



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ISABELA YANKOUS VALE SANTOS REZENDE

“DOMINGO TEM BARBADA”:
CARTOGRAFIA DAS MULTIPLICIDADES COTIDIANAS DE
UMA FESTA NO BAR VALENTINO

ISABELA YANKOUS VALE SANTOS REZENDE

“DOMINGO TEM BARBADA”:
CARTOGRAFIA DAS MULTIPLICIDADES COTIDIANAS DE
UMA FESTA NO BAR VALENTINO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

R467d Rezende, Isabela Yankous Vale Santos.
"Domingo tem Barbada" : cartografia das multiplicidades cotidianas de uma festa no Bar Valentino / Isabela Yankous Vale Santos Rezende. - Londrina, 2020.
92 f. : il.

Orientador: Silvio Ricardo Demétrio.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Comunicação - Tese. 2. Cartografia - Tese. 3. Festa Barbada - Tese. 4. Imagens - Tese. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

ISABELA YANKOUS VALE SANTOS REZENDE

“DOMINGO TEM BARBADA”:
CARTOGRAFIA DAS MULTIPLICIDADES COTIDIANAS DE UMA
FESTA NO BAR VALENTINO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Mônica Panis Kaseker
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 14 de setembro de 2020.

Dedico este trabalho aos meus pais, Lgia e João, meus apoiadores incondicionais e  minha tia Maria José (*in memoriam*), de quem carrego o conselho sobre me empenhar com afeto em qualquer tarefa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amados pais, Lúgia e João, por acreditarem em mim, por tornarem possível a dedicação exclusiva aos estudos e por todo o amor ao longo desses anos. Ao meu pai, obrigada por estar disposto a ajudar a qualquer hora, de maneiras possíveis e imagináveis, e por sempre ter me incentivado a estudar; à minha mãe, obrigada por me introduzir ao mundo da literatura na infância e, assim, suscitar o meu apreço pelos livros. Palavras não são suficientes para demonstrar a gratidão que sinto pela existência de vocês.

Agradeço aos professores do corpo docente do Mestrado em Comunicação pelo conhecimento transmitido em cada tarde aprazível na UEL, pelas indicações de tantas leituras instigantes e por intensificarem meu interesse na área acadêmica e de pesquisa. Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio, por concordar com as diversas mudanças as quais meu projeto sofreu, pela liberdade de realizar tais modificações, por me apresentar uma infinidade de autores e por clarificar as dúvidas que surgiram no trajeto.

Agradeço às professoras membros da banca, Profa. Dra. Mônica Panis Kaseker e Profa. Dra. Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier, por aceitarem o convite e por contribuírem tanto para que este trabalho encontrasse um foco mais preciso. À professora Mônica, agradeço pelas obras sugeridas, que auxiliaram imensamente minha escrita e despertaram o entusiasmo de me aprofundar nos estudos sobre o cotidiano. À professora Cleuza, agradeço por participar da minha trajetória desde 2011, na graduação em Design de Moda, por ter me orientado na especialização, quando iniciei a pesquisa sobre o Bar Valentino, pelo importante papel que representa na minha formação e por ter colaborado com os rumos que esta dissertação tomou.

Agradeço aos meus companheiros da turma de 2018 pela parceria acadêmica e pela amizade fora da UEL; espero que sejamos colegas de trabalho em breve. Agradeço aos antigos amigos pelo companheirismo, em especial ao amigo Gustavo Neves, por ter ajudado a diagramar as ilhas de fotografias. Todos vocês tornaram minha experiência como mestranda mais leve e divertida; não citarei demais nomes para não cometer o erro de esquecer alguém.

Agradeço aos produtores da Barbada, Bruno Gehring e Thiago Moreira, pela disposição em me auxiliar e por compartilharem inúmeros materiais comigo, e ao proprietário do Bar Valentino, Valdomiro Chammé, pelas informações valiosas transmitidas sobre o local.

Enfim, agradeço aos seres de luz que me acompanham e me fortalecem nos momentos de cansaço e desespero.

