

[CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES | JÔ SOUZA]

Cíntia SanMartin Fernandes é pós-doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde desenvolve o trabalho *Corpo, cidade e movimento: a reinvenção da cidadania*, com apoio da Fapesp. Pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS) e do Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade, Comunicação e Cultura (ESPACC).

E-mail: cintia@lagoadaconceicao.com

Jô Souza é pós-graduada em Criação e Imagem de Moda pelo Senac (Salvador-BA). Mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS), onde é responsável pelo ateliê Semiótica e Moda. Atualmente é docente da UNIFMU-SP.

E-mail: zizizaza@gmail.com

A Galeria do Rock: um pequeno “alto lugar”

The Gallery of Rock: a little “high place”

[86]

[resumo] Uma cidade como São Paulo, reconhecida dentro da categoria de megalópole, é constituída por uma variedade de “redes” de comunicação-comunhão, em que se celebram os mais variados cultos com forte coeficiente estético-ético. Esses lugares podem ser concretos ou simbólicos. Podem se configurar tanto num tempo e espaço definidos como num espaço virtual ou imaginativo. O que todos têm em comum é que representam espaços de celebração. É exatamente nesses aparentemente pequenos lugares das cidades que se encontram os altos lugares que exercem a função de elaborar os “mistérios da comunhão”. A Galeria do Rock, tema central deste artigo, foi eleita como espaço a ser investigado. Em deriva percorreu-se esse local a fim de compreender os sentidos que o constituem.

[palavras-chave]

comunicação; espaço; cidade; cultura.

[abstract] A city like São Paulo, recognized in the category of megalopolis, has different “networks” of communication-communion, which celebrate the most varied cults with a strong coefficient aesthetic-ethical. These places may be real or symbolic. Can configure both in time and space defined as a virtual or imaginative. What all have in common is they represent areas of celebration. Is exactly those apparently small places of the cities that are the high places who exercise the function of developing the “mystery of communion.” The Gallery of Rock, central theme of this article, was chosen as an area to be investigated. In drift traveled this place was analysed in order to understand the meanings that constitute it.

[key words] communication; space; city; culture.

Os lugares

O emocional, em sua função contaminadora, em seu aspecto epidêmico, põe tônica, antes de todas as coisas, sobre o retorno do aspecto comunitário na vida social. Ele permite, igualmente, estar atento, para além do aspecto mortífero do racionalismo moderno, ao retorno de um princípio vital: de um estar-junto onde se exprimem as capacidades humanas. A da razão, claro, mas também a dimensão festiva, onírica e imaginária.

Michel Maffesoli¹

Pensar a Galeria do Rock como um lugar ou "alto lugar"² significa compreender a cidade de São Paulo como o espaço das efervescências de diversos grupos (ou tribos), em que diferentes identidades se solidificam, mas, ao se relacionarem nos espaços públicos, passam a fazer parte de outra rede de relações. Procurar compreender a sociabilidade contemporânea por meio do conceito de tribo³ e não de classe social significa compartilhar do conceito desenvolvido por Michel Maffesoli (1987), cujo objetivo metodológico foi o de deslocar as análises sociológicas das estruturas mecânicas (econômicas, políticas e ideológicas) e transcendentais (religião) para a estrutura orgânica das relações sociais.

Desse modo, entendemos que a contemporaneidade já não se encontra ditada por objetivos político-econômicos, mas orientada em função da proximidade das relações grupais, a partir das "afinidades eletivas" e das ações voltadas para o presente ou, mais precisamente, para o presentismo. Maffesoli (1987), a partir de Durkheim, enfatiza o agrupamento, a saída do individual para a emergência no coletivo, em que o mais importante é a partilha de sentimentos comuns que passam a constituir uma rede rizomática (a-centrada)⁴ na qual vivenciam interações abertas em que o contato e o diálogo permitem um desenvolver identitário não fixo, mas fluido. Lançam-se, assim, a uma interação com a potencialidade de criação de um "outro lugar", um outro *ethos*⁵, que engloba as diversidades vividas em seus cotidianos socioespaciais. Nesses pequenos rituais de existência cotidiana do compartilhar das relações nos espaços públicos, constrói-se o *ethos* próprio de cada espaço sedimentado pelo entendimento de que "eu sou" a representação do "mundo que compartilho com os outros". E esse *ethos* representa tanto o mundo racional como o mundo emocional e afetivo que oferece sentido à expressão ética da estética (emoção comum) que funda o sentido de um lugar. O lugar pode ser entendido como "espaços afetivos" que vão sendo construídos, tomam forma, à medida que são vividos, experienciados, sensível e inteligivelmente. Seria aquilo que Milton Santos (1994) chamou de "espaços do acontecer solidário", que definem usos e geram valores de múltiplas naturezas, como culturais, antropológicos, econômicos, sociais etc., em que se pressupõem coexistências culturais.

