



Universidade do Estado da Bahia
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural
PÓS-CRÍTICA / DEDC II Alagoinhas



ANTONIO CLÁUDIO DA SILVA NETO

**O ITINERÁRIO DA CONTRACULTURA EM *ANOS 70 BAHIA E
MALUCOS DE ESTRADA: DO NÃO LUGAR AO LUGAR DE MEMÓRIA***

Alagoinhas, BA

2019

ANTONIO CLÁUDIO DA SILVA NETO

**O ITINERÁRIO DA CONTRACULTURA EM *ANOS 70 BAHIA E
MALUCOS DE ESTRADA: DO NÃO LUGAR AO LUGAR DE MEMÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, do Departamento de Educação – DEDC, Campus II da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Crítica Cultural.

Linha de Pesquisa: Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Félix.

Alagoinhas, BA

2019

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – Campus II
Rosana Cristina de Souza Barretto
Bibliotecária – CRB 5/902

S586i Silva Neto, Antonio Cláudio da.
O itinerário da contracultura em Anos 70 Bahia e Malucos de estrada: do não lugar ao lugar da memória./ Antonio Cláudio da Silva Neto – Alagoinhas, 2019.
161f. il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Educação. Mestrado em Crítica Cultural.
Orientador: Prof.º Drº José Carlos Felix.

1. Contracultura. 2. Cultura popular. I. Felix, José Carlos. II. Universidade do Estado da Bahia.- Departamento de Educação - Campus II. III. Título.

CDD 306

ANTONIO CLÁUDIO DA SILVA NETO

**O ITINERÁRIO DA CONTRACULTURA EM ANOS 70 BAHIA E
MALUCOS DE ESTRADA: DO NÃO LUGAR AO LUGAR DE MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus II, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Crítica Cultural.

Aprovada em 03 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Felix (PÓS-CRÍTICA – UNEB)

Orientador / Presidente da Banca

Profª. Dra. Edil Silva Costa (PÓS-CRÍTICA – UNEB)

Examinadora interna

Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas (PPGEL – UNEB)

Examinador Externo

Para Vó Olga.
A maior intérprete das memórias de si.

AGRADECIMENTOS

A tudo quanto for Deus.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Carlos Felix, ainda que jamais consiga elencar todos os motivos que o colocam aqui, mas, principalmente, por ter me ensinado, sobretudo com seus cuidados fraternais, a aprender.

À minha mãe, que é o meu maior exemplo de força, beleza e coragem.

À Profa. Dra. Edil Silva Costa e ao Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas, por todo o zelo que demonstraram com esta pesquisa desde a qualificação, quando consegui dar forma à tempestade de ideias que ousei lhes apresentar chamando de texto.

A Rafael Lage, pela gentileza em compartilhar arquivos que foram fundamentais a este trabalho.

A Luiz Afonso, por me ceder uma edição do seu acervo pessoal de *Anos 70 Bahia*, devido ao esgotamento da única edição publicada.

À amiga Debora Leal, pelas leituras cuidadosas, desde o projeto de pesquisa, antes mesmo do processo seletivo para chegar aqui.

À memória de Jerusa Pires Ferreira, que passou a ocupar outros espaços ao decorrer desta pesquisa. Agradeço por ter me mostrado, a partir dos seus escritos sobre tradições, mídias e culturas populares, do que se tratava especificamente minha pesquisa.

Aos meus alunos, realização de sonhos e intensivo amadurecimento.

Aos amigos da Faculdade AGES, onde tudo continua a começar o tempo todo.

Aos professores, professoras e colaboradoras do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural/UNEB, que tornaram este forasteiro um desbravador.

Aos amigos e amigas do mestrado, pelo acolhimento, pelos sorrisos e cervejas.

A Yago Vieira, meu não lugar e meu lugar de memória.

À minha família e aos meus amigos, meus critérios de lembrança.

Aos desconhecidos que sorriem de volta quando habitamos os não lugares.

Namaskar!

Estar perto não é físico.
Ismael Caneppele

RESUMO

O objetivo principal nesta pesquisa é analisar as manifestações da contracultura em território nacional, a partir das narrativas presentes nos fragmentos escritos do livro *Anos 70 Bahia*, de Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017), e nas poéticas orais dos entrevistados no documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*, de Rafael Lage (2015), com foco nas relações entre sujeitos, espaços e produções artísticas de caráter político. Tendo em vista que o deslocamento é um pressuposto das representações pontuadas no decorrer do trabalho, as poéticas espaciais serão postuladas em metalinguagem ao nomadismo dos seus sujeitos, estabelecendo relações entre os espaços de transitoriedade, os não lugares, conceito de Marc Augé (2012), assim como os espaços de entidades simbólicas e os lugares de memória, conceitos de Pierre Nora (1996). Os processos de construção dessas obras também serão analisados a partir das poéticas do espaço e, por consequência disso, do deslocamento, de modo a trilhar o itinerário do texto, que atravessará fronteiras, tanto entre os objetos quanto entre estes e seus modos de produção. Nesse sentido, adota-se a abordagem qualitativa, de cunho bibliográfico, para buscar compreender quais encontros e desencontros de sentidos essas narrativas poderão produzir. Em relação ao documentário, através das perspectivas acerca das poéticas orais e seus registros, e com base em Paul Zumthor (2005), Jerusa Pires Ferreira (2003), Edil Silva Costa (2005) e Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007), serão analisadas as performances dos sujeitos que se apresentam como “maluco de estrada”, tomando distância do que a sociedade identifica como hippie. Além disso, a pesquisa contemplará a questão do fazer artístico para o ciberespaço, oportunidade em que serão retratados os conflitos entre os “malucos de estrada” e o Estado, na luta pelo espaço público, e também parte das manifestações de ciberativismo em defesa dos direitos humanos, sociais e culturais, com base em Ricardo Oliveira de Freitas (2007), quando a discussão sobre a utilização das mídias alternativas para laborar manifestações artísticas politizadas será aprofundada.

Palavras-chave: Contracultura. Malucos de Estrada. Poéticas Espaciais. Ciberativismo.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the manifestations of the counterculture in the national territory, focusing on the relations between subjects, spaces and artistic productions of a political character. It is based on the narratives present in the written fragments of the book *Anos 70 Bahia* by Luiz Afonso and Sérgio Siqueira (2017), and on the oral poetry of the interviewees in the documentary *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*, Rafael Lage (2015). Considering displacement as a presupposition of the representations mentioned throughout this research, the spatial poetics will be metalinguistically postulated to the nomadism of its subjects, establishing relations between the spaces of transience, non-places (AUGÉ, 2012), as well as spaces of symbolic entities, and places of memory, punctuated by Pierre Nora (1996). The processes of construction of these works will also be analyzed from the spatial poetics and, consequently, from the displacement, in order to follow the itinerary of the text, which will cross borders both between objects and subjects and their modes of production. In this regard, a qualitative, and bibliographical approach is adopted in order to understand which similarities and differences of meanings these narratives may produce. In the study of the documentary, based on the perspectives on oral poetry and its records, as well as on scholars such as Paul Zumthor (2005), Jerusa Pires Ferreira (2003), Edil Silva Costa (2005) and Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007), it will be analyzed the performances of the subjects who present themselves as “Maluco de Estrada”, taking away from what the society identifies as hippie. In addition, the research will consider the artistic practice in and for cyberspace, an opportunity to portray the conflicts between the “malucos de estrada” and the State, in the struggle for public space. The study also looks upon part of the manifestations of cyberartism in defense of human, social and cultural rights, based on Ricardo Oliveira de Freitas (2007), at the moment that the discussion on the use of alternative media to work on politicized artistic manifestations will be deepened.

Keywords: Counterculture. Malucos de Estrada. Spatial Poetics. Ciberativism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página “Anos setenta Bahia” no <i>Facebook</i>	18
Figura 2 – Resultado da busca “Anos setenta Bahia” no <i>Facebook</i>	19
Figura 3 – Publicação no perfil “Anos setenta Bahia”.....	23
Figura 4 – Página do livro <i>Anos 70 Bahia</i>	25
Figura 5 – Mapa da geografia da contracultura em <i>Anos 70 Bahia</i>	28
Figura 6 – Capa do cardápio do Berro D’água.....	32
Figura 7 – Ponta de My Friend em Berlinque.....	34
Figura 8 – Blog <i>Anos 70 Bahia</i>	36
Figura 9 – Repressão política em <i>Anos 70 Bahia</i>	40
Figura 10 – Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circencis”.....	43
Figura 11 – Performance do grupo “Intercena” no ICBA.....	46
Figura 12 – <i>Malucos de estrada</i> na interface do <i>Youtube</i>	51
Figura 13 – O sorriso do entrevistado em <i>Malucos de estrada</i>	54
Figura 14 – Produção artesanal do “maluco de estrada”.....	56
Figura 15 – “Maluco de estrada” e a conexão virtual.....	59
Figura 16 - “Maluco” pedalando na estrada.....	61
Figura 17 – “Pedra de Maluco” em Olinda-PE.....	63
Figura 18 – Narrativa de viagem em <i>Malucos de estrada</i>	65
Figura 19 – Noite de sono do “maluco de estrada”.....	67
Figura 20 – Trilhos em <i>Maluco de estrada</i>	69
Figura 21 – Repressão aos “malucos de estrada”.....	70
Figura 22 – Exposição “A beleza da margem”.....	73
Figura 23 – Aviso proibitivo de exposição artesanal.....	75
Figura 24 – Fiscalização apreendendo artesanato.....	77
Figura 25 – I Encontro Nacional de Malucos de BR.....	79
Figura 26 – Fiscal derruba a câmera de Rafael Lage.....	80
Figura 27 – Hipertextualização de <i>Malucos de estrada</i>	85
Figura 28 – Hipertextualização do Blog <i>Anos 70 Bahia</i>	86
Figura 29 – <i>Psilocybe cubensis</i> em <i>Anos 70 Bahia</i>	95
Figura 30 – “Maluco de estrada” comendo cogumelo.....	96
Figura 31 – “Maluco de estrada” no Blog <i>Anos 70 Bahia</i>	98
Figura 32 – “Maluco de estrada” em Arembepe.....	99
Figura 33 – Campanha de financiamento <i>Anos 70 Bahia</i>	101
Figura 34 – Ciberativismo do Coletivo Beleza da Margem.....	108
Figura 35 – Grupo “Artesão de rua itinerante”.....	109
Figura 36 – “Maluco” lembrando a Ditadura Militar.....	111

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
	1	
	O LUGAR DE MEMÓRIA EM ANOS 70 BAHIA	16
	1.1 Prosumidores de um museu a céu aberto	16
	1.2 Geografia da contracultura em Anos 70 Bahia	27
	1.3 Artivismo, desbunde, repressão e utopia	37
	2	
	ENCONTROS (DES)CONECTADOS EM MALUCOS DE ESTRADA	49
	2.1 Narrativas de si: do hippie ao “maluco de estrada”	49
	2.2 “Pedra de maluco”: entre estradas e não lugares	60
	2.3 Artesãos da existência, ciberartistas da resistência	70
	3	
	A CIBERINFORMATIZAÇÃO DAS FRONTEIRAS	81
	3.1 (Des)territorializando escrituras e performances	81
	3.2 Sujeitos da contracultura em espaços da convergência	91
	3.3 O itinerário do artivismo ao ciberartivismo	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
	ANEXO	
	PETIÇÃO INICIAL DA AÇÃO CIVIL PÚBLICA EM FACE DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE	123

INTRODUÇÃO

Descobri que minha obsessão
por cada coisa em seu lugar,
cada assunto em seu tempo,
cada palavra em seu estilo,
não era o prêmio merecido
de uma mente em ordem, mas,
pelo contrário, todo um sistema
de simulação inventado por mim
para ocultar a desordem
de minha natureza.
(Gabriel García Márquez)



Enquanto o atual Presidente da República Federativa do Brasil chegou a incentivar a comemoração do Golpe Militar de 1964², os sujeitos da contracultura, que habitam os lugares de memória desta pesquisa, lutaram diretamente contra as opressões do regime totalitário que se estabelecera a partir do referido período. Além disso, o governo vigente tem tomado medidas que influenciam negativamente várias áreas da sociedade, a exemplo do atual sucateamento das Universidades Públicas, sem as quais este trabalho não existiria. Não se pode negar que diversas características da contemporaneidade remetem ao período da Ditadura, quando as liberdades eram cerceadas e os indivíduos que desobedecessem às ordens sofriam violentas repressões. Para alguns dos sujeitos que aqui apresentarei essa realidade nunca deixou de ser aplicada aos seus pares. Tais sujeitos são os “malucos de estrada”.

No epicentro destas discussões, dois objetos de pesquisa serão analisados, tendo em vista os liames históricos, culturais e metodológicos que se estabelecem entre eles. O primeiro diz respeito ao livro *Anos 70 Bahia*, organizado pelos jornalistas baianos Luiz Afonso e

¹ Aproxime o leitor do *QR code* para saber como tudo começou.

² Cf. BRASIL. Ministério Público Federal. *Nota Pública*. Disponível em: <http://pfdc.pgr.mpf.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/notas-publicas/nota-publica-sobre-o-golpe-de-64>. Acesso em 5 maio 2019.

Sérgio Siqueira (2017) e escrito no ambiente virtual por duzentos parceiros-autores, como os organizadores denominaram os participantes da criação dessa obra. As narrativas que o compõem partem de comentários realizados em publicações no *Facebook*, feitas em uma página homônima do livro. Os depoimentos exaltam diversos fragmentos pessoais da década de 1970, quando protagonizaram a contracultura em território baiano, período em que o Brasil se encontrava sob a égide da Ditadura Militar. As narrativas do livro abordam traços estéticos da ascensão da contracultura iniciada na década de 70 em território nacional.

O segundo objeto é o documentário *Malucos de Estrada – Parte II: Cultura de BR*, de Rafael Lage (2015), que é definido por Lage como uma linha de frente na resistência e afirmação da identidade do “maluco de estrada”, nome pelo qual se reconhecem os artesãos apresentados no senso comum como hippies, movimento que esteve em ascensão durante os anos 1960 e que compunha a efervescente época da contracultura. Esta, segundo Luís Carlos Maciel (1972), foi uma onda de comportamentos que, ao marcar rivalidades ideológicas e políticas, resultou no interesse, em diversas partes do mundo, de se buscar novas formas de estabelecer relações sociais. Os reflexos da bipolarização política que dividia o mundo na década de 1960, marcada pela divisão entre Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, os marcaram como uma época de radicalismo. As insatisfações sociais que marcaram aquela época contribuem para o fortalecimento da juventude estudantil. Para Eric Hobsbawm (apud DICK, 2003, p. 244), “[...] na verdade, a erupção da transformação cultural, após duas décadas de transformação econômica social sem precedentes, que faz de 1968 uma data significativa na história do século XX.” Ela se tornou responsável por conferir uma aura dramática à revolução educacional que, em todos os países do terceiro mundo, transformava estudantes universitários pertencentes à classe média em vastos exércitos.

Os mais variados protestos da oposição juvenil tinham entre suas manifestações o combate às formas de repressão política. Liderados por intelectuais da esquerda, as visões de mundo dos que participaram dessa revolução educacional adquiriram ideais revolucionários com base em ações políticas e concepções próprias de cultura, com rejeição das hegemônicas, em busca de novos modos de viver, manifestar, e se apresentar ao mundo. Essa revolução, também cultural, adiciona o caráter emancipatório aos jovens do cenário da contracultura, pois, ainda que privilegiados por um status social, não deixaram de contestar e assumir posição política de esquerda. “Um dos desdobramentos da contracultura da década de 60, ocorrido no Brasil dos anos 70, foi certa opção pela vida simples, à margem dos valores da sociedade de consumo.” (MACIEL, 1972, p. 35). Esse cenário contextualiza as discussões que

farei, considerando as manifestações da contracultura em território nacional, a partir das narrativas presentes tanto no livro quanto no documentário.

Na análise desses objetos, serão privilegiadas questões relativas aos seus sujeitos, modos de vida, à produção artesanal de caráter político, a partir das narrativas presentes nas obras, bem como seus processos de construção e a influência das poéticas espaciais em cada uma dessas dimensões. Assim, é importante ressaltar que os produtos em comento dispõem de específicas relações com o mundo virtual, pois utilizaram o ciberespaço tanto em sua criação como para possibilitar formas de acesso. Segundo Pierre Lévy, o ciberespaço “[...] especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo.” (LÉVY, 1999, p. 16). Com efeito, os fatores externos ao ambiente virtual concatenam as estratégias combativas em seus modos de produção, isto é, projetos, interesses, comportamentos, são recursos vinculadas às tecnologias de informação, que acabam por intermediar as práticas de arte política no ambiente do ciberespaço.

Vale ressaltar que a ascensão da interatividade no ambiente virtual é sinalizada a partir da web 2.0, desenvolvida pela empresa americana *O'Reilly Media*, que se populariza a partir de 2004 e é responsável por modificar as formas de utilização do ciberespaço. De acordo com Alex Primo (2007, p. 2), “[...] a web 2.0 tem repercussões sociais importantes, que potencializam processos de trabalho coletivo, de troca afetiva, de produção e circulação de informações, de construção social de conhecimento apoiada pela informática.” Ela é caracterizada a partir do desenvolvimento de diversas estruturas eletrônicas que foram de fundamental importância para as novas formas de se relacionar virtualmente. Esse fenômeno também alicerça as mídias digitais, denominadas cibermídias, proporcionando as mídias alternativas, que são utilizadas por movimentos sociais como instrumentos de lutas políticas.

A partir dessas circunscrições, questiono, como problema de pesquisa, as narrativas sobre a contracultura presentes nos depoimentos escritos do livro *Anos 70 Bahia* e nas poéticas orais dos sujeitos entrevistados em documentário intitulado *Malucos de estrada*. Assim, preocupo-me com o tripé: sujeito, tempo e espaço, diante da investigação da reconfiguração do movimento hippie no Brasil, as lutas políticas em decorrência de circunstâncias presentes em ambas as obras, bem como a utilização da arte para executá-las. Em todos esses momentos, as poéticas espaciais serão postuladas quase em composição metodológica, em metalinguagem ao nomadismo característico das representações analisadas, estabelecendo relações entre os espaços de transitoriedade, os não lugares, conceito de Marc

Augé (2012), assim como os espaços de entidades simbólicas e os lugares de memória, pontuados por Pierre Nora (1996).

Os processos de construção dessas obras também serão analisados a partir das poéticas do espaço e, em consequência disso, do deslocamento, de modo a trilhar o itinerário do texto, que atravessará fronteiras, tanto entre os objetos quanto entre estes e seus modos de produção. Adoto uma abordagem qualitativa, de cunho bibliográfico, para buscar compreender quais os encontros e os desencontros de sentidos que essas narrativas poderão produzir, tanto para a formulação dos lugares de memória, quanto no transitar dos não lugares. Cabe explicar que o foco nos depoimentos possibilitou encontrar, no constante deslocamento dos sujeitos que os proferem, os seguintes aspectos: a acrescida poética espacial que perpassa tanto os movimentos dos seus produtores quanto dos receptores; as formas como esses passaram a utilizar o ativismo e o ciberativismo, na transição cronológica das realidades sociais, que impactam diretamente em seus comportamentos, suas estéticas e seus conflitos.

Nesse sentido, a primeira seção, O Lugar de Memória em *Anos 70 Bahia*, apresenta e analisa o livro *Anos 70 Bahia*. Inicialmente, irei analisar seu processo de construção, que resulta de um ciberacervo criado a partir das interações geradas na rede social *Facebook*. Assim, discutirei o processo de escrita coletiva no ciberespaço, responsável pela construção desse acervo transmidiático acerca da contracultura dos anos 1970 em território baiano, formando um “lugar de memória” no ciberespaço, aspectos que serão embasados nos conceitos de invasores do texto, de Henry Jenkins (2015), e prosumidores, de Alvin Toffler (1980), resultante da mescla do ofício de produtor e consumidor no mesmo indivíduo, tendo em vista que os sujeitos estão consumindo fragmentos em constantes atualizações textuais, convertendo a discussão para os escreitores.

Ainda nessa seção, considerando que o deslocamento é característica intrínseca aos sujeitos e ao movimento de contracultura retratados nesta pesquisa, traço um mapa para demonstrar a influência do espaço na construção das representações protagonistas do trabalho. Esse mapa ilustrará os lugares-personagens das narrativas do livro, oportunidade em que analiso também os movimentos de transição entre os espaços relativos à obra: os citados nos depoimentos, enquanto lugares físicos, o de construção e disponibilização de uma versão virtual desta, o ciberespaço, e o livro em si, como um lugar de memória. Como a luta política é posta em destaque na obra, percebendo que as narrativas ressoam a Ditadura Militar que pairava no período retratado, finalmente, analiso as passagens que entoam ritos relativos ao desbunde e à utopia, características dos jovens que cuidavam de lutar contra a repressão com suas produções artísticas, o que debato a partir do ativismo.

Na segunda seção, dedicada ao documentário *Malucos de estrada*, apresento, através das perspectivas acerca das poéticas orais e seus registros, com base em Paul Zumthor (2005), Jerusa Pires Ferreira (2003), Edil Silva Costa (2005), e Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007), as performances dos sujeitos que se apresentam como “malucos de estrada”, tomando distância do que a sociedade identifica como hippie, bem como o conceito de “pedra de maluco”, próprio da cultura desses sujeitos, que se trata de um lugar não físico, e pode ser localizado em qualquer território em que haja um encontro entre eles, ainda que transitório. Aliás, essa transitoriedade é característica basilar de suas representações, pela sua própria autodenominação. Assim, diluirei os conceitos de não lugar, em Marc Augé (2012), e de movência, em Paul Zumthor (2005), para pensar as relações que eles mantêm com o espaço e com o nomadismo.

A produção artesanal, manufatura artística responsável pela subsistência desses sujeitos, como característica basilar dos “malucos de estrada” representados no documentário, com destaque para a ressignificação do conceito de trabalho, é a questão principal destacada no último tópico da segunda seção. Ressaltarei ainda o fazer artístico para o ciberespaço, oportunidade em que serão retratados os conflitos entre os “malucos” e o Estado na luta pelo espaço público, sendo o próprio documentário parte das manifestações de ciberativismo em defesa dos direitos humanos, sociais e culturais. Para conceituação de ciberativismo, utilizo a discussão de Ricardo Oliveira de Freitas (2007), quando também aprofundo o debate sobre a utilização das mídias alternativas para laborar manifestações artísticas politizadas.

Em seguida, na última seção, considero os pontos de encontro entre os objetos, a perspectiva de que ambos se utilizaram de não lugares para ciberinformatizar seus lugares de memória. Dessa forma, faço uso de mais uma metáfora espacial para respeitar os movimentos da pesquisa, o conceito de fronteiras, definida como um ponto de virada que passa a acompanhar tanto o que distancia quanto o que aproxima as discussões postuladas entre as obras. Em síntese, as fronteiras passam a ser analisadas como lugares a serem praticados, física e virtualmente. A atualização dos sujeitos retratados em ambos os produtos será pensada traçando paralelos entre os hippies, descritos no livro, e os “malucos de estrada”, representados no documentário, com base na cultura da convergência, conceito de Henry Jenkins (2008).

Essa seção também colocará em discussão os liames entre a autoria coletiva dos prosumidores do livro e os modos de produção das poéticas orais e suas performances no documentário. As dimensões teóricas se pautaram em *A voz nômade*, de Paul Zumthor (2005), e *Invasores do Texto*, de Henry Jenkins (2015). A proximidade desses processos resulta no

pensar de que ambos se tratam de um grande texto virtual, dimensão teórica que será ilustrada com análises dos fragmentos narrativos. Para finalizar, retomarei a poética espacial no intuito de mostrar os territórios fronteiriços entre as obras, que se referem à produção artesanal como instrumento de luta política. Aqui apresentarei a questão do direito ao encontro como uma junção entre a práxis, o espaço e as relações pessoais, nos fenômenos territorialmente físicos e virtuais.

O LUGAR DE MEMÓRIA EM *ANOS 70 BAHIA*

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...
(Ítalo Calvino)



1.1 Prosumidores de um museu a céu aberto

Em “Pura Vertigem”, texto de introdução ao conteúdo do livro *Anos 70 Bahia*, Luiz Afonso e Sérgio Siqueira têm o cuidado de apresentar o impulso que responsabiliza a idealização desse projeto. Segundo eles, “[...] as fagulhas provocadoras saltaram das postagens na página *Anos 70 Bahia*, que criamos no Facebook movidos pelo desabafo do escritor, jornalista e acadêmico Florisvaldo Mattos, para quem ‘falta vertigem na cultura baiana’.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 11). Tal contexto de insatisfação remete ao tempo presente, situa-se no panorama cultural da Bahia e elenca os critérios de comparação entre a atualidade e a década de 1970, com relação à efervescência dos modos de vida, fazeres artísticos, mobilizações políticas e tudo quanto possível de caracterizar tal período como uma

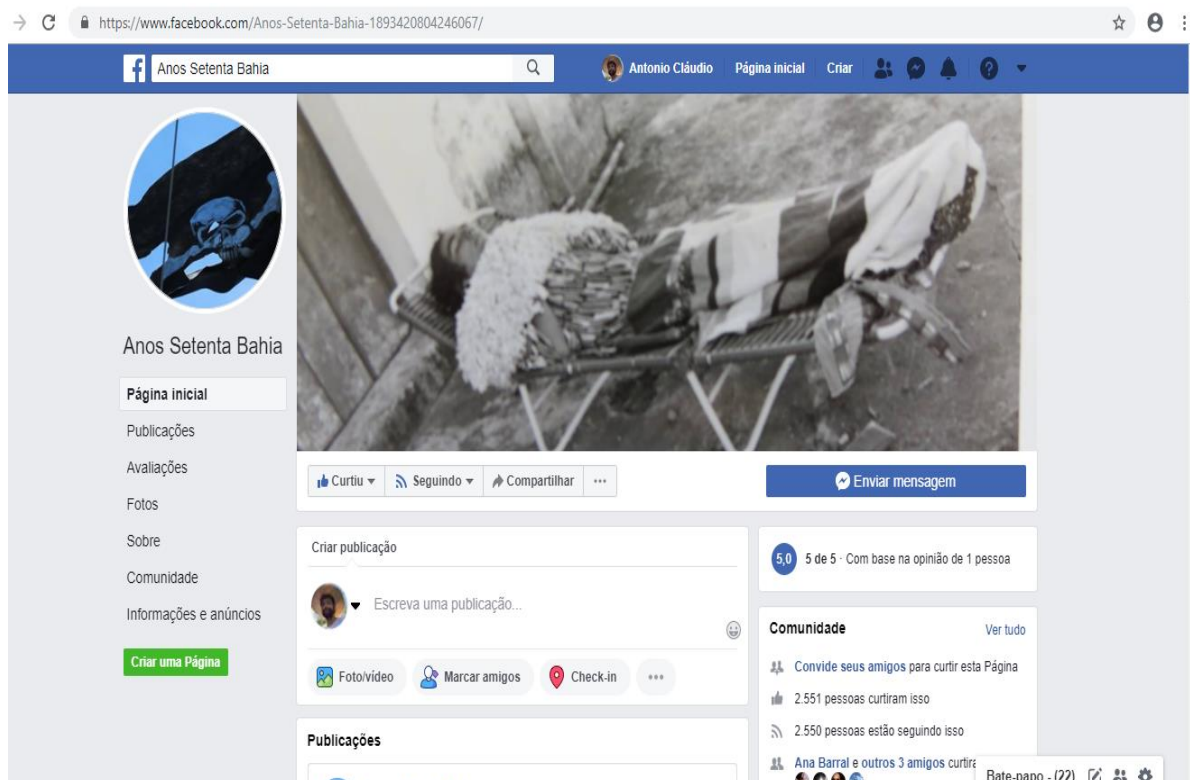
³ Aproxime o leitor do *QR code* para ter acesso à versão virtual do livro *Anos 70 Bahia*, de Luiz Afonso e Sérgio Siqueira, 2017.

“época vertiginosa”. O fragmento transcrito, “falta vertigem na cultura”, pelos autores, ao denunciar uma ausência de movimentos ativos em determinado cenário, promoveu a proximidade entre interlocutores que se dispuseram a escrever a história.

Esses contornos evidenciam que o liame movedor da produção do livro parte do acesso à memória, posto que, ao constatar a citada ausência de vertigem, é necessário elencar parâmetros capazes de indicar outras formas de acontecimentos relativos à inércia reclamada. Nesse sentido, as experiências adquiridas pelos sujeitos, enquanto vivenciavam as agitações dos anos de 1970 presentes nas narrativas analisadas, os legitimam diante da percepção desses diferentes modos de existências e manifestações artísticas, intelectuais e místicas, bem como torna possível constatar as transformações sociais decorrentes de aspectos políticos, econômicos e culturais, propícias ao despertar os sentimentos saudosistas que estes demonstram sentir. Ao considerar que por intermédio da memória se torna possível sentir saudade, olhando a lembrança como responsável por constituir nosso primeiro objeto de estudo.

Exposta a mola propulsora do livro em comento, ainda na introdução, os organizadores explicam que “[...] tudo começou como uma brincadeira e foi crescendo, crescendo e inspirando evocações e narrativas de uma década vertiginosa na Bahia.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 11). Após a já analisada provocação de Florisvaldo Mattos, os jornalistas responsáveis pela organização da obra registraram no corpo do texto a criação de uma página na rede social *Facebook*, a qual nomearam “Anos setenta Bahia” (Figura 1), no intuito de criar um espaço para compartilhar saberes, experiências e curiosidades sobre esse período histórico em território baiano, o que “[...] despertou os protagonistas dos anos loucos. Eles ressurgem e resgatam histórias e imagens da década que levou ao extremo a irrupção da contracultura iniciada nos anos 60.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 11). O local virtual criou um ponto de encontro para acessar a memória coletiva e desenvolver narrativas expansivas, tanto pela plataforma em que foram desenvolvidas quanto pela multiplicidade da autoria com caráter de simultaneidade.

Figura 1 – Página “Anos setenta Bahia” no Facebook



Fonte: Site Facebook⁴

Criado em fevereiro de 2004, o *Facebook* funciona como uma plataforma de relações que se estabelecem diretamente através do ciberespaço. Trata-se de um site de redes sociais, que, segundo Raquel Recuero (2009, p. 102), cria “[...] uma categoria do grupo de softwares sociais, que seriam softwares com aplicação direta para a comunicação mediada por computador.” André Petris Gollner (2011, p. 29), ao verificar tal mecanismo como modificador de hábitos econômicos e culturais, elenca suas principais características, como a possibilidade de disponibilizar dados sobre potenciais consumidores, agrupar indivíduos que partilham de comuns interesses e gerar mídia espontânea a partir dos próprios usuários – esses pontos são responsáveis por intuir a criação de um perfil cooperativo ou uma *fan page*.

Nesse tipo de suporte, ao criar uma página, os administradores iniciam suas trajetórias em busca de seguidores, que serão os responsáveis por curtir, reagir, comentar e compartilhar os conteúdos nela disponibilizados. Importa aqui fazer distinção entre páginas e perfis, tendo em vista que este será o administrador daquele, competindo-lhe o cuidado sobre permissões, postagens, compartilhamento etc. O perfil é caracterizado pela interface do sujeito enquanto usuário daquele espaço, que precisa realizar uma inscrição para fazer parte da plataforma,

⁴ Cf. ANOS setenta Bahia. Disponível em: <https://www.facebook.com/Anos-Setenta-Bahia-1893420804246067/>. Acesso em 20 jan. 2019.

registrando um nome próprio a título de representação e reconhecimento. De modo semelhante acontece com a *fan page*, geralmente utilizada como identificadoras de instituições, corporações, celebridades e projetos sociais, culturais etc. Qualquer usuário pode acompanhar os conteúdos das páginas, através do botão curtir, mas, para ter acesso aos outros perfis, um deles precisa enviar uma solicitação de amizade, devendo o outro aceitar o convite, oportunidade em que se tornam “amigos” nessa rede social.

Durante a pesquisa documental relativa a esse objeto, o mecanismo de busca próprio da plataforma indicou dois resultados principais (Figura 2): o primeiro deles, um perfil nomeado “Anos setenta Bahia”; o segundo, uma página com o mesmo nome. Como os organizadores anunciaram que o conteúdo do livro resultou das interações na página criada por eles, busquei seu acesso, em janeiro de 2019, intuído por um estudo comparativo entre os suportes, mas não havia nenhum resquício do que foi propagado. Embora conste que pouco mais de duas mil e quinhentas pessoas a curtiram, tão somente foi encontrada a foto do perfil, ilustrada por uma bandeira rasgada com um desenho de uma caveira, e a foto da capa, em formato retangular, onde uma senhora com o corpo coberto está deitada em uma cadeira na calçada, ambas foram atualizadas no dia 30 de julho de 2017, ou seja, no final do ano em que ocorreu o lançamento do produto, no dia 4 de abril.

Figura 2 – Resultado da busca “Anos setenta Bahia” no Facebook

The screenshot displays the Facebook search interface for the query "anos setenta bahia". The search results are categorized under "Pessoas" (People). The first result is a profile for "Anos Setenta Bahia" located in Salvador, associated with the Universidade Federal da Bahia. The second result is a page for "Anos Setenta Bahia" with 2,500 likes. The third result is a post from January 20, 2017, showing a photo of a woman lying on a chair. The interface includes a search bar, navigation tabs, and a filter sidebar on the left.

Fonte: Site Facebook

A segunda tentativa conduziu o estudo ao alcance do que pretendia; estavam no perfil todas as fotografias que ilustram as páginas do livro. Decerto que esperei a aprovação do convite para ter acesso ao acervo disponibilizado na íntegra. Destarte, isso não significa dizer que a página citada não foi utilizada no processo de produção, pois constatei a existência e a ausência do conteúdo, mas esse pode ter sido retirado da interface, ou através do arquivamento, ferramenta em que apenas o administrador passa a ter acesso às publicações, ou por intermédio da exclusão, quando são retiradas definitivamente do site. Em busca de estabelecer as relações necessárias nos entraves deste trabalho, utilizarei o perfil “Anos setenta Bahia” com a finalidade de realizar estudos comparativos entre as mídias e os suportes utilizados na produção do objeto, e ainda analisar os processos de construção das narrativas expansivas no ciberespaço.

Logo de início, as publicações de “Anos setenta Bahia”, no *Facebook*, alcançaram calorosa repercussão entre os viventes e simpatizantes desse contexto histórico-cultural. Segundo Luiz Afonso e Sérgio Siqueira, tal fato fez surgir a ideia de materializar essa experiência em um livro produzido *online*, escrito com a contribuição de qualquer usuário que se dispusesse a isso, tanto através dos acervos documentais pessoais quanto com narrativas empíricas, quando arquitetaram “[...] episódio a episódio, com a participação ativa dos colaboradores e seguidores da página, alçados a coautores, tendo como ancoragem os relatos e imagens colhidos em livros, mídias, depoimentos pessoais e postagens que fluíram em enxurrada.” (2017, p. 11). Quando finalizado, foram contabilizados duzentos “parceiros-escretores”, intencionados em demonstrar a pluralidade de modos de vida e fazeres artísticos que marcaram o contexto retratado, ainda que diante de um regime antidemocrático, como de valorada agitação cultural.

Os autores também explicam que o processo de captação desses elementos durou cerca de cinco meses. No decorrer desse período, eram de suas competências as postagens realizadas em curtos intervalos de tempo, tomando por base uma prévia organização capitular da obra. O que significa situar a produção da obra em, inicialmente, interações na página criada na rede social *Facebook*, motivados pelo desabafo de Florisvaldo Mattos, posteriormente, o agito do começo desse projeto já os fizeram planejar a produção editorial. Ainda antes de ter acesso aos resultados, tais narrativas já estavam sendo conduzidas diante da idealização de transpor as múltiplas linguagens, utilizadas no intuito de fomentar os debates entre os interlocutores voluntários, para o formato do livro. Conseqüentemente, à medida que os coautores acessam o conteúdo disponibilizado para gerar novos conteúdos, figuram também como consumidores.

O modelo de escrita colaborativa adotado no processo de constituição do livro suscita participação ativa do usuário, que necessariamente precisa agir com *animus* de continuidade, uma vez que a narrativa dependerá das manifestações de todos os envolvidos. Embora não se trate de característica exclusiva do ciberespaço, tal modo de construir tende a promover decisivos movimentos quando se volta para sua utilização. Nesse sentido, Pierre Lévy (1999, p. 136) afirma que “[...] a obra virtual é ‘aberta’ por construção”, ou seja, à medida que o processo é atualizado, novos aspectos são descortinados, eventos sucessivos são alertados sob a dimensão maquinária em possíveis concepções, alterações e revogações referentes aos novos andamentos adquiridos em sua realização. Atribuo a isso o comando administrado através de fases, de momentos distintos, fragmentos, constructos pelos quais as fusões se interpenetram no seio das publicações.

No panorama de construção do livro *Anos 70 Bahia*, autores e coautores, em contato com todas as aberturas da obra, se tornaram os responsáveis pelas atualizações da mesma. Por essa razão, é possível demarcar o papel desses usuários como prosumidores – em inglês, *prosumer* –, conceito elaborado por Alvin Toffler (1980), por meio da combinação dos termos produtores e consumidores, indicando alterações nos comportamentos de produção e consumo dos bens e serviços. O autor contextualiza historicamente o surgimento da expressão a partir da era industrial, durante a efervescência do fordismo, diante da ausência de opções consumeristas para as massas, obrigando os consumidores a produzir o que esperavam de diferente. O ápice desse movimento é atingido com o crescimento do “*do it yourself*” (em português, “faça você mesmo”) em território norte americano.

Nos dias atuais, é possível ressignificar a utilização desse neologismo, prosumidor, para designar usuários que se valem do ciberespaço a fim de produzir obras virtualmente. Para a pesquisadora Danielle Socorro Rachid Viana, predecessora nessa discussão, “[...] o prosumidor deixa de ser aquele que apenas constrói e efetua produtos e serviços para tornar-se aquele que consome, constrói e difunde opiniões sobre o que consome.” (VIANA, 2018, p. 53). A reflexão da autora auxilia a pensar o livro produzido no *Facebook* como narrativas de opinião, imergindo os usuários ativos no processo em mídias de diferentes linguagens, conduzindo-os à construção de novos fragmentos. Assim, os participantes colaboradores dessa produção estiveram a consumir e produzir linguagens.

Essas compreensões possibilitam classificar os sujeitos envolvidos no processo de composição da obra em análise como prosumidores do texto, o que pode ser contextualizado através do escritor como produtor e do leitor como consumidor, abarcando a ideia de outro neologismo para complementar as observações anteriores, o “escrileitor”. Segundo Adair de

Aguiar Neitzel (2002, p. 9, rodapé), não existe consenso quanto à origem do termo, pois apesar de “[...] Arnaud Gillot declarar que ele foi criado em português, em 1992, em Lisboa na tese de Pedro Barbosa intitulada *Criação literária e computador*, Julia Kristeva em *Sémiotique*, cuja primeira edição data de 1968, utilizava o termo *écriture-lecture* com a mesma acepção de *écrivilecture*.” Para Kristeva, o conceito pode ser utilizado para dimensionar usuários de postura multivalente e coautoria, perante um sistema de satisfação escrita-pela-leitura ou leitura-pela-escrita.

Dentre as características dos processos compositivos de obras virtuais, Pierre Lévy aponta inicialmente para a *participação*, legitimado, nesse caso, por transcender o que chamou de construção de sentido, sendo responsável por intervir diretamente nos mecanismos de produção no trânsito criativo. O partícipe se desloca da visualização para se tornar coprodutor da obra, pois interfere na materialização, exibição, edição e no “[...] desenrolar efetivo aqui e agora de uma sequência de signos ou de acontecimentos.” (LÉVY, 1999, p. 36). No mesmo sentido, essa participação demanda *colaboração*. A obra tem sua feitura iniciada por um artista, em seguida, iniciam-se as oportunas contribuições por intermédio dos demais partícipes, dando seguimento a uma rede de produtores desse objeto, interligados por um sistema virtual, o que atribui à criação um caráter continuativo, ou seja, existe um devir que os acompanha.

A participação e a colaboração são elementos fundamentais ao ofício do escreitor, afinal, são responsáveis pela existência e condução do texto. Com base nesses princípios, a obra é resultado de constantes interpenetrações de linguagens em suas diferentes fases de composição. Durante a construção do livro, no ambiente virtual, o momento que antecede e sucede uma narrativa rápida, em trânsito, não teme a responsabilidade do próximo instante literário. O texto se encontrará fixo à possibilidade de ser deletado com certa facilidade, ao mesmo tempo em que não estará fixado ou finalizado. Trata-se de uma obra fragmentada em instantes textuais e hipertextuais. O momento fixo é o comentário paginado em um suporte impresso, gerando o movimento do prosumidor tão somente de sentidos, pois, se considerada a obra entregue como pronta, novas significações lhe podem ser atribuídas a partir da subjetividade do leitor.

No instante em que o escreitor acessa a obra em construção e adiciona percepções ao que está sendo proposto, personifica uma produção ativa e capaz de manipular os sentidos então representados. Esse fenômeno pode ser observado na produção do livro *Anos 70 Bahia*, através das publicações realizadas no *Facebook*. Diante da publicação de uma fotografia, os usuários passavam a interagir (Figura 3), através de “reações”, já que o botão “curtir” passou

a dividir espaço com as caricaturas de “amei”, “engraçado”, “triste” ou “raiva”, e com as possibilidades de “compartilhar” e “comentar” os *posts*. A última função, “comentar”, é talvez a mais importante para o que foi proposto, pois tem a finalidade de registrar fragmentos textuais escritos, espaço que, para cada postagem, admite comentários ilimitados, e, além disso, pode criar diálogos sequenciais ao conteúdo e aos próprios comentários.

Figura 3 – Publicação no perfil “Anos setenta Bahia”



Fonte: Site Facebook

Ao interferir diretamente nos recursos visuais e nos comentários dos demais participantes, um escritor de “Anos setenta Bahia”, além de consumir tais linguagens, movimenta sua memória a ocupar novos espaços, em que as relações entre experiência e escrita sancionam o dever do texto. Além disso, como figuram no mesmo sujeito, e em tantos outros ao mesmo tempo, leitores e escritores lançam mão da posse do conteúdo. A escrituração coletiva permite ao usuário transitar entre os espaços gestados por meio de suas contribuições, em um mover que o caracteriza como transeunte do que está sendo produzido. O colaborador assume o papel de invasor do texto, conceito materializado por Henry Jenkins (2015, p. 43), a partir da leitura de Michel de Certeau (1994, p. 269 apud BARBACHAN, 2016, p. 17) para quem “[...] os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los.”

Mediante ao exposto, constato que Jenkins volta sua atenção para analisar os movimentos de desterritorialização do texto.