Nem todo trajeto é reto
Nem o mar é regular
Estrada, caminho torto
Me perco para encontrar
Abrindo talho na vida
Até que eu possa passar
Como um moinho que roda
Traçando a linha sem fim
E desbravando o futuro
Girando em volta de mim

Metá Metá

REZENDE, Isabela Yankous Vale Santos Rezende. “**Domingo tem Barbada**”: cartografia das multiplicidades cotidianas de uma festa no Bar Valentino. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

O tema do presente trabalho é a Barbada, festa do circuito alternativo de Londrina que ocorre aos domingos, no Bar Valentino, local conhecido por ser uma referência das manifestações culturais da cidade. O objetivo geral é investigar as multiplicidades da vida cotidiana do evento, registradas por meio de fotografias publicadas em sua página oficial, no Facebook, imagens indicadoras de que há um processo em curso. A bibliografia consultada fundamenta-se na perspectiva teórica da sociologia urbana e da comunicação a partir dos aspectos do cotidiano, como os rituais, o vestuário, as maneiras de consumir, o espaço e a identidade. A metodologia baseia-se na cartografia, que objetiva analisar objetos de pesquisa expansivos. Os resultados apontam que a existência da Barbada pode ser acompanhada pelo emprego de um mapa aberto e em constante construção, composto por ilhas de fotografias, as quais derivam do conceito de rizoma, espécie de haste que expande-se por todos os lados.

Palavras-chave: Comunicação. Cartografia. Festa Barbada. Imagens.

REZENDE, Isabela Yankous Vale Santos Rezende. **“Domingo tem Barbada”**: cartography of the multiplicities of everyday life of a party at Bar Valentino. 2020. 92 p. Dissertation (Master’s Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

The theme of this dissertation is Barbada, a party within the alternative circuit of Londrina, which takes place on Sundays, at Bar Valentino, known as a reference for the manifestations of culture in the city. The general objective is to investigate the multiplicities of everyday life of Barbada, captured by the photographs shared on its official Facebook page, images that indicate there is an ongoing process. The bibliography is based on urban sociology and communication, theories which embraces the aspects of everyday life, such as rituals, clothing, practices of consumption, space and identity. The method is cartography, that aims to analyze expansive objects of study. The results reveal the existence of Barbada can be monitored by the application of an open and constantly under construction map, formed by islands of photographs, which are originated from the philosophical concept of rhizome, a kind of stem that extends in all directions.

Keywords: Communication. Cartography. Festa Barbada. Images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Esquema do deslocamento do social para a socialidade.....	14
Figura 2	Diferença entre a estrutura subterrânea de uma árvore e de um rizoma....	31
Figura 3	Dimensões rizomáticas vistas de cima.....	32
Figura 4	Exemplo de ilha	41
Figura 5	Cartaz da primeira edição da Barbada	43
Figura 6	Reconstrução da casa de madeira no novo endereço	45
Figura 7	Bambolês da decoração.....	47
Figura 8	Arranjos da decoração.....	47
Figura 9	Bandeirinhas estampadas da decoração	48
Figura 10	Bandeirinhas lisas da decoração	48
Figura 11	Letreiro da fachada da casinha.....	49
Figura 12	Frequentadora ao atravessar o corredor para adentrar na boate.....	50
Figura 13	Bazar Barbada na casinha	51
Figura 14	Camisetas com estampas dos cartazes da Barbada	52
Figura 15	Cartaz da edição número 138.....	52
Figura 16	Cartaz da edição número 147.....	52
Figura 17	Leitura de tarô na varanda da casinha.....	53
Figura 18	<i>Performance</i> da atriz Edna Aguiar na edição número 143	54
Figura 19	Discotecagem na boate	55
Figura 20	Gênero e idades dos seguidores da página da Barbada no Facebook	56
Figura 21	Cartaz da edição número 47 da Barbada.....	59
Figura 22	Cartaz da edição número 61 da Barbada.....	59
Figura 23	Captura de tela dos álbuns de fotografias da Barbada no Facebook.....	61
Figura 24	<i>Ilha de atrações</i>	62
Figura 25	<i>Ilha de danças</i>	66
Figura 26	<i>Ilha de vestuário</i>	70
Figura 27	Pôsteres fotografados no Bar Valentino vazio.....	73
Figura 28	<i>Ilha de decoração</i>	74
Figura 29	<i>Ilha de palco</i>	76
Figura 30	Bordado manual da Barbada.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AS FACETAS DO COTIDIANO	14
1.1 OS RITUAIS E A REPETIÇÃO DAS COISAS	15
1.2 O VESTUÁRIO E O PERTENCIMENTO	16
1.3 AS MANEIRAS DE CONSUMIR	19
1.4 O ESPAÇO AFETIVO.....	22
1.5 A IDENTIDADE PLURAL.....	24
1.6 O LOCAL E O GLOBAL	27
2 UM MÉTODO NÃO TRADICIONAL: A CARTOGRAFIA	31
2.1 O ACOMPANHAMENTO DE PROCESSOS	33
2.2 A IMERSÃO NO TERRITÓRIO	35
2.3 AS FASES DA ATENÇÃO DE UM CARTÓGRAFO	36
2.4 AS ILHAS	39
3 “DOMINGO TEM BARBADA”	43
3.1 O ESPAÇO DO BAR VALENTINO.....	46
3.2 A CARAVANA DE ATRAÇÕES.....	50
3.3 Os FREQUENTADORES DA FESTA.....	56
4 “VAMOS VER O QUE ESTÁ ACONTECENDO”	59
4.1 OS VEÍCULOS DA CARAVANA.....	61
4.2 AS MANEIRAS DE DANÇAR	65
4.3 A MODA DOS FREQUENTADORES	69
4.4 A DECORAÇÃO DA FESTA.....	73
4.5 UM ÚLTIMO OLHAR	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	84