Em São Paulo, há diversos espaços que se constituem como "um lugar" de representação da comunhão de diversidades estético-culturais coexistentes na cidade. Ou melhor, tornam-se espaços "lugarizados", como o Parque do Ibirapuera, as praças da República e da Sé, o largo São Bento, as escadarias do Teatro Municipal, as livrarias e os bares da Vila Madalena, a avenida Paulista, com seus "pontos culturais" e feiras alternativas, a feira da praça Benedito Calixto e a do Masp, as galerias do centro da cidade, entre tantos outros exemplos.

Esses lugares, que representam o espaço da sociabilidade por excelência, são fortalecidos e sedimentados pelos sentimentos em comum e por uma forma de expressão também comum aos que os fazem. As "portas e pontes"⁶ (SIMMEL, 1983) servem como metáfora das conexões sociopolíticas e culturais que vão tecendo a rede interpessoal

na cidade; uma rede na qual a dimensão estética (correspondência) do viver, o compartilhar de sentimentos, emoções e paixões comuns ganham relevância na constituição da potência comunal ou dos espaços mediativos, comunicativos, que rompem com o estabelecido e com toda estratégia pública de ordenação dos espaços e de poder territorial (FERRARA, 2007; 2008).

Espaços precedentes aos shoppings, as galerias — conjuntos urbanos construídos a partir do século XVII como "passagens", em que o "passante" é convidado a percorrer, de uma rua a outra, espaços "programados" a provocar algo mais do que apenas contemplar e se deixar levar pela lógica das mediações econômicas —, estimulam-nos a investigá-las sob a hipótese da possibilidade de ser um espaço que também propicia relações capazes de descentrar o valor econômico das relações e eleger outros valores e, sucessivamente, ações que no cotidiano da interação e experiência com o espaço e com os "outros" carregam consigo a potencialidade de gerar (e gerar) novas sociabilidades.

Espaços onde o *flâneur*, que antes caminhava à deriva descobrindo os sentidos da cidade, é posto cotidianamente num jogo de sedução, no qual mercadorias são expostas para lhe dizer o que deve consumir para ser. Walter Benjamin (2006) nos diz que isso será o fim das interações livres. No entanto, as galerias, na atualidade, podem ser vividas tanto como espaços de "manipulação nas manifestações comerciais" (OLIVEIRA, 1997, p. 26) quanto possíveis lugares de encontro, do *élan* comunitário, em que o consumo pode ser o elemento que aparece num plano mais superficial da análise. É preciso "entrar" na galeria e escavar os sentidos das sociabilidades presentes nesse espaço significativo de interações tão diversas. Esse ponto de encontro, hoje consagrado por alguns grupos sociais, suscita cada vez mais análises e investigações acerca de suas peculiaridades: do local — físico e determinado —, que se tornou lugar — emocional e dinâmico —, e do público que frequenta essa espacialidade urbana *sui generis*.

Do Shopping Center Grandes Galerias à Galeria do Rock

[88]

Surgida em 1963, com o nome de Shopping Center Grandes Galerias, bem no centro antigo de São Paulo, entre a rua 24 de Maio e a avenida São João, a Galeria do Rock levou cerca de quinze anos para se estabelecer e ser reconhecida como tal. Inicialmente, o espaço comercial destinava-se a pequenas butikues de luxo, salões de beleza, alfaiatarias e outros tipos de loja. Somente no final dos anos 1970, com a instalação da Baratos Afins, uma loja de discos independentes, que tinha bom desempenho em vendas e atraía público, outras lojas do mesmo segmento se estabeleceram no local. Em pouco tempo, o centro comercial passou a se notabilizar pela quantidade de lojas dedicadas ao comércio fonográfico e de artigos correlatos.