Embora essa perspectiva estabelecida por Henry Jenkins (2015) derive dos seus estudos acerca do comportamento dos fãs, claros liames se entrelaçam à dinâmica virtual dos processos de criação aos quais estou dedicando-me. Para o autor, os invasores do texto são os fãs que reescrevem histórias de suas admirações, tanto pela insatisfação quanto pelo entretenimento complementar, por exemplo, o sujeito que não gostou do final do filme da sua saga favorita se dispõe a escrever um novo desfecho, no sistema de *fanfic*, termo resultante de uma ficção do fã. Nesse sentido, ao considerar o *fandom* como um grupo de indivíduos que se unem a partir de elementos espirituais decorrentes de seus entusiasmos, é possível encontrar nos colaboradores da obra em estudo determinadas disposições que se encaixam nesse conceito. Assim, os escreitores invadem o texto através dos comentários que compõem as redes sociais estabelecidas durante essas construções. Isso leva ao entendimento de que, por ser composto de narrativas de opiniões, o livro pode se firmar como uma *fanfic* dos anos de 1970 na Bahia.

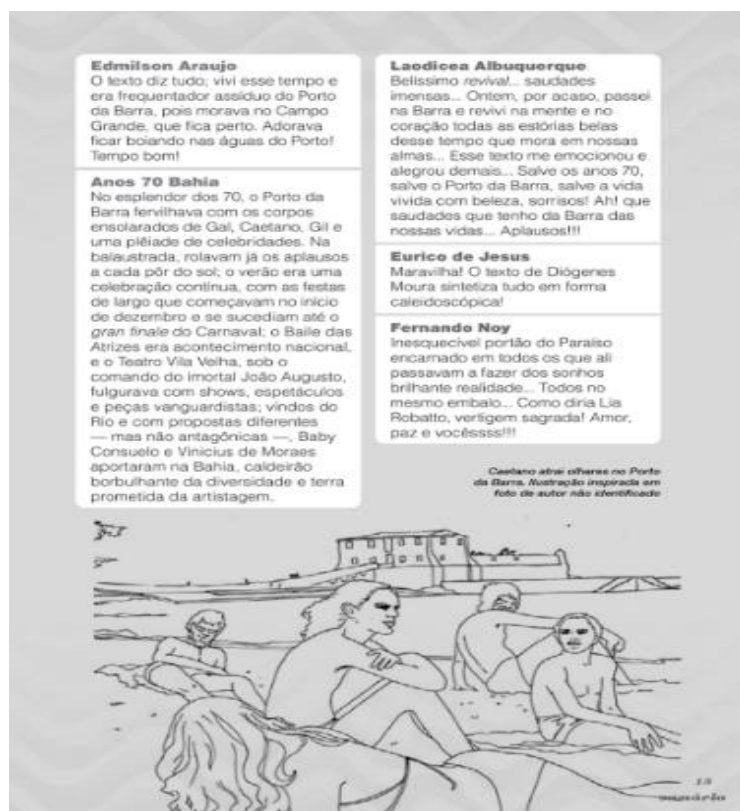
O processo de reescrita de um leitor que exerce a função de mero receptor não ultrapassa as complexas relações do pensar as escrituras através das suas interpretações. Diferentemente, o texto virtual possui território sensível aos movimentos que lhes são atribuídos de modo concreto, pois permite complementações substanciais em termos de resultados passíveis de verificação por outros sujeitos que participam das ações. Os escreitores desse formato se veem diante da criação de “conteúdos gerados pelos usuários” ou “mídia gerada pelo consumidor”, termos extraídos dos estudos de mídia da organização nacional *Internet Advertising Bureau* (em tradução livre: Internet Agência de Publicidade), que os conceituam como “[...] qualquer material criado e disponibilizado na Internet por um não profissional de mídia.” (IAB, 2019, p. 1). Desse modo, importa mencionar que não há a necessidade de conhecimentos técnicos aprofundados para interagir no *Facebook*, a própria interface cuida de auxiliar os usuários em suas execuções.

Os comandos dos invasores de texto no decorrer da composição de *Anos 70 Bahia* são responsáveis pela hipertextualização do seu processo de construção, pois a possibilidade de os usuários compartilharem outras mídias nessas invasões adiciona importantes recursos imagéticos ao que está sendo proposto. Se, por um lado, os organizadores almejavam compilar experiências voltadas à rememoração dos anos de ouro na cultura baiana através de um livro, os escreitores traçaram seus trajetos adicionando recursos de diferentes suportes a partir dos que lhes eram apresentados. Assim, a hipertextualização contempla um movimento

constante de alteração e adição aos fragmentos, “[...] no sentido em que produz, a partir de um texto inicial, uma reserva textual e instrumentos de composição graças aos quais um navegador poderá projetar uma quantidade de outros textos.” (LÉVY, 1996, p. 41). Quem conta sua história registra seus sentimentos ou adiciona novas mídias nas narrativas em construção, age com admiração ao espetáculo que defende visualizar no lastro histórico retratado na obra.

As colaborações que são efetivadas no processo de hipertextualização da produção de conteúdo para a obra, através dos comentários das postagens de “Anos setenta Bahia”, com diferentes elementos visuais, derivam do repertório pessoal de cada um dos seus escritores. Além de expandir a narrativa, a disposição de imagens, vídeos e demais documentos relativos ao período retratado, contribuem para a composição de um acervo que é parcialmente editado no resultado final do livro, em que as páginas estão pretensamente organizadas em simulação à interface que lhe concebeu a existência (Figura 4). As diferentes mídias utilizadas para contar a história se atrelam e sensorialmente criam uma literatura virtual, embora física, provocando a sensação de estar no *Facebook* apenas ao clicar nas fotografias e ao ler todos os comentários que nelas foram deixados.

Figura 4 – Página do livro *Anos 70 Bahia*



Fonte: *Anos 70 Bahia*, 2017

A multiplicidade de mídias distintas utilizadas para contar essa história é uma das características da chamada cultura da convergência, conceito criado por Henry Jenkins para se referir ao atual momento dos mecanismos de produção das narrativas virtuais. Segundo ele, a “[...] circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores.” (JENKINS, 2008, p. 27). Dessa forma, além de apontar a união de diversos recursos dentro dos mesmos aparelhos, alerta para as transformações culturais na forma de consumo dessas novas mídias, quando o usuário se vê diante da necessidade de buscar novas informações e estabelecer conexões entre as dispersões dos conteúdos. A função dos organizadores da obra não difere desse movimento, posto a responsabilidade de selecionar fragmentos responsáveis por criar a atmosfera de representação da narrativa.

A cultura da convergência caracteriza o cotidiano da construção do livro *Anos 70 Bahia* também pelo processo de cultura participativa, oportunidade em que os escritores invadem o texto com a inserção de diferentes recursos midiáticos, formulando conexões distintas e diálogos entre as fontes, ou seja, por meio de seus acervos pessoais. Ao levar em consideração que a motivação para a obra existir se relaciona com o olhar a memória, a disposição de fotos, vídeos, canções, reportagens, ilustrações – elementos capazes de compor uma narrativa para a saudade, tanto nas postagens de “Anos setenta Bahia” como na dos usuários que participaram da construção do texto – compõem um acervo da contracultura baiana da década de 1970 no ciberespaço, contexto posteriormente transportado à publicação em formato livresco, quando os partícipes concluem momentaneamente uma escrita infinita.

Diante do contexto analisado, a interface *Facebook* se mostra um espaço propício para prosumidores de acervos digitais, suscitando uma vertente museológica demarcada através da preocupação com a lembrança e da identificação de objetos para representar o que se pretende expor. Assim, enquanto uma publicação apresenta um elemento visual capaz de satisfazer os interesses do usuário que chega até o site, este se torna legítimo ao adicionar novos recursos de modo a alimentar o sistema, que se estabelece através desse movimento. Por isso, para Marcelo Bernardo da Cunha (2018, p. 118), o museu pode ser entendido como uma “[...] instituição encarregada de fazer lembrar, e, assim, impedir, na medida do possível, que o esquecimento tome conta das pessoas, definindo quais objetos podem identificar este ou aquele grupo.” Isso leva à compreensão de que o espaço virtual “Anos setenta Bahia” pode ser consumido como um museu virtual, ou, metaforicamente, um “museu a céu aberto”.

Analisado o processo de construção do primeiro objeto desta pesquisa, duas dimensões chamam a atenção. Inicialmente, os sujeitos envolvidos na produção do livro assumem papéis tanto de escritores produtores como de leitores consumidores. Ao considerar a primeira etapa dessas construções textuais, quando o usuário se dispõe a participar do contexto da criação coletiva, ele antecipa e modifica sua forma de consumo para com o livro. Antes de ser escritor de um produto literário editado e publicado, ele o é de uma obra aberta, assumindo o ofício de um escreitor. Isso não o exonera de exercer, durante esse trajeto, o papel de prosumidor do acervo digital. Assim, quando esses coautores têm acesso à obra literária final, tanto através de um suporte físico quanto virtual, em formato de e-book, por exemplo, iniciam um novo movimento de escreitura, mas agora em suas subjetividades.

1.2 Geografia da contracultura em *Anos 70 Bahia*

As poéticas espaciais retratadas no livro *Anos 70 Bahia* exibem os lugares como personagens das narrativas. Sem eles, as circunstâncias caracterizadoras do fervor cultural no período histórico retratado na obra precisariam traçar percursos completamente distintos, pois se penetram às experiências dos sujeitos de modo a constituir suas representações. Contar essa história necessariamente demandou a consulta aos espaços que habitam os arquivos empíricos de cada um dos participantes da sua composição, ressaltando a perspectiva relacional à qual estiveram submetidos no decorrer de suas escrituras. Nas páginas em análise, dois recursos se apresentam de fundamental importância para a identificação desses movimentos, a saber: os fragmentos escritos e as mídias de imagem, onde as fotografias podem substituir coordenadas geográficas e, de maneira intrínseca, os testemunhos tendem a compor suas legendas.

A presença de narrativas que dão extensa atenção aos lugares embalados de aventuras e saudosismos nos anos de 1970 contribui para a criação de uma atmosfera cartográfica dos territórios da contracultura em solos baianos. Quase como recursos metodológicos, a descrição de cenários e experiências atribui à obra o desenrolar de percursos emocionalmente capazes de vincular cidades, espaços e sujeitos, em sensíveis aproximações aos critérios de lembrança, ou seja, elementos da memória coletiva, o que pode resultar na identificação de determinado grupo. Para Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017, p. 11), os escreitores embarcaram em uma viagem para contar, em especial, histórias que ainda não haviam sido relatadas, de um tempo em que a Bahia era o principal ponto escapista, tanto no Brasil como

apresenta o conceito de topofilia, que, de acordo com Tuan (1980, p. 5), seria o “[...] elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal.” Sendo assim, na era da cultura da convergência, quando os elementos de rememoração estiverem em pauta, torna-se comum que esses sentidos sejam construídos a partir do ciberespaço, como ocorre no objeto em estudo. De um jeito ou de outro, os territórios eleitos para ambientar as histórias contempladas pelo livro partem dessa topofilia, intimamente conectada às subjetividades que podem ser atribuídas aos espaços desativados ou modificados pelas transformações sociais, mas que continuam a produzir sentidos na memória dos sujeitos.

Diante desse contexto, a atribuição de proteção simbólica aos espaços em meio a esses laços afetivos encontra em Pierre Nora (1996) o conceito de “lugar de memória”. Para ele, são lugares constituídos em consequência de um recorrente afastamento das tradições por parte dos indivíduos; além disso, o autor leva em consideração que se vivencia uma época na qual o passado se torna matéria-prima de constantes comemorações. Dessa forma, ele problematiza a possibilidade atribuir uma definição ao “lugar de memória”, mas considera que, caso ocorresse, talvez possa ser caracterizado por uma entidade significativa, física ou não física em sua natureza, que, por força do anseio humano ou por intermédio laboral do tempo, resulte em elementos simbólicos da herança memorial de dada comunidade. Assim, as possibilidades apresentadas pelo teórico dizem o lugar como resultado da construção de sentidos que lhes são atribuídos.

Os comentários dos prosumidores inspiraram os autores na elaboração dos fragmentos textuais escritos nas introduções de cada uma das partes que compõem os capítulos do livro. Em “A hora do Porto da Barra”, o primeiro deles, é possível perceber esse mecanismo a partir do seguinte trecho: “[...] como diz a fotógrafa Eva Cristina, a Evinha, o Porto da Barra era o *start* onde tudo começava, todos se encontravam e sabiam o que ia rolar na cidade.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 14). O repertório ao qual me refiro é constituído pela documentação das inscrições de poéticas espaciais, a partir dos sentidos que são atribuídos pelo sujeito, por intermédio da linguagem escrita, já que ela pode funcionar como a materialização, ainda que não completamente, da subjetividade humana. Isso leva à compreensão de que, quando o lugar de memória é textualizado ou hipertextualizado, o processo se faz por intermédio da topofilia.

Dentre os lugares de memória retratados na obra, o Porto da Barra é anunciado como o ponto de encontro para todas as possibilidades que surgiam a partir dali. Já foi dito que, quando um escritor contribui com seus fragmentos, movimento intrínseco o faz remeter ao

cenário em que se passou a história. Diante da topofilia que os participantes da construção do texto apresentam ao compartilharem suas experiências, movimento inverso também acontece no argumento de apresentação dos espaços, quando faz remissão às personalidades que já praticaram aquele espaço. Aqui, pensar o “praticar do espaço” é atentar-se para os movimentos que nele são realizados, como responsáveis por estabelecerem as relações entre sujeitos e lugares, físicos ou digitais, a partir da noção do que pode ser produzido e vivenciado em cada um deles.

Para os organizadores, a hora do Porto da Barra era de prenúncios, “[...] a resenha se fazia sob o impacto da esplêndida enseada marcada por barcos de pesca entre os fortes de Santo Antônio e Santa Maria.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 14). Assim, constato que a importância do lugar só lhe é atribuída a partir da forma como ele é praticado pelos sujeitos que dele dispõem.

Como na apresentação do Farol da Barra, os autores utilizaram uma citação dos escritos de Diógenes Moura referentes à exposição fotográfica que este havia organizado sobre o local, com poética descrição do cotidiano; os comentários que sequenciaram o texto mencionado foram no sentido de concordância, a exemplo da contribuição de Laodicea Albuquerque: “[...] ontem, por acaso, passei na Barra e revivi na mente e coração todas as histórias belas desse tempo que mora em nossas almas... esse texto me emocionou e alegrou-me demais [...] Ah! que saudades que tenho da Barra das nossas vidas... Aplausos!!!” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 16). A conclusão do comentário citado faz referência ao ato simbólico que também caracteriza esse cenário até os dias atuais, mencionado também no fragmento de Diógenes Moura, a saber, “aplaudir o pôr-do-sol”, elemento a compor o relacionamento entre personagens e poéticas espaciais.

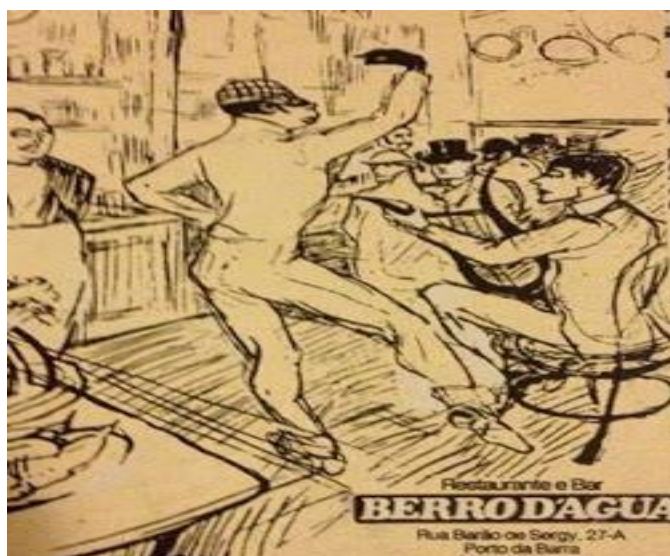
Interessante também adicionar o comentário de Eurico de Jesus: “Maravilha! O texto de Diógenes Moura sintetiza tudo em forma caleidoscópica.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 16). É possível observar, a partir do transcrito, que as escrituras também despertam a topofilia dos sujeitos, tanto quanto os retratos. Assim, se um caleidoscópio focaliza a imagem em um pequeno suporte físico, possibilitando uma visão circunscrita que exige concentração do observador, no intuito de levá-lo a olhar a lembrança, um texto caracterizado sob esse efeito faz o leitor prestar atenção ao espaço que está sendo praticado como lugar de memória. A leitura, passível de lembranças e imaginações nas subjetividades de suas interpretações, pode ocupar um cenário de igual forma, a ponto de ligar-se afetivamente ao proposto. Afinal, embora não físico, o texto é também um lugar.

À exceção de Areembepe e da Ilha de Itaparica, maior parte das localizações descritas na obra se situa no território soteropolitano. Dentre os lugares mais citados nos itinerários, encontra-se Pituauçu, Praia dos Artistas, Stella Maris, Solar do Unhão, Berro d'Água, Rua Chile, Campo Grande, Teatro Vila Velha, Brasa, Faleiro, Varandá, Grão de Arroz, ICBA, Itapuã, Estúdio Lambe Lambe, entre outros. Além disso, dois importantes eventos comportam uma topofilia circunstancial, o carnaval e as festas de largo. É possível perceber que os liames afetivos foram demonstrados tanto através de paisagens naturais quanto de centros culturais ou bairros. A relação com a cidade faz ressoar a prosa saudosista daqueles que a praticaram de maneira perspicaz naquele período, ao ponto de registrarem fragmentos, como “eh, tempo bom” e “quem viveu, viveu” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 17), capazes de demonstrar tanto satisfação quando saudade.

No segundo tópico do mesmo capítulo, “Roteiros e embalos 70”, os autores comentam que o coração multicultural do país, naquela década, pulsava na Bahia, atraindo a atenção de todo o mundo. Para Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017), o roteiro daquele período começava com o banho de mar nas águas do Porto, sequenciada por uma “esticada” até a Praia dos Artistas. Em seguida, banhavam-se na lagoa de Pituauçu e almoçavam no Divelo e, após descansarem o corpo e a mente, partiam para a noite no Berro D'água, shows na Concha Acústica do Teatro Castro Alves ou no Teatro Vila Velha. Essa programação sugere que as pessoas não sentiam medo de caminhar a pé durante a noite, o que se confirma através dos comentários dos escritores. Ressoa o eco motivacional da criação da obra, a ausência e a comparação do que foi vivenciado com o momento presente. O contexto de “falta vertigem na cultura baiana” não trabalha apenas agitações artísticas, mas, sobretudo, manifestações políticas, esfera influente em todas as decisões tomadas pelos indivíduos de dada sociedade.

Outro importante personagem espacial contemplado pela narrativa diz respeito ao bar e restaurante Berro D'água (Figura 6). Apesar do tópico específico a ele dedicado no segundo capítulo, a última parte do livro apresenta uma entrevista com um dos seus idealizadores, Charles Mocó, e, não raras vezes, no decorrer de toda a obra, citam-no como cenário de algum acontecimento. Para os autores, “[...] era o ponto de encontro étílico-gastronômico na Barra, reunindo gente antenada e descontraída e, não menos, eminências do *underground*. Rolava por lá, além de uma boa conversa, música, arte e performances.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 31, grifo dos autores). Essa atmosfera de boemia pode ser percebida através da ilustração de Toulouse Lautrec, que abrihantava a capa do cardápio do referido local, que tinha o menu assinado pelo sócio francês Jacques Frappa.

Figura 6 – Capa do cardápio do Berro D’água



Fonte: *Anos 70 Bahia*, 2017

Dois outros lugares também receberam tópicos temáticos nesse segundo capítulo. O primeiro deles é Rua Chile, situada no Centro, apontada pelos organizadores como a principal rua de Salvador durante os anos de 1970, pois figurava como cenário tanto de relações políticas da época quanto como centro de compras e entretenimento, por causa de seus cafés, livrarias e boates. O segundo diz respeito à casa de Vinicius de Moraes, localizada em Itapuã, para onde se mudou no início da referida década, “[...] importado pela atriz Gessy Gesse [...] para desagrado e ciúmeira no circuito boêmio-cultural do Rio e São Paulo.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 41). Os comentários dos escritores reiteram que, além de encontros artísticos com o baluarte da cultura baiana daquele período, como Jorge Amado, Gil, Caetano, Glauber Rocha, Dorival Caymmi, Vinicius se encantou pela Bahia mística, africana e matriarcal sintetizadas em Mãe Menininha, guia espiritual que nutria por ele grande afeto.

O terceiro capítulo da obra, “Santuário dos Loucos e Alternativos”, apresenta lugares preferidos, como aponta Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017, p. 46), pela “[...] malucada que consumia, fazia e vivia a cultura alternativa.” Essa parte, composta pelo triângulo da contracultura de Salvador (Boca do Rio, Alto da Sereia e Pituauçu), Arembepe, na Estrada do Coco, e Berlinque, na Ilha de Itaparica, responsabiliza-se pelas narrativas dos adeptos ao tropical-underground e suas variantes, sujeitos contemplativos das vivências comunitárias, ecológicas, sinérgicas, e que conviviam harmonicamente com pescadores, artesãos, prestadores de serviços. Segundo escritor José Jesus Barreto, “[...] o baseado rolava livre, em paz, diante do mar. Não havia celular, *selfie* (rss). Outro *point* para onde correu muita gente foi o Alto da Sereia, comunidade dependurada sobre o mar da Bahia, no bairro do Rio

Vermelho.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 49). É possível constatar, também, a naturalidade do uso de alucinógenos, apesar das proibições legais que já vigoravam.

Conforme se percebe no tópico “O Caminho de São Thiago dos Desbundados”, Arembepe figura como um dos lugares protagonistas da contracultura. Pertencente ao município de Camaçari, o vilarejo está situado no litoral norte da Bahia, podendo ser acessado através da Estrada do Coco. Para os organizadores, trata-se de “[...] território sagrado marcado por uma esplêndida enseada e uma muralha plana de recifes que protegem e emolduram os barcos coloridos dos pescadores.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 64). Os depoimentos constataam que a beleza natural foi atrativo suficiente para conquistar os embalos dos alternativos da contracultura já no final da década de 1960, embora o auge das agitações se desse no decorrer dos anos de 1970. Vale mencionar que importantes astros da cultura mundial chegaram a desfrutar desse cenário, a exemplo de Mick Jagger, Keith Richards, Janis Joplin, Roman Polanski, Jack Nicholson, Dennis Hopper, Rita Lee, Tim Maia e Ney Matogrosso.

O pesquisador Getúlio Cavalcante de Sousa (2014), em sua dissertação de Mestrado em História, pela Universidade Estadual do Ceará, denominada *Um olhar histórico sobre a comunidade de Arembepe*, esclarece que o surgimento do vilarejo nasce da serendipidade dos veranistas, em fusão com os pescadores que exerciam seu ofício naquela região, quando passaram a conviver tranquilamente. Segundo o autor, esses sujeitos buscavam pontos de fuga para driblar diversas restrições sociais impostas pela Ditadura Militar que já imperava no panorama nacional. A partir do fragmento do escritor Fred Dantas: “Deus permitiu que eu realizasse meu sonho, e hoje tenho minha casa quase na saída para a aldeia. Profundo respeito à natureza e cultura de Arembepe” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 54), pode-se compreender que alguns deles permanecem lá até os dias atuais.

Nesse santuário para os curtidores, formou-se a Aldeia Hippie de Arembepe. Como prenuncia o título do tópico “Aldeia Hippie: toda nudez será exaltada”, a nudez era comum naquele período no local, embora as mulheres preferissem não aderir a ela aos finais de semana, quando apareciam os “caretas”, mas, no geral, os narradores comentam que havia respeito na maior parte do tempo. Em um dos comentários que compõem essa parte, Beto Hoisel, um dos colaboradores da obra e também escritor do romance *Naquele tempo em Arembepe*, que retrata a comunidade da década de 1970, explica que não há fonte segura sobre o exato momento em que a Aldeia foi criada, mas sustenta a seguinte hipótese: “[...] possivelmente, no fim dos anos sessenta algum chincheiro curtidor chegou e resolveu ficar. Fez casinha de palha de coqueiro e ninguém reclamou. [...]”; encontrou outro maluco fazedor

de colares e pulseiras em Itapuã e espalhou discretamente a novidade.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 54).

Essa narrativa, ainda que de cunho ficto, complementa os resultados apresentados na pesquisa de Getúlio Cavalcante de Sousa (2014), em que considera documentos do período para chegar à conclusão de que a Aldeia realmente inicia sua formação entre o fim dos anos de 1960 e o início dos de 1970. As entrevistas trazidas por ele apontam para a instauração do Projeto Tamar, na década de 1990, e a construção da estrada que atribuiu acessibilidade ao local como responsáveis por algumas transformações relativas ao desenvolvimento da região. As opiniões divergem entre os que defendem a conservação do lugar de memória, os que acreditam positivamente na necessidade dessas transformações que o local tem vivenciado desde então e os preocupados com os recursos naturais, que passaram a se esvaír desde a instalação de indústrias no local.

No balanço das ondas da Ilha de Itaparica, mais especificamente na praia de Berlinque, My Friend constrói sua cabana de palafita e começa a atrair mochileiros e outsiders de todas as partes do mundo. Onde a nudez era natural no mar e no rio, banhavam-se no Sonrisal, que assim foi nomeado porque suas águas geladas curavam a ressaca das cachaças nativas. Nelson Cadena, um dos partícipes da obra, ao contar sua experiência durante o período em que morou no local, conta que o mesmo era frequentado por “[...] centenas de *hippies* estrangeiros e muitos baianos que frequentavam o espaço no fim de semana. Gostávamos dessas visitas. Vinham muitas mulheres, namorávamos, e elas traziam comida, fumo e ácidos” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 54, grifo do autor), além dos cogumelos levados de Nazaré das Farinhas, que faziam a festa das noites de lua cheia.

Figura 7 – Ponta de My Friend em Berlinque



Fonte: Acervo de Nelson Cadena, em *Anos 70 Bahia*, 2017

Quando creditado os escritores como responsáveis por retratar as relações com os lugares previstos na obra, atribuo-lhes o ofício de compositores das poéticas do espaço que me auxiliam nesta análise. É importante pensar as afetividades que demonstraram sentir como parte do processo constitutivo da memória coletiva que se estabelece a partir da perspectiva de Maurice Halbwachs (1990, p. 133), para quem, “[...] quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem.” Com isso, o autor observa que tal movimento carimba marcas que não podem ser apagadas nem dos sujeitos nem dos lugares, enquanto existirem ou de maneira não física. O lugar de memória, então, pode ser acessado quando fisicamente não puder ser praticado.

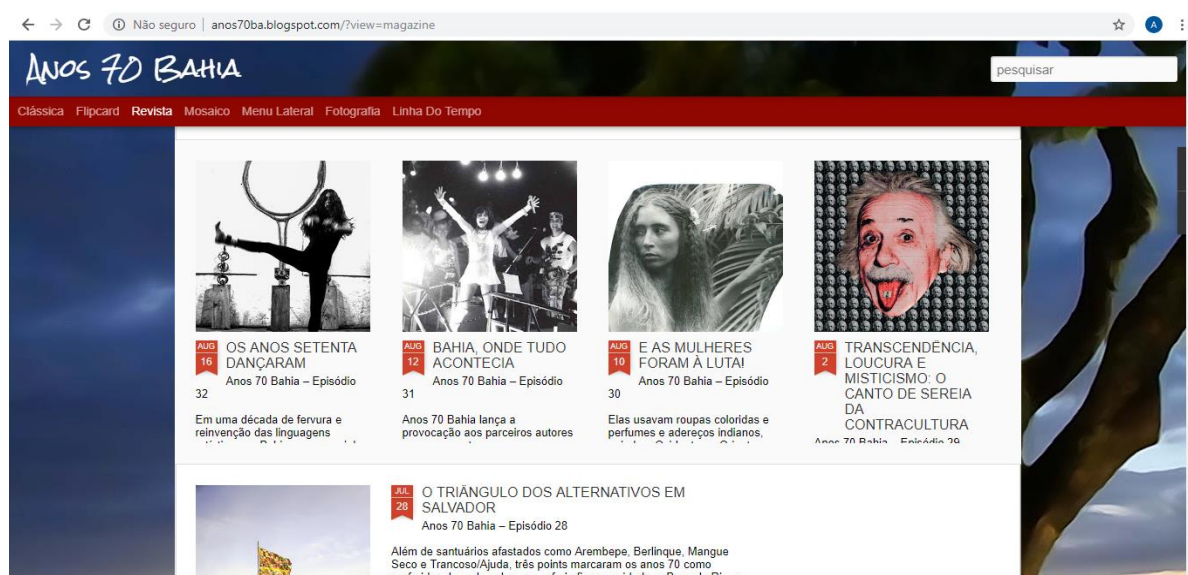
Para entender a constituição dessa memória coletiva, além dos espaços territoriais que compõem as narrativas do livro, importa estabelecer as tensões geográficas decorrentes dos demais lugares que são ocupados pelos livros. Portanto, torna-se necessário analisar tanto os suportes comunicacionais em que a narrativa foi disponibilizada quanto até em qual medida esses suportes podem se responsabilizar pela construção de um lugar de memória. Frances Amelia Yates (2007) avisa que a utilização desses mecanismos de comunicação como plataforma de rememoração não é um fenômeno moderno, mas já era exercido desde a Idade Média, através dos desenhos sobre o inferno, o paraíso e o purgatório, compondo a representação simbólica desse contexto religioso. As atuais mídias exercem esse papel cada vez de maneiras mais instigantes ou complexas, com propostas narrativas que se complementam nas produções coletivas.

O primeiro, dentre os espaços aos quais me referi acima, diz respeito ao site de redes sociais *Facebook*, por ser a plataforma que deu origem e foi utilizada até a fabricação do produto final. Aliás, antes de ser um livro, “Anos setenta Bahia”, enquanto lugar virtual, já produzia reações de consumo aos elementos simbólicos caracterizadores do período histórico que se buscou desenhar em suas postagens. Desse modo, dois elementos que são intrínsecos ao seu processo de construção, olhar a lembrança e a cultura participativa, caracterizam-no como representação da memória coletiva do agrupamento que se estabelece na página como comunidade virtual. O prosumidor que ocupa esse espaço o pratica enquanto um lugar de memória, tanto pela sociabilização e interação de mídias tradicionais com outras contemporâneas quanto por satisfazer o interesse que o motivou a chegar até ele.

Após coletar as escrituras e recursos imagéticos, dentre as postagens realizadas pela página virtual, para constituir a narrativa do livro, Luiz Afonso e Sérgio Siqueira (2017, p. 11) organizaram um “painel pulsante dos anos de ouro da cultura baiana” em um acervo digital.

Esses arquivos, antes de serem publicados originalmente em um produto editorial, passaram a ocupar outro lugar no ciberespaço, a plataforma *blogger*, estrutura não virtualmente complexa criada para estabelecer comunicações primárias. (VIZIBELI, 2013). O blog homônimo ao livro (Figura 8) dispõe de todos os tópicos que compõem a capitulação da obra, no entanto, os fragmentos se diferenciam na escrita e nas figuras, ensaiando o resultado final. É possível perceber, a partir do conteúdo previamente disponibilizado, que o processo de editoração para a versão física, além de realizar acréscimos redacionais, alterou algumas fotografias, colocando-as em formato de ilustração, por problemas que vão desde a não identificação dos autores como a ausência de autorização para utilizá-las.

Figura 8 – Blog *Anos 70 Bahia*



Fonte: <http://anos70ba.blogspot.com>

Como também se trata de um site de rede sociais, quando analisado a partir da perspectiva relacional, o blog atribui às narrativas o mesmo processo de hipertextualização que foi utilizado durante a produção do livro, posto que o usuário cadastrado no site *Google* pode curtir, compartilhar e comentar os conteúdos nele publicados. Os escritores que atuam nesse novo contexto já o fizeram cientes de que não teriam suas contribuições impressas nas páginas da obra, da mesma maneira que se compreendem enquanto produtor e consumidor do espaço que praticaram, atribuindo-lhe novas histórias para complementar a possível *fan fiction* dos anos de 1970 também nesse outro lugar, que passa a funcionar como outras formas dos atos de leituras de um texto que permanecerá em constante expansão. Para Henry Jenkins (2008), esse formato se aproxima da literatura da Wikipédia, interface com facilidade de

alteração dos conteúdos, que tem modificado a forma como as informações estão sendo disponibilizadas e consumidas atualmente.

Uma das informações, colhida no final das publicações feitas no blog, permite concluir que os comentários editados nas páginas do livro foram deslocados do contexto original pelo editor, sob a justificativa de tentar manter a coerência dos fluxos de opiniões depositadas no decorrer do seu processo de produção. Além disso, a disponibilização prévia do seu conteúdo motivou, por parte dos partícipes, a análise dos contextos em que os relatos foram organizados. Os organizadores informaram através da referida nota que, na hipótese de um coautor considerar que teve uma narrativa impropriamente alocada, respeitariam e fariam a imediata exclusão do texto. Somado à publicação do livro físico, essas observações constataam o fenômeno da “versão oficial”, observado por Henry Jenkins (2008), para quem os meios de comunicação alternativa exercem controle total sobre a propriedade intelectual, confiscando algumas possibilidades interpretativas.

O lugar de memória construído em *Anos 70 Bahia* enquanto suporte físico coexiste aos demais ambientes em que foi constituído e disponibilizado, com a significativa diferença de esses outros estarem passíveis de mutabilidade no seio da mídia em que ocupam, tendo em vista ser característica intrínseca da cultura da convergência, a criação de narrativas extensivas a partir da cultura de participação. Em decorrência disso, os usuários que praticam os espaços da obra enquanto produto o fizeram e o fazem de maneira particular a cada uma das possíveis formas de acesso, ou seja, durante a composição lhes foi possível criar a memória coletiva nela representada, já na navegação do blog, a intenção pode ser complementar o texto de maneira a permanecer naquele espaço, e, na leitura da “versão final”, os sentidos são atribuídos tão somente por intermédio da sua subjetividade, filiando-se de maneira a gerar topofilia com aquele lugar.

1.3 Artivismo, desbunde, repressão e utopia

A atmosfera ensanguentada que pairava sobre a década de 1970 em território nacional era resultado da Ditadura Militar que havia sido instaurada em abril de 1964, legitimando a cassação das liberdades individuais e repressão aos opositores, a partir da edição do Ato Institucional de número um. Marechal Castelo Branco tomou o poder em março do referido ano, quando, através de um golpe intentado para afastar o até então presidente da República

João Goulart, implementou o período de extinção dos direitos, violência, perseguições, prisões, torturas e censura aos artistas, acadêmicos e veículos de comunicação. Quando o quinto Ato Institucional foi publicado, as tensões tornaram-se ainda piores, pois o número de desaparecidos era crescente, que sequer constavam nos registros dos encarceramentos.

A memória coletiva que permeia o imaginário da sociedade brasileira acerca da Ditadura Militar parece não haver alertado para a gravidade dos fatos, de maneira que considerável parte dos cidadãos volta a requerê-la, na atualidade, sob o argumento de a tudo organizar em seus devidos lugares. Desde as manifestações políticas que se intensificaram no ano de 2016, contra o governo da então presidenta Dilma Rousseff, apoiar o retorno das calamidades que levou parte da população aos destroços se tornou algo que pode ser encontrado com facilidade, fenômeno que ganhou proporções gigantescas nas eleições presidenciais de 2018. Essa percepção não escapa às páginas do livro *Anos 70 Bahia*, “[...] ainda hoje, conclamam a volta da ditadura. Para nós, que vivemos e assistimos os tempos de chumbo, é vergonhoso e assustador.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 186). Além disso, o presidente eleito, Jair Bolsonaro, tem se utilizado dos campos semânticos desse lastro histórico como balizadores da sua forma de governar, principalmente no que tange à negligência com as necessidades sociais.

Ainda que os esforços políticos tentassem exercer o controle social a partir da repressão dos que se opunham aos ideais autoritários dos militares, parte da população não se desobrigou de combater as formas de opressão através de diferentes maneiras de lutar. Para Lucy Dias, enquanto alguns cidadãos aderiram às imposições políticas, outros constituíram exílios, guerrilhas ou, na pior das hipóteses, o desaparecimento ou a morte. Nesse sentido, a autora ressalta que a subjetividade também havia entrado em moda, posto que “[...] só havia duas possibilidades para os inconformados de então: fazer guerrilha urbana como resposta desesperada; ou ‘desbundar’ como uma saída para não ‘pirar’.” (DIAS, 2003, p. 310). Estes últimos, segundo Marcos Alexandre Capellari (2007), recusavam os ritos sociais convencionados pela tradição ocidental, em busca de inverter a lógica do sistema a partir da via comportamental.

Na tentativa de conceituar o “desbunde”, as discussões incorrem na dualidade entre os movimentos armados e os que não quiserem se submeter a eles. Nas discussões do tópico “Sonho, utopia e repressão”, no capítulo “Mistérios e misturas do planeta”, os interlocutores confrontam seus argumentos a esse respeito, não somente sobre a fixação dos sentidos, mas também sobre as motivações dos que optaram por “desbundar”. Já a escritora Eliane Cecilia Machado acrescenta que “[...] simplesmente optamos por viver outra vida. Por sermos

felizes. E sou testemunha: nunca se produziu tanto em termos de literatura, cinema, dança, artes plásticas e música como naquela época” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 184), contrariando a tese de a expressão ser utilizada pejorativamente pelos guerrilheiros para identificar aqueles que abandonaram ou não aderiram às suas estratégias de conquista.

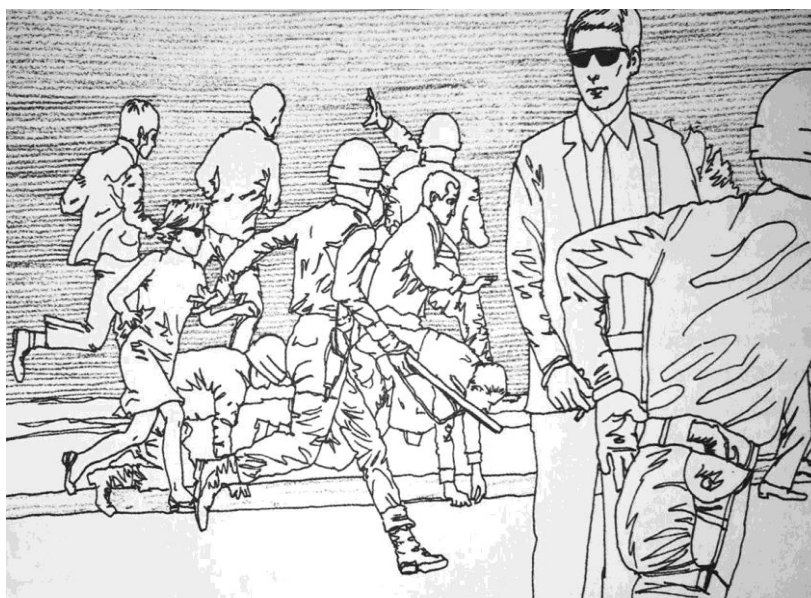
Não há dúvidas de que as contestações decorrem da disputa ideológica firmada até entre os que se opunham ao governo ditador. Alfredo Syrkis (1980, p. 112), ao compartilhar suas experiências sobre o assunto, relata que “[...] desbundar, naquela época, significava, no jargão da esquerda, abandonar a militância. Fulano? Fulano dêsbun-dou, dizíamos, com desprezo.” Intervindo, por ser o perfil responsável por elaborar a obra, *Anos 70 Bahia* acrescenta que, “[...] mesmo esses estavam buscando uma outra história ou até mesmo se divertindo. A vida é única e, se não houver utopia, não vale.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 184). De um jeito ou de outro, os sujeitos aos quais me refiro buscaram inverter a lógica comportamental vigente à época, contrariando tanto as tradições familiares e políticas quanto a própria parcela contra o governo estabelecido, que os taxava como fúteis.

Esse estilo de vida também é caracterizado pela ascensão de pautas minoritárias, como, por exemplo, as causas feministas, gays, raciais e dos discursos ambientais. “Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia [...] etc.” (RISÉRIO, 2005, p. 27). Os lugares aos quais me referi no tópico anterior também foram praticados nesses intentos, o que justifica as narrativas místicas e psicodélicas que permeiam a trajetória textual da obra. Nesse viés, escritor Antonio Sérgio compartilha suas experiências nos pastos das fazendas de Santo Amaro em busca de *psilocybe*, uma espécie de cogumelo alucinógeno que elegeram como o barato da vez, vindo a identificá-lo como porta do céu ou carne de deus, e, conseqüentemente, também tiveram acesso às experiências com discos voadores e seres de outros planetas. (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 168).

Aqueles que optaram pelo desbunde também sofreram as conseqüências das nuvens de chumbo que se espalhavam por toda a sociedade. Segundo Luiz Afonso e Sergio Siqueira (2017, p. 180), até mesmo “[...] os alternativos que encara[va]m o sistema com as armas da contracultura, do altruísmo comunitário e de formas de inserção marginais à sociedade retrógrada e consumista que então dava as cartas” estavam sujeitos aos esquemas superpesados da repressão (Figura 9). A arte, então, se mostrou como um importante aparato de luta para aqueles que almejavam externar suas insatisfações, de modo a contribuir com a derrocada do sistema opressor que os submetia ao modelo de vida unitário com lastros em

culturas desrespeitosas aos direitos fundamentais de cada cidadão. Como consequência disso, os artistas se tornaram alvos tanto quanto os guerrilheiros.

Figura 9 – Repressão política em *Anos 70 Bahia*



Fonte: *Anos 70 Bahia*, 2017

Como instrumento de luta política, a arte insere-se em um campo simbólico capaz de materializar batalhas desarmadas. É possível identificar esse caráter na história mundial da contracultura, quando, ainda na década de 1960, os hippies realizavam passeatas distribuindo flores nas ruas do território norte-americano. *Anos 70 Bahia* apresenta a utilização de várias manifestações artísticas como constitutivas do fenômeno associativo entre política e arte, a exemplo da música, literatura, cinema, teatro, fotografia, performances, enfim, tantas quanto couberem no ritmo aflorado desse período de fertilização criativa. É possível associar tantas motivações ao fato de que, sob os efeitos da repressão, a arte desafiava a superficialidade crítica dos operadores da Ditadura Militar. Com efeito, artistas e simpatizantes se utilizaram dessas linguagens como práticas de resistência, aferindo potencial tanto escapista quando de modificadores de realidades culturais também imbricados na ocupação do espaço.

Não se tinha direito à liberdade de expressão. Os artistas ou responsáveis precisavam submeter suas manifestações artísticas aos censores da ditadura antes mesmo da publicitação. Um relato do escritor Guido Lima torna possível rememorar tais circunstâncias: “[...] no teatro, éramos obrigados ao tal ensaio para a censura federal, onde grande parte do conteúdo do espetáculo era cortado e quase sempre se perdia o sentido e as ideias propostas [...]. Vários shows e peças foram proibidas.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 182). Qualquer produção

de arte que demonstrasse criticidade era submetida à censura dos militares fiscalizadores, motivo de insistência para os agitadores culturais, na espreita da possibilidade de as críticas não serem identificadas, quando passaram a utilizar recursos metafóricos para driblar as repressões.