APÊNDICES	88
APÊNDICE A “Coemergência sujeito/mundo”: um memorial da Barbada pela frequentadora-cartógrafa	89
APÊNDICE B Barbadas frequentadas pela autora desde a edição #84	92

INTRODUÇÃO

Existem certos substantivos que, quando pronunciados, deixam de ser apenas palavras que nomeiam. É o que acontece na cidade de Londrina, quando o nome “Valentino” é proferido. À mente de quem o ouve, quiçá, venham muitos pensamentos, que são originados num bar e acabam por percorrer experiências próprias, ou memórias da boemia vivenciadas por tabela — se este alguém não foi até lá, certamente conhece quem tenha ido.

Aos domingos, ocorre no tradicional Bar Valentino uma festa que surgiu em 2010 e foi consolidada ao longo dessa década, a Barbada — descrita pelos produtores como uma caravana cultural, o evento se apropria do espaço do bar com manifestações artísticas de diversas linguagens, tem início antes do pôr do sol e atravessa a meia-noite do segundo dia da semana. Em 15 de março de 2020 aconteceu sua última edição, de número 162, devido à pandemia do coronavírus; no entanto, a Barbada costuma ser realizada mensalmente, exceto no período entre os meses de novembro e fevereiro, que têm edições quinzenais.

Por volta de três ou quatro dias após cada edição da Barbada é publicado um álbum de fotografias da festa na página do evento, na rede social Facebook. As imagens são de autoria da SENSE, um grupo de fotógrafos de Londrina¹. Assim, a Barbada oferece um amplo material visual a ser explorado, por meio do qual são registradas as multiplicidades de seu cotidiano — a vida de todos os dias é plural e composta por momentos efêmeros, como os rituais, as maneiras de vestir-se e de ocupar os espaços, entre outras situações permeadas pelo desejo de viver coletivamente.

Nas fotografias da SENSE é possível perceber que a festa constitui um evento diferenciado dentro da programação do Bar Valentino. As atrações ofertadas, o horário em que ocorre são aspectos que conferem identidade à Barbada. No entanto, apesar de possuir um formato consolidado, é uma festa que agrega novidades e que transforma-se a cada edição — sempre há um bazar e uma apresentação musical, mas as bandas são diferentes, a decoração sofre modificações... Então, estas são pistas de processualidade e sugerem que a Barbada está em constante construção.

Neste contexto mutável surge o problema que a presente dissertação objetiva responder, enunciado por meio da seguinte pergunta: como acompanhar a existência da

¹ Allan Puzzy e Jean Picichio são os integrantes do grupo que fotografam a festa com maior frequência.