Com o decorrer dos anos, o codinome surgiu, e a Galeria do Rock passou a fazer jus à rápida fama conquistada: ser o local onde os apreciadores do rock encontravam tudo o que queriam e se encontravam com seus pares. Embora o movimento crescesse e se diversificasse, a década de 1980 foi um período de "decadência" gerado por um estado latente de violência cotidiana. A Galeria ficou marginalizada, em razão das constantes brigas de gangues e pequenos furtos, afugentando os grupos que a frequentavam, gerando o fechamento de algumas lojas, o que alterou por completo as práticas cotidianas do espaço⁷. Ao cabo de três décadas, os frequentadores do edifício Grandes Galerias, que eram os consumidores de artigos de luxo, de alta-costura, restaurantes e bares famosos, já haviam deixado o local. Na tentativa de permanecer funcionando, numa estratégia mercadológica de seus administradores, o Grandes Galerias tornou-se um segmento de mercado de produtos de rock, mais conhecido como a Galeria do Rock. A nova circunstância articulada cria uma nova simbologia para a Galeria e atende à máxima de que "o espaço é uma categoria mutável na história do tempo" (FERRARA, 2002, p. 118). Tal Galeria, mesmo sendo fixa ao solo, torna-se híbrida com o fluxo em seu entorno, além de marcar e expressar a nova realidade do centro paulistano. Ela faz parte e, portanto, constrói, assim, uma nova semiótica da cidade.

Desse modo, foi nos primeiros anos da década de 1990 que a Galeria se tornou um lugar de encontro do público consumidor e apreciador de música, à época, já com relativa diversificação de gêneros, não se restringindo mais somente ao rock. Passa então a ser um ponto turístico alternativo e da cena musical independente e, mesmo quem não se sentia atraído pelo lugar, começa a desejar conhecê-lo, pois a Galeria do Rock ganha fama, que extrapola o centro da cidade e se espalha para fora dela e

do estado, conquistando repercussão nacional. Torna-se o ponto obrigatório de passagem ou uma espécie de estágio para aqueles cujos grupos sociais encabeçam a lista dos que mais frequentam a espacialidade da Galeria. Excursões de jovens oriundos de outras cidades e estados fazem da Galeria do Rock um ponto de encontro na cidade de São Paulo, o rito de passagem a quem se intitula "roqueiro de carteirinha".

Olhares mais críticos e intelectualizados começam a analisar o fenômeno que o lugar se tornou, e aspectos anteriormente pouco notados passam a ser valorizados como, por exemplo, o projeto arquitetônico de Alfredo Mathias, com forte influência de Niemeyer, como evidência a fachada ondulada do prédio. Os frequentadores deixaram de ser somente os fãs anônimos do gênero musical, pois o lugar passou a receber personalidades do universo roqueiro. Nomes importantes do gênero, como Kurt Cobain, vocalista da banda Nirvana, e Bruce Dickinson, do Iron Maiden, estiveram lá. Atualmente, a Galeria do Rock contempla em seu espaço aproximadamente 450 estabelecimentos comerciais, metade deles dedicada à venda de artigos relacionados ao rock e a outras vertentes musicais.

Nesse sentido, a Galeria do Rock torna-se o lugar de encontro da tribo dos roqueiros, portanto um exemplo do dinamismo das espacialidades, pois, nas décadas seguintes, ela sofreu um processo de redefinição sociocultural, em que outras tribos, outros grupos, outros modos de ser passaram a compartilhar desse espaço localizado no centro da cidade entre o largo do Paissandu (na avenida São João) e a rua 24 de Maio (figuras 1 e 2).

[89]



Foto: Cintia SanMartin Fernandes

Figura 1 — Entrada da Galeria pela avenida São João

Fotos: Cíntia SanMartin Fernandes



Figura 2 — Entrada da Galeria pela rua 24 de Maio

Em deriva... em busca dos sentidos

Estúdios de *piercing* e tatuagem, salões de cabeleireiro *black*, grifes alternativas, estabelecimentos de serigrafia, roupas e acessórios para as mais diversas tribos, como os *grunges*, os góticos, os *new hippies*, a cultura *hip hop*, os *punks* e os *emos*, estão integrados a esse espaço, que, embora seja uma passagem entre a rua 24 de Maio e a avenida São João muitas vezes utilizada por transeuntes apressados apenas para "cortar caminho", constitui-se como um lugar de sociabilidade.

[90]

Do subsolo ao sexto andar, passamos por uma experiência do compartilhar diferentes estilos-estéticos, diferentes identidades que se deixam desvelar por diferentes possibilidades de modos de ser. Cada andar representa o "lugar" de cada grupo. No subsolo e térreo há o predomínio da cultura *hip hop*, com suas roupas largas, correntes e pulseiras marcadas por um "exagero" em tamanho e brilho e seus sons de *rap* com uma batida bem definida, caracterizada por um ritmo constante, sem muitas modulações, e uma voz que o acompanha declamando versos com conteúdos referentes à vida cotidiana (violência, drogas, sexo, amor, trabalho e periferia são os temas mais presentes).