Na intenção de combater, a partir dessas manifestações culturais, o sistema de governo então estabelecido, os sujeitos atribuem à arte o caráter político. Dessa forma, importa trazer à baila a compreensão de Miguel Chaia, para quem “[...] ao se supor a ideia primordial de política inventada no interior da *pólis* grega (*politikós*), bem como as especificidades da obra de arte, estão dadas inúmeras pistas para se pensar as relações entre arte e política.” (CHAIA, 2007, p. 19). Segundo ele, uma vez considerada como passível de interferir nas percepções de mundo dos sujeitos que com ela se relacionam, a arte exerce influência direta nos atos políticos da sociedade, que, por sua vez, são compostos por esses sujeitos. Constatar que a arte pode desenvolver as percepções críticas dos indivíduos também é lhe aferir responsabilidade sobre os comportamentos que eles terão em suas relações sociais.

As manifestações artísticas que permeiam as narrativas de *Anos 70 Bahia*, direta ou indiretamente, estão contempladas por essa fusão entre arte e política. Primeiramente, porque dizem respeito ao que se produziu durante a Ditadura Militar e, segundo, por ter sido a arte um dos principais alvos da censura e repressão. Embora apenas um tópico tenha sido dedicado às atuações ditatoriais em si, durante toda a obra a efervescência cultural se mostra presente. Os sujeitos que compartilham suas experiências também são artistas ou agitadores que estiveram, ou estão, envolvidos no labor artístico. Como não poderia ser diferente, assim como não o é em todos os veículos que trataram da contracultura brasileira, merece palco as personalidades que deram voz ao coro das expressões artístico-políticas do período retratado, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Novos Baianos e tantos outros que fizeram da década impulso do ativismo subjetivo.

A escolha da expressão “ativismo”, utilizada no título do presente tópico, justifica-se por se tratar de uma das terminologias ou um dos contextos passíveis de considerar a arte como instrumento político, não o único. No entanto, foi levado em consideração o fato de que as manifestações artísticas apresentadas na obra figuram como ações ativistas devido ao engajamento em favor de uma causa, aqui representado pelo fim do regime totalitário que suprimia as liberdades individuais e coletivas. Assim, se impedir a liberdade de expressão é suprimir o gozo das subjetividades humanas, o que há entre a arte e o ativismo é justamente o político. Com efeito, o ativismo foi a metodologia utilizada por aqueles que fizeram da arte

seu instrumento de sobrevivência e luta contra a Ditadura Militar, mesmo correndo o risco de serem presos ou mortos.

Alexandre Gomes Vilas Boas (2015, p. 39) alerta que a utilização da grafia ativismo tem seu registro a partir da década de 1990, mais recente ainda surge o artivismo, em uma publicação na Folha de São Paulo, intitulada “A explosão do a(r)tivismo”, de autoria de Juliana Monachesi, estabelecendo relações entre coletivos ativistas do momento da publicação, com outros que atuaram, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970, ressaltando perceber apropriação de processo daqueles para com estes. O texto provocou frisson nos grupos citados, que realizaram um evento denominado “I Congresso Internacional de A(r)tivismo”, expandindo o debate sobre suas práticas e a maneira como a mídia os veem, resultando nos anais do evento como forma de manifesto crítico às mídias tradicionais.

O Tropicalismo, liderado pelos cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, sem dúvida, é um dos movimentos artísticos mais marcantes do período sob a preocupação da obra, quando protagonizaram, contrários aos “nacionalistas”, a oposição política da classe artística. Eles “[...] procuravam usar uma linguagem autenticamente brasileira, na luta pela afirmação de uma identidade nacional-popular que seria, no limite, socialista” (RIDENTI, 1999, p. 58), enquanto os tropicalistas buscavam incorporar vanguardas norte-americanas e europeias, acoplando a contracultura ao cotidiano brasileiro. Segundo Capellari (2007), o Tropicalismo surgiu em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a apresentação musical marcada por propostas inovadoras que, fazendo o uso da linguagem metafórica, compuseram um Brasil dividido entre o moderno e o arcaico, bem como o bom e o mal gosto.

Alguns fragmentos de *Anos 70 Bahia* moldam a discussão sobre o surgimento do movimento. Conforme apontou o escritor David Taboão, tanto Caetano Veloso quanto Jorge Mautner afirmaram a importante influência do escritor José Agrippino para o grupo, pois, para eles, sua escuta e sua intervenção eram admiráveis. Como Edmilson Araújo, outro escritor, corrobora, o citado autor havia influenciado as ideias “fora do prumo” do tropicalismo, através do romance *PanAmérica*, “[...] lembrado por Caetano na música Sampa. Agrippino morreu esquizofrênico, em 2007, praticamente esquecido, em Embu, São Paulo” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 122), embora tivesse habitado a Bahia na época do desbunde. É importante deixar claro que o movimento tropicalista não foi um fenômeno exclusivamente musical, influenciando nos modos de produzir de diferentes linguagens artísticas, como, por exemplo, o teatro, a dança, a literatura, o cinema, entre outros.

Também é importante esclarecer que o coletivo responsável pela gravação do disco “Tropicália ou Panis Et Circencis”, lançado em 1968 pela gravadora Philips (a saber: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes e participação dos poetas José Carlos Capinam e Torquato Neto – Figura 10), confirma a influência de toda a obra desenvolvida pelo poeta Oswald de Andrade, bem antes de tudo, e de Glauber Rocha, através do filme *Terra em Transe*, de 1967, responsável pelo Cinema Novo, “[...] movimento de diretores brasileiros, entre eles Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, David Neves e o próprio Glauber Rocha” (ARAÚJO, 2014, p. 57), que perdura com lastro temporal até o início década de 1970 e, como o próprio nome evidencia, representa uma necessária manifestação das artes cinematográficas para a contracultura.

Figura 10 – Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circencis”



Fonte: Tropicália, Philips, 1968

Sobre o surgimento desses dois fenômenos, os escritores do livro em análise travam uma discussão a respeito da influência de Edgar Santos, reitor da Universidade Federal da Bahia, entre os anos de 1946 e 1952. Para Sérgio Siqueira, toda ascensão artística da Bahia, desde o final da década de 1960 e durante a de 1970, foi “[...] graças à revolução cultural-educacional que foi feita lá atrás, pelo reitor da UFBA, Edgar Santos (a Tropicália e Cinema Novo não existiriam sem essa base construída por ele).” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 82).

Em contrapartida, o escritor Roberto Torres, em resposta ao comentário transcrito, considerou um exagero atribuir tais existências ao reitor, pois, conforme defende, “[...] quem criou o conceito tropicalista foi o carioca Hélio Oiticica, com a exposição ‘Tropicália’, [...] e o cinema novo (Glauber e Roberto Pires) não receberam nenhum apoio de Edgar Santos para existir.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 83).

Importante dizer que Luiz Afonso e Sergio Siqueira, embora autores de *Anos 70 Bahia*, participaram tanto com seus perfis (interfaces individuais) quanto com a página criada para gerar as interações, ou seja, alguns comentários foram assinados individualmente e outros de maneira conjunta, como se percebe no debate em comento. Assim, para justificar seu argumento inicial, Sérgio Siqueira explica que foi através da implementação das unidades acadêmicas realizadas por Edgar Santos, atraindo para a Bahia personalidades como Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves e Smetak, que se constituiu uma base sólida para o Estado referência nas produções culturais. Em sua tréplica, Roberto Torres defende ter sido o Tropicalismo iniciado com as artes plásticas, destacando que “[...] a mídia aproveitou a música como paradigma da Tropicália por ela ser mais comercializável” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 84), sustentando que o reitor em nada contribuíra para esse surgimento.

Outro ponto importante que se extrai ainda desse debate diz respeito à nomeação feita por Caetano Veloso ao movimento que dera início com os demais artistas já citados. Havia em consenso que, de fato, o batismo havia sido feito por Caetano, no entanto, duas teses são apresentadas. A primeira, colocada como uma possibilidade por Sérgio Siqueira, atenta para o fato de Hélio Oiticica ter grande importância e responsabilizar-se pelo nome, “[...] embora digam que Caetano, ao colocar o nome na música, não sabia do nome dado à expo por Hélio.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 83). Roberto Torres explica que, “[...] por conta dessa amizade com Rogério Duarte, que chegou ao Rio de Janeiro antes de Caetano e Gil, e era parceiro de Oiticica, não tinha como Caetano não saber da exposição [...] que causou grande repercussão” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 85), alertando para o fato de ter sido Hélio o responsável pela estética do tropicalismo.

Em continuidade ao debate, Sérgio Siqueira opina no sentido de que “[...] tem gente que fala em coincidência, também acho que o nome partiu daí, de Hélio.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 86). A esse respeito, o próprio Caetano Veloso afirma, no prólogo da edição comemorativa aos vinte anos da publicação de “Verdades Tropicais”, lançada em 2017, que o nome foi atribuído após ter tido acesso à referida exposição de Oiticica. Por fim, o escritor Sérgio Siqueira conclui a discussão incentivando os escritores a contribuírem com as interlocuções: “[...] vamos nessa, agradecemos o bom debate e essa página é para

ouvir as histórias de quem participou e esteve por perto.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 86).

Após o período que passaram exilados em Londres, depois da promulgação do ato institucional de número 5, com a expedição de suas ordens de extradição, os cantores Caetano e Gil retornaram a Salvador, que, segundo Sérgio Siqueira, “[...] estava acontecendo e a Bahia era o imaginário do mundo. Caetano e Gil voltavam do exílio, Vinicius se estabelecia em Itapuã, os Novos Baianos brilhavam, e Moraes Moreira, ao colocar voz no trio elétrico, rescreveu o carnaval da Bahia.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 82). A poesia musicada dos novos baianos também somou coro ao ativismo que consegui aferir em tais vivências (olhando daqui dos dias atuais), quando o Farol da Barra, além de pôr do sol, também passou a ser o pôr do som, como previam na canção e como o fizeram ser através dos carnavais. Do mesmo modo, também não escaparam da repressão, como contam Luiz Afonso e Sérgio Siqueira: “[...] estando eles num bar tomando umas cervas, duas pessoas se aproximaram e perguntaram: ‘Vocês são os Novos Baianos?’ Pensando tratar-se de fãs, responderam: ‘Somos!’” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 180), na verdade eram policiais disfarçados e os levaram em cana.

O amor, que recebe atenção especial dos desbundados, inclusive sendo adeptos aos modos não tradicionais de praticá-lo, também não passa despercebido das narrativas da obra em análise. Afinal, o amor é a mais revolucionária das artes. Alguns casais ganharam atenção especial nas linhas de *Anos 70 Bahia*. O primeiro deles, Esther e Agrippino, após a morte da filha Manhã, de beleza exaltada em vários momentos do livro, lançaram-se uma lendária vida em comunidades alternativas. Fernando Noy, outro escritor, diz que “[...] foram embaixadores do mais alto astral, da luz, do poético encarnado na vida.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 121). Já Beg Figueredo denuncia que, “[...] quando morava na Ladeira da Barra, recebi algumas vezes a visita de José Agrippino. [...] Ele vinha me solicitar o apê para se encontrar com uma mulher misteriosa” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 121), não deixando escapar as fagulhas de desejo que pairava sob a atmosfera dos amores livres no cotidiano do desbunde.

Vinicius de Moraes e Gessy Gesse formam o segundo casal que se destaca nas páginas do livro. De acordo com os autores, ela que o trouxera “[...] para morar na Bahia, a casa que construíram em Itapuã tornou-se ponto de encontro de celebridades do calibre de Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto, Glauber Rocha [...] e tantos outros.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 123). Casaram-se no ano de 1973. Ela, que contribuiu com as narrativas de *Anos 70 Bahia*, também conta que “Vinicius ia completar 60 anos no dia 19 de outubro

(corria o ano de 1973) e a ideia de juntar essa data com o nosso casamento fê-lo parecer um adolescente; era só alegria e ansiedade.” (GESSE, 2013, p. 82). Segundo Luiz Afonso (AFONSO; SIQUEIRA, 2017), foi em Salvador que o poeta conectou sua espiritualidade aos ritos do candomblé, vindo a viver e cantar a força da cultura afro matriarcal.

Mas o clima de impossibilidades, causado pelo totalitarismo dos militares, encontrou uma barreira espacial na cidade de Salvador. Trata-se do Instituto Cultural Brasil-Alemanha – ICBA, hoje renomeado como Instituto Goethe, que, durante boa parte dos anos de 1970, funcionou como reduto da liberdade artística e referência da cultura da Bahia durante a Ditadura, quando ficou conhecido como o território livre da dança, teatro, música e cinema, abrigando projetos de grande relevância para o cenário em comento (Figura 11). “Certo dia, a polícia cercou esse templo do livre-pensar, mas não pôde entrar e a repressão teve que recuar.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 81). Como se observa, o aspecto relevante que o tornou exceção das condutas repressoras se deve ao fato de terem lhe atribuído status de território estrangeiro, tornando-o um ambiente seguro para os frequentadores.

Figura 11 – Performance do grupo “Intercena” no ICBA



Fonte: *Anos 70 Bahia*, 2017

Na defesa ostensiva da liberdade que pairava sobre o ICBA, é possível perceber um processo de desterritorialização da Ditadura Militar, mesmo no período de sua vigência, posto a impenetrabilidade com a qual os policiais tiveram que lidar, pois invadir aquele espaço seria

como invadir a própria Alemanha. Assim, a relação entre ativismo e espaço perpassa a noção de território físico, e finca suas materialidades no praticar de um lugar de memória. Ou seja, o muro que tornava o ICBA um território germânico em pleno Corredor da Vitória possibilitou um ponto de fuga para os encontros e, a partir deles, todas as relações pessoais necessárias ao desenvolvimento artístico. O fator político figurou como vítima algoz, já que a diplomacia impôs respeitar territorialmente o Estado que ali havia sido instalado sob sua permissão, ainda que diante de um estado de exceção. Nesse espaço era possível viver a utopia.

Entretanto, os escritores também registraram momentos de tensão, como narra Milton Macêdo no seguinte trecho: “[...] preparamos uma peça que seria encenada naquele teatro e, exatamente na estreia, todo mundo no portão, aquela expectativa e, de repente, chega o censor proibindo a apresentação, definitivamente censurada.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 89). Ficam claros na obra, a partir dos comentários transportados do ambiente virtual, os esforços depositados pelo responsável legal, Roland Schaffner, para que o ICBA continuasse como lugar de escapismo à Ditadura, pois sabia que não se tratava de um instituto de diplomacia alemã, mas de direito brasileiro. No entanto, em meados do ano de 1977, ele tomou conhecimento de que haviam infiltrados ali policiais disfarçados, que, sob a alegação de porte de drogas, levaram presos alguns dos frequentadores. Por esse motivo, um telegrama afastou Schaffner, cessando, então, as atividades daquele centro cultural da Bahia.

As atrocidades cometidas pelos militares durante a Ditadura tornaram-se inimputáveis a partir da Lei da Anistia, como ficou conhecida a Lei de nº 6.683, publicada em 28 de agosto de 1979, que concede, em seu artigo 1º, anistia aos servidores da Administração Pública e do Poder Judiciário responsáveis pelas práticas de crimes políticos, crimes conexos com estes, ou crimes eleitorais, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, muito embora a Comissão da Verdade, criada pela Lei nº 12.528, em 18 de novembro de 2011, em contrapartida, tenha trabalhado no sentido de esclarecer todos os abusos por motivações políticas que violaram direitos humanos no referido período. Interessante o fenômeno que se observa a partir desses documentos, pois, enquanto o primeiro legitima o esquecimento, o segundo estabelece procedimentos para se alcançar o direito à lembrança. Juntos, ocupam o lugar de memória para todas as violações de direitos fundamentais que foram ocultadas dos seus interessados.

A partir das análises precedentes, foi possível compreender tais movimentos artísticos, utilizados como instrumento da luta desarmada presente nas narrativas de *Anos 70 Bahia*, como movimentos poéticos de diferentes linguagens. Quando busquei essas poéticas com fulcro em Bachelard (1993, p. 190), aprendi que “[...] a poesia contemporânea pôs a liberdade

no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade.” Assim, o tratamento que as manifestações artivistas receberam da Ditadura Militar não havia como ser diferente, uma vez que o potencial político da arte se encontra, principalmente quando um governo vigente faz da liberdade seu maior opositor. Eis o caráter subversivo que a contracultura baiana dos anos de 1970 experimentou a partir do artivismo. O sonho não tinha como acabar, pois, ao preencher lugares de memória, a arte se torna permanente.

ENCONTROS (DES)CONECTADOS EM *MALUCOS DE ESTRADA*

Voz poderosa como nenhuma outra.
Porque é uma voz que
chama para lutar por todos,
pelo destino de todos, sem exceção.
Voz poderosa como nenhuma outra.
Voz que atravessa a cidade
e vem de todos os lados.
Voz que traz com ela uma festa,
que faz o inverno acabar lá
fora e ser a primavera.
A primavera da luta.
(Jorge Amado)

**2.1 Narrativas de si: do hippie ao “maluco de estrada”**

Há sei anos, enquanto passava pelas publicações dos meus amigos no site *Facebook*, deparei-me com um vídeo referente a uma campanha de financiamento para a realização de um documentário. Estudante do oitavo período do curso de Direito, os problemas jurídicos que nele foram apresentados despertaram minha atenção. Tratava-se de uma narrativa para atrair colaboradores financeiros para, a partir do produto que seria desenvolvido, representar, tanto a reconfiguração do movimento de contracultura hippie, além da configuração dos “malucos de estrada”, como as repressões políticas às quais estão submetidos cotidianamente. Tal serendipidade tem me acompanhado desde então como objeto de pesquisa, ainda antes de o filme documentário existir, pois durante a pesquisa monográfica não havia sido lançado.

⁵ Aproxime o leitor do *QR code* para assistir ao documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*, de Rafael Lage, 2015.

Aqui investigo essas discussões a partir das teorias da literatura oral, na perspectiva da retórica testemunhal que perpassa as cenas e contribuições de cada “maluco” entrevistado.

Quando estive em Brasília para realizar a pesquisa de campo do trabalho de conclusão da graduação, no ano de 2015, conheci Rafael Lage, diretor e idealizador do documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*, e pude entender que a penetrabilidade que a obra alcança só se tornou possível por ser ele um pesquisador vivente das condutas desses sujeitos. Ele contou que, quando começou a gravação dos depoimentos para o filme, por não estar a exercer o labor artesanal característico desses artistas, além de outras práticas, deixou de se considerar um “maluco de estrada”, mas passou a aplicar as técnicas do artesanato na composição da fotografia cênica. Desse modo, torna-se possível compreender que o “maluco” se finca no “estar”, não em um “ser”. De fato, estar entre os pesquisados, não de maneira proposital, durante muitos anos, o aproximou das cenas que ele precisaria capturar a partir das narrativas de si, dos outros que ele conhecia.

Em contrapartida, essa experiência fez-me perceber que eu não havia aprendido a ser pesquisador, tanto por não saber me aproximar como também por não tomar distância. Intuí a necessidade de proteção, sem me questionar se era o que precisavam. Nas aplicações técnicas, a única artesã que inicialmente me concedeu entrevista, de modo implícito, só o fez em troca da compra de um dos seus apanhadores de sonhos. A partir disso, deixei o gravador e a mochila de lado e me dispus a tão somente ouvi-los. Nesse momento aprendi o que eram as poéticas orais, antes até de conceitualmente conhecê-las, pois notei, com facilidade, as diferenças entre as histórias contadas presencialmente e as virtualmente assistidas, ainda que não substanciais e nem com amplo lastro temporal, atribuindo ser isso resultado do constante deslocamento cronológico e espacial, características intrínsecas aos “malucos de estrada”.

Junto ao meu orientador, dois anos depois, decidi compor esse trabalho também com a análise do documentário *Malucos de estrada*, momento em que me coloco diante da performance testemunhal desses sujeitos através dos registros que integram o filme. Mas a aproximação teórica com a temática só chegou até mim ao cumprir o componente “Tradição Oral e Cultura Popular”, sob a ministração dos professores Edil Silva Costa e Arivaldo de Lima Alves, quando enfim consegui aproximar o objeto às sensíveis investigações que catalogam os acervos físicos, subjetivos e até mesmo ainda não descobertos, das oralidades. A partir de então, a pesquisa alcançou os movimentos necessários ao seu desenrolar, tendo em vista que o pesquisador dessas manifestações é, antes de qualquer tudo, consumidor de poéticas da expressividade.

O documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR* foi lançado em 25 de agosto de 2018, a partir da sua publicação no *Youtube*, tido como o maior site de redes sociais para compartilhamento de vídeos do mundo, popularidade que se constata por pertencer esse veículo à empresa *Google*, gigante das comunicações, referenciada como ponto de partida para encontrar outros sites (Figura 12). O vídeo é composto por fragmentos cênicos de performances e oralidades sobre a cultura dos “malucos de estrada”, sujeitos escolhidos para esta análise. A partir dessas vozes, que contam suas experiências, e ao aferir tais narrativas como acontecimentos discursivos, passo a explorar alguns elementos que considere constitutivos da representação do “maluco”, e, em consequência disso, a atualizar as possíveis distinções entre o imaginário social acerca do movimento atual de contracultura e a estética traçada no filme, através de elementos visuais, acústicos e performáticos.

Figura 12 – *Malucos de estrada* na interface do *Youtube*



Fonte: Site *Youtube*⁶

Embora tenha separado um tópico específico para discutir o deslocamento a partir dos conceitos de movência e não lugares, acredito que não há como tratar dos “malucos de estrada” sem atentar ao seu movimento, pois estampam a fisionomia da transitoriedade, ou melhor, concebem forma ao corpo que se desloca. Assim, o comportamento desses sujeitos ao decorrer do vídeo encontra, em Paul Zumthor, o sustentáculo da performance, que, segundo ele, se refere menos a uma completude e mais a uma vontade de realização. Ao aprofundar a

⁶ Cf. MALUCOS de estrada – parte II – Cultura de BR. Direção: Rafael Lage. 2015. 100 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E2xYfyEANMw&t=5312s>. Acesso em 12 jan. 2018.

noção do conceito, o autor considera perder a “[...] pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada.” (ZUMTHOR, 2014, p. 41). Essa compreensão aponta para a atualidade da performance, que, além de constante, demanda de fatores externos ao seu condutor, como com quem se compartilha e o espaço ocupado.

Como estou a tratar das performances em poéticas orais, é necessário destacar que essa atualidade acontece através dos movimentos do corpo e da reprodução da voz. Para Edil Silva Costa (2005, p. 119), “[...] mais do que nos gestos, o cuidado maior é com a entonação de voz e a expressão facial. Ao explorar os recursos da sua própria voz, o narrador aperfeiçoa a narrativa, demarcando tempo, espaço, personagens.” Essa observação tornou possível a compreensão de que, ao acessar uma performance disponibilizada em uma mídia digital, mesmo com captura de imagem, movimento e som, não se consegue alcançar a forma como ela foi concebida, tendo em vista o fenômeno da recepção, alertado, pelos autores citados, como fator a influenciar na existência da narrativa. Ou seja, mesmo com a fixação do conteúdo em um formato de reprodução integralmente passível de repetições, cada espectador irá concebê-lo de diferente forma, atualizando assim os movimentos performáticos.

Por essa razão, não conseguirei conceituar o que é um “maluco de estrada” aqui, não porque as subjetividades de cada visualizador tendem a influenciar diretamente no conteúdo, mas sim porque ative-me às narrativas apresentadas no documentário, sob as circunstâncias de o espaço e equipe de produção comporem as performances no instante da captura. Talvez a proximidade entre o diretor da obra e os sujeitos que dela participaram reverbere maior afinidade com as práticas cotidianas destes, em contraposição à ideia de que a edição dos fragmentos compilados em cenários distintos por todas as regiões do Brasil, organizando e atribuindo uma semântica narrativa, construa uma ficção. No entanto, parece não ser necessário estabelecer esse consenso, pois, conforme Paul Zumthor (2005) sinaliza, quando o sujeito encontra-se diante do ofício de reter um pedaço do real passado, exerce-se uma tentativa ficta em si mesma.

Além disso, Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) mencionam a tradição inventada, que atribui veracidade à construção discursiva a partir da sua repetição. Nessa mesma lógica, bem observa Edil Silva Costa (2005, p. 46) que, “[...] quando certos discursos se cristalizam na cultura, deixam de ser questionados.” Ao trabalhar com os “malucos de estrada”, a tradição apresenta-se como parâmetro indispensável para a compreensão destes. Jerusa Pires Ferreira (2003, 91) define a tradição como uma “[...] espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se

repetir, e a se transformar, num movimento sem fim.” Esse pensar demonstra que a tradição não necessariamente precisa ser medievalista, pois é um processo de constante atualização, que pode, cronologicamente, ocorrer no passar de horas, dias, anos. Tais discussões também esclareceram minha percepção sobre a história contada de maneira diferente quando pessoalmente com os mesmos sujeitos do vídeo.

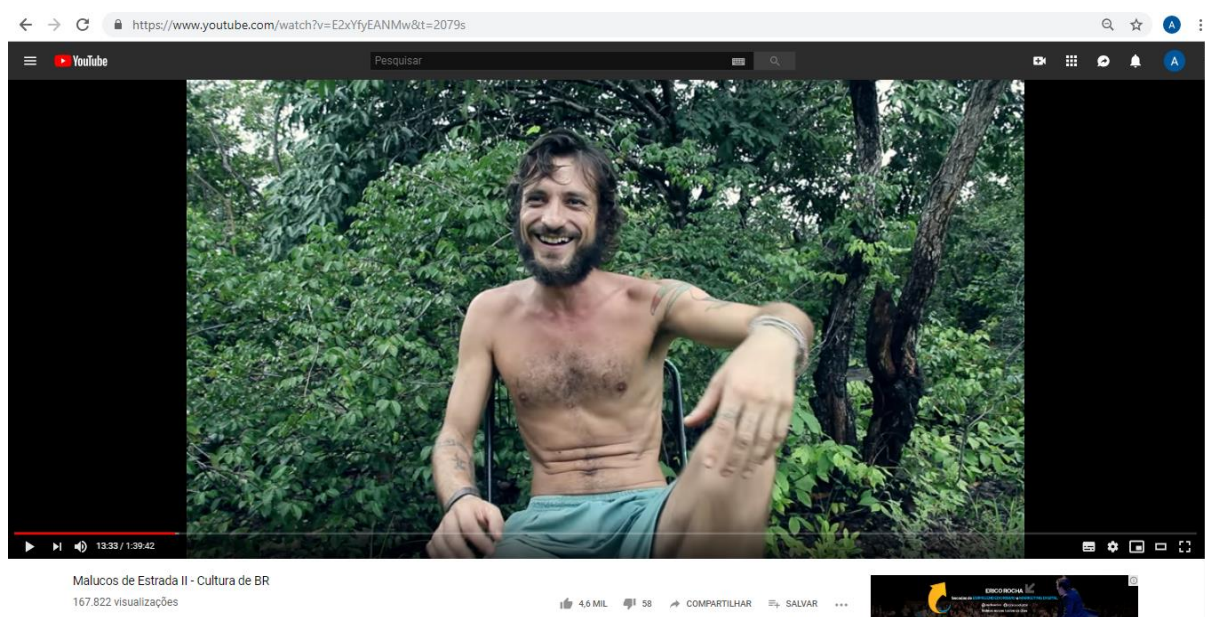
Segundo Frederico Augusto Garcia Fernandes, a partir do século XVIII, a poesia oral acabou exercendo um papel secundário na crítica literária por vários motivos. O primeiro diz respeito a desvincular-se da escrita, sendo tratada como uma literatura para pessoas que não tinham conhecimentos de leitura e escrita. Já o segundo, por assumir a posição de popular, em contraposição à erudita. Um outro motivo seria por causa de sua função de tornar-se objeto de investigações folclóricas, pautadas em observações de costumes, sincretismo religioso, origem étnica, descaracterizando o valor poético. Nesse sentido, Fernandes (2007, p. 9) defende que “[...] a poesia oral necessita de um direcionamento que a (re)coloque na berlinda da teoria literária, para que o valor poético iminente em seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural.” Desse modo, não há dúvidas de que as tradições compõem esse tipo de manifestação da linguagem.

No despertar das narrativas sobre as percepções de si, a única maneira de acessar ao que é um “maluco de estrada” de estrada é não o caracterizando. Isso se deve ao fato de serem sujeitos fugidios, que a todo instante tentam desencaixar-se dos conceitos que lhes são atribuídos. A maneira encontrada para ingressar nessa discussão é apontando muito mais para o que eles julgam não ser, do como propriamente se representam. E é justamente nos primeiros minutos do vídeo que eles tomam distância do conceito de hippie, o que passarei a analisar, de modo a tentar esclarecer tanto suas aproximações quanto seus distanciamentos. Um dos entrevistados conta que “[...] às vezes tu fala: fulano é hippie! Não... Eu acho que no meio dos malucos mesmo, da galera, normalmente, ninguém diz “E aí, hippie”, diz: “E aí, maluco”, entendeu?!” (MALUCOS..., 2018, 00:13:19). A partir disso, esclareço que não identifiquei qualquer manifesta insatisfação em serem reconhecidos como tal, mas sim a ressalva de que se trata de um movimento diferente.

Ainda sobre o fragmento acima transcrito, merece atenção o reconhecimento do outro em si, ou ainda o reconhecimento de si no outro, de maneira a reescrever o que se é, a partir das semelhanças que consegue identificar em seus pares. Mas eles observam também que não se trata de uma regra, pois “normalmente” acontece dessa forma, registrando a possibilidade de ser diferente em algum momento. No minuto anterior, um artesão conta que “[...] a tia do mercadinho, na minha conta lá, que ela anota as coisas, é o nome de todo mundo: Carlos,

Antônio, José..., chegou no meu é o hippie.” (MALUCOS..., 2018, 00:12:00). Nesse contexto, a performance ajuda na confirmação de que, se a referida insatisfação existe, não é possível de ser identificada, como foi possível perceber o sorriso ao finalizar sua fala (Figura 13). Além disso, é introduzida a percepção da sociedade sobre a forma como esses sujeitos se comportam, remetendo à estética dos hippies.

Figura 13 – O sorriso do entrevistado em *Malucos de estrada*



Fonte: Site Youtube

É importante que neste momento volte minhas as atenções ao que conceitualmente chamarei de hippie. À luz das palavras de Carlos Alberto M. Pereira, eles apresentavam desempenho inteiramente essencial no panorama da contracultura, principalmente no cenário norte-americano. “Com seu mundo psicodélico, seus cabelos agressivamente compridos, suas roupas coloridas e exóticas, enfim, com seu ar *freak*” (PEREIRA, 1992, p. 76), causando estranheza, criaram, nos anos iniciais da década de 1960, aglomerações nas avenidas da Califórnia. Rapidamente, dessa região, passaram a propagar-se por todo o mundo. O autor ainda complementa que desde a década de 1940, findada a II Guerra Mundial, e após trinta anos de um período marcado por duas guerras altamente destrutivas, é possível se observar as raízes do movimento de contracultura hippie, que se manifestavam contrários ao sistema capitalista e a tudo que dele decorresse.

Preciso registrar, de igual modo, que a representação que ocupa o imaginário social dos “malucos de estrada”, enquanto hippies, não é despropositada, mas se deve ao fato destes terem deixado heranças que influenciam na vivência daqueles até os dias atuais. De acordo

com resultados encontrados pelo pesquisador Getúlio Cavalcante de Souza, em seus estudos sobre o legado da contracultura, os primeiros indícios de habitação hippie em território nacional ocorreram ainda ao fim década de 1960, “[...] quando mochileiros vindos de Woodstock chegaram a um território pertencente ao município de Camaçari, no Estado da Bahia, onde hoje se conhece por Arembepe, última aldeia *hippie* legítima.” (SOUZA, 2013, p. 1, grifo do autor). É possível que o encontro entre esses viajantes e os desbundados tenha iniciado a reconfiguração da cultura hippie em território nacional, ou talvez essa nunca tenha existido.

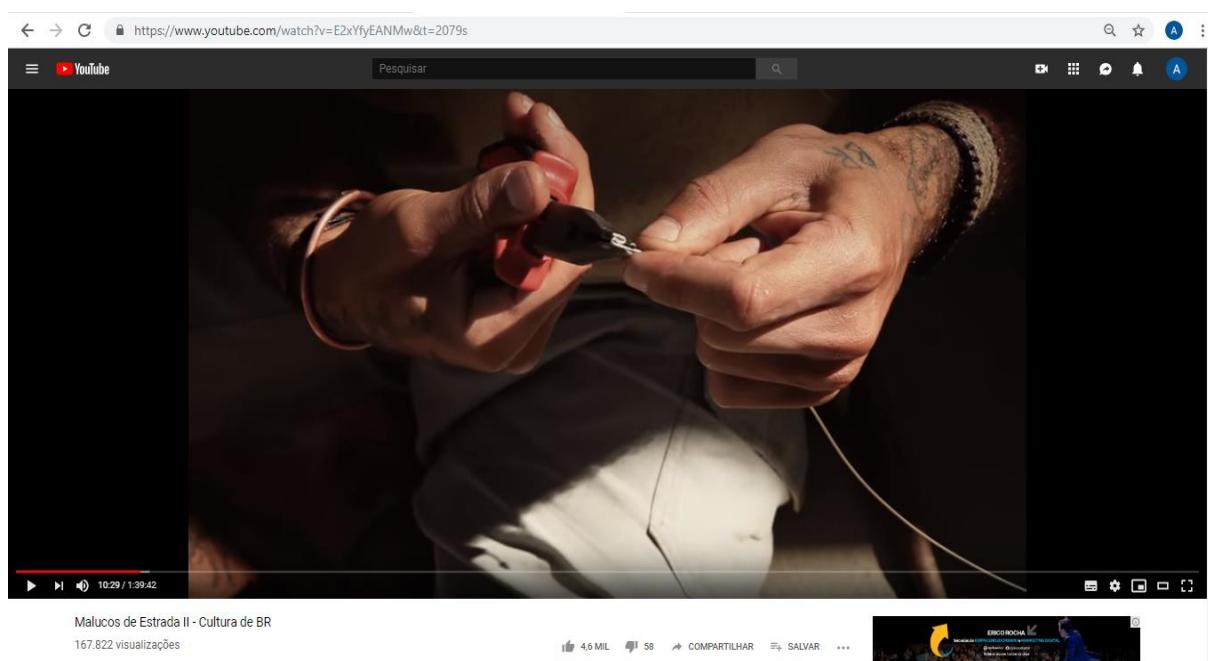
Um “maluco” indica a possibilidade dessa reconfiguração, quando diz que “[...] a gente vem da, da herança hippie lá, claro, é uma herança que a gente tem. Só que num, num se identifica totalmente, assim. Não é?! Não é a identificação correta, a que deve se dar.” (MALUCOS..., 2018, 00:14:21). No mesmo sentido, outro entrevistado colaciona que “[...] a forma de manifestação aqui no Brasil foi bem diferente do que ocorreu nos Estados Unidos, lá, na época do Woodstock, né?! Se tem alguma correlação, acho que deve ter sim.” (MALUCOS..., 2018, 00:14:40). Por outro lado, reconhecer as influências da contracultura hippie em si, enquanto partícipe de uma representação, ainda que aponte fidedignamente para a já citada possível reconfiguração, não anula a perspectiva de que os hippies continuem suas existências de maneira concomitante.

Além dessas opções, também preciso considerar que pode tratar-se de fenômenos distintos, na possibilidade de existir o hippie e coexistir o “maluco de estrada”. Hipótese a ser percebida no fragmento de um dos artesãos: “[...] eu queria ser hippie mesmo, eu, às vezes, nas horas vagas, eu sou hippie, velho, vou mentir pra você não! Mas, hoje, eu, é..., raramente eu me considero hippie...” (MALUCOS..., 2018, 00:13:56). Com efeito, estabelece a compreensão do hippie como comportamento ou estado de espírito, pois tal posição é assumida ao continuar afirmando que “[...] quando eu tô curtindo, tirando uma onda, dando um passeio, não tô botando a mão nas minhas ferramentas eu me considero hippie. Mas depois não, eu sou um artesão, velho, eu vivo disso aqui, cara, sacou?” (MALUCOS..., 2018, 00:14:00). Dentro desse contexto, a produção artesanal característica aos “malucos” seria o que os distinguiria.

Esse argumento parece ter sido o escolhido para a sustentação da narrativa, pois outros artistas se manifestam no mesmo sentido, quando a artesã entrevistada ressalta que “[...] hippie, hippie, não, né?! Porque a galera chama a gente de hippie, mas, o conceito “hippie” pra mim é outro. Eu acho que os hippie nem trampo num fazia, né?!” (MALUCOS..., 2018, 00:13:31). Nesse sentido, o documentário passa a apresentar um dos elementos indispensáveis

à existência do “maluco de estrada”, o “trampo de maluco”, nomenclatura atribuída às peças confeccionadas por esses artesãos (Figura 14), muitas vezes, oriundas de elementos naturais que ganham um novo significado através do artesanato. Presentes em paisagens públicas, como praças e calçadas, os malucos expõem seus objetos de arte em troca com a sociedade, movimentando ainda a economia do turismo.

Figura 14 – Produção artesanal do “maluco de estrada”



Fonte: Site Youtube

O “trampo de maluco” é também o mecanismo de subsistência desses sujeitos, ainda que a remuneração, em grande parte das vezes, se apresente a partir de uma valoração do observador, ao contrário da precificação da obra. Essa observação é percebida na performance do artesão que assim enuncia sua estratégia: “Eu não ponho o preço, eu peço pra que as pessoas ponham o preço... Porque que valor tem aquilo? Sabendo que tudo são as máquinas que fazem. Eu fiz às mãos, o meu tempo, a minha pessoa.” (MALUCOS..., 2018, 00:23:26). Intuitivamente, ele percebe no valor a unicidade da prestação, contrariando a lógica da prateleira de objetos etiquetados a preço único. O valor, nesse sentido, faz conceber o momento da aquisição entre o interessado e “maluco” como uma performance, sob a perspectiva de um corpo que precisa existir. Nesse lugar também reside o artesão, que oferece seu produto sob o suplício da necessidade, mas uma forma não necessariamente anula a outra.

Quando foi perguntado especificamente o que é um “maluco de estrada”, alguns risos suspirados não me deram respostas. “Definir um maluco é muito difícil, eu acho, é, é

impossível definir, falar o que é um maluco de verdade. É... complicado, não tem como...” (MALUCOS..., 2018, 00:16:59), explica um artesão acompanhado dos argumentos que o seguem. A partir dessas poéticas, é possível constatar que a não conceituação também explica quem são esses sujeitos, muito embora algumas pistas tenham sido deixadas, principalmente no fragmento a seguir do “maluco”: “A forma de vida alternativa que nós vivemos, e nós não trabalhamos dentro daqueles padrões, [...] Nós é doidão, alguns são até arrogantes e pá, e... nós ganha o nosso, né?!” (MALUCOS..., 2018, 00:17:00). A irreverência é colocada como ponto chave de suas existências, presente também no momento seguinte, quando exaltam a contestação ao sistema como intrínseca, à qual nomearam “filosofia do maluco”.

Como a narrativa cuidou de apresentar mais de uma percepção sobre as discussões, não foi diferente no que diz respeito a esse assunto, pois um dos entrevistados alertou para o fato de que dependem do próprio sistema para a manutenção de suas existências, quando diz que se sente “[...] dependente... do pagamento da galera. Porque quando a galera recebe, no dia 5, no dia 20, é a hora que tu vende também, não é?! Então, por isso que eu tomo muito cuidado pra falar a respeito de capitalismo”, (MALUCOS..., 2018, 00:23:53). Por outro lado, é compreensível que também se trate de algumas formas de oposições ao comportamento da maior parte da sociedade, até porque se apresentam como andarilhos e, alguns deles, deixaram seus lares de lado para imergir em uma vivência a significar novas percepções sobre o conforto, movidos pelo afeto que anunciam encontrar na estrada.

Importante trazer à baila também as motivações apresentadas pelos contadores, como responsáveis pela imersão destes na condição de “malucos de estrada”. Dentre três dos entrevistados, duas mulheres, com fisionomia que as diferencia em termos de idade, compartilham que a insatisfação com o cotidiano da cultura hegemônica as fez deixarem suas famílias para passar a viver de artesanato “pela estrada”. Já outro “maluco” explica ter estado na cadeia “[...] um tempo... que eu... né? [...]. Mais um 12, nunca fui ladrão. [...] Então, lá dentro eu me senti diferente. Então eu comecei a fazer uma arte, e arte saiu pela rua. Então, hoje em dia eu tô na pista aí.” (MALUCOS..., 2018, 00:04:00). Ao se referir ao artigo 12 da Lei de Drogas, que tipifica o crime de tráfico, explica não se considerar um ladrão, o que coloca em pauta a associação dos sujeitos ora analisados com questões de criminalidade.

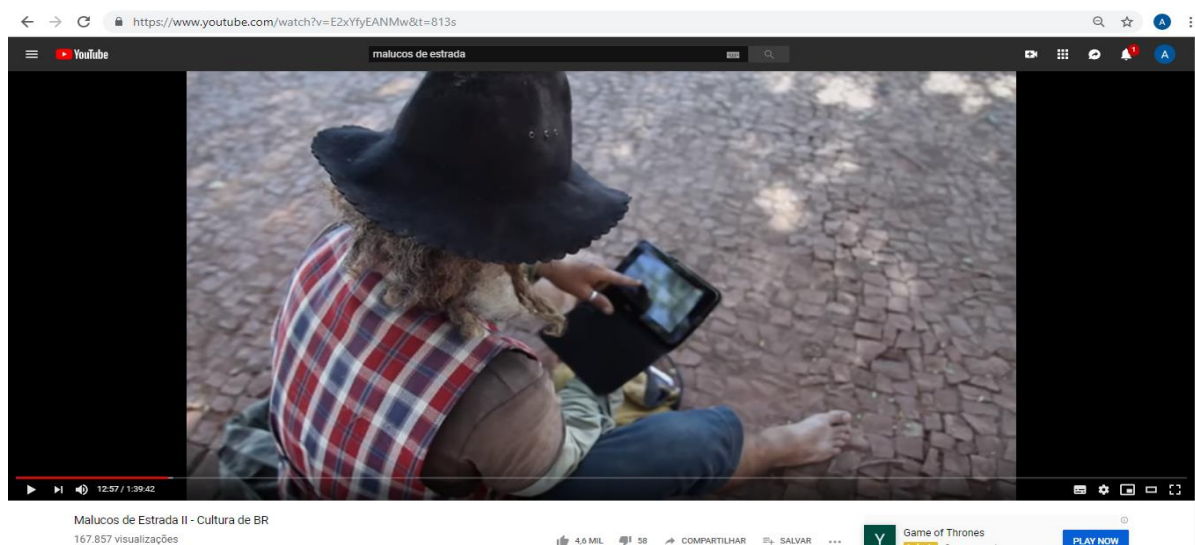
Aos 12 minutos do vídeo, durante a entrevista de uma das artesãs, um letreiro é sobreposto à imagem com algumas das expressões que são típicas da cultura dos “malucos de estrada”, a saber: mangueio, família, sucata, rádio cipó, pedra de maluco, carranca, trampo de maluco, quebra, conselho, expresso favó, micróbio, rockstronch, shopchão, pano de maluco, asa, mangueador, mocó, qualira, jagatá, selar, selado, favozeiro, ataque soviético, rock no

papelão, BR, desandar e enfianato. (MALUCOS..., 2018, 00:12:00). No entanto, seus significados não foram trabalhados nesse momento e, com a exceção dos que se repetem no decorrer do filme, muitos foram deixados esquecidos. Importa aqui ressaltar que, dentre as palavras mencionadas, “malucos de BR”, “micróbios”, ou simplesmente “malucos”, também são utilizadas para nomear os artesãos andarilhos que compõem esta análise.