Barbada no território do Bar Valentino? O objetivo geral é investigar as multiplicidades da vida cotidiana da festa, registradas nas fotografias publicadas no Facebook, imagens indicadoras de que há um processo em curso. Os objetivos específicos são:

- Identificar as multiplicidades que constituem o cotidiano;
- Compreender um objeto de pesquisa expansivo;
- Descrever as características da Barbada e do espaço do Bar Valentino;
- Mapear as repetições e as diferenças que se manifestam na realidade da festa e é vivenciada pela autora a cada edição.

A justificativa que fundamenta esta pesquisa é que, no contexto cultural de Londrina, haverá uma contribuição sobre a vida cotidiana da contemporaneidade, uma vez que “não se deve esperar a realização da existência em amanhã que cantam, em outros mundos quaisquer ou em profundezas particulares, a sabedoria dos limites que se realiza na massa ensina que é preciso encontrá-la no presente” (MAFFESOLI, 1984, p. 49). É o esforço de não deixar o tempo de agora escapar e cair no esquecimento, um presente valioso que desenrola-se no bar conhecido por ser uma referência das manifestações culturais da cidade.

Nesta dissertação, a metodologia adotada é a cartografia, criada pela dupla de franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que pretende compreender processos ao traçar um mapa aberto, em constante expansão e não hierárquico, à medida que os seus elementos são encontrados todos no mesmo plano. No mapeamento onde inexistem hierarquias, quem cartografa se coloca ao lado da pesquisa, em composição com o campo — assim, a autora encontra-se imersa no território criado pela festa Barbada.

A prática cartográfica é um método não tradicional, singular e *ad hoc*. É difícil aproximá-la das metodologias costumeiramente empregadas, ou tentar encaixá-la em “delineamentos” ou “naturezas”. Se uma comparação fosse possível, seria o caso de dizer que cartografar é ser um observador participante — porém, neste tipo de pesquisa há a separação entre sujeito e objeto, o que não é aplicado pela cartografia. Seria, portanto, uma equiparação imprópria. A demanda do modo de fazer cartográfico vai muito além de uma posição neutra de quem pesquisa, em razão da adoção de “[...] um olhar onde não há separação entre objetivo

e subjetivo. Trata-se da contemplação da coemergência sujeito/mundo”² (PASSOS e EIRADO, 2015, p. 110).

O trabalho está dividido em quatro seções, com exceção desta introdução e das considerações finais. A primeira seção, denominada *As facetas do cotidiano*, aborda as teorias que iluminam a festa Barbada a partir de conceitos diversos — as discussões estabelecem-se, principalmente, sobre o que compõe a vida cotidiana e confere a ela um aspecto plural. Os principais autores consultados são Maffesoli (1984 e 1987), Certeau (1998), Baitello Junior (2018a e 2018b) e Hall (2006), cujos estudos são complementados, de maneira pontual, por Palomino (1999), Magnani (2003), Bachelard (1998) e Rossi (1995).

A segunda seção, intitulada *Um método não tradicional: a cartografia*, trata da prática de construção de mapas rizomáticos apresentada pelos filósofos Deleuze e Guattari (2007), que norteia os estudos organizados por Passos, Kastrup e Escóssia (2015) nos quais são propostas pistas para cartografar — na presente dissertação, a autora segue as pistas da habitação do território, de Alvarez e Passos (2015) e do funcionamento da atenção do cartógrafo, de Kastrup (2015), que é complementada pelo conceito de ilha, de Deleuze (2006).

Na terceira seção, “*Domingo tem Barbada*”, é realizado um breve histórico da festa seguido de uma *ekphrasis*, termo originado da retórica que significa reproduzir, com palavras, a sensação de ter visto uma obra de arte. Então, a autora emprega uma descrição do Bar Valentino e da festa Barbada de maneira cuidadosa e sem pressa, a fim de preparar o leitor para as análises que virão na sequência.

A quarta seção, “*Vamos ver o que está acontecendo*”, é o momento da análise propriamente dita. Desenvolve-se uma cartografia por meio de ilhas compostas pelas fotografias da Barbada de autoria da SENSE. Primeiro, explica-se como se dá a imersão no território da festa para, então, analisar os mapas fotográficos em separado e, afinal, efetuar uma análise das ilhas em conjunto. Enfim, a pesquisa termina com as considerações finais.