Mais marcadamente, ainda no subsolo, as culturas *black* (ou os afrodescendentes) nos convidam a ser *voyeurs* das aplicações de cabelos artificiais. São "vitrinas orgânicas"⁸ de cabelos onde visualizamos uma diversidade de cores, tamanhos e texturas convidativas ao toque, ao deslizar e ao penetrar das mãos. A musicalidade desse andar intercala o ritmo do *rap* com o do *soul*, ou ainda da *black music*, que, com uma batida sensual, mais lenta, com modulação maior do ritmo, mais "circulante", envolve o "passante". Desse modo, compreendemos que, além da incorporação dos valores *black*, nesses andares encontramos aquilo que Antônio Risério (2007) chama a atenção para o entendimento do "neonegro". Conforme o antropólogo, esses espaços são significantes na medida em que são vividos como referenciais relacionais em que a estima é valorizada. Espaços que abrigam as cores fortes de suas roupas, a ostentação de sua vasta cabeleira e o contraste de sua pele reluzente são mais do que "aceitos", pois são vividos numa verdadeira relação de alteridade.

Nos pisos superiores, principalmente no primeiro e segundo andares, é a cultura do rock que impera em sua diversidade. Entre os estilos, que vão do gótico ao *heavy metal*, navegamos por um universo de sons de ritmos intensos e frenéticos, marcando o compasso da velocidade do lugar. Cores fortes (preto e tons de vermelho) imperam nas camisetas, que geralmente estampam grupos de rock, e nos acessórios, como braceletes de couro, lenços, bolsas etc. Os estúdios de *piercing* e tatuagem ocupam esse espaço destinado à cultura do rock.

Nos outros andares, a ocupação é bastante eclética, pois há uma mistura de lojas de serviços, como as de serigrafia, com lojas de estilistas geralmente recém-formados

e estúdios de *tattoo* e *piercing*. Mas o que nos parece mais interessante nesses últimos andares é a possibilidade de se conseguir compreender a espacialidade geral do lugar (figura 3). É a partir do último andar que podemos observar a espacialidade circular concêntrica de seu desenho arquitetônico interno.

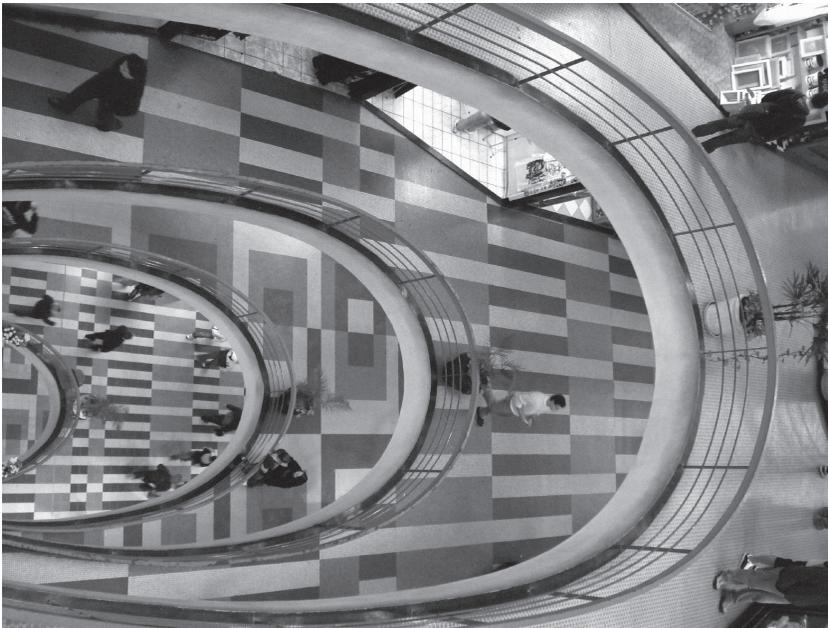


Figura 3 – Vista interna da Galeria a partir do último piso

Essa espacialidade nos possibilita realizar uma analogia entre os desenhos da arquitetura e a sociabilidade do lugar e nos faz pensar na dimensão comunicativa e germinativa desse espaço dinâmico. As linhas curvas e a utilização do concreto e das pastilhas como elementos principais de sua configuração arquitetônica nos remetem a Niemeyer (figuras 1, 2 e 3). O contato inicial nos diz que será uma deriva em que estaremos envolvidos por uma arquitetura que utiliza a luz natural como composição da obra.