A atualização das poéticas orais também é materializada no filme. Mais especificamente quando aparece a expressão “xerox”, seguida de “scanner”, oportunidade em que o entrevistador explica, “[...] aí já falaram, não, xerox não, scanner”, e a artesã o responde: “[...] não, mas tem o xerox também!”, seguida da informação de que o termo foi atualizado. (MALUCOS..., 2018, 00:12:22). Esse termo é utilizado para designar os “malucos” que copiam o artesanato dos seus pares, aferido com entoação de constrangimento. Esse fenômeno propicia compreender que os movimentos condutores do documentário *Malucos de estrada* demonstram a atualização da tradição, que “[...] consiste basicamente em substituir elementos obsoletos lingüística [sic] ou socialmente por outros mais adequados ao momento e aos costumes da comunidade onde o texto é reproduzido.” (COSTA, 2005, p. 72). Assim, as narrativas surgidas no deslocamento desses sujeitos, tanto no tempo quanto no território, substanciam esse processo de atualização.

Nessa perspectiva, a conexão virtual também contracena com os testemunhos que aparecem no filme. Um determinada cena apresenta a performance de um “maluco” manuseando seu *tablet*: “[...] são duas coisas que eu uso mais, né? Acho que é... Fazer uma pesquisa no Google e trocar ideia com os amigo... São duas coisas... E como não tem ninguém que tá, tá sem sinal, o jeito é sair fora também.” (MALUCOS..., 2018, 00:12:40). (Figura 15). Desse modo, concebe-se o ciberespaço também como veículo de *mediação* para grupos culturais. É o caso de Rafael Lage ao dirigir o documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*. Ao mesmo tempo em que considera o ambiente virtual desde a concepção da ideia, a obra funciona como uma exposição de um acervo que se construiu nas viagens do diretor enquanto “maluco de estrada”. Com efeito, enseja examinar a metodologia utilizada por ele na condução das entrevistas: os olhares não se encontram com as câmeras, a naturalidade das entonações vocais conversa com a tecnologia – eis o posicionamento do sujeito, caracterizado pela sua condição autoral de existência. Metodologia essa que, conforme Ari Lima (2013), não facilita a inserção do pesquisador no campo da pesquisa, já que o obriga a refletir e problematizar decisões e silêncios que pareceram sempre óbvios e autoexplicativos.

Figura 15 – “Maluco de estrada” e a conexão virtual



Fonte: Site Youtube

As narrativas que constam no documentário constroem uma poética oral voltada ao uso de tecnologias contemporâneas para demonstrar as constantes transformações nos modos de vida desses sujeitos, aspecto que, ao penetrar no campo da linguagem, alcança a possibilidade de registrar suas vozes, com relevantes efeitos nos campos sociais, culturais e políticos. Ademais, o ciberespaço possui também a capacidade de amplificar as poéticas orais das culturas populares. Frederico Augusto Garcia Fernandes defende que a narrativa necessita ter seu conteúdo compartilhado pela comunidade para que seja atualizada. É como pensar que o produto final do objeto, pós-colhimento de narrativas e produção laboral técnica, torna-se um arquétipo e, quando disponibilizado no ciberespaço, pode construir sentidos infinitos. Para esse autor, “[...] o caráter virtual do arquétipo não o limita aos textos pelos quais já foi atualizado, mas abre para as potencialidades de atualização em outros textos, pelo narrador.” (FERNANDES, 2007, p. 30). A rede social que hospeda o documentário serve de suporte para que a narrativa continue sendo contada.

À medida que procurei costurar sentidos a partir das vozes desses sujeitos, foi possível compreender as narrativas orais como passíveis de criar representações sociais e firmar identidades plurais. Essa composição assume um protagonismo performático, em que os desenhos da oralidade adquirem um teor poético e, como consequência disso, literário. Com efeito, a ideia de preservação também está atrelada ao campo da memória e do esquecimento, de grande valor para o pesquisador envolvido nas poéticas orais. Não se pode negar, no mesmo sentido, que a voz exerce ainda um papel indispensável no panorama das representações dos “malucos de estrada”, assim como para as outras formas de manifestações

culturais populares, mantê-las sobre o tempo através da transmissão oral de seus modos de vida. Isso acontece também porque a oralidade é capaz de assumir e construir sentidos de tempos e sujeitos distintos.

2.2 “Pedra de maluco”: entre estradas e não lugares

A performance do deslocamento aproxima e distancia os “malucos de estrada”. Se por um lado não há a possibilidade de enviar-lhes uma correspondência pelos Correios, hoje é possível encontrá-los virtualmente. É preciso demarcar esse movimento logo de início, pois as linhas que seguem compenetraram-se no trânsito desses sujeitos, incluindo o fenômeno da popularização dos meios móveis de comunicação virtual. De fato, estar de passagem compõe característica comportamental basilar dos “malucos”, mesmo que alguns deles prefiram fixar residência em lugares determinados. Volto a dizer, as poucas regras apresentadas na narrativa do documentário se alinham muito mais aos laços afetivos de familiaridade, que demonstram estabelecer, do que às práticas obrigatórias e passíveis punição. Não ter uma moradia fixa não é um suposto jurídico ao qual se encontram adstritos ao cumprimento, mas sim uma conduta identificada em sua uniformidade e reiteração. Entre eles, ter uma residência é a exceção.

Inicialmente, foi possível perceber, a partir da maneira como estão representados no documentário, que os “malucos de estrada” estão em constante trânsito, vivem de passagem. Vale ressaltar que os nomes dos lugares em que as cenas foram capturadas são apresentados através das legendas do vídeo, o que não acontece com os entrevistados, recurso que impossibilitou tomar conhecimento dos seus nomes durante o filme, problema que só se resolve nos créditos da obra. Esse recurso ajuda a dimensionar as distâncias geográficas entre os fragmentos cênicos que compõem o vídeo. Esse trânsito também está presente no processo de produção, o entrevistador, que antes transitava os espaços no ritmo da vivência do “maluco”, passou a percorrer os trajetos movido pela coleta de conteúdo. Dessa forma, ao ser entrevistado em Arembepe, pode o diretor se reencontrar com o narrador na Praça Sete, em Belo Horizonte, em um tempo razoável, já que ambos estão em trânsito.

O percurso é iniciado com a cena de “maluco de estrada” pedalando no acostamento da rodovia Transbrasiliana, no Mato Grosso do Sul (Figura 16), acompanhado do trânsito de carros e caminhões, no período do dia. Em seguida, uma artesã está sentada no chão da Praça da República, em Belém do Pará, recebendo uma sopa, ao anoitecer. A legenda seguinte

apresenta os “malucos” dançando no Alto da Sé, em Olinda, Pernambuco. Uma placa aponta para o “Aquidauana - 69 KM; Campo Grande 204 KM; Três Lagoas - 550 KM”. (MALUCOS..., 2018, 00:13:09). Em Conde de Boa Vista, Recife, Pernambuco, um “maluco” pratica o “mangueio”, comunicação através da qual tenta chamar a atenção do passageiro para adquirir os artesanatos. Na Praça Sete, em Belo Horizonte, Minas Gerais, funcionários da Prefeitura Municipal solicitam que esvaziem o local para a lavagem geral, que é feita através de um caminhão pipa. A última localização a constar subscreve a fiscalização do poder público recolhendo os artesanatos dos sujeitos que estavam em uma praça pública, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Figura 16 – “Maluco” pedalando na estrada



Fonte: Site Youtube

O constante movimento de deslocamento que se materializa nas performances dos “malucos de estrada” indica fenômenos intrínsecos às poéticas orais, posto que, para Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007, p. 35), “[...] o texto oral pode ser manifestado com personagens quase idênticas e conteúdo semelhante em lugar distante, num contexto diferente e [...] fazer parte do panteão mítico de um grupo até estranho à comunidade narrativa estudada.” Assim, é possível compreender que o nomadismo ao qual os “malucos” encontram-se mergulhados os faz carregarem a experiência de um lado para o outro, e se reafirmam como pertencentes àquele contexto no momento em que, mesmo estando distantes, ou ainda que um deles nunca tenha se encontrado com tantos outros, testemunham experiências capazes de caracterizá-los de maneira coesa.

No mesmo sentido, é da própria natureza do documentário *Malucos de estrada* que os testemunhos contemplem as viagens desses sujeitos, pois as transições territoriais são

intrínsecas aos seus modos de vida. Trata-se da narrativa de viagem, que, segundo o autor acima citado, toma por base o próprio deslocamento, o que implica situar a narrativa a partir do corpo, da voz e do movimento. Para ele, “[...] a narrativa de viagem está enleada no plano ideológico, por um discurso centralizado nos valores do observador, uma vez que o ato descritivo pressupõe um ponto de observação.” (FERNANDES, 2007, p. 40). Pode-se pensar, então, nesse deslocamento como ponto de observação dos “malucos de estrada”. Por não haver um destino previamente apontado, todos os lugares são tomados como, concomitantemente, pontos de chegadas e de partidas. Não estabelecer um fim para a satisfação do trajeto silencia e amplifica as poéticas espaciais em proporções semelhantes.

É preciso considerar o nomadismo como fator diretamente a influenciar na maneira como as histórias estão sendo contadas. Tanto pela mobilidade do sujeito, quanto por adotar a atualização a partir desse deslocamento, que acontece no território físico, quando o sujeito se move de um território para outro, e no passar do tempo, aspecto cronológico a diferenciar os períodos. Nesse sentido, em *Escritura e Nomadismo*, Paul Zumthor (2005) apresenta o conceito de “movência”, que passarei a utilizar sem aspas para melhor utilizá-lo, pois sua interferência ressoa nos sentidos que são produzidos a partir do deslocamento. Para esse autor, a voz, que está a narrar sua experiência, também sob a interferência da recepção do ouvinte, se encontra em constante atualização. Ela se move desde a existência instantânea até as novas percepções que lhe são atribuídas. A movência situa o texto no tempo e no espaço.

Dentre as suas observações sobre os textos de Paul Zumthor, Edil Silva Costa destaca que a permanência e demarcação de um território são asseguradas através da presença de um narrador com a autoridade de sua voz viva, “[...] do corpo que se movimenta e do qual emana o texto, prolongando-o e presentificando-o.” (COSTA, 2005, p. 16). Isso permite pensar os narradores de *Malucos de estrada* como demarcadores desse território, mas com a diferença de que não estão afetivamente a ele vinculados. Devido à importância da observação que construo a partir desses autores, Zumthor e Costa, preciso alertar para o fato de que, talvez, não consiga escrever da maneira mais clara possível, mas arriscarei. Os laços construídos entre as narrativas desses sujeitos indicam para a existência de um lugar que os recebe de maneira singular, mas ele não consegue ser tocado, pois funciona como elemento imaterial.

Trata-se da “Pedra de maluco”, um lugar que se vale do espaço materializado para existir, mas outros são os requisitos responsáveis por sua completa realização. Depende dos laços de solidariedade que se manifestam nos encontros entre os “malucos de estrada”, assim como não demanda de propriedade, podendo surgir a qualquer momento e em qualquer território. Citada em diversas cenas do documentário, esse lugar não físico é capaz de

produzir a demarcação territorial referida acima, pois a presença do corpo desse sujeito é requisito elementar para a existência da “pedra”, já que o constituirá como entidade de significação para o reconhecimento da memória coletiva. Portanto, a movência resultará na construção desse lugar, que pode durar o tempo do encontro e se desfazer na despedida, pois é ao mesmo tempo transitório e de transitoriedade.

Um “maluco de estrada” chega a uma praça e, ocupando certo espaço do chão, passa a expor seu artesanato. Outro “maluco” aparece, fica ao lado, conversam, conseguem uma grana e dividem as refeições. Enquanto estiverem ali, existe a “pedra de maluco”, que irá permanecer até que os encontros continuem acontecendo, ainda que a condição de transeunte modifique os sujeitos presentes. Um território fixamente conhecido como “pedra” é aquele que mantém o fluxo de presenças constantemente (Figura 17). Além disso, ao analisar fragmento de mais um entrevistado, “Maluco acordou sem nenhum centavo, não existe essa de... tá numa pedra de cinco, de três, de dez Malucos, um ir ali na padaria e comer sozinho, não rola” (MALUCOS..., 2018, 01:10:08), percebo que a narrativa denuncia a exigência de solidariedade, por parte dos “malucos”, para que seus pares possam permanecer na “pedra”.

Figura 17 – “Pedra de Maluco” em Olinda-PE



Fonte: Site Youtube

As percepções que estabeleci acerca da “pedra de maluco” fazem dele um lugar de feitura comportamental. Distante de esgotar as possibilidades imagéticas extraídas dele, a forma como sua caracterização é demonstrada induz a ideia de que qualquer lugar onde dois ou mais “malucos de estrada” se fizeram presentes, ali estará. No entanto, a poética que se

constitui a parte disso revela a importância do trânsito para que continue a existir. Não há como pensar um lugar transitório sem que o transitar esteja sendo praticado. Dessa forma, o espaço se constitui em uma dimensão não física, mas psíquica, depois materialmente palpável. Interessante pontuar o que propõe Marc Augé (2012, p. 73), ao afirmar que o “[...] lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”, contribuindo com a nossa compreensão de que é a movência quem irá constituir a “pedra de maluco”.

Extraí-se ainda de Marc Augé a antropologia da supermodernidade e suas influências na utilização de lugares e produções históricas, relacionais e de identidades. Para ele, o conceito caracteriza-se por figuras de excesso, a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências em seguimento aos fenômenos espaço, tempo e indivíduo. Por sua vez, enxerga-o como produto da contemporaneidade. Nesse sentido, aponta que “[...] a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não com a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado.” (AUGÉ, 2012, p. 33). Isso funciona como a reflexão de que, quanto mais descobre-se o espaço, menor se torna o aquele que se habita. Em relação à “pedra de maluco”, vale demarcar a separação do seu funcionamento como espaço simbólico, não concreto, e como materializado, através das manifestações que se complementam nas descobertas de fragmentos espaciais.

Augé (2012, p. 51) reserva ao lugar a ideia de uma “[...] construção simbólica e concreta do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja.” Claro, trata-se de uma conceituação antropológica, em seu lugar de fala, que aqui é oportuno conceber na prática de um espaço, um lugar passível de desenvolver relações e formar identidades individuais. Desse modo, contrapõe a possibilidade do não lugar ao lugar de memória de Pierre Nora, dado que a atribuição de uma historicidade a este parte da exata proporção em que escapa à história como ciência, já o lugar de memória comporta, de fato, a nossa diferença, ou seja, a imagem do que não somos mais. Por fim, assimila que o habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história.

E, assim, chega-se ao Não Lugar. Para Marc Augé (2012), na medida em que um lugar pode se definir como de identidade, relacional e histórico, o espaço que não pode se definir sob essas dimensões definirá um não lugar. Segundo ele, o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias, pois não há uma completude no apagamento do primeiro, bem como total realização do segundo. No entanto, os não lugares são a medida de uma época; medida

quantificável e que pode ser tomada através da soma, por intermédio de algumas conversões entre superfície, volume e distância, ou seja, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com outra imagem de si mesmo.

Uma artesã anuncia o seguinte: “Se eu tivesse um mapa aqui agora eu ia mostrar.” (MALUCOS..., 2018, 00:34:19). Outro artesão lhe entrega o mapa do Brasil. Debruçam-se sobre ele e passam a traçar as rotas, narrar histórias. O mapa é ali um lugar de memória, de início subjetiva, individual, para posteriormente se transformar em memórias coletivas. Nesse momento se identifica uma narrativa de viajantes, bem como é possível compreender que o não lugar é também um lugar de memória transitado. Há a presença do ingrediente que procura surpreender o espectador através da rotina, da distância, dos recursos. “Ali é alto sertão, eu andei quase três anos da minha vida ali.” (MALUCOS..., 2018, 00:34:49). Apontando para o mapa, a narradora acessa a memória individual e pode trazer à tona fragmentos imaginados. Já neste trecho: “Aqui agora, aqui ó... como foi que a gente fez! A gente fez isso aqui, ó!” (MALUCOS..., 2018, 00:34:52), ela aponta para um itinerário percorrido com o seu parceiro. E então existe um compromisso comportamental de veracidade para que as informações estejam coerentes, o que ocorre ao acessar a memória coletiva.

Figura 18 – Narrativa de viagem em *Malucos de estrada*



Fonte: Site Youtube

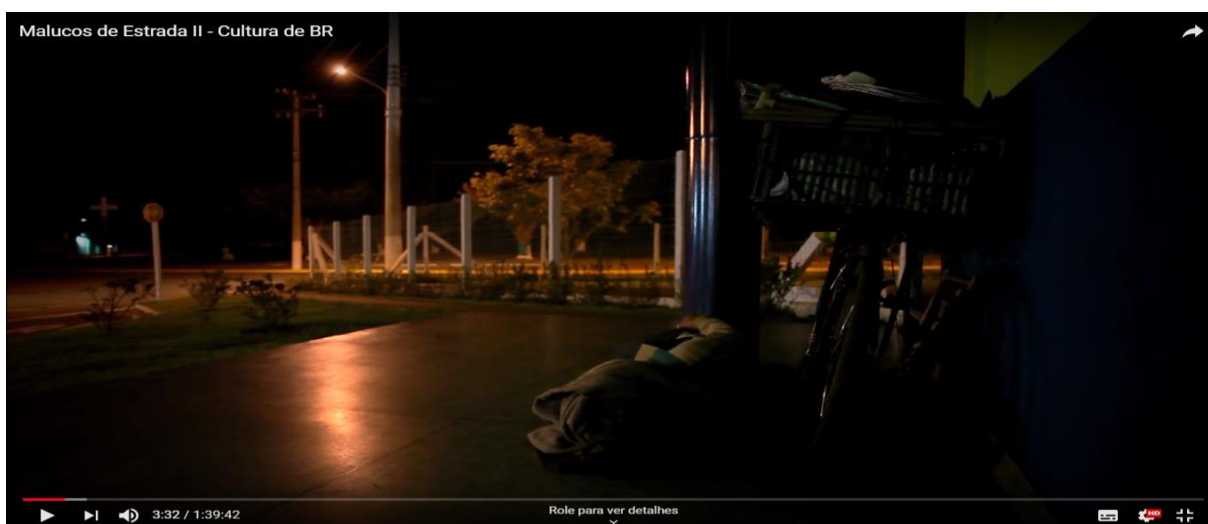
Quando conheci o conceito de não lugar, não lembro especificamente de que forma, atribuí à “pedra de maluco” determinada completude teórica. Tanto porque foi possível materializar o nomadismo, como as dimensões espaço, sujeito e tempo foram resignificadas nesse contexto. E então passei a utilizar esses conceitos para aproximar as poéticas espaciais aos movimentos de deslocamento e suas possíveis relações afetivas com a transitoriedade. Mas aos poucos fui entendendo que a “pedra” de não lugar pode ter apenas o viés transitório, posto que, quando Marc Augé (2002) inclui, na ideia do lugar antropológico, a possibilidade de percursos que nele podem ser efetivados, os discursos que nele podem ser pronunciados e a linguagem que lhe atribui caracterização, encontram-se disposições também intrínsecas ao praticar da “pedra”, como entidade simbólica e relacional da memória coletiva desses sujeitos.

Com relação ao termo espaço, em si mesmo, Augé (2012) considera ser mais abstrato do que o de lugar, à medida que se utiliza para fazer referência a um acontecimento, a um mito, lugar-dito, ou a uma história, lugar história, bem como se aplica de maneira indiferente a uma extensão, a uma distância entre dois objetos ou dois pontos, ou ainda a uma grandeza temporal. Isso posto, o autor revela que a prática dos lugares e não lugares em um espaço procede na eminência de um duplo deslocamento: “[...] do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, ‘instantâneos’.” (AUGÉ, 2012, p. 87). Essa noção também foi trabalhada por Paul Zumthor (2005), no sentido de que o lugar nunca é observado duas vezes pelo viajante, pois submete sua percepção enquanto transeunte, passageiro, e, ainda em seu retorno, novas circunstâncias são precisadas, até mesmo uma preleção do que encontrará, que é, na verdade, o que desejaria encontrar.

Verifico que por não lugar o autor designa duas realidades complementares, no entanto, distintas: espaços compostos em relação a certas finalidades, que podem ser transportes, trânsito, comércio, lazer, e ainda a relação que os sujeitos mantêm com esses espaços. Se existem amplos liames entre essas duas relações e, em todo caso, oficialmente, os indivíduos viajam, compram, repousam, não há que haver confusão, posto que os não lugares aferiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins. (AUGÉ, 2012, p. 87). Importa fazer menção que, segundo Marc Augé (2012), o sujeito usuário do não lugar está em relação contratual aos seus semelhantes. Existe uma oportunidade que remete à lembrança desse contrato, trata-se do modo de uso, um dos elementos desse não lugar, onde o autor organiza a passagem, um sujeito que comprou um canhoto para transitar, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou ainda o carrinho que direciona pelos corredores de um supermercado.

Enquanto o artesão se prepara para dormir, deitado ao chão de uma rodoviária, coberto por uma colcha grossa, o entrevistador pergunta-lhe se a situação não lhe é incômoda, ao que ele responde que não, afirmando que “Parece até que eu tô... Até em casa mesmo eu durmo em cima de um tapetão, não sou muito fã de cama. Aqui eu tô bem acomodado, e bem é aconchegante. Bem aconchegante mesmo.” (MALUCOS..., 2018, 00:02:54). A cena, além de mostrar a maneira como os “malucos de estrada” passam a noite de sono, tornou possível a constatação de que a condição de nômade pode ser esporádica, quando o sujeito enuncia que “em casa” costuma dormir da mesma forma (Figura 19). Desse modo, é preciso considerar que o “maluco”, além de habitarem as “pedras de maluco”, também poderão manter residências em lugares fixos.

Figura 19 – Noite de sono do “Maluco de estrada”



Fonte: Site *Youtube*

Importante noção espacial também se extrai da própria nomenclatura atribuída aos sujeitos que estão em análise: a estrada. Primeiro gostaria de esclarecer as diferenças entre estrada e “pedra de maluco”, o que se inicia a partir da aproximação deles. Ou seja, são as estradas que carregam os trajetos, que ligam os pontos de partida aos pontos de chegada, bem como estabelecem as relações entre lugares e não lugares. Nada impede também que em um trajeto aconteça uma “pedra e maluco”, se eles decidirem nela se estabelecerem. Tal prática, além de comum, materializa uma transitoriedade fixa. Com efeito, as “pedras” podem ser tidas como acontecimentos, enquanto as estradas são praticadas de maneira fixa. O silogismo que se constrói a partir dessas constatações ensina que toda estrada pode ser ocupada por uma “pedra”, mas nem toda “pedra” pode compor uma estrada.

Ainda que a “pedra de maluco” se mostre um lugar de memória não físico para esses sujeitos, a estrada também é tratada como um elemento de identificação destes. Em dado momento, um artesão afirma que “[...] pra mim é o movimento do coração [...] Tu faz parte da BR, da estrada, que é a ONG mais liberada de todas, mais aberta [...]. Não precisa pagar nada. É só ter a vontade e ter a coragem de ir na frente.” (MALUCOS..., 2018, 00:26:57). Menciono ainda que, além de “malucos de estrada”, esses indivíduos também se reconhecem como “malucos de BR”, por ser uma abreviação que representa as Rodovias Federais. De fato, estar na estrada é colocado por eles como a maior experiência que um artesão nômade pode vivenciar, “[...] você tem várias portas, a estrada tem muitas entradas e milhões de saídas”, afirma um dos artesãos. (MALUCOS..., 2018, 00:33:00).

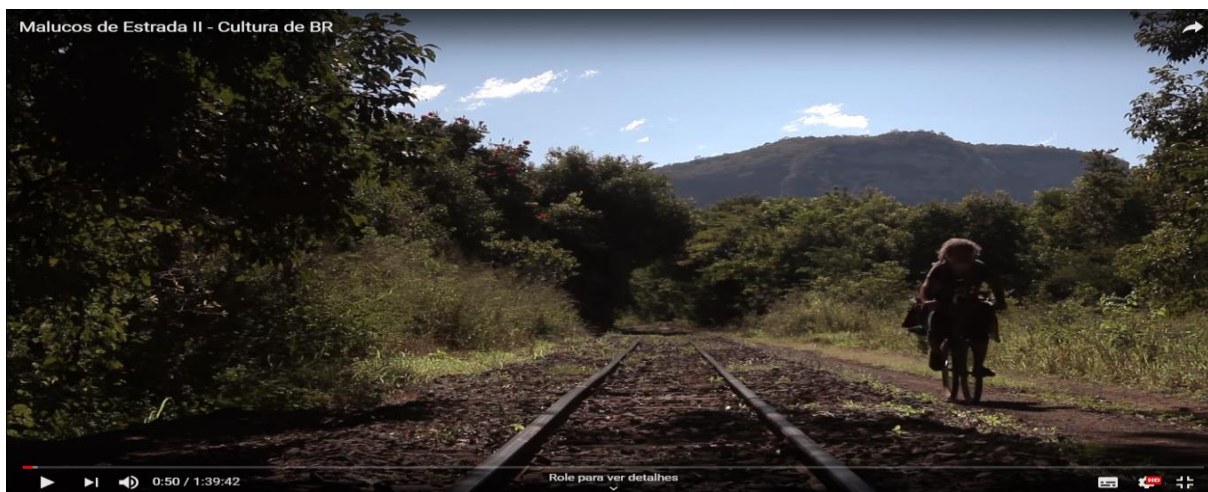
No mesmo sentido, uma artesã afirma que sua experiência foi “[...] justamente acontecendo na estrada [,] cara, porque a estrada que é a escola mesmo, né?! Não é você foi pra estrada porque tu... tinha filosofia, não é não! A estrada é que vai te levar à filosofia, te mostrar, né?” (MALUCOS..., 2018, 00:35:00). Na sequência, outro artesão colabora em concordância, “[...] a estrada é luz compadre, a estrada é luz... A estrada é mãe, né?! A estrada é tão linda compadre.” (MALUCOS..., 2018, 00:36:00). Nessas relações de afeto com a estrada, que acompanham a narrativa, mostra-se o liame intuitivo das poéticas orais que compõe esse sujeito. Além disso, infringem a lógica de ocupar a estrada apenas como um não lugar, por mais transitória que ela materialmente possa se comportar; deixam a sensação de haver, além da “pedra de maluco” como lugar não físico relacional para os “malucos de estrada”, um lugar espiritual, complexo, que ocupa tanto a memória coletiva quanto a individual; partindo de uma para outra. Ou talvez seja ainda esse, exatamente, o elemento que procuro com estas discussões. Como se a estrada fosse, e peço perdão pela repetição, a fronteira entre a memória individual e a memória coletiva desses sujeitos.

Tanto é que uma artesã, com sotaque de quem tem o espanhol como idioma originário e agora aprendeu o português, narra a seguinte experiência como única: “[...] acho que todo mundo tem que pelo menos uma vez na sua vida, viajar só. [...] porque você não tem que compartilhar... falar para ninguém. É algo muito pessoal, se você consegue fazer isso, cresce, de uma maneira ou outra, cresce!” (MALUCOS..., 2018, 00:35:55). Isso também interessa-me com o meio de esclarecer que a estrada não é apresentada, no documentário, como solitária. Ao contrário disso, os artesãos compartilharam a estrada com imenso sentimento de familiaridade. “Não sabia mangupear, não sabia, né, se comunicar... eu sabia fazer os trampo. E os outros admiravam e falavam: ou tá entrando na viagem, óh cara, você tá no caminho certo! [...] E aí foi que eu aprendi um monte de coisas” (MALUCOS..., 2018, 00:36:00), esse outro

fragmento, compartilhado por um artesão, indica que existem fortes laços de solidariedade entre eles.

Além do exposto, outros elementos caracterizam a poética espacial dos “malucos”. O primeiro, trata-se da carona, que, embora esteja diretamente relacionada ao praticar da estrada, se manifesta como uma permissão, tanto para os encontros nas “pedras de maluco” quanto para os não lugares. Aqui posso pensar em uma poética da locomoção alheia: aquele que concede uma carona, à medida que compartilha seu trânsito, também é influenciado pelo nomadismo do artesão. Como corrobora um maluco, “[...] as próprias coisas da estrada vão deixando a gente cada vez mais positivo, até nas adversidades da vida, de você tá no meio do nada e tudo acontecer, uma carona rolar, acreditar” (MALUCOS..., 2018, 00:38:21); a carona dimensiona o movimento intuitivo da estrada. O segundo elemento consiste nos ambientes naturais (Figura 20), quando o “maluco” se conecta com seu estado de natureza, referenciando a grandiosidade e a pequenez da existência das coisas, questionando sobre a propriedade daquilo que não se trata, em essência, de consumos privados.

Figura 20 – Trilhos em *Maluco de estrada*



Fonte: Site *Youtube*

Entre estradas e “pedras de maluco”, o não lugar pode ocupar o mesmo espaço que o lugar de memória. É a diferença entre territórios físicos e territórios psíquicos que completa os sentidos de pertencimento e, em decorrência disso, de identificação com as representações. O liame fundamental das discussões que estabeleço alinha-se à perspectiva de que não preciso categorizar os espaços em suas complexas manifestações relacionais, até mesmo porque se trata de um movimento sensorial, intuído em textos que mais se preocupam com poetizar as experiências do que em dizê-las e, assim, acabam por dizer o que também não precisar-se-ia

saber, se não se estivesse disponibilizado a tal. Afinal, a recepção também é responsável pela realização das performances de deslocamento entre os espaços em que o outro está a praticar. Então, a distância e a aproximação penetram-se diante dos movimentos que os não lugares causam nos lugares de memória dos “malucos de estrada”.

2.3 Artesãos da existência, ciberativistas da resistência

Um corpo é conduzido a encostar-se sob uma das vidraças dos prédios empresariais da praça em que a cena acontece e, obrigado ao levantar das mãos, provar-se limpo. Esse corpo, marginalizado, foi revistado por um Estado que não apresentou fundamento para utilizar tal modalidade coercitiva. Sem inocência ou culpa, não se leva em consideração a cidadania do sujeito. Transeuntes, atrasados para seus empregos, passam observando a performance da fabricação de mais corpos dóceis. Esse mesmo corpo, resistente aos comportamentos sociais dominantes, se mostra político em sua própria permanência (Figura 21). Nesse momento, o processo é comandado pela técnica, que operacionaliza a captação de retratos dos impasses da resistência e seus constantes ataques. São fotografias e filmagens coletadas pelo Rafael Lage, através do Coletivo Beleza da Margem, disponibilizadas em seu acervo virtual, que intenta denunciar esses conflitos.

Figura 21 – Repressão aos “malucos de estrada”



Fonte: Blog do Coletivo Beleza da Margem⁷

⁷ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. Disponível em: <https://belezadamargem.files.wordpress.com/2012/11/1.jpg>. Acesso em 15 abr. 2019.

A beleza da margem está para o estético-político assim como a margem da beleza está para os “malucos de estrada”. Refiro-me, aqui, à marginalidade como movimento periférico e criminalizado por instituições públicas. O desenho é traçado a partir de uma exposição com fotografias retratando os modos de vida dos sujeitos, onde a “maluquez” corresponde ao não enquadramento em condutas sociais dominantes. Essa exposição, intitulada “A beleza da margem, à margem da beleza”, quando foi exibida na Praça Sete de Belo Horizonte, em Minas Gerais, entre os dias 13 a 18 de novembro de 2009, pelo fotógrafo e artesão Rafael Lage, responsável pela exposição, já apresentado como diretor do documentário *Malucos de estrada*, chegou a ser apreendida por fiscais municipais em flagrantes e infundadas ofensas às liberdades públicas.

Eis a criminalização do artista como marco inicial de uma luta política em favor de direitos fundamentais. O que segue é consequência disso. Inclusive a criação do Coletivo Beleza da Margem. Sobre ele, segundo as informações que constam em seu blog⁸, trata-se de um coletivo autônomo que funciona como uma “[...] linha de frente na resistência e afirmação da identidade cultural⁹” dos “malucos de estrada”. Criado com o intuito de pesquisar e registrar os aspectos da reconfiguração do movimento hippie no Brasil, é composto, em sua maioria, pelos próprios artesãos. Desde o ano de 2009, “[...] vem desenvolvendo um inventário audiovisual sobre esta expressão cultural ainda não visualizada e ações políticas pela livre manifestação artística no espaço público.¹⁰” Rafael Lage é um dos seus idealizadores, bem como responsável pela administração, pesquisa e conteúdos que estão disponibilizados na interface do projeto.

A análise da materialidade das fotografias citadas permite detectar o teor crítico cultural que permeia a exposição apreendida. O fotógrafo capturou a produção de uma beleza política em seus retratos, desprovida de compromisso estético hegemônico, difundido através dos meios de comunicação de massa, uma beleza desviante. Prova disso está na possibilidade de ouvir um som em um suporte silencioso: a captura do grito de um “maluco” e, ainda, a confecção do artesanato, elemento comum na identificação desses sujeitos, bem como performances de deslocamento. Durante uma semana expondo, o fotógrafo pôde registrar, no mesmo ambiente, uma série de repressões policiais aos “malucos de estrada”. Ele conta que a

⁸ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. *Contato/Quem somos*. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/contato/>. Acesso em 15 abr. 2019.

⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁰ Cf. *Ibidem*.

apreensão aconteceu no momento em que colocou a primeira fotografia com tal registro¹¹. Eis o marco inicial da luta política da qual decorre o documentário *Malucos de estrada*.

As fundamentações utilizadas para incorrer na apreensão basearam-se no artigo 17 do Código de Posturas do município de Belo Horizonte, segundo o qual “[...] é proibida a instalação precária ou permanente de obstáculo físico ou de equipamento de qualquer natureza no passeio ou projetado sobre ele, salvo no caso de mobiliário urbano.¹²” Importa dizer que a estrutura utilizada para expor os retratos foi confeccionada com tecido, arame, e cano PVC, em alusão ao suporte que os artesãos usam para exhibir, vender e carregar seus artesanatos, o que costumam chamar de “asa”. Portanto, uma estrutura portátil, encostada na parede de uma praça, com oito metros de extensão, ocupando 25 centímetros do passeio público, não encontra aplauso como “obstáculo físico”. Esse mesmo Código de Posturas, em seu artigo 38, diz que “[...] o uso do logradouro público depende de prévio licenciamento, exceto passeata e manifestação popular.¹³”

Diante do exposto, não resta dúvida de que o interesse em realizar a exposição é protestar em desfavor às constantes repressões sofridas pelos sujeitos em palco, ressaltando a beleza da diversidade das culturas, condições às quais estão submetidos e aos abusos do Poder Público (Figura 22). Desse modo, uma manifestação popular, o que a coloca no patamar da exceção proposta pela redação do artigo supracitado. Ainda é possível identificar confrontos em relação às liberdades fundamentais previstas na Constituição Federal de 1988, como a “[...] liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 2019a, n.p.), em seu artigo 5º, inciso IX. Por fim, vale mencionar que Rafael Lage recebeu uma multa no valor de 17 mil, 103 reais e 80 centavos para reaver suas fotografias com o expositor, sob pena de ser cadastrado à dívida pública daquele município.

¹¹ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. “*A beleza da margem, à margem da beleza*” – Prefeitura apreende exposição fotográfica e multa em R\$ 17.103,80. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/a-beleza-da-margem-a-margem-da-beleza-prefeitura-apreende-exposicao-fotografica-e-multa-em-r-17-10380/>. Acesso em 8 out. 2018.

¹² Cf. BELO HORIZONTE. Lei nº 8.616, de 14 de julho de 2003. Contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2003/861/8616/lei-ordinaria-n-8616-2003-contem-o-codigo-de-posturas-do-municipio-de-belo-horizonte>. Acesso em 15 abr. 2019.

¹³ Cf. BELO HORIZONTE. Lei nº 8.616, de 14 de julho de 2003. Contém o Código de Posturas do Município de Belo Horizonte. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/2003/861/8616/lei-ordinaria-n-8616-2003-contem-o-codigo-de-posturas-do-municipio-de-belo-horizonte>. Acesso em 15 abr. 2019.

Figura 22 – Exposição “A beleza da margem”



Fonte: Blog do Coletivo Beleza da Margem

É nesse cenário emergente que se iniciam as atividades do Coletivo Beleza da Margem, posicionando-se em um lugar de luta determinado: a proteção de cidadanias relativas aos “malucos de estrada”. Visualizar “beleza” em um movimento cultural marginalizado é atentar para a estética-política que o envolve. Alcançada essa dimensão, o coletivo Beleza da Margem disponibilizou o *Inventário Cultural “Malucos de estrada”*¹⁴, apresentando discursos jurídicos-sociais capazes de protegê-los como expressão cultural. O artigo 4º, item 3, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da UNESCO, ratificada pelo Decreto Legislativo 485/2006, as define como “[...] aquelas expressões que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural.” (BRASIL, 2019b, n.p.). Ciente do potencial contestatório de seus modos de vida e da produção artesanal, a formação de um Coletivo para buscar a efetividade de direitos, constituiu-se como uma linha de combate preocupada em se amparar nas legislações nacionais e internacionais em vigência.

A Convenção aponta o caráter de essencialidade da diversidade cultural para alcançar a efetivação de cidadanias previstas em normas universais. Em tempo, salienta que as práticas

¹⁴ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. *Inventário Cultural “Malucos de Estrada”*. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/inventario-cultural-malucos-de-estrada/>. Acesso em 10 out. 2018.

de ativismo do Coletivo em palco estão permeadas das tecnologias dos meios de comunicação contemporâneos, mais especificamente das mídias alternativas. Prova disso é a realização do documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR*. Frente aos ataques institucionalizados já apresentados, desarmados pelos problemas de acesso à justiça, tomar o ciberespaço como uma ferramenta de militância se torna mais do que necessário para a sobrevivência dos “malucos de estrada.” Através dessa prática, cria-se um novo espaço, onde as discussões ganham amplitude, identidades se reafirmam e movimentos sociais são fortalecidos. Em resumo, refiro-me ao ciberativismo, à composição político-estética das mídias digitais e às possibilidades que convergem através de postagens, compartilhamentos, e a conseqüente democratização do acesso à informação.

Diante disso, os impactos dessa Sociedade em Rede perpetram diversos segmentos sociais, ao mesmo tempo em que dão sustentação aos modos coletivos de produção na luta pela efetivação de direitos fundamentais. Nesse sentido, é de grande valia a contribuição de Ricardo Oliveira de Freitas (2007, p. 195), para quem “[...] o tema da democratização da comunicação tem sido exaustivamente relacionado à democratização da nação. Ou seja, para uma nação democrática é necessária a presença de uma mídia democrática.” A perspectiva estabelecida a partir desse debate mostra que tal movimento abarca a possibilidade de resultados não apenas entre o produto disponibilizado em mídias alternativas e os que ainda não o conhecem, mas também sobre como os pares das representações que são postuladas pelos Coletivos são alcançados e se relacionam com os conteúdos, seja qual for o tipo de linguagem utilizada.

Menciono também que as mídias alternativas surgiram a partir da apropriação das relações virtuais, possíveis desde o fenômeno da web 2.0, diante dos movimentos e ações que passaram a utilizar suportes midiáticos para o “[...] desenvolvimento de novas expressões e alianças político-sociais entre Estado, democracia, terceiro setor, sociedade civil e grupos ideologicamente minoritários.” (FREITAS, 2007, 196). No intuito de ascender representações em busca da promoção de políticas públicas e inclusões sociais, o caso do Coletivo Beleza da Margem encontra amparo nas disposições citadas, pois tanto resulta de um entrave político, como sustenta suas performances virtuais na conquista dos espaços que os “malucos de estrada” precisam ocupar, até para que continuem se auto(re)conhecendo como tal.

Em conversa com Rafael Lage, e não coloco aqui com rigor científico, mas que deve servir para o sentido a ser construído, e também por não ser uma informação a influenciar nas análises que me dispus a realizar, questioneei sobre a cronologia do documentário, pois apenas o volume dois foi lançado até então. Ele explicou que o número um se dedicaria ao processo

de reconfiguração do movimento hippie no Brasil, e o terceiro sobre os problemas que envolvem a conturbada relação entre Poder Público e “malucos de estrada”, mas até o momento não se falou sobre a existência de fato dessas obras. Ainda assim, o documentário que figura como objeto desta pesquisa não ficou inerte à questão, tratando-a tão somente, de maneira específica, nos últimos quatro minutos do vídeo. (MALUCOS..., 2018). Antes, uma cena mostrou um “maluco” lendo um aviso proibitivo de expor no logradouro público (Figura 23), e em outro momento remete à higienização da Praça Sete, quando os sujeitos argumentaram também ser um instrumento de privar os “malucos” daquele espaço.

Figura 23 – Aviso proibitivo de exposição artesanal



Fonte: Site Youtube

O aviso que consta na cena diz: “proibido expor neste local. Sujeito à remoção e/ou apreensão das mercadorias. Bem como outras penalidades.” (MALUCOS..., 2018, 00:27:00). Não encontrei, no documentário, a percepção dos “malucos” sobre esses eventos de proibição e repressão política, no entanto, já falei aqui do caráter revolucionário da arte, e posso complementar que a estética dos sujeitos analisados, a partir da obra, contraria as normas de comportamento hegemônico, fato passível de gerar incômodos sociais. Outro ponto a ser levado em consideração diz respeito à associação do “maluco de estrada” com as substâncias ilícitas passíveis de criminalização, que de fato é possível existir, como em qualquer grupo da sociedade, mas não se manifesta nas apreensões das quais estou tratando, o que se percebe nos documentos que podem ser acessados a partir das notas de rodapé. Ou seja, fosse essa a motivação dos cerceamentos de direito, aos quais me referi, constaria documentalmente.

Outra importante questão que merece espaço nessas páginas diz respeito à referência que é feita, durante o vídeo da campanha de financiamento colaborativo para o documentário, sobre as prisões e apreensões feitas, principalmente, pelos representantes do Município de Belo Horizonte. O que significa dizer que a narrativa dispensada no suporte para a captação de recursos monetários para a realização da obra utilizou cenas da repressão como atrativo para que os seus objetivos fossem alcançados. Não quero com isso dizer que se trata de um problema, mas a partir desse fato, destaco sim que a utilização desse suporte contemplou o mecanismo emergente das mídias alternativas, no sentido de visibilizar os conflitos relativos aos sujeitos inseridos no âmbito protetivo de suas ações enquanto um Coletivo responsável por tais representações. A estratégia alçou êxito, mas o produto poderia ter maior foco na luta política, em termos de conteúdo, o que possivelmente se resolveria com o volume três.