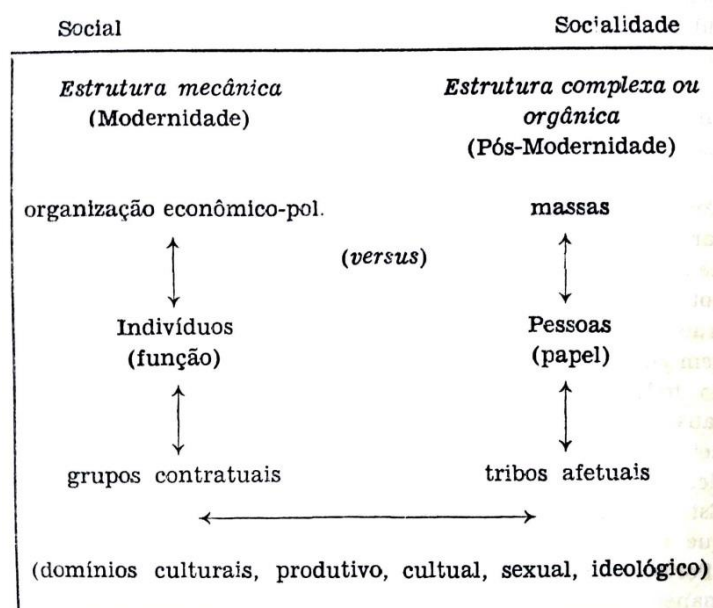
² Conferir Apêndice A – “Coemergência sujeito/mundo”: um memorial da Barbada pela frequentadora-cartógrafa.

1 AS FACETAS DO COTIDIANO

Na obra *A conquista do presente*, Maffesoli (1984) compreende que a vida cotidiana é fragmentada e totalmente plural, constituída por situações pontuais e efêmeras, consideradas, por vezes, banais. A existência não condiz com uma representação uniforme, a partir de uma racionalização do cotidiano, pois existe a vontade de viver junto e coletivamente que escapa à ética do “dever ser”, e é expressa de variadas formas, “[...] num misto de sentimentos, paixões, imagens, diferenças que incita a relativizar as certezas estabelecidas (religiosas, políticas, teóricas) e remete a uma multiplicidade de experiências coletivas” (MAFFESOLI, 1984, p. 8). Essa realidade é chamada de situacionismo popular, na qual consiste o conceito de socialidade.

Em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Maffesoli (1987) explica que houve o deslocamento do “social” para a “socialidade” (Figura 1). De um lado, o social implica uma estrutura mecânica na qual estão inseridas organizações econômico-políticas, onde são valorizadas as funções exercidas pelos indivíduos dentro de grupos contratuais. Do outro lado, a socialidade compreende uma estrutura complexa ou orgânica, que abrange as massas nas quais são destacados os papéis representados pelas pessoas, num “[...] vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos que chamarei ‘tribos’. Trata-se da tensão fundadora que me parece caracterizar a socialidade deste fim de século” (MAFFESOLI, 1987, p. 8).

Figura 1 – Esquema do deslocamento do social para a socialidade



Fonte: Maffesoli (1987, p. 9)

Assim, a socialidade é o conjunto de atitudes tanto lógicas quanto ilógicas, experimentadas aquém ou além da ordem estabelecida — sempre presente e, por vezes, dominante — que garantem a manutenção da vida em sociedade, pois a importância da interação social está fundamentada no desejo de estar junto, verdadeiro responsável pela coesão grupal. Tais comportamentos, manifestados em situações pontuais e fugazes do cotidiano, entrelaçam-se feito fios que compõem a pluralidade da existência (MAFFESOLI, 1984, 1987). Então, ao apresentar um caráter múltiplo, a vida cotidiana se relaciona a outros conceitos que serão discutidos ao longo desta seção.