A Galeria nos convida a caminhar pelos seus seis andares, cujo piso é revestido com peças retangulares de cerâmica, em tons de cinza, marrom, bege e rosáceo que, conforme a disposição e combinação das cores, promovem a diferenciação. O efeito produzido pelo revestimento pode ser visto do último pavimento, quando a diversidade vai ser reiterada pelas tipologias dadas pelo arranjo do piso cerâmico.

Subsolo e térreo, de pisos preto, cinza e branco; primeiro e segundo andares, de tons entre bege e marrom; no terceiro andar, os tons são cinza e branco; e, finalmente, a cobertura com um teto de vidro — próprio desses espaços criados como passagens, como extensões das ruas — e piso de pastilhas claras responsáveis pela forte incidência de luz.

É interessante notar que as cores utilizadas tanto no subsolo como no térreo, que desembocam na altura do piso da rua, reiteram, por meio da plástica preto/branco/cinza e dos desenhos em linhas geométricas quadrangulares, que a Galeria é uma continuidade da rua (figuras 1 e 2). Continuidade ampliadora do espaço. Seu desenho arquitetônico permite a entrada e o caminho da luminosidade, esta também responsável, em grande medida, pela sensação de continuidade dos espaços fora/dentro. Nela não temos o apelo da artificialidade temporal dos shopping centers programados para serem lugares em que se perde o referencial de tempo (BAUMAN, 2001).

A descontinuidade somente se mostra no momento em que adentramos o espaço e nos confrontamos com as escadas rolantes que rompem com as formas geométricas, apresentando-nos uma linha reta, vertical, para cima, que nos convida a passar para o estágio superior, marcando a diferença entre inferior/superior, baixo/alto (figura 1).

Ao observador desse interior, e à medida que for caminhando de um andar para o outro, não passa despercebido o sistema progressivo e crescente, de aberturas ovais em cada laje, que é mais intenso de acordo com a articulação das luzes ou das cores. No que tange às lojas, estas acompanham a abertura curvilínea das lajes. O acabamento é feito de madeira e vidro, de forma que o contraste fica por conta do recorte oval delimitado visualmente pelas cores das paredes e dos pisos e pelo guarda-corpo laranja. A iluminação acompanha as curvas do projeto, de modo que, ao iluminar o caminho do passante, ele também o inscreve.

Os andares desenhados, sob essa perspectiva da pluralidade, fazem o passante sentir o "espírito do lugar". Os desenhos dos pisos de cada andar e a pluralidade das vitrinas informam, comunicam que esse é o espaço criado para agrupar os diferentes (figura 3). Uma geometria distinta. Linhas e cores utilizadas para distinguir, diferenciar e aproximar. Para marcar as diferenças e agregá-las. Sonho do espaço público de Hannah Arendt (1996), contrariando todas as teorias pessimistas a respeito da possibilidade do convívio não somente mediado pelo indivíduo econômico e sua busca utilitarista no mundo. Espaço da magia e do imaginário, do "re-conhecimento", do "ajustamento" ou ainda do estar-junto sensível, em que a alteridade ganha espaço, transmutando o espaço privado em espaço público.

Pequeno lugar. Mas um lugar do encontro, de troca de valores e sensibilidades estéticas e estésicas. Da celebração dos diversos estilos de vida citados anteriormente. O espaço por excelência da possibilidade de vida fundada no tempo do prazer profundo e imediato eternizado pelas tatuagens, *piercings*, cabelos emoldurados e tantos outros objetos de trocas simbólicas e semissimbólicas. O contato com a Galeria, suas cores, suas vitrinas e seus passantes "em situação" geram uma sociabilidade em que a estesia assume o lugar da racionalidade. Contatos contagiosos, potenciais de "porvires" enraizados em práticas culturais distintas, em modos de ser e comportamentos tão diferenciados, transgressores por excelência do discurso político "estabelecido" que, ao compartilharem o espaço da Galeria, integram-se formando um corpo complexo, múltiplo, pluricultural, plurigestual e dinâmico, que somente pode ser compreendido no processo da configuração da dinâmica dos corpos em interação com o espaço.

Ao transitar pelos espaços circulares da Galeria do Rock, emerge a sensação de uma viagem ao centro da Terra (da mãe, do útero), cujo epicentro é a sociabilidade. Há um desejo de pertencer àquele local, a uma tribo, a um círculo social. E a possível forma de expressar essa pertença dá-se pela aparência visual dos seus frequentadores, ora assíduos, ora transeuntes, que circulam pela Galeria de modo a se fazerem vistos. Trata-se de indivíduos que creem ocupar uma posição de epicentro: eles estão ali para "ver" e serem "vistos".