Complementarmente, o Coletivo Beleza da Margem tem disponibilizado uma série de outros vídeos, em seu canal¹⁵ no site de Rede Sociais *Youtube*, que visibilizam os problemas referidos. Os vídeos mostram, sobretudo, a abordagem irresponsável dos profissionais de segurança pública tanto da esfera municipal como na esfera estadual. Essas agressões são, na maioria dos casos, situações que passam despercebidas das mídias de maior circulação, restando ao Coletivo Beleza da Margem o papel de gerar maior número de acessos ao conteúdo virtual, justamente para inverter a lógica do “o que não é visto não é lembrado”. Essas performances, quando depositadas em objetos de arte, fazem a revolução ter efetividade que perpassa as pequenas alterações, pois, quando a sociedade toma conhecimento através de grande parte da população, os agentes passam a mensurar suas ações antes de praticá-las.

Em certo trecho do documentário, um fiscal da Prefeitura Municipal de Campo Grande, em Mato Grosso do Sul, anuncia que vai apreender o artesanato do “maluco de estrada” que se encontra em uma praça pública. “Amigo, recolhe tudo isso aí.” Reclama o fato da câmera estar em sua cara, e ameaça tomá-la de Rafael. Os fiscais retêm a manufatura do artesão (Figura 24). Este, então, desabafa: “[...] tudo isso é porque nós estamos trabalhando. Quer dizer, talvez se tivesse aqui na vadiagem, sem fazer nada, talvez ele não nos incomodaria. Mas, como estamos trabalhando, expondo arte e cultura, aí vem usar de repressão.” (MALUCOS..., 2018, 01:19:00). Quando o “maluco” questiona aos fiscais acerca da fundamentação legal para tal circunstância, o sujeito que coordena a operação responde que se trata da 109, informando que o interessado poderia buscar essa informação através da internet. (MALUCOS..., 2018, 01:20:00).

¹⁵ Cf. BELEZA da margem. *Malucos de estrada* – parte II – Cultura de BR. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/belezadamargem>. Acesso em 15 abr. 2019.

Figura 24 – Fiscalização apreendendo artesanato



Fonte: Site Youtube

Ao realizar a pesquisa, foi possível constatar a existência da norma. Trata-se da Lei nº 109, de 21 de dezembro de 2007 (CAMPO..., 2018). No entanto, tal disposição não coloca em pauta a questão suscitada, vindo a tratar, de maneira abstrata, sobre a saúde ambiental da cidade e a ocupação equilibrada do solo, voltando-se para a Política Municipal de Habitação de Interesse Social. Como os artigos que a compõem não fazem menção a exposições em praças públicas, e tampouco manifestações culturais, a única relação possível, embora não plausível, a ser utilizada como justificativa para os abusos proferidos pelos fiscais, seria categorizar como uma forma de higienização social. Destarte, em nenhuma hipótese deve-se considerar essa relação, pois as liberdades públicas são garantias constitucionais que devem ser obedecidas em quaisquer circunstâncias, além disso, não se pode higienizar o que não está poluído. Esses casos colocam os sujeitos em palco na condição de viventes de um Estado de exceção.

O contexto de repressão contra os “malucos de estrada” é motivo de ações cotidianas por parte do Coletivo Beleza da Margem, no intuito de defender e modificar o cenário em que se encontram seus representados. Trago à baila dois movimentos de suma importância para as problemáticas expostas. O primeiro deles diz respeito a uma ação judicial impetrada contra o Município de Belo Horizonte, em decorrência de alteração legislativa que motivou a definitiva proibição da permanência desses sujeitos nos logradouros públicos. Os “malucos” ficaram impossibilitados de frequentarem suas “pedras”. A partir da Petição Inicial da Ação Civil Pública, que foi proposta pela Defensoria Pública do Município de Belo Horizonte

(Anexo Petição Inicial da Ação Civil Pública em Face do Município de Belo Horizonte), é possível compreender que a redação dada ao artigo 118 do Código de Posturas do referido município, passou a proibir as atividades de camelôs nesses lugares.

O que se percebe na conduta dos fiscais é a tentativa de classificar os “malucos de estrada” como camelôs. Argumento que é contraposto a partir de narrativas, na própria peça inaugural do processo, apontando para a configuração do movimento hippie no Brasil. Assim, os autores defendem as tradições históricas do “maluco” para a cultura brasileira, exaltam seus modos de vida e de produções artesanais como expressão cultural e alertam para as claras violações da dignidade da pessoa humana, no direito à diferença, no direito à cidade, no direito ao exercício de atividade artística sem prévia licença, e à diversidade cultural. Importa dimensionar a influência da produção audiovisual do Coletivo Beleza da Margem, pois são anexados, à Petição Inicial, os vídeos com as diversas violações que foram registradas por Rafael Lage.

Como a fiscalização passou a utilizar o artigo supracitado para legitimar a repressão, de modo a expulsar o sujeito do logradouro público, recolhendo todos os seus pertences, e atribuindo-lhe multa, a Defensoria Pública utilizou os processos de feitura dos artesanatos dos “malucos” para contrapor a utilização do dispositivo, voltado as atividades dos camelôs, para coibir os seus representados. Assim, consta na Petição Inicial, que, a importância dessa “[...] atividade resta no fato de que é fruto de uma vivência nômade que propiciou o acúmulo, apropriação e adaptação de técnicas, como o macramê, festonê, malhas inglesas medievais, as filigranas portuguesas.¹⁶” Como o Coletivo Beleza da Margem acompanhou todos os momentos processuais, além das denúncias e dos vídeos, compartilharam o inventário cultural já citado para maior lastro probatório na disputa judicial.

Em 26 de setembro de 2012, a primeira conquista judicial foi materializada a partir de uma decisão liminar que deferiu o exercício das atividades dos artesãos, garantindo-lhes seu direito à expressão artística e cultural no Município de Belo Horizonte, podendo confeccionar e expor seu artesanato em vias públicas, inclusive, permitindo-lhes a venda dos produtos artesanais independente de licença prévia. Além disso, estabeleceu uma multa diária de cinco mil reais e ordenou a devolução de todo o material apreendido¹⁷. Desse modo, constata-se a plena eficácia em que a produção artesanal pode figurar diante de uma luta política. O reconhecimento judicial, ainda que a título provisório, pois as decisões liminares podem ser

¹⁶ Documento em Anexo.

¹⁷ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. *Resumo em ordem cronológica da luta política dos artesãos*. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/entenda-o-processo-e-acesse-os-documentos-da-luta-dos-artesaos/>. Acesso em 20 abr. 2019.

contrariadas ao final do processo, é de imensurável valor para as lutas que esses sujeitos têm travado contra as instituições, ou estas contra os sujeitos. Até o presente, o processo não foi sentenciado.

O segundo movimento está relacionado a uma reunião que ocorreu em Brasília, Distrito Federal, em 2015, quando os “malucos de estrada” encontraram-se, a convite do Ministério da Cultura (atualmente extinto e transformado em uma pasta como Secretaria Especial da Cultura, pertencente ao Ministério da Cidadania), com representantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e da Secretaria da Diversidade Cultural. Na oportunidade, realizaram o “I Encontro Nacional de Malucos de BR” (Figura 25), com uma semana de encontros na praça da Torre de TV, onde discutiram a pauta do que seria dialogado com os responsáveis do poder público. Como estratégia de superação uniforme dos desafios que eles vivenciam, propuseram tornar as práticas culturais dos “malucos de estrada” em patrimônio cultural imaterial. Foram ouvidos e obtiveram como sugestão a organização política do movimento para conduzir esse possível processo¹⁸.

Figura 25 – I Encontro Nacional de Malucos de BR



Fonte: Blog do Coletivo Beleza da Margem

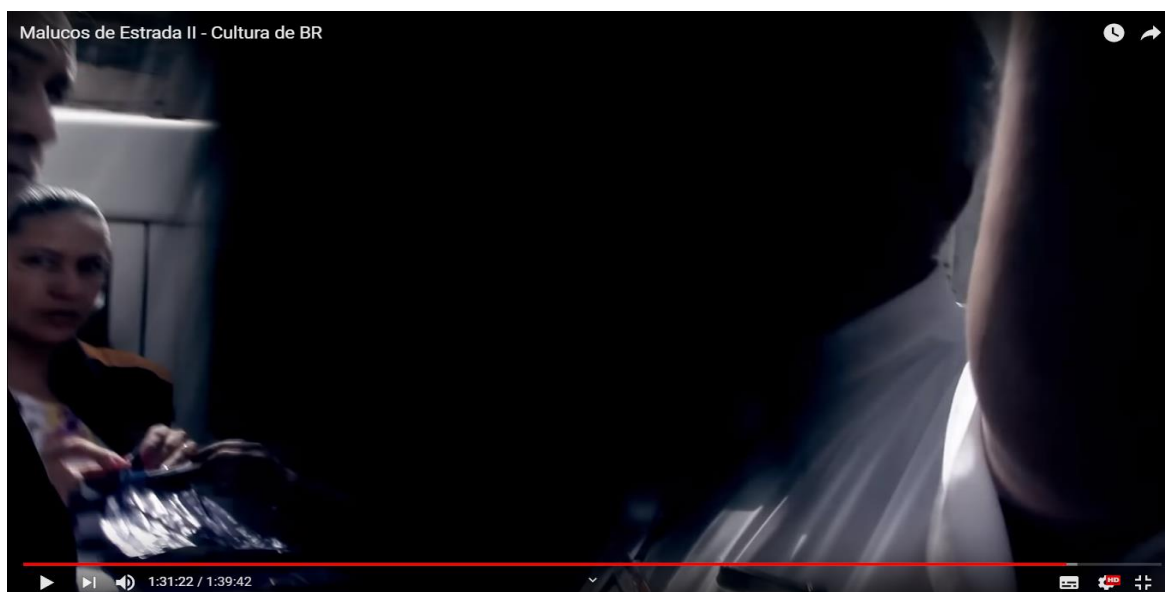
Em suas disposições acerca do evento ocorrido em Brasília, entre os dias sete e 11 de agosto de 2015, Rafael Lages aponta para o fato de que duas revoluções encontravam-se acontecendo, “[...] uma é institucional, é a luta para esclarecer as instituições governamentais

¹⁸ Cf. A BELEZA da margem, à margem da beleza. *Resumo do primeiro Encontro das BR, realizado em Brasília de 7 a 11 de agosto de 2015*. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/2015/08/28/resumo-do-primeiro-encontro-das-br-realizado-em-brasilia-de-7-a-11-de-agosto-de-2015/>. Acesso em 12 mar. 2019.

da legitimidade da malucada em utilizar o espaço público. É conquistar o reconhecimento da malucada como uma manifestação cultural Brasileira¹⁹.” A segunda, segundo ele, é trabalhar os laços de solidariedade entre os “malucos” internamente. Atenta ao fato de que, com tantas dificuldades institucionais para com eles, a desunião do movimento só influenciará de maneira negativa no praticar das estratégias. Percebo ainda outra dimensão, quando os representantes do poder público sugerem a organização do movimento, que, em essência, é contrário às estruturas de poder, para a condução de um processo de reconhecimento, não estaria sendo esse um mecanismo de adaptação? Mas também não descarto a análise de que seja, a partir disso, um processo de apropriação dos meios para alcançar o que se objetiva.

De fato, não há como negar o poder revolucionário da arte, o que se amplifica em seu encontro com as mídias alternativas. O ciberativismo do Coletivo Beleza da Margem foi capaz de instrumentalizar, como demonstrado, efetivos resultados para as necessidades de seus representados. No mais, o documentário termina com uma flagrante violação do direito à liberdade de imprensa. Talvez seja um prelúdio para um volume que colocará em palco as repressões aqui explicitadas, e tantas outras a que não tive acesso. “Amigo, agora é trabalho, é trabalho oficial e você vai baixar essa porcaria” (MALUCOS..., 2018, 01:31:20), finaliza o fiscal da prefeitura de Campo Grande, derrubando a câmera de Rafael Lage (Figura 26). *Fade off*.

Figura 26 – Fiscal derruba a câmera de Rafael Lage



Fonte: Site *Youtube*

¹⁹ Cf. *Ibidem*.

A CIBERINFORMATIZAÇÃO DAS FRONTEIRAS

Lendo, fica-se a saber quase tudo [...]
 Agora já não estou tão certa...
 há quem leve a vida inteira a ler
 sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura,
 ficam pegados à pagina,
 não percebem que as palavras são apenas pedras
 postas a atravessar a corrente de um rio,
 se estão ali é para que possamos chegar à outra margem,
 a outra margem é que importa.
 A não ser, que, esses tais rios não tenham duas margens,
 mas muitas, e que seja sua, e apenas sua,
 a margem a que terá de chegar.
 (José Saramago)



3.1 (Des)territorializando escrituras e performances

Pensar o ciberespaço como território não físico me possibilita analisar outros aspectos geográficos que podem ser lhe atribuídos metaforicamente. Com isso, quero propor expandir as poéticas espaciais a partir de, contraditoriamente, sua delimitação fronteira. Demarcar os limites dos espaços identificados, tanto nas obras quanto em seus processos de construção, ajuda a compreender o itinerário da contracultura através do que pode aproximar e, ao mesmo tempo, distanciar suas representações, seus sujeitos e suas manifestações artísticas. Ocupar um novo território implica, necessariamente, atravessar a fronteira. Quando me refiro ao ambiente virtual, essas dimensões perpassam a materialidade do que está sendo acessado, pois o processo de hipertextualização lhe atribui o caráter de criação ilimitada. Da mesma forma, para ter acesso aos territórios virtuais, movimentos disruptivos devem ser acionados.

²⁰ Aproxime o leitor do *QR code* para transitar entre não lugares e lugares de memória.

Analisarei duas noções conceituais acerca das fronteiras que podem contribuir para o pensamento que estou a construir: a geográfica, seguida da semiológica; que se justifica com o fato de que estou a tratar de duas noções espaciais especificamente, a física e a não física. Para Sandra Pasavento (2000, p. 23), a fronteira como “[...] o encerramento de um espaço, delimitação de um território, fixação de uma superfície [...] é um marco que limita e separa, e que aponta sentidos socializados de reconhecimento.” Isso permite a compreensão de que, para além da demarcação a partir do solo entre os territórios, a fronteira funciona como “[...] construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelece classificações, hierarquias e limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo.” (PESAVENTO, 2000, p. 35-36). Ou seja, as fronteiras produzem elementos simbólicos, capazes de organizar os caracteres das representações culturais dentro de uma poética espacial.

Na leitura de Iuri Lotman (1996, 22), a autora Edil Silva Costa (2005, p. 73) auxilia com a compreensão de que “[...] a função de toda fronteira é limitar (não impedir) a penetração do externo ao interno. É nesse espaço que o estranho é filtrado e reelaborado.” Com efeito, a transição de território por intermédio da fronteira aponta como os novos sentidos serão produzidos, não necessariamente a impossibilidade dessa realização. Ela ainda ressalta que, no território fronteiriço, a semiosfera é delimitada: “Quando a semiosfera (para alguns) se identifica com o espaço ‘cultural’ dominado e o mundo exterior com o reino dos elementos caóticos” (COSTA, 2005, p. 73), as representações de determinados grupos que se encontram nesses dois espaços são tidas como tradutoras desse movimento. Embora esta análise tenha sido utilizada para as culturas mestiças, a exemplo das latino-americanas, espero que ela me permita aplicá-la aos meus objetos de pesquisa.

Tratar de fronteiras nesta última seção revela-se um ponto de virada perante os contornos que esta dissertação vem traçando. Não que a discussão de agora viesse de um novo percurso, apenas a oportunidade ainda não havia surgido. Se vi o espaço em todos os momentos do texto, de maneira separada para cada um dos objetos, agora coloco-me no lugar fronteiriço das discussões, onde poderei identificar características das representações da contracultura a partir da ocupação territorial, e ainda todos os novos sentidos construídos a partir dos deslocamentos. Então, começarei pela produção dos textos que compõem as obras escolhidas, a partir dos territórios que ocupam e dos que foram praticados para que viessem a existir, não esquecendo de situá-los entre não lugares e lugares de memória, bem como as fronteiras que os circundam.

Tanto o livro quanto o documentário fizeram uso da metamídia com a finalidade de criar um lugar de memória, que ocorre no momento em que utilizam linguagens precedentes ao surgimento da internet e demonstram suas funcionalidades no ciberespaço. Os dispositivos contemplam atualizações que dependem das iniciativas dos sujeitos, que poderão se encontrar coletivamente para praticar um lugar não físico. Em *Anos 70 Bahia*, tal relação se manifesta desde o seu processo de criação, onde o ciberespaço figura como laboratório de um lugar de memória, submetendo as reconstruções simbólicas aos testes extraídos por recursos imagéticos. Já em *Malucos de estrada*, o liame com o mundo virtual se difere da sua construção prática, mas se manifesta por intermédio dos períodos de pré-produção e com a apresentação do produto aos seus destinatários finais, ao ser disponibilizado em um site de redes sociais.

Essa funcionalidade pode ser demonstrada através das relações entre mídia e representação, pois os recursos colacionam diferentes gêneros textuais, a saber, escrituras, imagens, oralidades, performances, músicas, que se moldam, em *Anos 70 Bahia*, através da diagramação, em *Malucos de estrada*, a partir das capturas de vídeo e som. As obras constroem suas complexidades na captura de registros, oportunidade em que é possível demonstrar processos de construção que se diferenciam no modelo de participação dos sujeitos que se envolvem. Enquanto o documentário prescinde de entrevistas direcionadas, o livro foi editado posteriormente à produção dos comentários que compõem seu conteúdo. Isso significa dizer que, enquanto o livro foi constituído *no* ciberespaço, com comentários disponibilizados em imagens postadas na rede social *Facebook*, o documentário foi produzido *para* o ciberespaço, com entrevistas dos sujeitos em itinerários específicos. Para *Anos 70 Bahia*, o trabalho constitutivo por intermédio das hipermídias é o meio, já em *Malucos de estrada*, a publicação do conteúdo documentado no ambiente virtual é a finalidade.

Anos 70 Bahia pratica o ciberespaço em uma produção colaborativa de hipermídia, enquanto o segundo transforma sua produção, já permeada pela hibridização de linguagens, em hipermídia, posteriormente. Uma vez publicado, o conteúdo se torna passível dos atos de leituras, que, segundo Pierre Lévy (1996, p. 41), trata-se de “[...] uma atualização das significações do texto, atualização e não realização, já que a interpretação comporta uma parte não eliminável de criação.” São as análises atribuídas por sujeitos que se conectam com o objeto de leitura. Quando pronto e disponível no ambiente virtual, o documentário está apto a ser acessado, momento em que pode ocorrer uma eclosão entre o virtual e a entrada da subjetividade humana, “[...] quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar.” (LEVY, 1996, p. 40). Essa tensão pode ser

solucionada por meio de uma atualização, oportunidade em que os recursos interpretativos devem ser utilizados. Não quer dizer, no entanto, que será um objeto fixo, pois a sua plasticidade pode ser atribuída por fatores externos, como o acesso e a interação.

Como já pude observar no primeiro capítulo do livro *Anos 70 Bahia*, a hipercontextualização ocorre em seu processo de criação, “[...] no sentido em que produz, a partir de um texto inicial, uma reserva textual e instrumentos de composição graças aos quais um navegador poderá projetar uma quantidade de outros textos.” (LÉVY, 1996, p. 41). Os fragmentos que compõem o livro resultam dos comandos hipertextuais, em que os envolvidos exerceram, a um só tempo, o papel de leitor e escritor, à medida que atualizaram os percursos, manifestaram aspectos de reserva documental, contribuíram para a redação, concluíram momentaneamente uma escrita infinita. No entanto, o texto da obra se encontra desterritorializado apenas durante sua construção, pois não dispõe de fronteiras, já que se prepara através do acesso coletivo e das vastas contribuições espontâneas, mas, quando finalizada a obra, há um recorte e uma fixação do conteúdo, quando então as atribuições de sentidos estarão nas subjetividades humanas em seu manuseio.

Disponibilizado no site de rede social *Youtube*, *Malucos de estrada* é constituído enquanto um hiperlink por fator que lhe é externo: a própria interface da rede social (Figura 27), que, conforme esclarece Pierre Lévy (1993, p. 176), “[...] designa um dispositivo que garante a comunicação entre dois sistemas informáticos distintos ou um sistema informático e uma rede de comunicação.” Funciona como uma plataforma de contato, tradução e articulação entre espaços e espécies de linguagens com diferentes realidades. A interação entre ser humano e ciberespaço comporta essa dinâmica, pois ilustra esse rito de transposição de linguagens. Com isso, posso pensar que a disposição dos links que circundam a página de acesso ao documentário lhe atribui a hipercontextualização. A inteligência artificial, por intermédio de seus filtros e dados colhidos nos itinerários dos dispositivos acessados, disponibiliza vários conteúdos que passam a construir novos sentidos para os sujeitos. No caso do documentário, sequenciam diferentes vídeos sobre contracultura.

Figura 27 – Hipertextualização de *Malucos de estrada*

← → ↻ 🔒 https://www.youtube.com/watch?v=E2xYfyEANMw&t=2079s

☰ YouTube Pesquisar 🔍

Malucos de Estrada II - Cultura de BR
168.125 visualizações 4,7 MIL 58 COMPARTILHAR SALVAR ...

beleza da margem
Publicado em 25 de ago de 2015 **INSCREVER-SE 8,6 MIL**

Malucos de Estrada - parte II - Cultura de BR

Os "malucos de estrada" são os protagonistas/atores sociais de uma expressão cultural brasileira
MOSTRAR MAIS

430 comentários CLASSIFICAR POR

Adicionar comentários públicos como Antonio Claudio da Silva Neto

Atos Gabriel Oliveira 2 anos atrás
Toda sujeira de um hippie, é mais limpa que a higiene de uma sociedade imunda e egocêntrica.
221 RESPONDER
Ver 10 respostas

Lucas Miranda 3 anos atrás
Queria que tivesse legenda. sou deficiente auditivo podia ampliar para mais públicos que com certeza estão interessados.
125 RESPONDER
Ver 7 respostas

Juliano Mattos 3 anos atrás
Fiz um poema para os malucos:

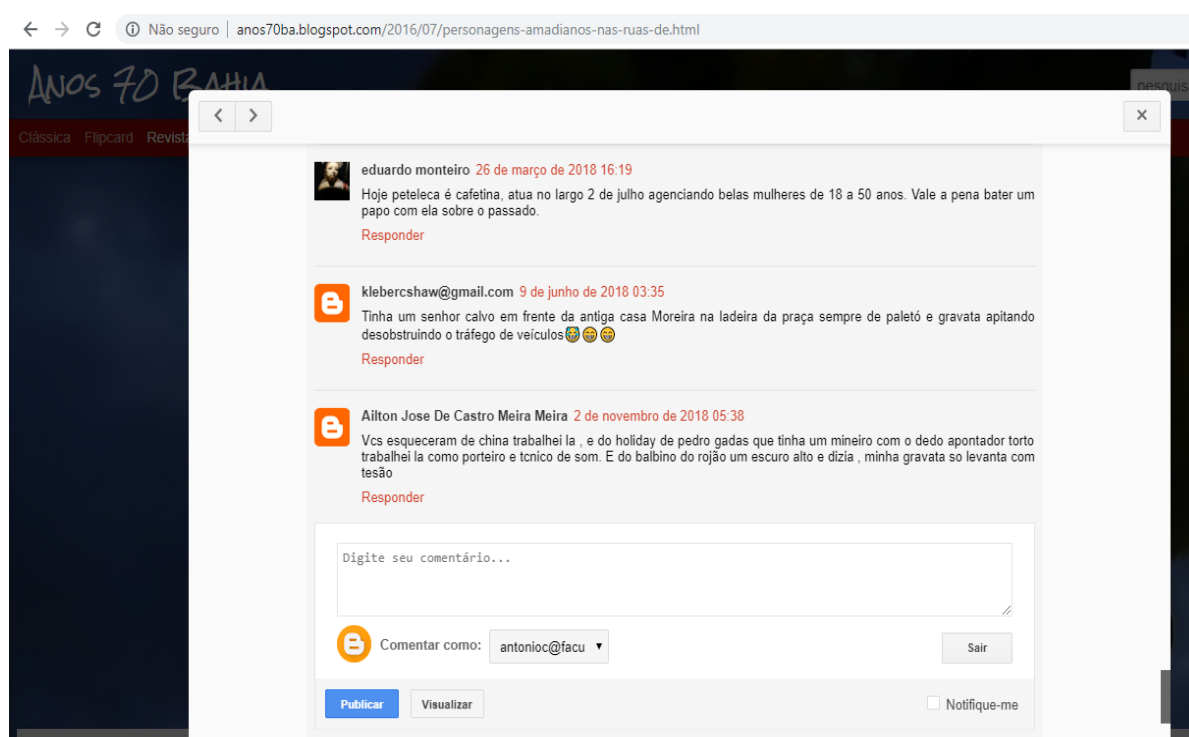
Fonte: Site Youtube

Essa figura mostra o acontecimento do processo acima citado, ou seja, a partir da publicação do documentário no canal do Coletivo Beleza da Margem, o público pode acessar o conteúdo e, em decorrência disso, tanto criar novas narrativas quanto postar novos links, o que torna possível a expansão da experiência com base nas histórias contadas. A possível intervenção no espaço ocupado pelo produto remete, mais uma vez, aos invasores do texto de Henry Jenkins (2015), quando o telespectador passa a utilizar o território em que o filme se situa, para territorializar novas significações, podendo criar uma *fanfic* sobre os “malucos de estrada”, o que seria reescrever a história a partir da ocupação de novos espaços. Dessa forma, a performance capturada e disponibilizada no vídeo passa a funcionar como uma fronteira entre o documentário e o invasor do texto, que assume o papel de um prosumidor, pois consome os elementos simbólicos das representações assistidas, no mesmo contexto em que passa a reproduzi-los em seu território.

Já em *Anos 70 Bahia*, tal movimento precede a produção do livro físico. Quando publicadas, as mensagens tiveram seus percursos de construção artística traçadas no ciberespaço: foram provadas, interpretadas, exploradas, lidas. Mas o elemento de rememoração, fundamental para essa obra enquanto composição literária, encontra-se na escrita aberta, já que a narrativa pode insurgir-se dos comentários postulados a cada fotografia

particularmente. É preciso saber que cada postagem admite comentários ilimitados, assim como estes podem criar diálogos sequenciais ao conteúdo e aos próprios comentários. Ou seja, em apenas um comentário é possível haver milhares de outros, bem como uma infinidade de links, novas imagens, ou qualquer conteúdo, o que possibilita a pluralidade de diálogos públicos e abertos. No entanto, quando os autores disponibilizaram os capítulos do livro em postagens no blog *Anos 70 Bahia*, o mesmo processo pôde ser identificado (Figura 28).

Figura 28 – Hipertextualização do Blog *Anos 70 Bahia*



Fonte: Blog *Anos 70 Bahia*

Como se trata de um processo de criação colaborativa, tal construção carrega algumas características pertinentes aos das obras gestadas no ciberespaço. Pierre Lévy (1999, p. 136) enfatiza que “[...] a obra virtual é ‘aberta’ por construção”, ou seja, à medida que o processo é atualizado, novos aspectos são descortinados, eventos sucessivos são transformados sob a dimensão maquinária em possíveis concepções, alterações e revogações referentes aos novos momentos adquiridos em sua realização. A obra virtual pode ser realizada. Atribuo a isso o comando administrado através de fases, de momentos distintos, fragmentos, construtos pelos quais as fusões se interpenetram no ambiente virtual. Produzir uma obra no ciberespaço é

praticá-lo enquanto não lugar, a transitoriedade comporta o espaço em si e a mutabilidade de sujeitos que o transitam e lhe atribuem participações significativas.

Em *Anos 70 Bahia*, cada participação é um momento, assim como cada colaboração ativa um lugar de memória. O que lhes são externos é também o que os tornam representados por uma memória coletiva. Não resta dúvida de que tal obra é *sui generis* para a literatura, resultado de constante interpenetração de linguagens em seu processo de criação. Em aspectos territoriais, no processo de construção coletiva de *Anos 70 Bahia*, é possível identificar que os sujeitos transitaram do lugar ao não lugar no ciberespaço. As mediações que estabeleceram os vínculos dos indivíduos com o seu círculo no não lugar passaram por palavras e textos. Quando Marc Augé (2012, p. 88) explica que “[...] a palavra cria a imagem, produz o mito e, ao mesmo tempo, o faz funcionar”, essa relação fica mais clara. Nesse espaço, a palavra virtualizada cria possibilidades imagéticas, que se concretizam nas subjetividades dos indivíduos. Esse processo ocorre diante da possibilidade de intervir direta e livremente na obra, pois os coautores se veem perante uma manifestação passível de significar noções comuns. Estão ainda diante do trânsito virtual, acessam a plataforma de criação sem o compromisso de comparecimento, mas atraídos pela chance de construir a memória, se imaginar diante daquela comunidade em contato.

Também já pontuei que as relações textuais que se estabelecem em *Malucos de estrada* dizem respeito às poéticas orais. Retratam falares capturados. A possibilidade da gravação é também aspecto contundente ao lugar não praticado. Para Maria Ignez Novais Ayala (2018, p. 54), na literatura oral, aconselha-se, narra-se uma experiência de vida, contam-se casos a título de exemplos, utilizam-se de adivinhas para provocar a inteligência, atenção e rapidez de raciocínio das crianças, vale-se do imaginário, de mecanismos mnemônicos, bem como sabedorias consideradas necessárias para bem educar e intermediar processos de comunicação com pessoas de diferentes gerações. Com a existência de registros se torna possível analisar as relações entre expressões culturais e a formação de suas representações, pois, mesmo que os falares sejam responsáveis pela transcrição da experiência, esta não pode ser representada tal qual se concebe nas subjetividades dos indivíduos.

Segundo Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007, p. 35), através das entrevistas dos narradores, é possível construir identidades, o que “[...] permite observar no homem local, entre outras coisas, uma necessidade de sobrepor os valores tradicionais em relação ao mundo moderno.” Isso pode ser observado no seguinte depoimento do documentário: “Pro sistema não é interessante que você seja independente. [...] Pra eles é legal que você não pense, que

você não questione e que você fique olhando pra um lado só que é sustentar eles né?” (MALUCOS..., 2018, 00:28:32). Para o citado autor, ainda acontece de o narrador qualificar o saber oral em detrimento do saber acadêmico, fato que também pode ser analisado em *Malucos de estrada*: “Cada um nasce já com uma força. Com as asas aí prontas pra voar. [...] Pra mim a faculdade é o que termina de pegar, de tirar a última pena. Na hora que tu recebe o título, é a última pena que tiraram de você.” (MALUCOS..., 2018, 00:31:08). Mas essas construções das identidades também lhe são externas.

A oralidade, no entender de Paul Zumthor (1997, p. 42), pode ser espacializada, pois “[...] a voz se estende num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, aumentada ou não por meios mecânicos, que ela não pode ultrapassar.” Assim, ao ser capturada, a voz ocupa um território midiático. No deslocamento entre a enunciação e a captura está a fronteira no instante e na recepção do ouvinte. Com efeito, o autor também aponta para o fato de que essa oralidade interioriza a memória, situando, assim, o fenômeno da espacialização da voz em um lugar de memória, que teve seu trânsito percorrido a partir do momento em que se fala. E ainda há o espaço para as escrituras, que, para o já citado autor, “[...] é a superfície de um texto: geometria sem espessura, dimensão pura [...], enquanto a repetitividade indefinida da mensagem, em sua identidade intangível, lhe dá a garantia de vencer o tempo.” (ZUMTHOR, 1997, p. 42). Ou seja, tanto a escritura quanto a performance oral possuem um território a ser ocupado.

Se os espaços que são ocupados pelos textos possuem fronteiras, não se podem negar os movimentos de recriação aos quais estão submetidos, tanto pelo nomadismo de escrita e das poéticas orais quanto pelo decurso do tempo. Paul Zumthor (1997, p 39) explica que “[...] os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos, [...] a intertextualidade varia então de registro a registro.” Por tais motivos pode-se constituir a oralidade como um fenômeno da lembrança e do esquecimento, pois importa o dito e o não dito também. Aliás, o esquecimento pode aqui figurar como uma fronteira para o narrador oral, pois, quando se manifesta em um lapso na narrativa, ele precisa encontrar novos espaços para sua voz ocupar. Outrossim, de um registro a outro, movimentos nômades são atribuídos aos textos orais e escritos, como assegurou Zumthor.

A partir disso, é possível compreender que a dinâmica laboral da produção do livro tem processo semelhante ao do documentário, pois naquele a construção contínua e simultânea de fragmentos palpáveis que integram o conteúdo do produto físico decorre da utilização do ciberespaço, enquanto em *Malucos de estrada* essa conjuntura está intrínseca à linguagem que o constitui – a poesia oral. Integra a performance dos narradores os critérios de

lembrança que os tornam povoadores de uma mesma comunidade, e passam a ocupar um território que, na mesma proporção, atinge suas representações, cientes até mesmo de que estas colidem com as permanências. Significa dizer também que esses critérios de identificação, resultantes desses processos de construções significativas, são frágeis na mesma proporção que os textos no ciberespaço, no sentido de que se atualizam a todo instante.

Importante observar que “[...] a gravação se torna responsável, à sua maneira, pelo arquivamento e pela preservação histórica de músicas que haviam permanecido na esfera da tradição oral (etnografia musical).” (LÉVY, 1999, p. 140). Embora Pierre Lévy esteja tratando do fenômeno musical, posso extrair, enquanto lição, que os recursos técnicos aplicados às tradições orais reestruturam uma série de eventos de fundamental importância para as ciências sociais e humanas. Quando considerada uma (des)territorialização a partir de uma história que é contada, recorre-se, sobretudo, aos recursos mnemônicos de construção de sentidos. As tecnologias contemporâneas facilitam, em grandes proporções, as produções dos engenheiros de mundos.

Pierre Lévy aponta que os grandes artistas deste século são os engenheiros de mundos. “Ele prevê as virtualidades, arquiteta os espaços de comunicação, organiza os equipamentos coletivos de cognição e da memória, estrutura a interação sensório-motora com o universo dos dados.” (LÉVY, 1999, p. 145). A arte da cibercultura contempla uma série de fenômenos que sustentam essa lógica. Posso avaliar, então, que qualquer indivíduo que possua um celular é capaz de captar depoimentos, organizá-los em uma sequência de critérios comuns, postá-lo em um acervo de dados virtuais e concretizá-lo como um lugar de memória, que refletirá, mediante as narrativas de identificações comuns, uma comunidade imaginada. Seguindo essa lógica, engenheiros de mundo transitam, a partir dos seus processos de construção, nas fronteiras entre não lugares e lugares de memória.

Questões históricas demonstram que as comunidades demarcam os falares e cantares de culturas populares despreocupadas com seus registros; até porque é uma preocupação entre os profissionais da pesquisa e salvaguarda de bens simbólicos. No entanto, Pierre Lévy ressalta que as memórias artificiais resolvem a problemática das representações que não sobrevivem por muito tempo em uma sociedade sem escrita. Perceber na oralidade a capacidade anacrônica de construir sentidos contempla o itinerário postulado pelos ritos da web. Embora o citado autor tenha alertado que para “[...] codificar seus saberes, as sociedades sem escrita desenvolveram técnicas de memória que repousam no ritmo, na narrativa, na identificação, na participação do corpo e na emoção coletiva” (LÉVY, 1999, p. 163), convém caracterizar as somatórias que tais linguagens comungam em um projeto de hibridização.

Ocorre em *Malucos de estrada* circunstância distinta à hipercontextualização do livro *Anos 70 Bahia*, pois o não lugar passa a ser praticado posteriormente à sua produção. Mesmo considerado um objeto pronto, relações complexas passam a se estabelecer entre leitor-autor e dispositivos virtuais. Para Pierre Lévy (1999, p. 146), o ciberespaço pode funcionar como um “[...] depósito de mensagens, contexto dinâmico acessível a todos e memória comunitária coletiva alimentada em tempo real.” No documentário, tais critérios são executáveis após a postagem na rede social *YouTube*, quando começa a ser percorrido e interagido entre os visualizadores, que por vezes produzem as palavras e textos em novas conexões com o não lugar, criando imagens em cima das imagens disponibilizadas, compenetradas em falatórios e repertório confeccionado em seus determinados e distintos lugares de fala.

Necessário retomar a interface para analisar esse não lugar a ser praticado, pois “[...] tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da interface.” (LÉVY, 1993, p. 181). Embora o documentário projete as poéticas orais e performances do “malucos de estrada” por recursos tecnológicos, é na interface que ocorre sua passagem, enquanto objeto findo que é submetido aos mecanismos da hipercontextualização, pois ela é capaz de manter o movimento junto da metamorfose. Essa transposição de linguagens possibilita compreender o ciberespaço como um lugar de trânsito, de movimento, de passagem, ou seja, um não lugar. As interações que os indivíduos estabelecem na obra podem sofrer a interferência dos meios digitais, bem como as possibilidades de permanecer ou não, com determinada facilidade, nas comunidades que se formam em plataformas virtuais. A interface acompanha o movimento de interação e assina sob os avanços tecnológicos as substituições das antigas plataformas por novas descobertas.

Tanto o livro publicado fisicamente quanto o documentário postado no ambiente virtual têm suas construções de sentidos externos condicionadas aos sujeitos que a eles se dispõem. Isso ocorre através das interpretações que, por sua vez, resultam do pensamento. Para Pierre Lévy (1993, p. 135), “[...] o pensamento se dá em uma rede na qual neurônios, módulos cognitivos, humanos, instituições de ensino, línguas, sistemas de escrita, livros e computadores se interconectam, transformam e traduzem as representações.” Convém pensar que as representações traçam esse percurso e, na interface, materializam suas formas inacabadas. É esse o processo que ocorre durante a produção de *Anos 70 Bahia*, pois os recursos humanos acessam seus acervos e constroem os fragmentos hiperconectados, e posteriormente a linguagem é transmutada em objeto fixo. Já em *Malucos de estrada*, a disposição da obra à participação de um leitor autor ocorre após a sua publicação, ou seja, sua hipercontextualização coincide com a transmutação da mídia.

O pesquisador Fagner Silva Costa (2018), ao estudar a escrita autobiográfica em Rubens Fonseca, ressalta que, por existir uma polifonia discursiva na obra do ficcionista, a narrativa se constrói sob a forma de um palimpsesto, possibilitando diferentes formas de leituras ao receptor do texto. Aqui também quero usar essa metáfora. Mas outras motivações podem ser adicionadas. Primeiro porque já constatei que os processos de construção da escrita e da performance oral os tornam textos virtuais, que podem se atualizar com frequência de igual modo. Depois, porque verifiquei esse fenômeno a partir dos territórios que eles passam a praticar. Portanto, considero que o palimpsesto é aqui uma fronteira entre a escrita e a oralidade, entre o não lugar e o lugar de memória, e entre *Anos 70 Bahia* e *Malucos de estrada*. Não só por se tratar de um espaço a ser ocupado e delimitado, capaz de caracterizar as representações que estou analisando acerca da contracultura, mas, sobretudo, pelos deslocamentos dos textos mobilizados por seus sujeitos, viventes ou produtores, que, em suas manifestações, situaram suas experiências em territórios de outras leituras, outras escutas, reescrevendo a si a partir do outro.

3.2 Sujeitos da contracultura em espaços da convergência

Quando os hippies são retratados no livro *Anos 70 Bahia*, poucas características os diferenciam dos sujeitos que se narram no documentário *Malucos de estrada*. Embora o foco do primeiro não seja pautar o movimento como fenômeno particular, mas situar, dentro do contexto da contracultura baiana dos anos de 1970, sua existência e participação nos acontecimentos que identificam a época do desbunde, e então torna-se possível estabelecer relações entre as narrativas, no intuito de analisar se houve uma reconfiguração do movimento hippie em território nacional. Esse processo passa tanto pela história que é contada quanto pelos territórios que são praticados para sua realização. Levando em consideração que já discuti sobre os lugares ocupados pelos produtos desta pesquisa, agora cabe investigar quais são os espaços que eles não ocupam, bem como quais são as fronteiras que existem entre eles.

O fato de estar a tratar de produtos desenvolvidos e disponibilizados através de suportes midiáticos coloca-me diante da cultura da convergência de Henry Jenkins (2008), na mesma proporção em que estão, ou estiveram, seus partícipes. Não apenas pela hibridização das linguagens utilizadas, mas também, e aqui reside mais importância, pela tomada do lugar de produção que as pessoas passam a assumir com o controle das mídias, principalmente com

a ascensão das mídias alternativas. Desse modo, percebe-se um fluxo migratório que perpassa a maneira como os conteúdos passam a ser produzidos, o que influencia diretamente no contar da história. Diante da possibilidade de determinada comunidade poder escrever a si de modo independente, sem as influências das mídias corporativas, encontra-se também o terreno para uma reescrita daquilo que esta outra apresentou, quando imperava como veículo dominante.

As transformações que os meios digitais têm proporcionado ao longo dos anos, mais especificamente a partir da web 2.0, também podem impactar as relações midiáticas de modo negativo, a exemplo disso, e por considerar a importância do assunto, cito as *fake news* (notícias falsas). Como a convergência proporciona que qualquer indivíduo tenha acesso aos mecanismos de produção do ciberespaço, a veracidade dos conteúdos não é aferida como um requisito de permanência no suporte em que a informação foi disponibilizada. Quando disponibilizados no ambiente virtual, essas informações passam a ser compartilhadas a ponto de gerar um fluxo de desinformação. Na cultura da convergência, a construção de sentidos pode responsabilizar o consumidor da informação a atribuir-lhe veracidade a partir de uma valoração subjetiva. Por outro lado, as narrativas dos sujeitos aqui pesquisados estão sendo tomadas como ficções de si, e mesmo que a ciência lhe confira certa veracidade enquanto fenômenos históricos, as subjetividades explicitadas é que constroem a poética espacial dos lugares de memória.

A própria ideia de pensar o livro como uma *fanfic* sobre a contracultura baiana na década de 1970 possibilita atentar muito mais para as poéticas das suas escrituras, do que sobre a veracidade dos fatos. Em contrapartida, quando o texto coletivo reconstrói uma memória, no mínimo, há que se levar em consideração as conexões que são estabelecidas a partir dele. As experiências conjuntas, ao serem compartilhadas de maneira coesa, podem atribuir veracidade ao que está sendo narrado. Mas o movimento da *fanfic*, como se extrai do termo em si, é um fenômeno ficto, de expansão narrativa das histórias que são consumidas por determinados grupos de admiradores, os fãs. A acepção literária de *Anos 70 Bahia* é muito mais sobre praticar um lugar de memória. Uma narrativa que se escreve a partir de diferentes manifestações midiáticas, intuída pela rememoração, faz uso dos fragmentos como conteúdos de lembrança. Esta, por sua vez, só é acionada mediante a constatação de uma ausência.