1.1 OS RITUAIS E A REPETIÇÃO DAS COISAS

De acordo com Maffesoli (1984), os meros nada da vida cotidiana podem ser identificados nos rituais que costuram a trama social — o ritual é um comportamento que está baseado na repetição, cujo objetivo é proteger a socialidade contra a angustiante passagem do tempo. Deste modo, repetir consiste em uma negação do tempo, que acentua o presente e a vontade de viver. Essa luta, no entanto, não é apenas com o devir, uma vez que confronta também “a uniformização e o totalitarismo de um processo linear e progressivo cuja expressão mais perfeita é o Estado. Assim, a repetição permite uma melhor compreensão desta linguagem social que é o ritual [...]” (MAFFESOLI, 1984, p. 85-86).

A ideia de resistência das práticas cotidianas é complementada a partir da obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer* de Certeau (1998), na qual o autor afirma que não são passivas as atitudes que caracterizam uma cultura, pois sobre aquilo que é imposto por uma ordem dominante acontece um consumo poético — palavra que deriva do grego *poiein*, significa criar e ilustra ações inventivas. Por vezes, tais *performances* produtivas aludem às épocas passadas e utilizam saberes muito antigos, como as técnicas dos caçadores, por exemplo, que “[...] remontam a tempos muito mais recuados, a imemoriais inteligências com as astúcias e simulações de plantas e de peixes. Do fundo dos oceanos até as ruas das megalópoles, as táticas apresentam continuidades e permanências” (CERTEAU, 1998, p. 47).

Essas preservações são explicadas pelo conceito de tempo cíclico de Maffesoli (1984), que afirma que oposto à linearidade e ao progresso, o tempo vivido pela socialidade é circular e repetitivo, composto pelos rituais que confrontam o destino. A repetição possibilita compreender mais claramente a linguagem social do ritual, que impulsiona os gestos populares — o autor pormenoriza o conceito ao citar o sociólogo Émile Durkheim.

Durkheim observa que, na vida social, qualquer coisa que se tenha mantido latente pode despertar e reviver, uma outra vez, com intensidade. Encontramo-nos, assim, na presença dos fenômenos de renascimento onde alguma coisa que parece nova é, na verdade, a recorrência de um valor antigo que novamente se modula, de maneira particular. [...] a repetição é certamente um meio que uma estruturação social dada possui de negociar com a morte, de gerir sua angústia frente à aceleração da história (MAFFESOLI, 1984, p. 83-84).

O temor da morte se relaciona à noção de iconomania citada em *Para que servem as imagens mediáticas?* de Baitello Junior (2018a), que significa uma produção imagética exacerbada e demonstra seu caráter antagônico enquanto registro permanente de fugacidades. Por meio de fotografias, os indivíduos têm a chance de produzir partes reservas deles próprios, o que ameniza a realidade de que só vive-se uma vez. Assim, como o ser humano não é produzido em série, a sua reprodução acontece ao ser fotografado, momento em que é efetuada a representação de uma existência múltipla. A temida unicidade, a rejeição da morte, o querer viver permitem a identificação do sujeito com o seu produto (ANDERS, 1956/1994 *apud* BAITELLO JUNIOR, 2018a).

Esse modo de afrontar a finitude se aproxima da afirmação de Maffesoli (1984) de que o ritual é uma retórica pictural que expressa os trajetos das atitudes humanas — a ideia de aparência designa o que a vida cotidiana tem de material, de concreto, e o que está perceptível nas situações sociais. A aparência quer exprimir a instabilidade da vida, que é fugidia, por meio das formas estáveis presentes nas superfícies das coisas. Para o autor, as pesquisas qualitativas sobre o cotidiano têm uma “atitude um pouco paradoxal, pois se trata de tornar o lábil, o eternamente em movimento numa forma mais coerente” (MAFFESOLI, 1984, p. 152). Portanto, as imagens permeiam as práticas dos indivíduos, tal como aquelas relacionadas ao vestuário, aspecto do cotidiano que será abordado na subseção seguinte.

1.2 O VESTUÁRIO E O PERTENCIMENTO

Em *Vestir a liberdade...*, Baitello Junior (2018b) relaciona a vestimenta à condição de quem é livre, uma vez que a roupa proporciona a sensação de pertencimento ao encorajar as interações entre os indivíduos — é uma expansão da liberdade, pois significa uma abertura ao estabelecimento de vínculos e proximidades. Tal manifestação de independência oferece a possibilidade de criar uma segunda pele, originada na mente criativa e materializada por habilidades técnicas e artísticas.