Assim, as vitrinas deixam de ser os únicos expositores de produtos, sendo o corpo a sua extensão, tornando-se uma vitrina móvel, mas não para aparentar status de exposição de grifes da moda, como ocorre nos shopping centers. As vitrinas são utilizadas para dar visibilidade ao interior das lojas de tatuagens, onde os corpos estão sendo tatuados. Dessa forma, exercem uma fronteira entre o espaço privado e o espaço público. Acompanhamos passo a passo o processo de tatuar o corpo exposto. Naquele momento, passamos a fazer parte daquele ritual.

Destarte, o corpo é potencializado numa partitura visual, com os alargadores nas orelhas, as tatuagens que cobrem muitas partes da pele, a colocação de *piercings* nas extremidades do corpo e a exibição de implantes de cabelos artificiais coloridos, trançados ou lisos. Tudo é potencializado para ser comunicado.

Nesse sentido, a Galeria do Rock pode ser vista como um espaço de difusão de ideias e estilemas⁹ referentes ao universo da moda, estabelecendo uma ponte com as manifestações concretas da cultura do rock. Assim, alimenta a inspiração de estilistas, designers, antropólogos, sociólogos e formadores de opinião que mapeiam o local e cujo trabalho pode ser consumido no mercado, desde lojas de luxo¹⁰ até lojas de departamento.

A espacialidade da Galeria do Rock cumpre o papel de difusor da moda. Assim como foi a rua Augusta na época da Jovem Guarda ou mesmo as esquinas da Haight-Ashbury, em São Francisco, para o movimento *hippie*, ambas nos anos 1960, e a Regent Street em Londres, para os dândis de todas as épocas.

A roupa é um dos traços significativos e expressivos do estilo, expandido para música, estética, gestual, decoração e acessórios. São essas as categorias expressivas do indivíduo, usadas para se sentir "aceito" na tribo e permitir também uma demarcação das fronteiras dos grupos sociais. A roupa é trabalhada de maneira a construir uma identidade de grupo e um possível reconhecimento do estilo, como é o caso dos góticos (independentemente de ser dia ou noite, verão ou inverno) em que se nota uma predileção pela cor preta, com detalhes em roxo, vermelho e branco. Os tecidos abusam de texturas (rendas, camurça, veludo) e caimentos variados, destacando-se a escolha de tramas mais leves, que contrastam com materiais pesados. A silhueta feminina é muito valorizada pelos corpetes. Os vestidos são longos e esvoaçantes. As roupas são assimétricas, com pontas e godês. As calças são de brim ou de couro e usadas dentro dos coturnos. Acessórios para compor o visual: sobretudo preto, meia arrastão, pulseiras e brincos metálicos. A maquiagem é carregada nos olhos em pontos escuros, e os cabelos são lisos e de cores variadas.

O importante é perceber que esses territórios, ao mesmo tempo em que estão demarcados por uma questão da lógica do espaço (andares, vitrinas, incentivo ao consumo etc.), interagem entre si por meio de mediações que, em processo contínuo, rompem com o uso do espaço demarcado pela rotina, pelo hábito (FERRARA, 2008). Mediações entendidas como uma complexa experiência capaz de gerar ajustamentos nas formas de ação e interação do sujeito no mundo onde, em virtude de sua autonomia e integridade, pode navegar e construir, em seu cotidiano, relações inesperadas constituidoras dos lugares.

Espaços não somente inteligíveis, mas sensíveis, afetivos, nos quais existir não é apenas seguir regras e normas, sejam elas de qual ordem forem, mas arriscar-se em "outras possibilidades", à aventura do lançar-se na cidade de forma sensual, em que corpo e ambiente (artificial ou natural) interagem gerando outros significados para os locais, transformando-os em "lugares" (FERRARA, 2007) ou ainda em "altos lugares".

Com isso afirmamos que os espaços se "lugarizam" à medida que os indivíduos se apropriam deles, sentindo-os, intercambiando com o ambiente, desvelando-os, ao mesmo tempo em que se desvelam, gerando a possibilidade de infinitas conformações de espacialidades que tecem o cotidiano da vida cidadina. Trama infinita, aberta e amorfa. Rede geradora de possibilidades comunicativas.