Já em relação ao documentário *Malucos de estrada*, percebo a oralidade como um ponto de importante acesso à composição literária da representação de si. Edil Silva Costa (2005, p. 19, grifos a autora) diz que a literatura, “[...] e as narrativas de um modo geral, tem um grande papel nesse processo de construção de um discurso sobre *um povo* ou *uma nação*.” A construção discursiva à qual a autora se refere possibilita ainda que os sujeitos se situem

dentro dos espaços que ocupam seus sentimentos de pertencimento. Eis uma topofilia a um território não físico. Da mesma forma, quando os sujeitos se ocupam dessa composição através da metamídia, demarcam um território que, também discursivo, se configura um lugar de memória. Os espaços da convergência ligam as construções de sentidos aos de diferentes suportes midiáticos, quando, ao contar sobre si, contam sobre o todo ao qual comunitariamente se delimita.

Ao analisar a convergência entre o livro e o documentário, foi possível notar que o encontro cronológico entre eles não é um fenômeno fisicamente temporal. Quero com isso dizer que, embora as representações que compõem *Malucos de estrada* se situem no tempo atual, alguns fragmentos remetem discursivamente aos anos 1970, período retratado em *Anos 70 Bahia*. No mesmo sentido, importa mencionar que ambas as narrativas foram produzidas recentemente, ou mais especificamente, a partir da década de 2010. A influência do momento nas construções dessas obras influi diretamente na percepção daquilo que está sendo contado. O que é dito é do agora para a lembrança. Partindo dessa compreensão, o espaço da convergência entre os tempos da experiência e da narração é figurado pelo território fronteiro do esquecimento. Não somente por reduzir a materialidade dos acontecimentos, mas também por provocar o fluxo migratório que conduz o sujeito para o lugar de memória.

Outra questão que surge como reflexo dessa discussão se ampara na possibilidade de que as prováveis semelhanças entre os hippies e os “malucos de estrada” representados, respectivamente, no livro e no documentário, se pautaram na referência atual que se tem do hippie socialmente. Problema que facilmente poderia ser resolvido com documentos específicos dos anos de 1960, quando a maioria dos autores apontou para o surgimento desse movimento, caso a questão em si fosse realmente a influência do tempo atual na narrativa do passado. Mas se assim o fizesse, talvez não teria constatado tais fenômenos. De fato, a complexidade do que estou a tratar pode conduzir ao movimento de buscar verdades, mas este trabalho não é científico por essa razão, mas muito mais pela abordagem não apologética que busco traçar.

Com efeito, *Anos 70 Bahia* apresenta um “maluco” vendedor de colares, mas não o faz chamando-o de hippie. Vejam o fragmento, inclusive já transcrito quando discuti a teoria de Beto Hoisel sobre o surgimento da Aldeia Hippie em Arembepe: “Possivelmente, no fim dos anos sessenta algum chincheiro curtidor chegou e resolveu ficar. Fez casinha com palha de coqueiro [...]; encontrou outro maluco fazedor de colares e pulseiras em Itapuã e espalhou discretamente a descoberta.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 64).

Dois elementos característicos aos sujeitos do documentário podem ser extraídos do trecho citado, o primeiro deles é a produção artesanal, através da utilização dos termos “fazedor” e “colares”, elementos simbólicos que demarcam todo o labor artístico que se manifesta de formas diversificadas. Em critérios de produção artesanal, não só a manufatura de acessórios estéticos que definirá um indivíduo enquanto “maluco de estrada”, embora seja a manifestação mais fácil de visualizar entre eles, mas outros mecanismos artísticos podem ser demarcados, a exemplo do malabarismo de rua.

O segundo elemento diz respeito à topofilia entre a produção artesanal e o praticar a cidade que faz o sujeito ser identificado como “maluco”. Além disso, a noção espacial do comentário de Beto Hoisel faz outra aproximação, pois é possível perceber que houve um deslocamento, nesse caso, entre Itapuã e Arembepe, onde se formou a Aldeia Hippie. Só que esse movimento distancia outra característica dos “malucos”, o nomadismo, pois afere o fenômeno do estabelecimento desses sujeitos naquele local, de modo a criar o desenho de uma comunidade territorial, o que não é elemento constitutivo dos modos de vida desses sujeitos, que se definem nômades no documentário.

O termo “maluco” aparece também em outra contribuição de Beto Hoisel em *Anos 70 Bahia*, “[...] nos fins de semana aparecem os caretas para tomar banho no Caratingui querendo ver as moças nuas [...] Ficam decepcionados, porque os malucos não querem dar espetáculo para divertir ninguém de fora.” (61). É possível perceber que os discursos que são apresentados caracterizam o “maluco” como um dos personagens do desbunde, pois surgem durante o tópico “Aldeia Hippie: toda nudez será exaltada”, presente no capítulo três da referida obra, como curtidores, desnudos e usuários de drogas. Cabe aqui postular um comentário que consta na publicação do mesmo capítulo no blog *Anos 70 Bahia*²¹, mas que não está disponível no livro. Para o escritor Gustavo Augusto, “[...] essas narrativas não estão representando Arembepe, principalmente nos verões de 71 e 72 que passei lá. Os depoimentos dão ideia de malucos pelados e drogados e não expressam a explosão da contracultura²².”

O fragmento acima, que aparece em destaque após a conclusão dos comentários que estão no livro físico, é respondido pelos autores da seguinte forma: “[...] a busca de novos limites da percepção [...] é indissociável da contracultura e não desqualifica o microcosmo comportamental na aldeia hippie ou em quaisquer outros lugares que polarizaram o

²¹ Cf. ANOS 70 Bahia. *Aldeia Hippie: toda nudez será exaltada*. Disponível em: <http://anos70ba.blogspot.com/2016/06/aldeia-hippie-toda-nudez-sera-exaltada.html?q=hippie>. Acesso em 12 fev. 2019.

²² Ibidem.

movimento”²³, ressaltando que os depoimentos foram colhidos por pessoas que moraram na Aldeia Hippie naquele período, e que os redutos paradisíacos eram territórios, tanto quanto a utilização de drogas, ou não, e as formas diferentes de afetividades eram características comuns ao movimento de contracultura daquele período em diversos pontos do planeta, como na França e na Califórnia. A questão que se percebe no pontuar destas discussões é que não há uma clareza quanto ao “maluco” a que eles se referem, pois as condutas narradas por Gustavo Augusto, em tom de contestação, foram atribuídas aos hippies durante a obra, não aos “malucos” especificamente. Assim, ao menos nesse contexto, esta nomenclatura é usada como sinônimo do hippie.

De fato, os percursos narrativos que acompanham a trajetória dos hippies durante o livro os fazem no sentido de caracterizá-los pelas circunstâncias da chegada ao território de Arembepe, o uso desmedido de drogas e a nudez frequente. E também é importante ressaltar que a discussão entre Gustavo Augusto e os organizadores da obra possui caráter valorativo, pois, enquanto aquele contesta a forma como a representação foi estabelecida, estes aferem que não há nisso mérito negativo. De um jeito ou de outro, a veiculação do “maluco” ao consumo de drogas também é herança desse período. A exposição do interesse pelos efeitos das substâncias psicoativas que existem em determinados cogumelos está representada tanto em *Anos 70 Bahia* (Figura 29), quanto em *Malucos de estrada* (Figura 30).

Figura 29 – *Psilocybe cubensis* em *Anos 70 Bahia*



Fonte: *Anos 70 Bahia*, 2017, p. 170

²³ Ibidem.

Figura 30 – “Maluco de estrada” comendo cogumelo



Fonte: Site Youtube

Em certo trecho do documentário, ao som da trilha sonora em que o artista canta “[...] quero chá de cogumelo amarelo! Eu quero chá de cogumelo, amarelo! Eu quero chá! De cogumelo! Muito louco o mundo fica colorido! Cai a chuva, molha a bosta da vaca, alucina o coração de um maluco doidão! Eu quero chá de cogumelo amarelos” (MALUCOS..., 2018, 01:15:00), a sequência cênica mostra os “malucos” comendo os cogumelos que colheram em um campo que remete aos das narrativas do livro. Luiz Afonso e Sérgio Siqueira destacam que o “[...] *psilocybe cubensis* multiplicava-se em colônias nos pastos úmidos do Recôncavo, em especial onde se criava zebu... sabor intragável, lisergia indizível... já não se encontra como antigamente, com a atual preferência por gado nelore e afins.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 170). Dessa forma, levando em consideração o que foi analisado em momentos anteriores, a dissociação da representação do maluco em relação ao uso dessas substâncias não é consenso na narrativa.

Os autores citam uma publicação de Luiz Carlos Maciel, do jornal *O Pasquim*, nº 34, edição de 11 a 17 de fevereiro de 1971, que aponta para o fato de “[...] os hippies da nova geração abandonaram a luta, refugiados no recém-descoberto território psicodélico que drogas como o LSD tornaram possível.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 171). No referido período, o movimento de contracultura hippie iniciava uma derrocada, como demonstram os autores, oportunidade em que os grandes festivais internacionais deixaram de acontecer, e os poderes públicos fechavam o cerco contra as manifestações, também sob o argumento de estarem a portar drogas. Nesse período, pode-se identificar novas adequações dos alternativos adeptos ao movimento hippie. As intensas aglomerações dispersaram-se por todo o mundo, e aqui, no Brasil, coincide com esse momento de ascensão cultural em oposição aos repressivos tratamentos dos representantes da Ditadura Militar.

Encontro aqui, como uma das surpresas que a estrada às vezes proporciona, uma justificativa capaz de relacionar historicamente a utilização da nomenclatura “maluco”, nas dimensões que estou tratando entre as obras. No período retratado na obra, Raul Seixas era um dos artistas em ascensão, chegando a ser preso pelos militares. “Pelas ideias os artistas foram perseguidos e alguns torturados, como Raul Seixas (eles queriam que Raul entregasse os membros terroristas da sociedade alternativa).” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 185). E foi justamente no ano de 1977 que esse artista lançava sua música de maior sucesso, em que os versos executam um hino para os “malucos de estrada”, pois “Controlando a minha maluquez, misturada com minha lucidez, vou ficar, ficar com certeza, maluco beleza.” Claro que não posso afirmar tal circunstância como determinante, mas também não posso negar as influências, principalmente, para os sujeitos alternativos.

Além disso, alguns fragmentos narrativos de *Malucos de estrada* ajudam nesta compreensão, pois externam as subjetividades de suas filosofias de vida. Um artesão diz que “[...] a gente tá todo moldado internamente por esse mundo impregnado dos valores vigentes que são falsos. Que são trabalhados profundamente por psicólogos do inconsciente” (MALUCOS..., 2018, 00:31:00), em seguida, outro artesão afirma que “[...] estão acostumadas a criar uma pessoa pra satisfazer a sociedade, né?! Se moldar, fazer tipo um boneco, né? Um boneco de ‘eu mesmo’ pra sociedade. [...] tu esquece o ‘eu’, esquece o que vale de verdade.” (MALUCOS..., 2018, 00:32:00). Essas percepções encontram, ao menos de maneira filosoficamente poética, sustentação sonora na canção “Maluco Beleza”, principalmente nos trechos em que se escuta afirmações como “[...] enquanto você se esforça para ser um sujeito normal”, e passa-se a questionar se, com a necessidade de esforços, essa normalidade é realmente natural em si, bem como se “[...] esse caminho que eu mesmo escolhi, é tão fácil seguir, por não ter onde ir”, o que dimensiona a transitoriedade dos sujeitos “malucos”, em suas “estradas”.

A noção espacial também ajuda nas relações que estou estabelecendo. Quando o pesquisador Getúlio Cavalcante de Souza (2013) identifica que os primeiros indícios dos hippies em território nacional se deram no final da década de 1960, como já pontuado, no território de Arembepe, formando a Aldeia Hippie, e, somando ao fato de os “malucos de estrada” do documentário reconhecerem determinados requisitos como herdados destes outros sujeitos, como destaca o artesão, “[...] a gente vem da, da herança hippie lá, claro, é uma herança que a gente tem” (MALUCOS..., 2018, 00:14:00), encontro mais um espaço de convergência entre as obras, já que *Anos 70 Bahia* apresenta o surgimento da Aldeia entre os

fenômenos da contracultura naquele período. Não à toa *Malucos de estrada* também entrevista artesãos em Arembepe.

A Aldeia Hippie em Arembepe funciona, então, como um território do que é desterritorializado fisicamente. Constitui-se como uma “pedra de maluco” e suporta todos os trânsitos assim como as ondas do seu mar. A Aldeia Hippie, nesse espaço de convergência, pode ser vislumbrada como uma fronteira entre o nomadismo e a topofilia que os “malucos” possuem com um lugar de memória. Ela é, ao mesmo tempo, um não lugar e um lugar de memória. Embora tenha identificado algumas semelhanças, os “malucos” do documentário esclarecem que as demarcações não continuam como antes, e que “[...] o maluco de estrada não é um apelido do hippie, realmente é uma filosofia, [...]. Pode ter sido influenciado pelo movimento hippie, mas aqui no Brasil ganhou uma vida própria, assim, eu me considero um maluco de estrada”, segundo um artesão. (MALUCOS..., 2018, 00:14:40).

A própria estética dos “malucos de estrada” que compartilharam seus testemunhos no documentário muito se conecta com o figurino de um hippie da contracultura dos anos de 1960 e 1970: as roupas coloridas, o corpo tatuado, cabelos com penteados extravagantes, a utilização de vários acessórios. Tanto o hippie quanto o “maluco” utilizam vestimentas que os distanciam dos padrões hegemônicos. Embora o livro físico não tenha incluído nenhuma fotografia ou ilustração com um hippie daquele período, a versão virtual, na postagem do tópico “Aldeia Hippie: toda nudez será castigada” encontra-se a fotografia de um “maluco” (Figura 31) que também está presente no documentário (Figura 32). Os dois registros, que são contemporâneos, foram capturados em Arembepe, possibilitando materializar a convergência entre os espaços das obras, suas narrativas e seus personagens.

Figura 31 – “Maluco de estrada” no Blog *Anos 70 Bahia*



Fonte: Blog *Anos 70 Bahia*

Figura 32 – “Maluco de estrada” em Arembepe



Fonte: Site Youtube

A análise comparativa entre as performances desses sujeitos nos espaços da convergência propicia a sensação de que a configuração do movimento de contracultura hippie acontece muito mais no plano discursivo do documentário, já que não coube uma pesquisa etnográfica do que materialmente pude aferir. Ou me faltou, em *Anos 70 Bahia*, recursos proveitosos para a proposta que estabeleci. No entanto, não posso deixar de apontar os distanciamentos encontrados, tendo em vista que, de fato, ao menos nas narrativas do livro, os hippies dos anos de 1970 estiveram mais dedicados ao desbunde, enquanto os “malucos” reafirmam sua distinção a partir da manufatura artística e do próprio espaço da cidade a ser praticado, já que os hippies tratados nos fragmentos da primeira obra são apontados como habitantes e fundadores das comunidades alternativas que se formavam.

Para Henry Jenkins (2008, p. 39), na cultura da convergência, “os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias.” Interessa ainda pensar como esses veículos podem influenciar na construção da representação dos sujeitos retratados.

Quando observada a disponibilização dos produtos nesses espaços de convergência, e ainda a partir do uso de diferentes linguagens, passa-se a compreender a narrativa como uma metamídia capaz de criar um lugar de memória, a partir do emaranhado das conexões que se tornam possíveis. Embora se trate de um trabalho cronológico e espacial, a construção de um lugar de memória deve extrair elementos simbólicos da comunidade para o que se objetiva enquanto tal. Ao levar em consideração que esse lugar se constitui a partir da lembrança, Maurice Halbwachs (2013) aponta que a reconstrução dessa lembrança precisa funcionar com dados ou noções comuns que estejam enviesados no espírito individual e coletivo.

Segundo esse autor (2013), “[...] não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança.” (HALBWACHS, 2013, p. 39). Atraiam-se a isso os sentidos que são subjetivamente passados sensorialmente. O mundo da cultura que cada indivíduo carrega é responsável por essa atribuição significativa, de modo que esses critérios de lembrança podem funcionar positiva ou negativamente. O lugar de memória lida com a lembrança, seja ela a partir do reconhecimento ou da reconstrução, ou seja, passíveis de imaginação. Além disso, esse lugar de memória pode surgir a partir dos suportes de captura. A relação entre gravação e representação é também abordada por Pierre Lévy (1998), para quem, quando diante da gravação de uma nova informação ou um novo fato, o sujeito vê-se em presença da representação desse novo fato.

Convém ainda atentar para os trajetos de produção que os sujeitos produtores, de alguma forma, se utilizaram em decorrência da criação da obra. Henry Jenkins (2008) reflete que buscar novas estruturas de financiamento para as mídias é mais um dos sintomas dessa cultura da convergência. A partir da cultura participativa, do modo apontado por ele, os prosumidores não colaboram apenas com a criação do conteúdo, mas também por intermédio dos fundos para que as obras garantam suas existências. Dessa forma, posso constatar que tanto o filme quanto o documentário se utilizaram de campanhas de financiamento colaborativo. No caso de *Anos 70 Bahia* houve a utilização do site *Kickante*²⁴, no intuito de arrecadar 27 mil reais para o seu lançamento, tendo atingido cinco mil, 395 mil reais (Figura 33).

²⁴ Cf. KICKANTE. *Publicação do livro Anos 70 Bahia*. Disponível em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/publicacao-do-livro-anos-70-bahia/comentarios>. Acesso em 30 abr. 2019.

Figura 33 – Campanha de financiamento *Anos 70 Bahia*

https://www.kickante.com.br/campanhas/publicacao-do-livro-anos-70-bahia

Publicação do livro Anos 70 Bahia

Livros - Salvador, BA

Anos 70 Bahia V1

Assistir mais tarde Compartilhar

77 kicks

R\$5.395,00

19%

Arrecadados da meta de R\$27.000,00

Encerrado!

Campanha flexível

Esta campanha recebeu todos os fundos arrecadados até 10/02/2017.

Embed Seguir

Fonte: Site *Kickante*²⁵

Já os produtores do documentário também fizeram uso do chamado *crowdfunding* (financiamento pela multidão, em tradução literal), quando conseguiram arrecadar R\$ 65.625,00, com o apoio de 2.072 pessoas, destinado ao seu processo de produção. O modelo adotado por seus produtores prevê recompensas que vão desde menção ao nome dos colaboradores em seus créditos ao próprio produto, no caso do livro, e peças artesanais criadas por “malucos de estrada”, no documentário. Embora se trate de uma prestação de serviços, as conjunturas econômicas pressupõem dos cidadãos contribuintes a curiosidade nos sentidos que estão dispostos a serem produzidos, o que pode torná-los fãs daquelas narrativas. Possível notar também que as contribuições virtuais perpassam a técnica para uma modalidade de conteúdo responsável por geral interesse social. No caso do documentário, o fomento busca compreender as respostas aos publicitados modos de vida dos sujeitos “malucos de estrada” e seus conflitos com o Estado. Quando penso o lugar de memória nesse ponto em volta do qual se relacionam critérios de lembranças, o espaço de convergência que se cria em torno disso também pontua que as distâncias entre os produtos funcionam como fronteiras, que, ao invés de separá-los, os aproximam mais em suas diferenças discursivas que em suas práticas cotidianas.

²⁵ Cf. Ibidem. Disponível em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/publicacao-do-livro-anos-70-bahia>. Acesso em 30 abr. 2019.

3.3 O itinerário do ativismo ao ciberativismo

A importância da contracultura, assim como a de toda luta política, tem sentido valorativo. Não se pode pensar que essas dimensões estão dissociadas, tanto porque a necessidade de uma cultura que vá de encontro ao estabelecido pelos comportamentos sociais hegemônicos está na forma como os sujeitos querem viver quanto porque é através desses modos de vida que as revoluções culturais se tornam possíveis. Parecia fácil trabalhar a Ditadura Militar e fazer dela ponto de impacto para as atuais manifestações ciberativistas, até perceber que as fronteiras entre as liberdades precipuamente afetadas pela atuação dos militares estão situadas no que aqui passarei a chamar de “direito ao encontro”. O encontro entre o sujeito e o outro sujeito, os sujeitos e a arte, a arte e o ativismo e o ativismo e as mídias digitais – são esses os elementos que irão caracterizar o passo a passo das relações nesse conceito posicional.

O direito ao encontro também é importante para esta análise, porque todo “encontrar” pressupõe a ocupação conjunta de um espaço, que não mais necessita ser físico para se tornar possível, pois o itinerário que os indivíduos percorrem para chegar ao destino perpassa todas as fronteiras territoriais e, agora, podem confluir diretamente no ciberespaço. A construção do livro *Anos 70 Bahia* exerceu esse conceito ainda na fase embrionária: o usuário encontra a página da obra, ainda quando era tão somente um projeto, e se vê diante da possibilidade de conhecer e narrar sua história, o que resulta na construção de um produto de arte. Por outro lado, *Malucos de estrada* é construído a partir dos encontros físicos, nas “pedras” que figuram como cenário das narrativas. Para capturar uma entrevista, os produtores precisaram ou buscar os sujeitos no decorrer dos seus trânsitos ou fazê-los esperar por um contato online.

É interessante ressaltar que o encontro virtual não está em oposição ao que acontece no mundo físico. Com base em Pierre Lévy (1999), o “virtual” não é contrastado pelo “real”, pois este também existe de maneira concreta, por isso, a distinção consiste no fato de o primeiro não ocupar a materialidade dos ambientes naturais à parte dos dispositivos que os projetam, e que serão distinguidos a partir do contato humano. Quando o acontecimento é físico, pode-se tocar o outro e os objetos de maneira a senti-los concretamente, enquanto que, na virtualidade, só os suportes físicos podem ser acessados de modo interventivo, mas as construções subjetivas que esses encontros podem proporcionar não serão medidas pela concretude material da cada experiência. O virtual é, então, uma extensão do real, capaz de aproximar as distâncias territorialmente medidas ou distanciar proximidades palpáveis.

Partindo das ideias de espaços, nas quais situo esta pesquisa, Pierre Lévy defende que a universalização da cibercultura difunde a copresença e a interação de alguns temas do espaço físico, social ou informacional. Desse modo, constata sua função complementar em relação a uma tendência que considera fundamental, a virtualização. Ainda ressalta que a palavra virtual é passível de entendimento sob a égide de três sentidos aos menos. O primeiro seria o técnico, ligado à informática; o segundo seria o corrente; e o terceiro, filosófico. O deslumbramento levantado pela realidade virtual deriva em boa parte da desordem entre esses três sentidos. “Na acepção filosófica, é virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização.” (LÉVY, 1999, p. 47). Assim, o virtual está antes da materialização efetiva ou formal. Nisso, defende que, no sentido filosófico, o virtual é com obviedade uma dimensão fundamental da realidade.

No entanto, em seu uso corrente, a palavra virtual é empregada, muitas vezes, para designar o irreal, ao tempo em que a realidade pressupõe uma efetivação material, uma manifestação tangível. Então, para Lévy, a expressão realidade virtual soa como um oxímoro, “um passe de mágica misterioso”. À medida em que se pensa uma situação/dado, em sua existência real ou virtual, se percebe que ela não pode, na perspectiva desse autor, possuir as duas qualidades ao mesmo tempo. Contudo, a rigor, para a filosofia, o virtual não irá se opor ao real, mas ao atual, ao considerar virtualidade e atualidade como apenas dois modos diferentes da realidade, por isso, “[...] se a produção da árvore está na essência do grão, então a virtualidade da árvore é bastante real (sem que seja, ainda, atual).” (LÉVY, 1999, p. 50). Lévy informa que toda entidade desterritorializada é virtual, com a capacidade de provocar múltiplas manifestações concretas em momentos distintos e determinados locais, sem, por isso, estar ela mesma prender-se a um lugar ou tempo em particular.

Também no processo de produção de *Anos 70 Bahia*, o virtual constitui-se como um ponto de encontro no lugar de memória. Os usuários que curtem a página e passam a interagir com os outros inscritos encontram, no mínimo, três pressupostos, outro sujeito, uma memória, e, em ambos os casos, encontram-se consigo. Logo, o direito de encontrar também vai aproximar todo sujeito do que ele é daquilo que ele deseja ser, e isso vai interferir na forma como narrará sua história. Por exemplo, o caso do narrador oral que está diante dos aparatos tecnológicos minutos antes da gravação iniciar: o encontro com o diretor e o conhecimento sobre o que precisa ser feito, ou seja, narrar a si, faz remissão diretamente ao encontro consigo. Em síntese, ele conversa sobre si para entender quem é, e, conseqüentemente, transmitirá a maneira que pensa. O encontro que precede a narrativa oral passa pela fronteira da consciência humana.

A liberdade de expressão passa também por esse encontro de si. O narrador irá utilizar a linguagem para externar aquilo que, em larga escala, poderia ainda não conhecer de si, pois a imersão na fronteira o fará atualizar o texto, que será proferido segundo os parâmetros escolhidos também sob a influência do expectador. Como os “malucos” entrevistados sabiam que Rafael Lage era um deles, é possível que o cuidado com a forma como se narra tenha sido amplificado, dependendo também da maneira como o momento é conduzido. A condução é também um espaço de transição fronteiro, que tanto pode conduzir ao encontro com o outro e consigo quanto pode limitar que eles aconteçam. De um jeito ou de outro, antes de qualquer narrativa, acontece o encontro de si, e isso pode servir, inclusive, para que o narrador tome distância do que visualizou conscientemente. Em outras palavras, o contador pode reescrever a forma como se enxerga e projetar a forma como deseja ser enxergado.

O que foi dito até agora teve o propósito de estabelecer uma clara relação entre esse praticar a memória e a emancipação do sujeito. Por intermédio da linguagem, a compreensão de si pode conduzi-lo estrategicamente a práticas de produção artesanal como saída para essa reescrita de si. Um exemplo é a cena que o documentário apresenta quando um artesão conta o motivo de sua inserção nos modos de vida dos “malucos de estrada”: “Então... eu tive na cadeia um tempo... [...] Então, lá dentro eu me senti diferente. Então eu comecei a fazer uma arte, e arte saiu pela rua.” (MALUCOS..., 2018, 00:04:43). Diante de momentos conflitantes, a arte exerce o papel de inversão da lógica social de amplificar as marginalidades. O encontro com a arte é um instante disruptivo capaz de politicamente trair a ordem pressuposta de todas as ações que precisam ser feitas e o modo como deve-se fazê-las para que se encaixem nos padrões sociais hegemônicos, no caso desse sujeito. Nada impede também que a arte seja produto de investimento.

O poder político da arte é indiscutível. Não fosse assim, o regime militar que imperou, principalmente, entre os anos de 1960 e 1970, não precisaria ter dado tamanha atenção às manifestações artísticas, seus responsáveis e apoiadores, caracterizados pelos sujeitos que estão presentes nas narrativas de *Anos 70 Bahia*. Nesse mesmo viés, o escritor Eurico de Jesus relembra que, “[...] naquele período das indesejáveis nuvens de chumbo, qualquer forma de expressão artística era submetida irremediavelmente a uma censura prévia.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 182). Atribuo essa reação ao caráter provocador de criticidade que a arte possui, pois todos os regimes totalitários cerceiam as manifestações capazes de conduzir os indivíduos a uma conduta reflexiva. Se a arte induz as pessoas a pensarem, não haveria como docilizar os corpos desses sujeitos.

A partir dessa discussão, é preciso pontuar, com aporte teórico em Michel Foucault (1987), que o exercício do Poder sobre os corpos atua mediante a composição das forças. Para ele, a arquitetura da frente de batalha valoriza as condições físicas dos sujeitos, sem levar em consideração os valores internos, conhecimentos, afetos etc. Precisam de corpos dóceis, obedientes tão somente. Entendo que a técnica, enquanto fator externo, metodológico, fez alterar o modelo das batalhas no decorrer da história, pois, com a invenção do fuzil, que possui maior alcance e velocidade, passou-se a aproveitar as habilidades do soldado. A composição das forças, conseqüentemente, é a junção de elementos capazes de construir um aparelho eficiente, bem como a junção do homem ao aparelho que desenvolveu.

Não apartado dessa lógica, é possível compreender que um corpo dócil se encontra impossibilitado de construir e firmar sua identidade. Ainda em dias atuais, os modelos de produção capitalista reafirmam o papel dos organismos de poder na construção das subjetividades dos indivíduos. Características que estão presentes no controle do tempo e na dominação dos sujeitos. À medida que um corpo é submetido ao processo de obediência, passa a tomar distância da própria autonomia e do próprio pertencimento. Logo, as políticas da subjetividade figuram tanto na composição do sujeito quanto na afirmação de suas lutas e movimentos de resistência. Ou seja, o que o classifica subalternamente é ainda o que o coloca em posição contestatória desse sistema.

A Ditadura Militar impôs aos indivíduos o processo de modificação comportamental para obter corpos dóceis. Esforços não foram medidos para tentar alcançar tal movimento. Porém, para além disso, a estratégia usada no intuito de aproveitar o máximo dos recursos humanos nas frentes de batalhas também encontra amparo inversamente provocador. A arte é operada politicamente, a partir do encontro entre o artista e a linguagem que ele produz, em movimento analógico à junção do soldado às máquinas armamentistas. Portanto, o direito ao encontro possibilita uma modalidade inversa da composição das forças, onde se coloca em pauta a efetividade das manifestações artísticas como agente de modificação dos cenários que se pretende alterar. O ativismo também é a construção poética de um lugar de memória em que as representações se organizam para reclamar a solução de suas problemáticas.

Importante contribuição é a do autor André Mesquita acerca dessas relações entre arte e política, para quem trata-se de “[...] um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação.” (MESQUITA, 2011, p. 17). Assim, o ativismo se solidifica com a construção de espaços abertos à participação social, por intermédio de trocas e compartilhamentos, na produção de estratégias para contrapor as imposições das estruturas de poder que ofendem esses sujeitos. A intuição

em uma causa específica irá definir as estéticas e as técnicas que precisam ser acolhidas para destituir aquilo que se almeja através da arte. Essas manifestações podem abarcar tanto movimentos sutis quanto dizer com todas as palavras tudo que for preciso para moldar um novo comportamento social, de modo a provocar interlocutores e formular espécies de terrorismos poéticos.

Quando os sujeitos se propuseram a criar as obras que estou analisando, ocorreu, além de uma manifestação política, um encontro entre a arte e a memória. Enquanto o livro surge com a provocação sobre a “falta vertigem na cultura baiana” atualmente, o documentário traz uma batalha política para ressaltar que o sonho, assim como a luta, continua em palco a partir de produções artísticas também legitimadas pela contracultura. As narrativas do livro só não esquecem o presente porque comparam, a todo instante, as ausências contemporâneas, do mesmo jeito que os testemunhos do documentário utilizam-se do passado mais para apontar suas diferenças do que estabelecer suas complementariedades. A arte, ligada à memória, constrói o lugar onde esses encontros se tornam possíveis, não no sentido de forçar uma politização sob essas obras, mas diante do único encontro que possibilita a emancipação dos sujeitos em suas relações representacionais, o encontrar de si.

É preciso reconhecer-se para continuar. O direito ao encontro é insubmisso aos meios hegemônicos de produção das subjetividades, pois não há como encontrar-se sem as reflexões que permeiam a busca de si no mundo. Quando utilizada como uma fronteira entre a arte e a política, a memória possibilita uma transição do fazer artístico afetivo. Muitos movimentos como esses acontecem nas produções poéticas de espaços, escrituras e oralidades, pois a arte de saber dizer e praticar as experiências é também revestida dos critérios de lembrança; assim como a expressão tem sua importância não só como combate aos opositores, mas também para que se entenda àqueles que pretendem o acolhimento. Sem a memória, a arte política não afeta nem a si nem ao outro. Nesse território da lembrança e do esquecimento, o ativismo reescreve a arte politicamente e a política artisticamente.

Com a eclosão do Golpe Militar, as pessoas ficaram impossibilitadas de fazer reuniões. O encontro estava institucionalmente proibido sob o argumento de haver ali uma formação de guerrilhas, estabelecendo perversas punições para os que fossem encontrados em grupos, principalmente quando identificado caráter político contrário ao regime vigente na época. Um escritor de *Anos 70 Bahia*, Prabhu Edmilson, compartilha o seguinte: “[...] passei algum perigo, pois fiz política estudantil e militei por algum tempo no PCdoB. As reuniões eram feitas na minha casa! Depois, o partido mandou acabar as reuniões. Ainda bem!” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 183). Além das liberdades de expressão e artística, a liberdade do corpo

estava suprimida pela conduta dos opressores, tendo em vista que não podiam escolher com qual grupo compartilhar os momentos.

Ao proibir o direito ao encontro, a memória coletiva é fragmentada. Não há como pensar o reconhecimento sem um ponto de referência, pois é justamente nesse relacionar que a alteridade se manifesta. Em tempos de cultura da convergência, a inteligência coletiva e a cultura participativa só se tornam possíveis se os encontros também o forem. Assim, as fontes alternativas aos veículos midiáticos dominantes também só irão atuar a partir da possibilidade de haver encontro. Ainda nessa perspectiva, mas já transitando para o ciberativismo, encontro um fragmento do escritor Jerônimo Aparecido explicando que “[...] a arte e o jornalismo eram os inimigos públicos da ditadura.” (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 183). Quero com isso assinalar que a modalidade virtual da arte política acopla esses dois maiores alvos dos militares, pois é composta por estratégias de comunicação e manifestações artísticas das mais variadas linguagens.

As manifestações artivistas retratadas em *Anos 70 Bahia*, como já registrado antes, passaram a ocorrer, sobretudo, com recursos linguísticos. A música “Cálice (Cale-se)”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, lançada em 1978, é o maior exemplo desse fenômeno. O acréscimo do “cale-se” ao título só ocorreu depois, pois os compositores apoiaram-se à temática cristã para soar como um movimento silenciador. Em clara referência às vedações das liberdades de expressão, o calar obrigatório é manifestamente um movimento inverso ao das poéticas orais, demarcado por uma impossibilidade de encontrar-se com a voz. Em resumo, a voz significa importante instrumento de luta política, tanto metaforicamente como de maneira mais literal. A poética oral é também uma linguagem artística a transitar entre os não lugares e os lugares de memória.

Já o movimento de arte política percebido a partir de *Malucos de estrada*, se tomado não só como produto isolado, mas como um fenômeno que carrega consigo outros recursos midiáticos, diz respeito muito mais ao ciberativismo, devido a constante utilização do ambiente virtual para compor seus atos de militância. Ainda quando as manifestações são laboradas fisicamente, o registro e a disponibilidade dessas ações no ciberespaço também o posicionam como uma manifestação de ativismo online. Um exemplo, que evidencia o tripé artista, poder público e mídia dominante, pode ser encontrado no vídeo “Se a repressão não vem até os artesãos, os artesãos vão até ela”, disponibilizado no canal do Coletivo Beleza da Margem²⁶, em que Rafael Lage, enquanto “maluco de estrada”, problematiza um decreto da

²⁶ Cf. BELEZA da margem. *Se a repressão não vem até os artesãos, os artesãos vão até ela*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OH1t7DBGgZA>. Acesso em 2 abr. 2019.

Prefeitura de Belo Horizonte, em Minas Gerais (Figura 34), que proibiu as exposição na Praça Sete.

Figura 34 – Ciberativismo do Coletivo Beleza da Margem



Fonte: Site Youtube²⁷

O vídeo explica que o referido decreto fere, além de artigos da Constituição Federal de 1988, uma decisão proferida pelo Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, possibilitando o livre trânsito e permanência dos “malucos de estrada” no local; mas que a mídia do Estado passou a divulgar o instrumento como legítimo, fato que o levou a ir em direção aos fiscais para que eles o levassem preso, afinal, estava a descumprir o decreto. Porém não houve mobilização dos representantes legais em relação a sua apresentação do artesanato. Com efeito, a transposição de mídias e a possibilidade de hipertextualização constroem um processo de maquinação do humano. A insurgência artística se mostra, nessa lógica, parte de um encontro entre o ativismo e o ciberativismo, em importante hibridização para que os encontros continuem a acontecer.

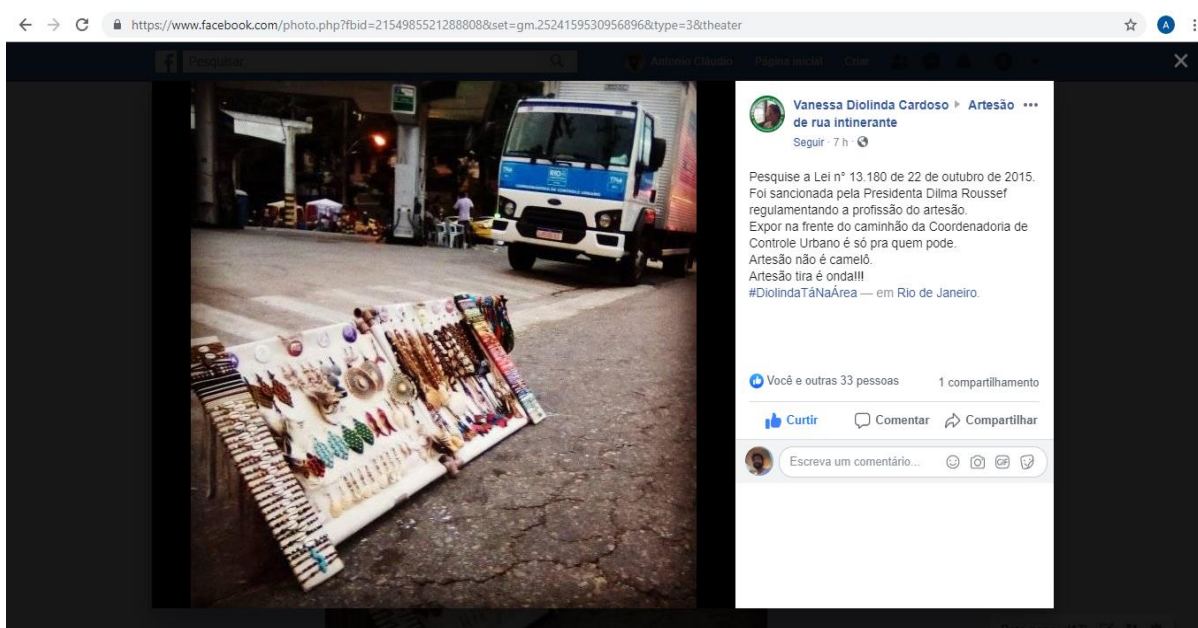
Ao considerar que o ciberespaço pode excluir as distâncias, os suportes midiáticos utilizados em manifestações artivistas, se sua eficácia for condicionada também ao alcance de pessoas, terá maior produção de efeitos. Além disso, sua recorrência alimenta uma rede de sujeitos que, encontrando-se nas representações uns dos outros, passam a compartilhar suas

²⁷ Cf. BELEZA da margem. *Malucos de Estrada II* - Cultura de BR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E2xYfyEANMw&t=2079s>. Acesso em 12 mar. 2019.

ações em busca do objeto daquela coletividade. Esse fenômeno também pode ser encontrado no caso dos “malucos de estrada”, dessa vez por intermédio de um grupo criado no site de redes sociais *Facebook*. Trata-se do “Artesão de rua itinerante”, onde “malucos” de todos os lugares podem se encontrar para trocar experiência, tirar dúvidas e pedir auxílios aos demais. A comunidade virtual é uma das dimensões assumidas pelo direito ao encontro no ambiente digital, onde se estabelece um espaço a ser praticado pelo reconhecimento.

Como esses grupos são de acesso restrito, caso alguém possua interesse em participar, será preciso acionar um comando de solicitação, que prescindirá de autorização do seu administrador. Dessa forma, o próprio interesse em estar naquele espaço demanda de um prévio reconhecimento, que não há como ocorrer apartado da lógica do encontro que estou traçando. Primeiro se encontrar em si, depois verificar as possibilidades dessa identificação no outro. Quando a solicitação é aprovada, o indivíduo passa a interagir com os demais membros. No grupo em questão, uma artesã compartilha a fotografia da exposição do seu artesanato em uma calçada no estado do Rio de Janeiro, em frente ao caminhão da Coordenadoria de Controle Urbano, que também fiscaliza as atividades dos artesãos. Além de considerar um ato artivista, ela compartilha uma legislação que pode auxiliar os demais artesãos (Figura 35).

Figura 35 – Grupo “Artesão de rua itinerante”



Fonte: Site *Facebook*²⁸

²⁸ Cf. ARTESÃO de rua itinerante. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2154985521288808&set=gm.2524159530956896&type=3&theater>. Acesso em 12 mar. 2019.

As comunidades que se formam a partir das práticas aqui apresentadas conduzem redes de solidariedade que, para Ricardo Oliveira de Freitas (2007, p. 197), “[...] organizadas entre sociedade civil e terceiro setor, faz emergir, através dos recursos de mídia, vozes subalternizadas e invisibilizadas, excluídas dos projetos de cidadanização e do processo civilizatório brasileiro.” A discussão entre margens e centros parece ocupar uma importante dimensão do direito ao encontro na perspectiva do ciberativismo, pois, ao facilitar que os encontros aconteçam, o ciberespaço possibilita colocar no centro as discussões tanto sobre as margens quanto sobre suas produções. Por isso, ao compartilhar as informações no referido grupo, a artesã passa a fortalecer a rede de intersecções dos demais artesãos, além de encorajá-los a reagir artisticamente de maneira política, no sentido de habitar espaços, expor o artesanato e transitar na cidade.

A criminalização dos “malucos de estrada” não é um problema contemporâneo, mas existe desde a década de 1970. Quando o país ainda se encontrava sob o regime dos militares, pode-se encontrar os vestígios dessa longa jornada de repressão. Como esses sujeitos assumem a herança do movimento hippie para as suas práticas atuais, o marco temporal dos conflitos é situado justamente em desfavor desses ancestrais. Em *Anos 70 Bahia*, há um fragmento da edição de quatro de março de 1970 da revista *Veja*, dizendo que, “[...] ao decifrar dessa forma os símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos os estados uma campanha rigorosa contra jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. [...] Cento e vinte estão presos em Salvador.” A interpretação era a seguinte: “[...] amor esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor é o aroma dos entorpecentes”. Evidentemente, é possível perceber que a prática tem se perpetuado até os dias atuais. (AFONSO; SIQUEIRA, 2017, p. 183).

Em *Malucos de estrada*, também podem ser visualizados trechos que compartilham desse marco cronológico. O fiscal que estava apreendendo os pertences dos “malucos”, que estavam expondo artesanato em uma praça no município de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, conforme já mencionado, afirma que “[...] tem de ver uma maneira de vocês trabalhar em outro local, porque ali essa guerra não vai parar”, seguido da resposta do artesão, que sofre as perdas, de que “[...] não vai parar mesmo. Isso aí não é de hoje não. Essa guerra vem desde a época da ditadura militar. E muito espaço já ganhamos com isso aí, até hoje, entendeu?” (MALUCOS..., 2018, 01:30:43).