O tecido das cidades contemporâneas, ou sua "pele" (FERRARA, 2008), pode ser compreendido como entrelaçamento social, ou agregação social, como a reatualização do antigo mito da comunidade em que as informações, os desejos e as fantasias circulam em um mecanismo de "proximidade". Daí a existência das pequenas tribos, efêmeras ou duradouras, conduzindo ao possível viver cíclico, o viver que une o "lugar" e o "nós", mesmo diante da complexidade do mundo vivido. Mundo de realidade imperfeita e atribulada, mas que não deixa de produzir um conhecimento comum (MAFFESOLI, 2007) que circula na dança múltipla dos cruzamentos e entrecruzamentos, constituindo tecido social cuja trama é complexa e diversa.

Desse modo, nesse corpo da Galeria, "portas e pontes" são utilizadas no sentido de agudizar a ambivalência simmeliana, quer seja como estratégia para manter a unidade identitária dos diversos grupos, quer seja como intercâmbio dos valores e das práticas identitárias sob uma perspectiva transgressora, não limitadora, mas expansiva e aberta a outras possibilidades de mediações desses mesmos grupos, a outros ajustamentos, a outros porvires.

NOTAS

^[1] "L'émotionnel, en sa fonction contaminatrice, en son aspect épidémique, met l'accent, avant toute chose, sur le retour de l'aspect communautaire dans la vie sociale. Il permet, également, d'être attentif, au-delà de l'aspect mortifère du rationalisme moderne, à un retour d'un principe vital: celui d'un être-ensemble où s'exprime l'entière des capacités humaines. Celle de la raison, bien sûr, mais aussi la dimension festive, onirique et imaginaire" (MAFFESOLI, 2008, p. 191). Tradução nossa.

^[2] O lugar pode ser entendido como "espaços afetivos" e de alteridade que se constroem, tomam forma, à medida que são vividos, experienciados, sensível e inteligívelmente por uma prática de reconhecimento resultante de processos de construção identitária (LANDOWSKI, 2002). A expressão "altos lugares" surge em uma conferência de 1919 em que Max Weber (1959) provoca seus ouvintes a "comportarem-se à altura do cotidiano", pois somente desta forma seriam "capazes de encarar o severo destino de seu tempo". A expressão "à altura", presente em muitas línguas com o significado de "no mesmo nível que", permanece atual e ao mesmo tempo é arcaica, pois seu significado de origem remete aos poderes divinos e aos poderosos terrenos, à verticalização do espaço em lugares altos e lugares baixos. Conforme Tacussel (2003), Maffesoli ao longo de sua trajetória investigativa responde a este desafio de Weber. Em seus estudos inverte o significado tradicional de "alto" e exalta-o na condição do que é pequeno, cotidiano, popular. Na vontade de compreender a realidade humana nas dobras, no mosaico de culturas, nos comportamentos eventualmente percebidos como frívolos, em suma, da vida contínua e cotidiana — cujas formas parecem jogar ao mesmo tempo com reminiscências arcaicas e repentinas inovações — Maffesoli procura elevar aquilo de mais banal, o prosaico mesmo da vida, às relações de base ancoradas em experiências sensíveis em que o corpo (carne/espírito) manifesta-se como potência interativa.

^[3] No campo das Ciências Sociais, o fenômeno das tribos tem sido mencionado por vários autores; no entanto, Michel Maffesoli (1987) é quem mais se destaca pela importância dada em sua análise da sociedade contemporânea ao estudo das tribos urbanas. O autor propõe que o "tribalismo" ou o "neotribalismo" seja tomado como um novo paradigma, que vem substituir o paradigma do individualismo na compreensão da sociedade contemporânea. Maffesoli afirma que a humanidade vive um "período empático", em que predomina a indiferenciação e o perder-se em um "sujeito coletivo", chamado por ele de "tribalismo" ou "neotribalismo" para diferenciar das sociedades arcaicas. O tribalismo é presidido pelas noções de comunidade emocional, de potência e de socialidade. E é seguida pelas noções de policulturismo e proxenia que são suas consequências. Desse modo, define-o como uma "comunidade emocional" em oposição ao modelo de organização racional típico da sociedade moderna dividido em classes sociais.

^[4] Deleuze e Guattari (2004) propõem o conceito de rizoma tendo, como finalidade, contraporem-se ao ideal moderno de uma ordem social estabelecida sobre estruturas verticalizadas e ordenadas a partir de uma raiz unificadora, que serve como modelo de reprodutibilidade dos valores de um sistema que privilegia o centro. O rizoma deve ser entendido como a-centrado, uma rede de autômatos finitos que alteram os movimentos e as posições conforme as relações experienciadas. A condição desse tipo de sistema é a de complexidade, em que não há um decalque, uma cópia de uma ordem central, mas sim múltiplas conexões que são estabelecidas a todo momento, num fluxo constante de desterritorialização e reterritorialização.