Em virtude disso, duas observações precisam ser registradas. A primeira diz respeito ao pronunciamento do agente público, pois quando reclama da ocupação específica do logradouro público, sugerindo a migração para outro lugar, coloca o sujeito diante da fronteira

da institucionalização, que compõe suas forças em desfavor dos artesãos. Já a segunda diz respeito ao direito à cidade, que também estabelece proteções às formas de relacionamento entre indivíduos e espaços públicos. Trata-se de forma jurídica para proteger o praticar de não lugares. Mas o direito ao encontro vai além disso, pois o principal foco dessas proibições é a destituição do poder coletivo. Proíbe-se o encontro entre os sujeitos porque entendem que a velocidade com que esse movimento acontece pode conduzir às emancipações dos mesmos. Quando o “maluco” reage ao discurso do opressor inicia confirmando que “não vai parar mesmo”, mas, ao se colocar diante do seu lugar de memória, onde acessa os seus critérios de lembrança, ressalta que muitos espaços já foram alcançados. Eis então sua oralidade insubmissa.

Quando o documentário acaba, uma cena surge, durante os créditos, com o relato de um senhor “maluco de estrada” narrando seu depoimento sobre os tempos de opressão por parte dos militares (Figura 36). Ele conta que “[...] o delegado mandou recolher a gente. Aí: ‘Óh, eu não vou fazer nada com vocês. Eu tenho um memorando aqui do Secretário de Segurança da Bahia: todo hippie que chegar, cortar o cabelo, deixar três dias preso e mandar embora’ (MALUCOS..., 2018, 01:32:43), quando afirma que pediram para ir embora da cidade. Ou seja, até quando os ditadores agiram de modo a não cumprir as ordens da opressão estavam a impedir o direito ao encontro, mandando-os embora, à procura de outro espaço.

Figura 36 – “Maluco” relembando a Ditadura Militar



Fonte: Site *Youtube*

Na sequência cênica, em reação à afirmação de que os militares tinham a ordem de acabar com o movimento, o entrevistador o questiona: “[...] você acha que funcionava essa repressão?” Quando, então, o narrador, sorrindo, lhe responde: “[...] se funcionasse, não tinha maluco mais, né?” (MALUCOS..., 2018, 01:32:58). Dessa forma, foi possível constatar que a contracultura acontece porque a sociedade não aceita ser emudecida, assim como reage a qualquer sinal de insurgência, proibindo que os encontros se tornem possíveis. O direito ao encontro surge como proteção para que os não lugares continuem a produzir lugares de memória. Assim como também o faz o ciberativismo. Além disso, as práticas deste funcionam como uma comissão da verdade que parte do encontro entre escrituras e oralidades, onde os rastros se tornam fronteiras virtuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Palavras, tendas nômades armadas
 ao longo de uma vida
 reunidas, acampamento de uma noite
 imagem ao despertar desfeita depois
 fortemente carregadas sobre a alma
 sombria
 mais uma vez para o novo dia.
 (Paul Zumthor)



A escritura e a oralidade são manifestações que podem ocupar poéticas espaciais. Há uma topofilia entre essas formas de linguagem e os sujeitos que as fazem acontecer. Digo isso porque preciso iniciar um desfecho, que consistirá em desocupar os lugares construídos no decorrer desta dissertação. Também enxergo muito mais como uma despedida, porque me parece que todo o texto se compôs a partir de conclusões, e não guardei um grande final para o momento de ir embora. Assim, farei dele a oportunidade para tentar dizer o que ainda não consegui, ou o que precisaria ter sido dito, mas o trânsito textual não o tornou possível. No mesmo sentido, não se trata de questões que poderiam ser resolvidas a partir de uma reescrita, fosse isso, seria mais fácil, mas sim de começar a ter novos encontros comigo e com os dois objetos aos quais dediquei-me a analisar, de maneira individual e conjunta.

Uma das maiores dificuldades foi justamente começar a escrever separadamente sobre eles, pois, conhecendo seus trajetos, todos os liames tentavam aparecer no texto das seções distintas. Por outro lado, esse movimento auxiliou na compreensão de suas fronteiras. Aliás, foi a partir de seus isolamentos que encontrei esse território de passagem entre eles, também no sentido de perceber as narrativas de diferentes linguagens como condições processuais para acessar a noção de comunidade que permeia todos os trajetos das obras e deste trabalho. Quanto mais escrevia, mais deslocamentos conseguia visualizar nas discussões, motivo pelo

²⁹ Aproxime o leitor do *QR code* para escutar as canções que acompanharam a trajetória desta pesquisa.

qual a poética espacial se tornou um percurso quase que metodológico do trabalho. Ou o é em essência. Escrevi mais sobre espaços, lugares e territórios que sobre contracultura e “malucos de estrada”, o que não é um problema, pois são fenômenos intrínsecos.

Na grande maioria das construções discursivas que saltam do livro e do documentário, tornou-se possível compreender que as relações entre sujeitos e práticas espaciais tendem a compor a maior parte dos seus modos de vida. Até porque existir e ocupar um espaço resulta em um silogismo do qual nunca pode-se fugir. Mas pondero especificamente acerca das narrativas dos objetos, porque os movimentos nômades estão intimamente ligados ao não lugar, assim como as lembranças de *Anos 70 Bahia* são e estão a produzir lugares de memória, no mesmo sentido em que os “malucos de estrada” constroem lugares de memória não físicos, a partir da presença constante de seus pares, em caráter transitório, no território fixo em que se formam as “pedras de maluco”. Essa perspectiva espacial, além de me acompanhar durante todo o itinerário do trabalho, parece não ter um fim, talvez pelo fato de se atualizar a partir das escrituras e oralidades virtuais dos participantes da construção dessas obras.

Os modos de produção dos suportes analisados, também preocupação desta pesquisa, demonstram afetivas relações com os espaços que atribuíram existência às obras. Em *Anos 70 Bahia*, todos os encontros se tornam possíveis através do ciberespaço, resultando na hipertextualização da narrativa, que adquire, a partir desse mecanismo, a funcionalidade expansiva, tornando o texto infindo. Esses encontros também se estendem entre os sujeitos e entre os sujeitos e suas memórias, de modo a complementar os depoimentos uns dos outros. Construir a história contada nessa obra é hipertextualizar critérios de lembrança para erguer o lugar de memória que posteriormente tornou-se impresso. Destarte, com a ocupação de outros espaços virtuais, a exemplo do blog, os testemunhos continuam a se atualizar, com o desempenho dos escritores.

Outra questão que merece ser esclarecida diz respeito à relação entre os indivíduos, os instantes e os espaços midiáticos ocupados por *Anos 70 Bahia*. Durante a construção, seus engenheiros desatam-se em dois movimentos que se complementam, pois ao mesmo tempo em que estão a escrever e ler o texto, estão a produzir e consumir os critérios de lembrança, no sentido concreto de praticar a memória, já que os recursos de imagens e vídeos também são textuais. Ou seja, apresentam-se como escritores e como prosumidores, à medida que ocupam o mesmo espaço virtual. A interface, no sentido da poética espacial, é praticada como um não lugar para as escrituras, e como um lugar de memória para as relações que os sujeitos desenvolvem a partir dela. Visualizei que os fragmentos escritos funcionam como fronteiras a

intermediar o encontro entre leitores e escritores, que produziram sentidos distintos em conformidade com suas subjetividades.

Com esse fenômeno de recepção, o espaço fronteiro composto por palavras grafadas no mundo virtual, durante a elaboração das narrativas dessa obra, também proporciona para o escritor o encontro de si. Nesse instante, lembrança e atualização funcionam conjuntamente. O exemplo que pode ajudar na melhor compreensão do que está sendo dito é o seguinte: um comentário é publicado na postagem da fotografia dos Novos Baianos na Concha do Teatro Castro Alves, outro usuário responde ao comentário com uma nova informação sobre o evento. O primeiro, para entender o contexto, precisa lembrar-se do que havia escrito, ao mesmo tempo em que o fato se amplifica, com os dados que foram adicionados. Assim, para o escritor, a própria escritura funciona como uma fronteira que pode separar, atravessar ou encontrar aquilo que se é.

Também o prosumidor encontra essa fronteira nos outros recursos midiáticos que está a consumir, mesmo que também seja o escritor. Todos que adicionaram elementos de imagem e vídeo de seus acervos pessoais são aqui tomados como esses prosumidores. Como se dispuseram partilhar de suas memórias estéticas, traçam o trajeto da inteligência coletiva que é típico da cultura da convergência, pois dimensiona as afetividades de cada participante para a construção da memória coletiva. As ilustrações que permeiam a obra física também são traços que reescrevem um lugar de memória. Impossibilitados de expor fotografias por não encontrarem seus responsáveis, o desenho se tornou uma resolução, no mínimo, instigante. Ora, um problema que é essencialmente da era da propriedade intelectual, fragilizada através das facilidades de multiplicação e distribuição no ciberespaço, foi resolvido a partir da forma mais antiga de materializar a linguagem, como faziam os homens da caverna.

Decerto que a partir das provocações que permeiam os movimentos desses fazeres, ou seja, a sensação de que “falta vertigem na cultura baiana”, os sujeitos passaram a ocupar mais uma vez os lugares das efervescências que demonstraram viver naquele período, mas agora a partir dos textos. A narrativa conduz o indivíduo ao lugar de memória que deseja ocupar. Não acredito que essa seja uma questão cronologicamente comparativa, os problemas políticos que existem hoje, de modo diferente, existiam naquele período, mas uma grande diferença está na legitimidade que um processo democrático pode atribuir a atuações antidemocráticas. Mas há que se levar em consideração que as revoluções continuam acontecendo, e foi nesse sentido que trabalhei as práticas de ciberativismo, em que as mídias alternativas formulam batalhas que se assemelham às passeatas hippies da década de 1960, sem armas e com arte.

Quando o atual Presidente da República assumiu o cargo, uma das medidas iniciais com que se preocupara foi a destituição do Ministério da Cultura, mesmo sendo uma pasta de fundamental importância para o desenvolvimento nacional, como sistemas independentes de captar e distribuir recursos e, assim, fomentar, a título de exemplo, a produção artística nacional. Não é preciso uma extensa análise das ciências políticas para entender que se trata de cercear as manifestações artísticas, principalmente as populares, que, durante os últimos anos, tiveram maior acesso a esses incentivos. Pois bem, se a arte conduz o sujeito ao lugar da reflexão, não há novidade nesses eventos, assim como não havia durante a atuação dos militares na época da Ditadura. O projeto institucional legitimado por significativa parcela da população brasileira torna esse processo mais dificultoso. Não que a Ditadura não tivesse algum apreço de parte da sociedade da época, mas hoje esse funcionamento se molda por vias burocráticas, mesmo aquelas que deveriam proteger os que delas mais necessitam.

Portanto, a contracultura pode ser tomada como sinônimo de arte e política. Não havia como ser diferente, pois a dimensão artística é tão cultural quanto a condição cultural é política. Ela também materializa a insubmissão e, como tudo que vai de encontro às estruturas de poder, sofre as retaliações de suas escolhas. As vozes dos “malucos de estrada” que fazem parte do documentário constituem-se a partir desse movimento, mas a sua existência em si já é um ato de revolução. Não ter moradia, vestir-se de acordo com a sua vontade, conectar-se com a natureza, dela extrair recursos para a fabricação dos artesanatos que utilizam para sua manutenção, enfim, fugir dos padrões hegemônicos ligam esses sujeitos a partir dos vínculos de solidariedade e familiaridade. Os sujeitos desencontrados caminham na direção contrária, não há altruísmo sem encontros.

Diante disso, a voz funciona como o recurso textual a concretizar, através das poéticas orais, os elementos simbólicos que compõem os “malucos de estrada” enquanto um movimento. Identifiquei que o processo de construção se assemelha ao da escrita virtual, pois se atualiza cada vez que o narrador depõe, assim como também o obriga a elencar os critérios de lembrança, condição para a composição da memória coletiva. Quando Rafael Lage passa a capturar essas histórias, inicia um processo de maquinização do humano, pois há o encontro entre as tecnologias da informação e as performances da narratividade dos “malucos de estrada”, produzindo, então, uma obra a figurar no espaço ciberartista do Coletivo Beleza da Margem. Para além das conquistas concretas que alcançou, conforme já analisamos, cada espectador constrói no documentário um espaço de reflexão, tanto subjetiva como de maneira concreta, a partir do espaço para comentários, na plataforma em que o material foi disponibilizado.

Achei por bem não descrever exemplos das violações que ocorriam durante a Ditadura Militar, até por entender se tratar de uma realidade que não é um lugar de memória para tantas classes minoritárias, tampouco um não lugar. É um problema que se estende desde a época da colonização. A violência impossibilita que os encontros de si aconteçam, e não é possível ter vida sem eles. Submetidos a essas circunstâncias, distante da intenção de romantizar os fatos, os indivíduos se deparam justamente com o contrário do direito ao encontro, que é perder aquilo que se é. Por isso, o ciberativismo merece alcançar cada vez mais visibilidade, de modo a aproveitar as brechas como mecanismo de emancipação dos sujeitos, para atravessar as fronteiras que suprimem as alteridades, e criar lugares de convergência em que a produção de sentidos possibilite uma topofilia ao território do outro.

As epistemologias sobre poéticas espaciais foram adicionadas a esta pesquisa quando passei a dar mais atenção ao nomadismo dos “malucos de estrada”. Até antes de começar esse estudo, costumava pensar que os astronautas, quando viajavam em seus foguetes, sentiam a maior saudade que um ser humano poderia suportar. Mas apenas o espaço físico constava nos meus cálculos. Hoje parece-me que os não lugares são os maiores produtores de sentimentos, assim como a superabundância factual também se responsabiliza pelas ansiedades dos dias atuais. Levei um tempo para entender que é esse exatamente o meu objeto de estudo. O capitalismo, culturalmente, coloca os sujeitos em um acelerado trânsito obrigatório. Suporta-se, cansados, os dias e seus desafetos. Eis outra modalidade de cercear o direito ao encontro: acumula-se saudades porque não se tem tempo.

E então os encontros virtuais se tornam uma opção que, em contrapartida, intensifica o fluxo de ansiedade nas relações humanas, onde o isolamento impossibilita a densa construção da memória coletiva que poderia criar as ligações necessárias para o enfrentamento dos problemas e adversidades. Quando os indivíduos criam uma topofilia ao ciberespaço, esquecem o afeto necessariamente físico que pode mantê-lo mais humanizado. Até mesmo um ativismo no ciberespaço precisa desses contatos externos, pois a vida continua a acontecer também fora dele. O ciberartista americano John Koenig criou uma obra chamada *The Dictionary of Obscure Sorrows* (Dicionário dos Sentimentos Obscuros, em tradução livre). Trata-se de um blog alimentado com palavras que ele formula para sentimentos que não possuem um termo para sua conceituação. Dentre eles, encontra-se *anemoia*, que significa a nostalgia de um tempo no qual você nunca viveu. E essa é a sensação da despedida.

Durante alguns anos, Rafael Lage manteve uma loja de fotografias na vila do Vale do Capão, na Chapada Diamantina. No final de 2018, quando fui ao local pela primeira vez, não o encontrei mais lá, o espaço se tornara de um lapidário. Entrei em um Café, que ficava ao

lado do lugar que ele ocupava, fui encontrar uma amiga que havia acabado de chegar. Lá estavam as fotografias da exposição “Beleza da margem”. Ao retornar da viagem, escrevi uma mensagem para Luiz Afonso no *Facebook*, pois queria uma edição física de *Anos 70 Bahia*. Alguns dias depois ele me respondeu, pedindo desculpa pelo atraso, já que estava na Chapada Diamantina com dificuldade de acesso. Fiquei com a sensação de que o mundo virtual ainda não ensinou às pessoas como exercer o seu direito ao encontro, ou elas não souberam aprender.

Por fim, as escrituras, as vozes e os encontros se hibridizam nas poéticas espaciais para que as fronteiras sejam fenômenos de conexão, nunca de imposição de distâncias que operem no intuito de destruir as subjetividades e as memórias coletivas. Assim, talvez, pensar a reconfiguração do movimento hippie tenha sido muito mais para entender as estratégias da contracultura que podem contribuir para o ciberativismo dos “malucos de estrada” que tentar encontrar as diferenças entre esses sujeitos. Alguns “malucos” fazem da “filosofia” hippie um não lugar, outros, um lugar de memória. Ambos constroem seus encontros em “pedras”, compostas de despedidas, por ser esse um local que precisa da transitoriedade deles para assim ser considerado, e que materializam todas as fronteiras da resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BELEZA da margem, à margem da beleza. Blog. Disponível em: <https://belezadamargem.wordpress.com/>. Acesso em 10 fev. 2018.

AFONSO, Luiz; SIQUEIRA, Sergio. *Anos 70 Bahia*. Salvador: Corruptio, 2017.

ARAÚJO, Marcos Sarieddine. *Tropicocosmos: Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha*. 2014. 102 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada*. Crato: Edson Soares Martins Editora, 2015. Disponível em: <http://www.acervoayala.com>. Acesso em 10 jan. 2018.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBACHAN, Andressa Nadvorny. *Levando o fã a sério: estudos de fandom aplicados às relações públicas*. 2016. 77 p. Monografia (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BOAS, Alexandre Gomes Vilas. *Artivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação*. 2015. 312 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 15 abr. 2019a.

BRASIL. Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm. Acesso em 5 mai. 2019b.

CHAIA, Miguel (Org.) *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o “underground” de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. 256 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

CAMPO GRANDE. Lei complementar nº 109, de 21 de dezembro de 2007. Institui a política municipal de habitação social. Disponível em: <http://www.campogrande.ms.gov.br/planurb/downloads/lei-complementar-n-109-de-21-de-dezembro-de-2007/>. Acesso em 05 mai. 2018.

COSTA, Edil Silva. *Comunicação sem Reservas: Ensaio de Malandragem e Preguiça*. 2005. 236 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Fagner Silva. *A invenção da experiência: a escrita autoficcional de Rubem Fonseca*. 2018. 101 p. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas.

CUNHA, Marcelo Bernardo da. A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico de herança patrimonial. *Revista Magistro: revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade Unigranrio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 109-120, Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624>. Acesso em 20 dez. 2018.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: SENAC, 2003.

DICK, Hilário. *Gritos silenciados, mas evidentes: jovens construindo juventudes na história*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. A periferia da periferia: mídias alternativas e cultura de minorias em ambientes não-metropolitanos. *Revista Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas: periódico da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus*, v. 10, n. 17, p. 191-212, jan./jun. 2007.

GESSE, Gessy. *Minha vida com o poeta*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2013.

GOLLNER, André Petris. *O site de redes sociais Facebook como espaço da comunicação organizacional*. 2011. 158 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence Ranger (Orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IAB. Internet Advertising Bureau. Platform Status Report: UGC, Social Media and Advertising An Overview. Disponível em: <https://www.iab.com/>. Acesso em 03 mar. 2019.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. *Invasores do Texto: fãs e cultura participativa*. Tradução Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O que é virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Ari. O método é heterodoxo, o sujeito é posicionado. A pesquisa é possível? *Cor das Letras*: revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, n. 14, p. 15-28, 2013.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. A periferia da periferia: mídias alternativas e cultura de minorias em ambientes não-metropolitanos. *Revista Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*: periódico da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, v. 10, n. 17, p. 191-212, jan./jun. 2007.

KOENIG, John. *The Dictionary of Obscure Sorrows*. Disponível em: <https://www.dictionaryofobscuresorrows.com/>. Acesso em 2 mai. 2019.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I; semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

MACIEL, Luís Carlos. *Nova Consciência*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

MALUCOS de estrada – parte II – Cultura de BR. Direção: Rafael Lage. 2015. 100 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E2xYfyEANMw&t=5312s>. Acesso em 12 jan. 2018.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume Editora, 2012.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *O jogo das construções hipertextuais*: Cortázar, Calvino e Tristessa. 2002. 322 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

NORA, Pierre. *Realms of Memory*. Translation Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996.

PEREIRA, Calos Alberto M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PESAVENTO, Sandra. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais*. Brasil-Uruguai-Argentina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 35-39.

PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. *Compós*: revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 9, p. 38-74, ago. 2007.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIDENTI, Marcelo. Breve recapitulação de 1968 no Brasil. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). *Rebeldes e contestadores – 1968*: Brasil, França, Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 55-60.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: RISÉRIO, Antônio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 25-30.

SOUSA, Getúlio Cavalcante de. Herança da contracultura: A comunidade hippie de Arembepe, Camaçari-Bahia (1970-2012). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: Conhecimento histórico e diálogo social, XXVII, 2013, p. 1-16, Natal.

SOUSA, Getúlio Cavalcante de. *Um olhar histórico sobre a comunidade de Arembepe (1970-2012)*: (re)significações da contracultura hippie. 2014. 170 p. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidade, Universidade Estadual do Ceará.

SYRKIS, Alfredo. *Os carbonários*: memórias de guerrilha perdida. São Paulo: Global, 1980.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Tradução João Tavora. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

VIANA, Danielle Socorro. *Círio de Nazaré 2017*: análise da página oficial no Facebook. 2018. 92 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura) – Departamento de Comunicação, Universidade da Amazônia, Belém.

VIZIBELI, Danilo. *Leitores e autores do Blog do Folhateen*: adolescentes como sujeitos discursivos promovendo a *escrileitura* na cibermídia. 2013. 120 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, literatura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

YATES, Frances Amelia. *A Arte da Memória*. Campinas: Unicamp, 2007.

ANEXO
PETIÇÃO INICIAL DA AÇÃO CIVIL PÚBLICA EM FACE DO MUNICÍPIO DE
BELO HORIZONTE



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

EXMO(A) SR(A) DR(A) JUIZ(A) DE DIREITO DA __VARA DA FAZENDA PÚBLICA
ESTADUAL DA COMARCA BELO HORIZONTE - MG

A DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS, por seu órgão de execução que esta subscreve, nos termos dos artigos 134, "caput" da Constituição Federal, 4º, inciso XI, e 128, XI, da Lei Complementar 80/94, 5º, inciso XII e § 3º da Lei Complementar Estadual 65/03, e com fulcro no inciso II do art. 5º da Lei 7.347/85, com as modificações trazidas pela Lei 11.448/2007, vem, perante Vossa Excelência, propor a presente

AÇÃO CIVIL PÚBLICA COM PEDIDO LIMINAR

em face **DO MUNICÍPIO DE BELO HORIZONTE**, pessoa jurídica de direito público interno, com sede nesta Capital, na Avenida Afonso Pena, nº 15, Centro e **DO ESTADO DE MINAS GERAIS**, pessoa jurídica de direito público interno, com sede nesta capital, na Rodovia Prefeito Américo Gianetti, s/n, Serra Verde, Cidade Administrativa (MG), pelos fatos e fundamentos jurídicos adiante expostos.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

I – DOS FATOS

Esta demanda visa à defesa dos direitos dos hippies/artesãos nômades, que transitam na cidade de Belo Horizonte. Estes são artistas plásticos que vivem da confecção de uma vasta gama de trabalhos artesanais produzidos manualmente, bem como da apresentação destes ao vivo nas ruas. Eles exercem suas atividades em praças e ruas do Município, expondo suas obras, especialmente no quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro - Praça Sete.

Neste local, confeccionam suas peças, exibindo-as ao público utilizando apenas um pano, como forma de divulgar sua arte e sua cultura e, por vezes, recebem em troca contribuições pecuniárias, cuja função é, somente, garantir sua subsistência – ideário oriundo da cultura do movimento Hippie. Ao vir para Belo Horizonte, os artesãos nômades, de modo geral, procuram a Praça Sete, pois entre eles este é um conhecido ponto de encontro há mais de 20 anos, e que em sua cultura é um local identificado como "Pedra".

Registra-se que é pública e notória a presença dos artesãos na Praça Sete há muitos anos. Entretanto, desde maio de 2011, eles vêm sendo abordados por fiscais municipais da Regional Centro Sul sob a alegação de que não poderiam exercer sua atividade artística no local, nem em qualquer outro da cidade.

Durante o segundo semestre de 2011¹, os fiscais da Prefeitura, conjuntamente com a Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, realizaram

¹Nesta ocasião, a fiscalização apreendeu, além do material exposto, também bens particulares e materiais de trabalho:

- Do artesão Willian Nunes dos Santos foram apreendidos, além do seu artesanato: 01 alicate; 01 bigorna; 01 cobertor; 01 barraca de camping.

- Do artesão Genivaldo Martins Ribeiro foram apreendidos, além do seu artesanato: 02 quilos de arame, ½ quilo de mangueira canto it, e as seguintes ferramentas: 03 alicates, 01 martelo, roupas (1 bermuda, 01 calça e 01 camisa), 01 cobertor, um pacote de sucata (sementes e pedras);

- Do artesão Laiton Gomes Mota: 04 alicates (01 de bico, 01 de corte, 02 de jacaré), 01 tesoura, 01 saco de pedras brutas e frisadas, 02 quilos de arame, 05 caixas de durepox;



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

abordagens por diversas vezes aos artesãos nômades que se encontravam na praça citada, apreenderam seus materiais artísticos, painéis de exposição e ferramentas de trabalho, bem como diversos objetos de uso pessoal, como celular, tênis, roupa e coberta, além de documentação como a certidão nascimento.

Dentre os materiais confiscados há colares feitos de sementes exóticas e típicas da região norte e nordeste do Brasil, pulseiras feitas em ponto macramê, pares de brincos feitos com capim dourado, arame e escamas de peixe. As apreensões incidiram, também, sobre os instrumentos de produção artística dos artesãos, tais como alicate e bigorna.

A Defensoria Pública, diante da ocorrência de tais fatos, com os quais vem se defrontando cada vez mais freqüentemente, oficiou os responsáveis por tal abordagem – o Gerente de Regulação Urbana, William Rodrigues Nogueira, o Chefe de Gabinete da Regional Centro Sul e ao Secretário da Regional Centro Sul, Harley Leonardo Andrade Carvalho – **(DOC. 01)** solicitando flexibilização das ações municipais por meio do reconhecimento da cultura dos artesãos nômades, permitindo, assim, sua permanência na cidade, especialmente, na Praça Sete, com o fim de que aqueles possam viver de acordo com sua autodeterminação e cultura.

Diante do silêncio dos responsáveis em prestar quaisquer esclarecimentos naquele momento, a Defensoria Pública de Direitos Humanos reiterou o ofício ao Gerente de Regulação Urbana e ao Secretário da Regional Centro Sul solicitando autorização para que alguns artesãos² pudessem exercer suas atividades artísticas e culturais em Belo Horizonte e, em especial, na Praça

- A artesã Gabriela Lopes Gomes teve suas bijouterias amassadas e, além dos artesanatos, os fiscais ainda apreenderam toda a matéria prima para produção (arames de alumínio, pérolas, pedras da Venezuela e sementes de Belém), além de ferramentas como alicate e tesoura. Ademais, foram confiscados bens pessoais da artista (colares, livros, sabonete, pasta de dente e escova de dentes.

² Especificamente, Clênio Rosa de Souza, CI MG 5489526, David Bueno Dias Suca, CPF 270.796.348-81, Gilcimar Bispo de Souza, CI MG 18768.557, Sirleudo Magalhães Sampaio Lailton Gomes Motta, Bruno Freitas Duarte, CTPS 49040, série 146RJ, Vinicius Cabral Santos, CI 2096170 ES, Jasmim Biandini, Ana Paula Travizane, MG 8735614 e Genivaldo Martins Ribeiro, CI MG 37402333-5



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Sete. Cabe esclarecer que os artesãos citados são somente alguns dos membros desta comunidade, que possui como forte característica o nomadismo.

Em resposta, a Procuradoria Geral do Município de Belo Horizonte afirmou que não há como atender ao pedido de paralisação imediata das intervenções dos fiscais da Regional Centro Sul junto aos artesãos da Praça Sete, argumentando que o artigo 74 da Lei Complementar Estadual nº 65/2003 não permite à Defensoria Pública impor obrigações ao Poder Executivo Municipal interferindo em sua gestão e, por conseguinte, na fiscalização de atividades comerciais em logradouro público **(Doc. 02)**.

Entretanto, como há de se esclarecer, não se trata da Defensoria Pública querer impor ao Poder Executivo Municipal obrigação de não fazer e sim de se pretender que este respeite o direito dos artesãos de exercerem sua cultura e atividade artística sem que ela seja reduzida e comparada de maneira simplória ao comércio ambulante comum, fato que desconsidera as complexidades culturais em questão.

As abordagens dos fiscais com a conseqüente apreensão de bens têm gerado indignação nos cidadãos da capital de Minas Gerais, principalmente, porque em sua maioria são realizadas revistas individuais, identificações e levantamento de antecedentes criminais pela Polícia Militar do Estado de Minas Gerais - PMMG - e enquanto esta aborda os Artesãos/Hippies, os fiscais se apropriam de seus bens e instrumentos, colocando-os em sacos plásticos. **Há, inclusive, um vídeo mostrando as referidas ações, mostrando a indignação dos artesãos e de todos os cidadãos que acompanharam a fiscalização.**³**(DOC. 03 - em CD)**

³<http://pagina22.com.br/index.php/2011/08/artesanato-no-olho-da-rua/> Acesso em: 26 de outubro de 2011.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Cabe ressaltar que na ocasião retratada no vídeo os artesãos receberam o auto de infração nº 217135, mas este não especificava todo o material apreendido e apenas indicava os sacos (01804 e 01731) que continham "bijouteria diversa". Em virtude deste fato, ela e outros artesãos tentaram fazer um Boletim de Ocorrência na delegacia mais próxima, mas ao procurar a Polícia Civil na Av. Afonso Pena, a escritã lhes informou que a ocorrência não poderia ser registrada porque a Prefeitura de Belo Horizonte -PBH- estava fazendo seu trabalho, alertando que só faria ocorrência se houvesse ocorrido apreensão de documentos.

Diante disso, a Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais patrocinando os interesses de um artesão impetrou um mandado de segurança, conforme cópia anexa, e o Juiz concedeu parcialmente a segurança, conforme decisão anexa (**Doc. 04**), determinando que as autoridades coatoras lhe devolvessem os materiais apreendidos sem a necessidade de pagamento da multa exigida pelo Município de Belo Horizonte.

Salienta-se que, com fundamento no artigo 118 do código de posturas do município⁴, Lei 8.616/2003, a fiscalização da Prefeitura de Belo Horizonte, ao proibir a manifestação artística dos artesãos/hippies em logradouro público, viola o direito à liberdade de expressão, bem como à manifestação artística e cultural, essenciais à personalidade e à dignidade do homem.

Foram realizadas três audiências públicas sobre o tema na Câmara de Vereadores do Município de Belo Horizonte, conforme notas taquigráficas anexas (**Doc. 05**), com o fim de discutir e reafirmar o direito desse grupo ao exercício da atividade artesanal, como expressão de sua cultura.

⁴ Art. 118-A - Fica proibida a utilização do passeio por ambulantes.

§ 1º - Os ambulantes já licenciados para o exercício de atividade no passeio deverão ser redirecionados, sempre que possível, para outras áreas no logradouro público acessíveis e atrativas.

§ 2º - Não serão emitidas novas licenças para o exercício de atividade no passeio.

Art. 118-A acrescentado pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 43)



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Um dos frutos dessas audiências foi o dec. nº 14.589, de 27 de setembro de 2011 (**Doc. 06**), que regulamenta o exercício de manifestações artísticas no Município e será analisado posteriormente.

Com o fim de solucionar tal afronta aos direitos humanos desse grupo minoritário, a Defensoria Pública expediu Recomendação nº 01/2012 (**DOC. 07**) para o Gerente Regional de Fiscalização de Posturas de Belo Horizonte e o Secretário de Administração Regional Centro Sul de Belo Horizonte, em 15/02/2012, abordando todos os direitos que estavam sendo violados pelo Município de Belo Horizonte e requerendo que o problema fosse solucionado.

No dia 03 de maio de 2012, foi realizada nova audiência pública da Câmara dos Vereadores do Município de Belo Horizonte, marcada com o fim de dar respostas aos encaminhamentos das audiências públicas anteriores. Nesse sentido, foi apresentado o parecer da Procuradoria Geral do Município de Belo Horizonte no sentido de que as apreensões realizadas em desfavor dos artesãos/hippies não respeitaram legislação e, portanto, o Secretário Municipal de Governo emitiu "orientação às Secretarias de Administração Regional Municipal para que sejam anuladas as multas aplicadas aos artesãos e restituído todo e qualquer material apreendido sob o fundamento da infração a eles imputada." (**DOC. 08**)

Porém, apesar desse parecer favorável da PGM de Belo Horizonte, o Ministério Público do Estado de Minas Gerais – MPMG - expediu Recomendação nº 008/2012, no dia 08/05/2012 (**DOC. 09**) que, **lido de forma equivocada**, teria o escopo de permitir novas fiscalizações e apreensões de materiais artísticos dos artesãos de rua/hippies, em detrimento do entendimento externado pela Procuradoria Geral do Município.

Isso porque neste documento o MPMG recomenda à Secretaria de Administração Municipal Centro Sul para que o órgão da prefeitura "coíba o



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

comércio irregular na região da Praça Sete e sua ocupação de forma contrária às normas legais.”

Diante dos fatos e da complexidade e urgência da questão, a Defensoria Pública não vê outra solução senão o ajuizamento desta ação civil pública a fim de que seja declarada a flagrante ilegalidade da proibição da presença dos artesãos, seja na Praça Sete ou em quaisquer outros locais públicos da cidade de Belo Horizonte, confeccionando seus artesanatos e os expondo em panos no chão, devendo-lhes ser garantida a permanência nos locais em que habitualmente se encontram até que, se considerado necessário, haja regulamentação específica de sua atuação no meio urbano que garanta o respeito à sua diversidade cultural.

A pretensão encontra fundamento na dignidade da pessoa humana, no direito à diferença, no direito à cidade, no direito ao exercício de atividade artística sem prévia licença e à diversidade cultural.

II – DOS FUNDAMENTOS JURÍDICOS

1. PRELIMINARMENTE: Legitimidade ativa da Defensoria Pública

A Lei nº 11.448/2007 alterou a redação do art. 5º da Lei nº 7.347/1985 para incluir expressamente dentre os legitimados para o ajuizamento da Ação Civil Pública a Defensoria Pública. Não há mais qualquer espaço para contestar esta legitimidade que simplesmente contempla a independência da Instituição. Eis o teor da lei 11.448/2007:

Art. 1º Esta Lei altera o art. 5º da Lei no 7.347, de 24 de julho de 1985, que disciplina a ação civil pública, legitimando para a sua propositura a Defensoria Pública.

Art. 2º O art. 5º da Lei no 7.347, de 24 de julho de 1985, passa a vigorar com a seguinte redação:



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Art. 5º Têm legitimidade para propor a ação principal e a ação cautelar:

II - a Defensoria Pública;

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Inquestionável, portanto, que foi reconhecida a legitimação ativa autônoma para a condução do processo coletivo, concorrente e disjuntiva, à Defensoria Pública, especialmente como forma de cumprimento do comando constitucional de garantir aos necessitados o pleno acesso à Justiça. Assim já se manifestaram recentemente LUIZ RODRIGUES WAMBIER, TERESA ARRUDA ALVIM WAMBIER e JOSÉ MIGUEL GARCIA MEDINA, onde grifamos:

Sob este prisma, Nelson Nery Jr., com apoio na doutrina alemã, procura resolver a discussão sobre a natureza da legitimação para as ações coletivas, entendendo existir, em sede de ações coletivas, verdadeira legitimação autônoma para a condução do processo. Por sua vez, Thereza Alvim se refere à legitimação coletiva genérica à legitimação coletiva institucional, esta última relativa à legitimidade do Ministério Público.

Em nosso entender a situação é mesmo daquelas em que não se pode buscar apoio nos conceitos aplicáveis ao processo civil tradicional. Rigorosamente se trata de buscar um novo “modelo” de legitimação, sendo pertinente, a nosso ver, sua caracterização como legitimação autônoma. O mesmo se há de dizer da legitimação da Defensoria Pública, cuja legitimação é institucional, decorrendo da incumbência que lhe foi conferida pela Constituição Federal (art.134).⁵

Não há como negar a legitimidade da Defensoria Pública para demandar ações civis públicas no intuito de se garantir a tutela dos direitos denominados metaindividuais que, no presente caso, visa à garantia do direito à manifestação artística e cultural dos artesãos de rua.

A Defensoria Pública, como instituição essencial à função jurisdicional do Estado, é incumbida de prestar orientação jurídica e defesa - em

⁵ WAMBIER, Luiz Rodrigues. WAMBIER, Teresa Arruda Alvim. MEDINA, José Miguel Garcia (Coords.). *Breves Comentários à Nova Sistemática Processual Civil 3*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2007. p. 315-316.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

todos os graus - dos necessitados, em atenção ao art. 5º, inciso LXXIV da Constituição da República de 1988.

Assim é porque o legislador constituinte originário visualizou que é na Defensoria Pública que a população carente teria como garantir o exercício da cidadania de maneira efetiva. Com isso, em face a acontecimentos lesivos de direitos, muitos destes afetando diretamente a dignidade da pessoa humana, a Defensoria Pública teria como função oferecer à grande parcela pobre deste estado federado acesso e voz perante o próprio Estado.

Negar essa possibilidade implica em malograr, a um só tempo, três princípios constitucionais, quais sejam: a dignidade da pessoa humana (C.R. art. 1º, III), a aplicabilidade direta e imediata de um direito fundamental (C.R. art 5º, § 1º) e a inafastabilidade do controle jurisdicional (C.R. art. 5º, XXXV).

2. DO DIREITO FUNDAMENTAL DOS ARTESÃOS NÔMADES

2.1 Da história do Movimento Hippie e do direito à diferença

Para se ter uma dimensão clara acerca da cultura sobre a qual trata esta demanda, faz-se necessário uma exposição mais profunda das características históricas e culturais dos artesãos nômades.

Os artesãos nômades, desde o surgimento do movimento Hippie, nas décadas de 60 e 70, adotam um modo de vida comunitário, tendendo a uma espécie de socialismo-anarquista ou estilo de vida nômade e à vida em comunhão com a natureza. Desta extraem seu sustento, por intermédio de contribuições pecuniárias oriundas de seus artesanatos de sementes, escamas e outros materiais naturais, além de outras obras artísticas. Ressalta-se que sempre negaram a violência, pautando sua ideologia em preceitos de religiões como o budismo e o hinduísmo.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Conhecidos no senso comum como "hippies", os artesãos nômades são os protagonistas/atores sociais de uma expressão cultural, no Brasil, que apresenta características singulares, comportando uma cosmovisão, práticas, estilos de vida, fazeres e saberes que conferem as matizes características desta expressão. Desde sua origem, não comungam dos valores tradicionais da sociedade fundada na economia capitalista, uma instituição, segundo a visão do movimento, que tem desconsiderado outras concepções axiológicas e culturais.

Tal expressão brasileira, portadora de uma gama de particularidades, começou a ser forjada nas últimas décadas por meio da interação e assimilação entre movimentos de contracultura da década de 60, cenários interculturais brasileiros e contextos políticos, sociais e econômicos. Ainda hoje, por ser uma cultura viva e dinâmica, continua se mestiçando, dialogando e transformando-se.

Nestes contextos, frente à necessidade de obterem um mínimo de subsistência, os integrantes desse movimento desenvolveram o artesanato como ofício, mantendo sua autonomia e nomadismo. Tal ofício representou, nestes tempos primordiais de configuração da expressão cultural, e ainda representa, uma peça fundamental na permanência histórica desta cultura.

Atualmente, é inegável que este movimento consiste em patrimônio cultural imaterial no contexto da diversidade cultural brasileira. É, pois, de importância crucial ressaltar que os integrantes desta manifestação cultural se reconhecem como pertencentes a um grupo, ao qual se referem como "família". Além disso, comportam uma gama de códigos morais específicos no qual se relacionam o nomadismo, a postura marginal e vocabulário, visão de mundo e expressão artística próprios.

O ofício realizado pelo artesão nômade - o "fazer artesanal" - constitui uma atividade por meio da qual essas pessoas manifestam seus valores



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

políticos e existenciais, sua cosmovisão, sua discordância com a lógica capitalista da produção em série e do acúmulo de capital e, ainda, a subjetividade do artesão. Nesse sentido, não visam lucro, até porque as peças não possuem valor pré-determinado, podendo ocorrer uma doação de quem goste da peça após uma interação entre a sociedade e o artesão.

Importa ressaltar que o artesanato constitui, também, o modo com o qual o artesão comunica-se com a sociedade, sendo o seu elo com esta, compartilhando valores e conhecimentos, tendo em vista que quando algum membro da sociedade para diante de um artesanato e conversa com um artesão, ocorre uma troca cultural significativa.

A importância dessa atividade resta no fato de que é fruto de uma vivência nômade que propiciou o acúmulo, apropriação e adaptação de técnicas, como o macramê, festonê, malhas inglesas medievais, as filigranas portuguesas, o artesanato indígena, a escultura, a pintura, dentre outras. Ademais, a atividade artesã é intrínseca ao nomadismo, tendo em vista que é a produção a partir de matérias-primas (sementes, penas, pedras, couros e ossos) coletadas em viagens por todo o Brasil. Isso demonstra um pouco do sincretismo entre a cultura nômade/hippie e os elementos típicos de cada região do Brasil.

Dito isso, é necessário ressaltar que a diversidade cultural deve ser compreendida, respeitada e incluída no meio social. Não é razoável exigir que comunidades norteadas por modos de vida diferenciados do majoritariamente adotado suprimam suas subjetividades e adêquem-se às regulamentações que desconsideram suas particularidades.

Nesse sentido, afirma *Jesús Martín-Barbero*⁶ em seus estudos:

⁶MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Desafios políticos na diversidade*. In: Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 8, abr/jul. 2009, p. 155.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

[...]Essas “cidadanias culturais” não somente inscrevem as “políticas de identidade” dentro da política de emancipação humana, como também repensam profundamente o próprio sentido da política, colocando em evidência até que ponto as instituições liberal democráticas ficaram pequenas para acolher as múltiplas figuras da diversidade cultural que tensionam e rompem as nossas sociedades justamente porque elas não cabem nessa institucionalidade.

Dessa maneira, cabe ao poder público garantir meios de inclusão desses grupos, efetivando o direito à igualdade como deve ser compreendido na atualidade: na diferença. A respeito, cabe trazer as lições de Boaventura de Souza Santos e Flávia Piovesan sobre o direito fundamental à diferença⁷:

No mesmo sentido, Boaventura de Souza Santos (2003) afirma que apenas a exigência do reconhecimento e da redistribuição permite a realização da igualdade. Ainda acrescenta: **...temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza.** Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.

Torna-se, contudo, insuficiente tratar o indivíduo de forma genérica, geral e abstrata. Faz-se necessária a especificação do sujeito de direito, que passa a ser visto em sua peculiaridade e particularidade. Nessa ótica determinados sujeitos de direito ou determinadas violações de direitos exigem uma resposta específica e diferenciada. Vale dizer, na esfera internacional, se uma primeira vertente de instrumentos internacionais nasce com a vocação de proporcionar uma proteção geral, genérica e abstrata, refletindo o próprio temor da diferença, percebe-se, posteriormente, a necessidade de conferir a determinados grupos uma proteção especial e particularizada, em face de sua própria vulnerabilidade. Isso significa que a diferença não mais seria utilizada para a aniquilação de direitos, mas, ao revés, para sua promoção.

Nesse cenário, por exemplo a população afro-descendente, as mulheres, as crianças e demais grupos devem ser vistos nas especificidades e peculiaridades de sua condição social. Ao lado do direito à igualdade, surge também, como direito fundamental, o direito à diferença. Importa o respeito à

⁷ AÇÕES AFIRMATIVAS DA PERSPECTIVA DOS DIREITOS HUMANOS. Flávia Piovesan. Faculdade de Direito e Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

diferença e à diversidade, o que lhes assegura um tratamento especial. (grifo nosso)

Esta compreensão é importante para que se perceba que a questão não está focada somente em uma mera relação de liberdade de exercício de profissão, mas algo muito mais complexo, que envolve, inclusive, violação a tratados internacionais dos quais o Brasil é signatário e que dão especial proteção às manifestações culturais.

2.2 Da violação de direitos fundamentais positivados na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 e elencados em tratados internacionais ratificados pelo Brasil

Salienta-se que não pode o Município de Belo Horizonte por intermédio da Secretaria de Administração Regional Municipal praticar atos no sentido de vedar/restringir a prática da atividade artística dos artesãos nômades, sob pena de afrontar as normas constitucionais e os princípios democráticos de direito.

Inexiste qualquer ilicitude nas atividades dos artesãos nômades, que possuem caráter cultural e artístico. Além disso, sua atividade não inviabiliza o comércio local e não pode ser confundida com o comércio ambulante de mercadorias manufaturadas e ou industrializadas.

A Constituição da República Federativa do Brasil (doravante CR) de 1988 pôs termo a um regime autoritário e antidemocrático, com a revogação de todas as normas que lhe davam tal feição, estabelecendo um regime democrático de direito, sem qualquer restrição às liberdades individuais e coletivas de



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

manifestação do pensamento, notadamente as de caráter artístico e cultural, conforme determina os artigos 5º, 220 e 215.⁸

Além da CR, há dispositivos legais que reforçam a legalidade da atividade artística realizada pelos artesãos nômades e, por conseguinte, vão de encontro à arbitrariedade dos agentes públicos municipais de proibir sua manifestação em logradouro público.

Nesse sentido, a Convenção Americana sobre Direitos Humanos, celebrada em São José da Costa Rica aos 22 de novembro de 1969 dispõe:

“Art. 13. Liberdade de pensamento e expressão
Toda pessoa tem direito à liberdade de pensamento e de expressão. Esse direito compreende a liberdade de buscar, receber e difundir informações e idéias de toda natureza sem consideração de fronteiras, verbalmente ou por escrito, ou em forma impressa ou artística, ou por qualquer outro processo de sua escolha.
O exercício do direito previsto no inciso precedente não pode estar sujeito a censura prévia, mas a responsabilidades ulteriores, que devem ser expressamente fixadas pela lei e ser necessárias para assegurar:
O respeito aos direitos ou à reputação das demais pessoas;
ou
A proteção da segurança nacional, da ordem pública, ou da saúde ou da moral públicas;”

A Convenção Americana sobre Direitos Humanos foi promulgada pelo Brasil pelo Decreto 678 de 6 de novembro de 1992 e pelo Decreto legislativo nº 27, de 26 de maio de 1992, do Congresso Nacional e, portanto, foi recepcionada como lei interna e direito fundamental por parte do artigo 5º, §2º da CR.

⁸Art. 5º, inciso IX da CF: É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e difusão das manifestações culturais.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Salienta-se que no mesmo sentido é o entendimento do eminente juiz da Corte Internacional de Justiça, Antônio Augusto Cançado Trindade, como se pode verificar a seguir:

“Se para os tratados internacionais em geral, se tem exigido a intermediação pelo Poder Legislativo de ato com força de lei de modo a outorgar as suas disposições vigência ou obrigatoriedade no plano do ordenamento jurídico interno, distintamente no caso dos tratados de proteção internacional dos direitos humanos em que o Brasil é parte, os direitos fundamentais neles garantidos, consoante os arts. 5º (2) e 5º (1) da Constituição brasileira de 1988, passam a integrar o elenco dos direitos constitucionalmente consagrados e direta e imediatamente exigíveis no plano do ordenamento jurídico interno.”⁹

Há de se respeitar, ainda, o direito à diversidade cultural, nos termos do Decreto 6177, de 1º de agosto de 2007 que promulgou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005 (**DOC. 10**).

Já em seu primeiro art. 1º, o decreto dispõe que:

Os objetivos da presente Convenção são:
 proteger e promover a diversidade das expressões culturais;
 (...)
 e) promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional;
 (...)
 g) reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados;”

Como princípios diretores estabelecidos por esta convenção, visando à valorização e proteção da diversidade cultural, tem-se:

⁹ TRINDADE, ANTÔNIO AUGUSTO CANÇADO. A Interação Entre o Direito Internacional e o Direito Interno Na Proteção Dos Direitos Humanos. in Arquivos do Ministério da Justiça 46(182), jul./dez. 1993 pp. 30-31.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

1. Princípio do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais

A diversidade cultural somente poderá ser protegida e promovida se estiverem garantidos os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais. [...]

A convenção ajuda, ainda, a compreender a necessidade de proteção e valorização da diversidade cultural, conceituando-a como a **“multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão.”** Acrescentando, também, que tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades.

A diversidade cultural se manifesta não apenas nas muitas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também por intermédio dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados.

Sendo assim, reconhecer a expressão cultural dos artesãos nômades com os quais convivemos em nossa cidade é absolutamente necessário e urgente, sob pena de violação dos Direitos Humanos consagrados constitucionalmente e internacionalmente.

Sob este prisma, entende-se que a restrição da liberdade de expressão artística em via pública que o município de Belo Horizonte tem conduzido como prática contra os artesãos nômades, baseando-se, para tanto, na Lei municipal 8.616/2003, artigo 118, e, agora, na Recomendação nº 008/2012, expedida pelo Ministério Público do Estado de Minas Gerais, viola os direitos positivados pelos artigos supramencionados ao impedir **INCONSTITUCIONALMENTE** o exercício dos direitos à liberdade de expressão



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

artística, à cultura, à diferença e à cidade, com fulcro no artigo 5º, inciso IX da CR de 1988.

2.3 Da Interpretação do artigo 118 do Código de Posturas do Município conforme a Constituição

A interpretação que tem sido dada à legislação imposta pelo Código de Posturas de Belo Horizonte, no que se refere às atividades exercidas pelos artesãos nômades, agride a liberdade de expressão artística, tornando-se suspeita aos olhos de uma nação livre e democrática, o que exige o exame do Poder Judiciário com fulcro no artigo 5º, inciso XXXV, da CR.

À luz dos princípios constitucionais erigidos como colunas mestras da democracia e do desenvolvimento de uma nação livre, com total garantia da preservação da iniciativa privada e liberdades civis, não pode, jamais, ser considerado ilegal o exercício de atividades artísticas em logradouros públicos, devendo qualquer interpretação que tolha este exercício ser considerada inconstitucional.

Gilmar Ferreira Mendes¹⁰ assevera, ao explicar o princípio hermenêutico da interpretação conforme a constituição que

“[...]os aplicadores da Constituição, em face de normas infraconstitucionais de múltiplos significados, escolham o sentido que as torne constitucionais e não aquele que resulte na sua declaração de inconstitucionalidade[...].”

Sendo assim, torna-se **imperiosa interpretação do Código de Posturas do município de Belo Horizonte de forma a possibilitar a efetivação dos direitos supracitados dos artesãos nômades.**

¹⁰ MENDES, Gilmar Ferreira. *Curso de Direito Constitucional*. São Paulo: Ed. Saraiva 2010



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Esta, além de todo o exposto, representou página importante da história no combate à ditadura militar, lutando pela legitimação de um modo de vida que não pode ser considerado ilegal pelos réus, **sob pena de verdadeira higienização da cidade, extirpando as diferenças e ignorando os pluralismos intrínsecos a uma sociedade tão rica como a brasileira, bem como retrocedendo décadas na história político-social de nosso país.**

Salienta-se que o Estado tem o dever de valorizar e proteger as manifestações culturais. No mesmo sentido, entendimento deste egrégio Tribunal de Justiça de Minas Gerais:

"EMENTA: ADMINISTRATIVO - MANDADO DE SEGURANÇA - MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA CONHECIDA COMO "ESTÁTUA VIVA" - APRESENTAÇÃO EM LOGRADOUROS PÚBLICOS - EXIGÊNCIA DE LICENÇA ADMINISTRATIVA - INADMISSIBILIDADE - VIOLAÇÃO DO DIREITO À LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA - ART. 5º, IX, DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL - CONCESSÃO DA SEGURANÇA QUE SE CONFIRMA.1- A expressão pública da arte denominada "estátua viva" constitui exercício do direito à liberdade de expressão artística, instituído pelo art. 5º, IX, da Constituição Federal de 1988. 2- **A exigência de licença administrativa constitui norma restritiva da liberdade, de modo que sua sustentação somente se faria validamente, no caso concreto, pela confrontação legítima do exercício da liberdade do impetrante com outros direitos, em que restasse evidenciada a necessidade de tutela destes, em detrimento daquele.** 3- Os espaços públicos são para uso público, de qualquer pessoa do povo, sem que isso se converta em apropriação privada do espaço de todos. De outro lado, a **regulamentação da utilização dos espaços públicos não pode se converter em apropriação deles pela Administração Pública, de modo a sujeitar a sua fruição, por quem quer que seja, a um alvará, cuja exigência não está autorizada pela Constituição Federal.** Afinal, a vocação dos espaços públicos, de uso comum do povo, já tem sua definição intrínseca, **constituindo as praças locais de encontro e convivência social, apropriadas às manifestações artísticas espontâneas.** 4- A exigência de licença administrativa extrapola em muito a competência de ordenação do espaço urbano e perde de vista a própria função da cidade, razão da outorga da



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

competência constitucional, que é possibilitar o bem-estar de seus habitantes, pelas funções de habitação, trabalho, circulação e recreação, que tem como primeira manifestação a expressão pública da arte popular espontânea. 6- Configurada a violação do direito líquido e certo do impetrante, por ato ilegal da autoridade municipal, confirma-se a sentença que concedeu a segurança.

APELAÇÃO CÍVEL / REEXAME NECESSÁRIO Nº 1.0024.05.870488-3/001 - COMARCA DE BELO HORIZONTE - REMETENTE: JD 5 V FAZ MUN COMARCA BELO HORIZONTE - APELANTE(S): MUNICÍPIO BELO HORIZONTE - APELADO(A)(S): LUIZ CARLOS TEIXEIRA - AUTORIDADE COATORA: GERENTE REG LICENCIAMENTO URBANÍSTICO CENTRO SUL MUN BELO HORIZONTE - RELATOR: EXMO. SR. DES. MAURÍCIO BARROS. (grifos nossos)”

Vale lembrar que, em Belo Horizonte, os hippies foram precursores da Feira de Artesanato da Afonso Pena, que recebeu o apelido de Feira Hippie como homenagem. Como a Feira de Artesanato foi progressivamente se tornando um espaço mais comercial que artístico, os artesãos nômades migraram, paulatinamente, para outros locais da cidade, como a Praça Sete, um dos locais de encontro dessa cultura.

Não se contesta nesta demanda o fato de que as leis municipais devem normatizar formas de uso do espaço público com um fim de organização da cidade, o que é legítimo e necessário. Porém, quando dispõem de maneira discriminatória, impedem a existência de determinado grupo cultural. Ao desconsiderar a diversidade existente no espaço urbano, o Código de Postura nega o direito à manifestação cultural e à autodeterminação, o que, no presente caso, põe em risco o sustento e a sobrevivência de toda uma comunidade.

Impossibilitados de confeccionar e expor suas obras no ambiente urbano, os artesãos nômades não terão acesso a qualquer opção de vida digna, ficando relegados à margem da sociedade, já que estas pessoas, em específico, não têm residência fixa e necessitam da contribuição pecuniária, que recebem por intermédio do câmbio oriundo de suas manifestações artísticas, para se sustentarem no modo de vida simples que escolheram.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

3. DA DESNECESSIDADE DE LICENÇA PARA O EXERCÍCIO DE ATIVIDADE ARTÍSTICA

Proíbe o órgão municipal, com fulcro no artigo 118 da Lei 8.616/03, alterada pela lei 9.845/10, a utilização de passeios por ambulantes, asseverando que aqueles licenciados devem ser redirecionados a outro local. Além disso, ressalta-se a dificuldade encontrada pelos cidadãos em obter licenças no Município de Belo Horizonte, tendo em vista a limitação na concessão de novas licenças.

Os artesãos, integrantes da cultura hippie, não podem ser confundidos com vendedores ambulantes, sob pena de gritante confusão em relação à cultura e à arte dessas pessoas, verdadeiras tribos que devem ter seu direito ao reconhecimento cultural garantido e serem acolhidas pela sociedade, que deve lhes garantir a possibilidade de sobreviverem com o modo simples de vida que escolheram.

Nesse sentido, salienta-se que o artesão não é vendedor ambulante, tendo em vista que este é quem vende produtos industrializados com intuito de lucro.

Portanto, a referida licença não pode ser exigida dos artesãos nômades, tendo em vista que atividades artísticas, como as suas, podem ser exercida independentemente de licença prévia ou censura, com fulcro no artigo 5º, inciso IX da Constituição Federal.

O código de posturas do Município, Lei 8616/2003 dispõe:

“CAPÍTULO IV
DO EXERCÍCIO DE ATIVIDADES
Seção I



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Disposições Gerais

Art. 116 - O exercício de atividades em logradouro público depende de licenciamento prévio junto ao Executivo.

Art. 117 - (VETADO)

Art. 118 - Fica proibido o exercício de atividade por camelôs e toreros em logradouro público.

Art. 118 - Fica proibido o exercício de atividade por camelôs, toreros e flanelinhas no logradouro público.

Art. 118 com redação dada pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 42)

Art. 118-A - Fica proibida a utilização do passeio por ambulantes.

§ 1º - Os ambulantes já licenciados para o exercício de atividade no passeio deverão ser redirecionados, sempre que possível, para outras áreas no logradouro público acessíveis e atrativas.

§ 2º - Não serão emitidas novas licenças para o exercício de atividade no passeio.

Art. 118-A acrescentado pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 43)

Art. 119 - O regulamento deste Código poderá:

I - estabelecer área do Município em que será proibido o exercício de atividade, correlacionando ou não essa vedação a determinada época, circunstância ou atividade;

II - (VETADO)

III - definir locais específicos para a concentração do comércio exercido por ambulantes."

O artigo 116 define que a atividade em logradouros públicos depende de prévia licença, sem ressalva das atividades artísticas e o artigo 118-A proíbe o uso de logradouros públicos por ambulantes, sem definir quem são eles. Desta forma, na medida em que o Código de Posturas do Município produz normas demasiado gerais, as interpretações que violem direitos garantidos em outras instâncias devem ser extirpadas.

Ademais, cabe salientar que o prefeito de Belo Horizonte, aos 27 de setembro de 2011, emitiu o decreto de nº 14.589 que, em seu art. 1º, estabelece EXPRESSAMENTE a desnecessidade de licenciamento prévio para o exercício de atividades artísticas em logradouro público, tornando incontroversa a questão, senão vejamos:



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

“Art. 1º - As apresentações e manifestações artísticas e culturais de artistas de rua em vias, parques e praças públicas são permitidas, independente de licenciamento ou autorização, observado o disposto neste Decreto.”

Sendo assim, é preciso que se entenda que a atividade exercida pelos artesãos nômades, com objetivo de mera subsistência, sem utilização de qualquer procedimento industrial, **não pode ser enquadrada como atividade do gênero “ambulantes”**, sob pena de violação dos valores culturais, artísticos e históricos por eles representados, devendo ser compreendida como uma **manifestação artística, aplicando a eles, portanto, a previsão do decreto 14.589/11.**

Por fim, ressalta-se, novamente, que o Município tem o dever de regular o espaço urbano, mas não violando direitos humanos e constitucionalmente previstos.

4. DA ILEGALIDADE DA COBRANÇA DE MULTA E DA APREENSÃO DE MATERIAS DE TRABALHO E BENS PESSOAIS

O órgão municipal, em ações turbulentas realizadas com o auxílio da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, apreendeu os materiais dos artesãos e exige multa para sua liberação com fulcro nos artigos 307, 311 e 313 da Lei 8618/2003.

DAS PENALIDADES

Art. 307 - O cometimento de infração implicará a aplicação das seguintes penalidades:

I - notificação; Inciso I revogado pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 91, I)

II - multa;

III - apreensão de produto ou equipamento;

IV - embargo de obra ou serviço;

V - cassação do documento de licenciamento;

VI - interdição da atividade;

VI - interdição da atividade ou do estabelecimento;



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Inciso VI com redação dada pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 77)

VII - demolição.

Parágrafo único - Quando o infrator praticar, simultaneamente, duas ou mais infrações, ser-lhe-ão aplicadas, cumulativamente, as penalidades pertinentes.

§ 1º - Quando o infrator praticar, simultaneamente, duas ou mais infrações, ser-lhe-ão aplicadas, cumulativamente, as penalidades pertinentes.

Parágrafo único renumerado como § 1º pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 77)

§ 2º - Decreto irá dispor sobre as infrações que comportam notificação prévia ou acessória, e sobre as hipóteses em que a notificação é dispensada.

§ 2º acrescentado pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 77)

Art. 311 - A multa será aplicada quando o infrator não sanar a irregularidade dentro do prazo fixado na notificação, ou imediatamente, nas hipóteses em que não haja previsão, nesta Lei ou em seu regulamento, de notificação prévia.

Caput com redação dada pela Lei nº 9.845, de 8/4/2010 (Art. 79)

Art. 313 - A penalidade de apreensão de produto ou equipamento será aplicada quando sua comercialização ou utilização, respectivamente, estiver em desacordo com o licenciamento ou sem este, sem prejuízo da aplicação da multa cabível.

É característica da cultura hippie dispor de recursos estritamente necessários à sua subsistência. Por esse motivo, os artesãos não possuem a quantia exigida pelo Poder Público para liberação de seus materiais.

É mister que se compreenda que a reiterada apreensão das ferramentas e matérias-primas por parte da Administração do Município de Belo Horizonte impede tanto a vida digna dessas pessoas como a sobrevivência dessa cultura. Sem a possibilidade de exposição de seu trabalho manual, os artesãos se veem impedidos de ter acesso ao único meio que possuem para garantir sua subsistência.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

O juízo da 1ª vara da fazenda pública desta capital analisou a questão e concedeu a segurança no mandado de segurança no 0024.11.228.076-3, impetrado em face do Gerente Regional de Fiscalização de Posturas e Atividades em Vias Públicas de Belo Horizonte, pelas determinações de que, diante apreensão dos materiais dos Hobbies, sua liberação do depósito somente ocorreria mediante o pagamento de multa de R\$1.200,00, além de outra multa sobre o quilo do material apreendido, em R\$90,00. Em sua decisão, o d. Magistrado deixa claro que:

"[...]a exigência de pagamento de valores como condição para liberação de bens particulares constitui medida coercitiva para satisfação do preço público pelo depósito do material, a despeito da existência de meios legais para esse fim, o que se reveste de ilegalidade." MS - 1ª Vara da Fazenda Pública Municipal - 0024.11.228.076-3

Diante disso, fica clara a ilegalidade da conduta em análise, corroborada pela decisão do d. Magistrado que determinou a "liberação dos bens pertencentes ao impetrante que tenham sido apreendidos durante diligências de fiscalização, independentemente de pagamento de qualquer preço."

A exigência de multa para que os artesãos nômades tenham acesso a seus materiais artísticos, documentos e bens pessoais é flagrantemente ilegal e não pode ser admitida em nenhuma hipótese.

Cabe ressaltar que os bens pessoais NÃO poderiam ser apreendidos, inclusive tendo em vista uma postura do Município que já admitiu a ilegalidade dessa apreensão, mas, infelizmente, isso tem acontecido, corroborando outros fatos lamentáveis que têm sido noticiados no Município de Belo Horizonte.

Em recente parecer, a Procuradoria Geral do Município reconheceu a ilegalidade dessas apreensões e da exigência da multa para reaver os



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

bens apreendidos, conforme já salientado no sentido de que as apreensões realizadas em desfavor dos artesãos/hippies não respeitaram legislação e, portanto, o Secretário Municipal de Governo emitiu "**orientação às Secretarias de Administração Regional Municipal para que sejam anuladas as multas aplicadas aos artesãos e restituído todo e qualquer material apreendido sob o fundamento da infração a eles imputada.**" (DOC. 08)

Mesmo diante de toda essa fundamentação, assim que recebeu a Recomendação nº 008/2012 expedida pelo Ministério Público do Estado de Minas Gerais, o Município de Belo Horizonte passou por cima de toda evolução obtida por meio de um processo democrático de discussão (audiências públicas, mandados de segurança favoráveis etc), e resolveu retroceder e acatar a referida Recomendação, conforme ofício expedido ao Centro Nacional de Defesa dos Direitos Humanos da População em Situação de Rua e Catadores de Materiais Recicláveis - CNDDH -, pelo Sr. Harley Leonardo de Andrade Carvalho, Secretário de Administração Regional Municipal Centro-Sul (DOC. 11).

5. DO DESRESPEITO AO DECRETO MUNICIPAL Nº 14.589 PELOS AGENTES PÚBLICOS MUNICIPAIS - FISCAIS - E ESTADUAIS - POLICIAIS MILITARES

Aos 27 de setembro de 2011, **2 dias antes** de ocorrer mais uma violação dos direitos de vários artesãos e hippies, conforme relatado nos fatos, foi publicado o decreto de nº 14.589 (DOC. 06) pelo Prefeito Márcio de Araújo Lacerda, que dispõe sobre a apresentação e manifestação artística e cultural de Artistas de Rua em logradouros públicos do Município de Belo Horizonte.

Como se vê a seguir, resta **ABSOLUTAMENTE COMPROVADA A VIOLAÇÃO AOS DIREITOS DOS ARTESÃOS NÔMADES**, conforme análise detida do ainda pouco conhecido decreto:

"Art. 1º - As apresentações e manifestações artísticas e culturais de artistas de rua em vias, parques e praças



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

públicas são permitidas, independente de licenciamento ou autorização, observado o disposto neste Decreto.”

O artigo 2º, que foi vetado, nada mais faz do que reiterar o art. 5º da CR, em seu inciso IX.

“Art. 2º - As apresentações e manifestações artísticas e culturais de que trata este Decreto abrangem qualquer tipo de artes cênicas, artes circenses, lutas de exibição, artes plásticas, apresentação de música, poesia, literatura e teatro.”

A arte produzida pelos Hippies deve ser enquadrada na categoria de “artes plásticas” trazida pelo artigo 3º, mas este artigo também foi vetado.

“Art. 3º - Os artistas de rua deverão permanecer de forma transitória nas vias, parques e praças públicas, vedada qualquer forma de reserva de espaço para uso exclusivo, devendo tal utilização limitar-se exclusivamente ao período de execução da apresentação ou manifestação.

Parágrafo único - As apresentações ou manifestações artísticas e culturais não poderão ultrapassar o período de 4 horas e devem ser concluídas até as 22:00 (vinte e duas horas).”

Conforme todos os esclarecimentos realizados até aqui, os artesãos nômades adotam, como regra geral, o nomadismo. Como dito anteriormente, a Praça Sete é um local conhecido entre os artesãos como “pedra” e, por esse motivo, sempre há artesãos nômades lá. Porém, embora sempre haja artesãos no local, há uma rotatividade constante entre eles, o que salienta o caráter nômade deste grupo.

Importante salientar que a expressão “manifestação artística” se enquadra perfeitamente na ação do artesão nômade, pois ele não só expõe, mas, principalmente, produz sua arte no espaço público. Portanto, esta produção na rua



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

também é uma maneira de propagar essa cultura, tendo em vista a forma peculiar de feitura desse artesanato, fruto de um sincretismo de materiais e de formas de manuseá-los advindos de todo o país. Isso é um resultado prático da característica nômade dessa cultura, os artesãos viajam pelo país e agregam os valores de cada região a sua cultura.

O artesão nômade utiliza unicamente um pano no chão para expor sua arte, o que não pode ser considerado um "equipamento", e um quadro de tubos de "PVC" na vertical, objeto que não ocupa mais de 5cm. O parágrafo em questão visa à proteção da livre circulação das pessoas, o que é importante e em nada impede ou embaraça a manifestação artística dos Híppies.

"Art. 5º - É vedada a utilização de equipamentos ou objetos que coloquem em risco o cidadão.

Art. 6º - As apresentações e manifestações artísticas e culturais serão gratuitas."

Esta é uma das principais contrapartidas que o artesão fornece a população, ao fazer arte no espaço público sem, no entanto, cobrar qualquer tipo de pagamento, mas aceitando, conforme autoriza este próprio texto legal, no parágrafo que se segue, contribuições pecuniárias que são fruto de um cambio, ou seja, de uma troca pelas suas obras de arte. Importa ressaltar que ocorre também uma troca cultural, na medida em que eles falam da maneira que escolheram para viver, da maneira peculiar de feitura dos artesanatos e dos materiais de todo o Brasil utilizados nesse processo.

"Parágrafo único - É permitido ao artista de rua, durante ou após a apresentação ou manifestação, aceitar contribuições pecuniárias de espectadores, desde que feitas de forma espontânea."

O termo "contribuição pecuniária" é perfeito para definir o tipo de troca que o artesão faz para com a população, na medida em que esclarece o tipo de relação que o artesão estabelece para com quem deseja levar uma obra sua para



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

casa. Chamar de comércio o tipo de troca que o artesão estabelece é um erro grosseiro que este decreto tem o poder de redefinir.

“Art. 7º - O descumprimento ao disposto neste Decreto ensejará a suspensão da apresentação, bem como a apreensão dos equipamentos e materiais utilizados.

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Serviços Urbanos, em conjunto com a Secretaria de Administração Regional Municipal competente e a Fundação de Parques Municipais poderão estabelecer normas complementares para a fiel execução deste Decreto.

Art. 9º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.”

6. DA CONFIGURAÇÃO DO DANO MORAL COLETIVO

Da análise do instituto do “decreto executivo” é preciso que se saliente que sua função é, somente, a de regulamentar legislação já existente, visando a proporcionar sua melhor aplicabilidade aos casos concretos. Com isso, frisa-se o fato de que, sendo assim, é imprescindível que tal regulamentação ocorra em conformidade com os princípios e diretrizes constitucionais, devendo, sua interpretação, também dar-se em consonância com estes mesmos ditames.

É imprescindível que não ocorra em Belo Horizonte a livre interpretação das normas, inclusive, das emanadas pelo poder executivo, as quais não podem, de forma alguma, inovar o direito e, sob qualquer hipótese, contrariar normas hierarquicamente superiores, como a CR.

Sendo assim, não é aceitável que ações de fiscalização municipal, conjuntamente com Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, e agora, também recomendadas pelo Ministério Público de Minas Gerais, flagrantemente ilegais busquem amparo em legislação emanada pelo Poder Executivo e que tenham, como consequência, a violação de direitos tão caros à República Federativa do Brasil.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Além disso, vendo as imagens do vídeo e as fotos anexadas (**DOC. 03 - DVD**), fica evidente o abuso de poder praticado tanto pelos agentes municipais – fiscais – como pelos agentes estatais - policiais militares -, que apreendem bens ilegalmente e utilizam injustificadamente de violência.

Portanto, não é aceitável que se proíba o exercício de atividade artística, cultural ou intelectual por meio de Código de Posturas ou via legislação infraconstitucional, que ao invés de regulamentar a expressão de tais direitos, os proíbe e os cerceia.

Também não é razoável a apreensão dos bens pessoais e/ou materiais e matérias-primas para confecção de artesanato e/ou a própria obra de arte, utilizando violência física ou moral, humilhações e revistas reiteradas, vexatórias e preconceituosas pelos agentes de fiscalização da Município de Belo Horizonte e da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais.

Portanto, não restam dúvidas da configuração do dano moral sofrido por esta coletividade, tendo em vista a ilegalidade das ações descritas e de suas consequências danosas para a imagem dos artesãos de rua, que, em virtude destas ações dos entes públicos, tem sido criminalizados e cada vez mais vítimas de preconceito.

III - DA ANTECIPAÇÃO DE TUTELA

O artigo 273 do Código de Processo Civil prevê:

“O juiz poderá, a requerimento da parte, antecipar, total ou parcialmente, os efeitos da tutela pretendida no pedido inicial, desde que, **existindo prova inequívoca**, se convença da verossimilhança da alegação e:

I - haja fundado **receio de dano irreparável ou de difícil reparação**; ou

(...)



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

A tutela antecipatória é entendida como aquela que antecipa a tutela final requerida na ação. Ela pode ser deferida em vários casos, mas o mais comum é quando estão presentes os requisitos da **prova inequívoca da verossimilhança das alegações e fundado receio de dano irreparável ou de difícil reparação.**

A primeira é aquela capaz de convencer o Magistrado do direito do requerente.

“A “verossimilhança” a ser exigida pelo julgador deve sempre considerar: o valor do bem jurídico ameaçado de lesão; a dificuldade de se provar a alegação; a credibilidade, de acordo, com as regras de experiência, da alegação; e a própria urgência¹¹.”

Já o segundo está relacionado com a urgência na prestação da tutela, conforme leciona Luiz Guilherme Marinoni:

“O dano é irreparável quando os seus efeitos não são reversíveis. (...) O dano é de difícil reparação se as condições econômicas do demandado autorizam a suposição de que o dano não será reparado de maneira efetiva.¹²”

É indiscutível que ambos requisitos encontram-se presentes neste caso, tendo em vista toda a fundamentação fático-jurídica já exposta e o Ofício do Secretário de Administração Regional Municipal Centro-Sul ao CNDDH (**DOC. 11**) externando a intenção do Município de retirar os artesãos da Praça Sete, em cumprimento à Recomendação nº 008/2012 do MPMG (**DOC. 09**).

¹¹ MARINONI, Luiz Guilherme e outro. *Código de Processo Civil Comentado*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2011. p. 272

¹² MARINONI, Luiz Guilherme e outro. *Código de Processo Civil Comentado*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2011. p.270



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

3.1 Da permissão para a manifestação artística dos artesãos nômades no Município de Belo Horizonte

A *verossimilhança preponderante* se caracteriza pelo direito líquido e certo à liberdade de expressão artística que não está condicionada a autorizações e não pode ser comparada ao trabalho de comerciante ambulante, como comprovado anteriormente, o que conduz à aplicação dos dispositivos constitucionais, dos tratados internacionais e do Decreto 14.589/11, todos já mencionados, em detrimento do código de posturas do município de Belo Horizonte, conforme já exposto nesta peça.

Salienta-se que o espaço urbano deve ser regulado pelo Poder Público com o fim de melhorar a vida dos cidadãos e que todos devem respeitar tais proposições. Porém, é claro que aquele não pode neste processo de regulamentação desrespeitar direitos fundamentais previstos constitucional e internacionalmente e, inclusive, direitos humanos.

O *receio de dano irreparável ou de difícil reparação* repousa na violação dos direitos mencionados, ficando o autor impedido de ter acesso ao meio por ele escolhido para viver, que é sua arte e cultura. Além disso, da mesma forma como acontece no caso de retenção dos materiais apreendidos, os artesãos nômades ficam impossibilitados de ter acesso aos recursos mais básicos para sua sobrevivência.

Além disso, ressalta-se que o receio de dano irreparável está aumentado, tendo em vista que o Ministério Público de Minas Gerais expediu a Recomendação nº 008/2012 à Secretaria de Administração Municipal Centro-Sul no sentido de coibir a prática comercial irregular e a ocupação ilegal de um dos símbolos históricos e culturais da capital mineira, qual seja, a Praça Sete.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Nesse sentido, ressalta-se que uma interpretação equivocada do Município acerca da Recomendação poderia levar a retirada dos artesãos nômades da renomada praça, o que parece ser a intenção do Município, como já ressaltado anteriormente.

Porém, como já explicitado, os artesãos não praticam comércio e muito menos ocupam ilegalmente o referido logradouro público. Portanto, após uma interpretação detida do documento, infere-se que ele não se refere à atividade exercida pelos artesãos de rua, mas de ambulantes.

Importa ressaltar que um dos argumentos do Ministério Público para expedir a Recomendação nº 008/2012 é que os comerciantes locais estão perdendo sua receita, em virtude da presença dos artesãos. Nesse sentido, cabe dizer que esta não é uma motivação pertinente, pois a cidade é de todos. Além disso, nem todas as pessoas que freqüentam a Praça Sete são artesãos de rua e seria extremamente injusto dizer que estes depredam a referida Praça e não têm o devido cuidado com o patrimônio público.

Por todo exposto, com o fim de resguardar o direito desse grupo vulnerável e, considerando o aparente desconhecimento dos poderes instituídos sobre a cultura dos artesãos e que o próprio Município, no parecer nº da Procuradoria Geral do Município (**DOC. 08**), já declarou a inexistência de regulação específica gera a ilegalidade das abordagens realizadas pelos agentes públicos, requer a antecipação de tutela no sentido de determinar que o Município permita a permanência dos artesãos de rua na cidade e a conseqüente exposição e confecção de seus trabalhos manuais, aplicando o Decreto nº, deixando de acatar a Recomendação nº 008/2012 do Ministério Público de Minas Gerais.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

3.2 Devolução dos bens apreendidos ilegalmente sem pagamento da multa exigida

A *verossimilhança preponderante* necessária à antecipação de tutela do pedido fica comprovada quando se verifica a ilegalidade da exigência do Município de Belo Horizonte de pagamento de R\$1.200,00 (hum mil e duzentos reais), além da multa de R\$90,00 (noventa reais) por kg de material apreendido, para liberação deste.

Até porque, mesmo contrário à política difundida no Município, tem sido apreendidos bens pessoais dos artesãos, como celular, tênis, roupa, coberta e documentos.

Nesse sentido, reiteram-se as decisões do d. Magistrado da 1ª Vara da Fazenda Pública Municipal de Belo Horizonte corroborando com a ilegalidade desta atuação, *in verbis*:

[...]a exigência de pagamento de valores como condição para liberação de bens particulares constitui medida coercitiva para satisfação do preço público pelo depósito do material, a despeito da existência de meios legais para esse fim, o que se reveste de ilegalidade." MS - 1ª Vara da Fazenda Pública Municipal - 0024.11.228.076-3

O *receio de dano irreparável ou de difícil reparação* caracteriza-se pela situação dos artesãos nômades que, sem seus materiais e instrumentos para confecção de artesanato, ficam impossibilitados de ter acesso aos recursos mais básicos para sua sobrevivência, como a alimentação. Além disso, com ingerências prejudiciais à sua sobrevivência, eles ficam mais vulneráveis às intempéries e às mazelas da rua.

É preciso salientar, por fim, que a devolução dos materiais apreendidos está sujeita ao pagamento de multa e inscrição na dívida ativa. Porém, os artesãos não têm



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

recursos financeiros para pagar o valor abusivo da multa para recuperar seus pertences, o que lhes restringe a possibilidade de continuarem exercendo a atividade artística que lhes garante o sustento. Além disso, a apreensão de bens particulares viola o direito fundamental dos artesãos à propriedade, atitude que não pode ser tolerada.

Com fundamento no artigo 118 do código de posturas do município, Lei 8.616/2003, transcrito na fundamentação jurídica que se segue, a fiscalização da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, ao proibir a confecção dos artesanatos em logradouro público, viola o direito dos artesãos à liberdade de expressão artística em nome da exigência de prévio licenciamento do poder executivo, inibindo sua atividade artística.

É incontroverso o fato de que a fiscalização está sendo excessiva ao apreender os materiais e instrumentos para confecção de artesanato e bens particulares dessas pessoas, além de exigir a devolução sob pena de multa e inscrição na dívida ativa, além da utilização do pessoal da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, que, conforme relatos e vídeo anexado a presente ação comprovam o abuso de autoridade na atividade fiscalizatória.

3.3 Da imprescindibilidade da concessão da Tutela Antecipada

Nesse sentido, os atos de fiscalização e as apreensões realizadas pelo Poder Público Municipal, auxiliado pela Polícia Militar, ao ignorarem as complexidades sociais que convivem no meio urbano, restringem as possibilidades de coexistência. Tendo em vista que o Decreto nº não prevê a exigência de prévio licenciamento do poder executivo para a permanência e manifestação artística e cultural no meio urbano pelos artesãos nômades, não é cabível a inibição da expressão da subjetividade dessas pessoas, bem como a violação ao seu direito a uma vida digna.



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

Nesse sentido, constata-se um desrespeito flagrante do fundamento da República Federativa do Brasil, conforme preconiza o artigo 1º, inciso III da Constituição da República de 1988¹³, tendo em vista que a dignidade da pessoa também abrange o direito de livre expressão artística.

De acordo com o Estatuto da Cidade (Lei 10.257/01), **as cidades devem ser um espaço democrático** onde todos possam exercer com dignidade o direito ao trabalho e **ao desenvolvimento de seus potenciais artísticos**. Entretanto, os artesãos estão sendo alijados da cidade, colocados à margem com destino certo de se tornarem pessoas em situação de rua, já que impossibilitados de subsistirem com alguma dignidade, diante da proibição ilegal de exercerem a atividade que sabem e desejam para si.

IV – DOS PEDIDOS

Por todo o exposto e, diante de várias manifestações de órgãos públicos no mesmo sentido dessa Ação Civil Pública, como o parecer do Escritório de Direitos Humanos da **(DOC. 12)**, das atas das Audiências Públicas realizadas na Câmara de Vereadores do Município de Belo Horizonte **(DOC. 05)**, a Recomendação Administrativa expedida pela Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais **(DOC. 07)** e do Parecer no da Procuradoria do Município de Belo Horizonte, aprovado pelo Secretário Municipal de Governo **(DOC. 08)**, que foram ignorados pelo Município no ofício nº **(DOC. 11)** remetido ao CNDDH, após a Recomendação Administrativa Expedida pelo MP **(DOC. 09)**, não se pode permitir o exercício de uma política Higienista, ou seja, de “limpeza” da cidade dos “pobres”, ignorando direitos constituídos, como o direito à liberdade de expressão artística, o direito a uma cidade plural, que abriga a diferença. Saliencia-se que é o cúmulo da

¹³ Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos:

III - a dignidade da pessoa humana;



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS
DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

injustiça obrigar as pessoas de uma cidade a pensar, agir e viver da mesma forma, sem qualquer consideração a autodeterminação de cada um.

A. Mediante as considerações acima, requer-se a procedência, em sede de ANTECIPAÇÃO DE TUTELA, '*inaudita altera pars*', do seguinte pedido:

- Obrigação de fazer do Município de Belo Horizonte no sentido de permitir que os artesãos de rua/hippies exerçam seu direito à expressão artística e cultural no Município de Belo Horizonte, podendo confeccionar e expor suas peças artesanais e seus objetos artísticos, em via pública, podendo receber contribuições pecuniárias, sem prévio licenciamento, sob pena de multa diária de R\$10.000,00 (*dez mil reais*);
- Obrigação de fazer do Município de Belo Horizonte de devolver os objetos apreendidos dos artesãos de rua em ações fiscalizatórias, obedecendo orientação contida no Parecer da Procuradoria Geral do Município de Belo Horizonte apresentado em audiência pública na Câmara Municipal e, conforme decisões obtidas em Mandados de Seguranças impetrados individualmente para alguns artesãos pela Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais, sem exigência de multa.

B. Requer-se, ainda:

- a) Após concedida a liminar, a notificação dos réus, a fim de que, no prazo legal, contestem a inicial, com as advertências contidas na segunda parte do artigo 285 do Código de Processo Civil, sob pena de revelia e de suas conseqüências legais;
- b) A intimação do representante do Ministério Público do Estado de Minas Gerais para apresentar parecer final;



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

- c) O provimento do pedido de mérito desta ação civil pública, realizando interpretação conforme à Constituição do Código de Posturas do Município de Belo Horizonte, determinando:
- Obrigação de fazer do Município de Belo Horizonte no sentido de permitir que os artesãos de rua/hippies exerçam seu direito à expressão artística e cultural no Município de Belo Horizonte, podendo confeccionar e expor suas peças artesanais e seus objetos artísticos, em via pública, podendo receber contribuições pecuniárias, sem prévio licenciamento, aplicando-se, portanto, o Decreto Municipal nº 14.589, além do Parecer da Procuradoria Geral do Município de Belo Horizonte apresentado em audiência pública na Câmara Municipal, até ulterior regulamentação específica;
 - Obrigação de fazer do Município de Belo Horizonte de devolver os objetos apreendidos dos artesãos de rua em ações fiscalizatórias, obedecendo orientação contida no Parecer da Procuradoria Geral do Município de Belo Horizonte apresentado em audiência pública na Câmara Municipal e, conforme decisões obtidas em Mandados de Seguranças impetrados individualmente para alguns artesãos pela Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais, sem exigência de multa.
 - O reconhecimento do abuso de poder dos agentes municipais de fiscalização do Município de Belo Horizonte e da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais durante as ações de fiscalização e apreensão de bens e a consequente condenação dos réus ao pagamento de indenização a título de danos morais coletivos, em quantia a ser arbitrada por este douto juízo, com juros moratórios de 1% ao mês e atualização monetária;
 - A condenação dos réus a realização de um estudo dessa cultura por equipe multidisciplinar, com fim de gerar subsídio teórico para futura solicitação de reconhecimento da cultura como patrimônio histórico e cultural.
- d) A concessão dos benefícios da Justiça Gratuita no que diz respeito às custas processuais e honorários de sucumbência aos autores por serem pobres no



DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE MINAS GERAIS

DEFENSORIA ESPECIALIZADA EM DIREITOS HUMANOS, COLETIVOS E SOCIOAMBIENTAIS - DPDH

sentido legal e por esta razão estarem amparados pela assistência jurídica prestada pela Defensoria Pública;

- e) A observância da intimação pessoal do Defensor Público designado para atuar perante esta douta vara, para os atos processuais, contando-lhe em dobro todos os prazos, nos termos do art 5º, § 5º da Lei nº 1.060/50, art. 28, inciso I da Lei Complementar Federal nº 80/94 c/c art 74, inciso I da Lei Complementar Estadual nº 65/03;
- f) Prequestionamento expresso da desnecessidade de exigência de licença prévia para a exibição e venda de artesanato por artesãos nômades, conhecidos como hippies, por força do artigo 5º, IX da Constituição Federal e do artigo 13 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos - Pacto de São José da Costa Rica.
- g) Provar o alegado por todos os meios de prova, tais como testemunhal, pericial, documental, entre outras.

Dá-se à causa o valor de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais).

Termos em que pede deferimento.

Belo Horizonte, 15 de junho de 2012.

FLÁVIA M. T. FERREIRA DE MORAIS
Defensora Pública - MADEP 0695

GUSTAVO PESSALI MARQUES
Estagiário Acadêmico