^[5] *Ethos* entendido como "modo de ser". Heidegger (1997), de diversas maneiras, chamou a atenção para o *ethos* como maneira de habitar, como já apontavam os gregos.

^[6] Georg Simmel (1983) sublinha a ambivalência da natureza urbana simbolizada pela ponte e pela porta que podem tanto abrir como fechar, unir/ligar como separar, promovendo uma dinâmica que, contendo estética, une uma série de emoções e afetos correlatos a esta *vie des nerfs*. A dupla função destas influenciam na dinâmica dos "nervos" (no duplo sentido) urbanos, pois, ao mesmo tempo em que uma "porta" pode abrir, ela delimita o espaço das relações e interações sociais; o mesmo ocorre com a "ponte", pois ao mesmo tempo em que ela liga, proporcionando a identificação, ela separa, segrega, definindo os "lugares de cada um". As relações proporcionadas pela "porta" e pela ponte permitem tanto a emergência de novas formas de se relacionar socialmente nas grandes "ponte" cidades como o compartilhar social de emoções e afetos (estética) relativos ao corpo social, em que a metáfora é empregada para representar as veias e artérias da pulsação cotidiana da cidade.

^[7] Conforme entrevista realizada com frequentadores do local em setembro de 2008.

^[8] Consideramos "vitrines orgânicas" por disporem os cabelos naturais um ao lado do outro, na vertical, promovendo uma experiência estética convocatória não somente do olhar, mas da tatilidade.

^[9] O sufixo -ema é muito produtivo na criação de palavras em várias áreas do saber — por exemplo, na matemática, teorema — sobretudo na linguística — fonema, morfema etc. Veicula como significado essencial «unidade estrutural mínima de». Assim, um fonema designa a unidade mínima, que permite identificar um som como entidade distinta. De forma simplista, poderemos dizer que o som /á/, primeira vogal da palavra fala, é diferente do som /a/, correspondente à segunda vogal da mesma palavra. Poderíamos descrever em que consiste a diferença dos dois sons indicando, por exemplo, o ponto de articulação de cada um deles. Em teorema, a unidade mínima é um pressuposto, ou afirmação, que pode ser demonstrado e mesmo submetido a cálculo matemático. Também em estilema há uma unidade mínima que pode ser identificada e descrita. Podemos encontrar estilemas variados no estilo de uma época. Há, por exemplo, um conjunto de características estilísticas que distinguem o Romantismo do Realismo. E, no seio de cada um desses movimentos, é possível identificar estruturas específicas que são utilizadas por um autor. Lembremo-nos, por exemplo, do estilema de Eça de Queirós, que consiste num determinado sentido veiculado ao diminutivo, ou do uso característico dos advérbios de modo. Cada uma dessas especificidades é um estilema que identifica e distingue esse autor. Poderemos, pois, dizer que estilema é a unidade mínima que permite identificar e isolar uma característica de um estilo.

^[10] Para uma etnografia do varejo de luxo, ver Péretz (1992).

REFERÊNCIAS

- ARENDE, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004. 5 v.
- FERRARA, L. D. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- _____. (Org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Cidade: meio, mídia e mediação. MATRIZES*, São Paulo, ECA/USP, ano 1, nº 2, p. 39-54, jan.-jun., 2008.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. *Cadernos de Tradução*. São Paulo, USP, nº 2, 1997.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica II*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulinas, 2007.
- _____. *Iconologies: nos idol@tries postmodernes*. Paris: Albin Michel, 2008.
- OLIVEIRA, A. C. de. *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo: Educ, 1997.
- PÉRETZ, H. Le vendeur, la vendeuse et leur cliente: ethnographie du prêt-à-porter de luxe. *Revue Française de Sociologie*. Paris, CNRS, v. 33, nº1, p. 49-72, 1992.
- RISÉRIO, A. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- SANTOS, M. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SIMMEL, G. Pont et port. *Cahier de l'Herne*. Paris, L'Herne, nº 45, 1983.
- TACUSSEL, P. La hauteur du quotidien: à propos de l'oeuvre de Michel Maffesoli. In: MAFFESOLI, M. *Notes sur la postmodernité: le lien fait lien*. Paris: Institut du Monde Arabe/Félin, 2003.
- WEBER, M. *Le savant et la politique*. Paris: Plon, 1959.