Segundo Maffesoli (1984), a força da imaginação participa das estruturas do cotidiano cujas situações são fundamentadas pelas diversas formas da aparência, “do vestuário à habitação, passando pelo encontro, sem esquecer o fantástico de todos os dias, o presente surge em cena, representa e constrói ilusões sob várias máscaras e matizes” (MAFFESOLI, 1984, p. 13). Para Maffesoli (1984), essa teatralidade social na qual a moda está incluída acentua as fragilidades e limitações das concretudes da vida, ou seja, da aparência — devido ao seu aspecto impermanente, o consumo do que é exterior e visual esgota-se no próprio ato.

Então, os impulsos teatrais e inventivos são observados a partir das vestimentas que, de acordo com Baitello Junior (2018b), ultrapassam os limites da existência única e fornecem aos seres humanos várias existências em um único corpo. As identidades são diversificadas, multiplicam-se e manifestam-se uma de cada vez ou concomitantemente. A pessoa apta à transformação

Joga o jogo, brinca a brincadeira do mimetismo nas suas últimas consequências. É assim que o vestir-se não requer apenas a roupa, mas o gesto adequado, o comportamento justo para a roupa, exige até mesmo a transformação do corpo (e da personalidade) para vestir a roupa. Moda, no sentido amplo, não deveria ser mais só a arte da vestimenta, da segunda pele do homem. Como a pele é, segundo os grandes especialistas como o norte-americano Ashley Montagu, o segundo cérebro do homem, o cérebro emocional, a moda deveria e poderia ser vista metaforicamente como a sua inteligência mimética (BAITELLO JUNIOR, 2018b, p. 64).

Portanto, a adaptação ao meio mostra que a socialidade não opera segundo critérios de autenticidade. É o desenrolar de uma encenação constante, teatralidade que pode iluminar as análises da moda e a escrita da história do vestuário. A dimensão espetacular é elemento constitutivo do cotidiano, voltada tanto para os outros quanto para quem encena, numa cerimônia que cristaliza os acontecimentos e as manifestações (MAFFESOLI, 1984).

Entretanto, o teatro da vida de todos os dias não deve ser visto de maneira pejorativa. Para Baitello Junior (2018b), os horizontes oferecidos pela moda — levando em conta a produção em massa e a reprodução de padrões que aqueceu a indústria no século XX — refletem e alimentam um sentimento comum entre os indivíduos que é a necessidade de fazer parte de um grupo, de apresentar semelhanças com os outros e de integrar comunidades. Como citado anteriormente, a roupa é a segunda pele humana e, por conseguinte, a pele é a metáfora da inteligência mimética, o que torna a moda a inteligência comunicativa de um grupo, a partir dos símbolos que incitam a criação de vínculos com seus semelhantes. Tais

processos de vinculação persistem ao longo da vida e são caracterizados pelo vestir, ato sinalizador do pertencimento a certa faixa etária, tribo ou mentalidade.

Na obra *Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*³, Palomino (1999) afirma que nos clubes noturnos a aparência tem a função de comprovar que as pessoas seguem um estilo de vida e fazem parte de um grupo. A personalidade de quem traz sobre o corpo determinada vestimenta é valorizada de modo simultâneo à impressão de pertencer a uma geração ou a um núcleo, seja ele qual for. De modo consciente ou não, o propósito é comunicar uma coletividade, fator que impulsiona a existência da realidade dos bares.

Em *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, Magnani (2003) atesta que a comunicação não ocorre apenas com palavras, que podem ser trocadas por diversos outros códigos, pois os seres humanos falam com o vestuário e com o próprio corpo. Ao considerar tais aspectos simbólicos, o autor questiona como são estabelecidas as relações sociais na região central do território urbano, por exemplo, onde transitam grupos diversos.

Como se estabelecem, aí, as redes de sociabilidade, já não marcadas por relações de vizinhança ou por práticas compartilhadas no horizonte do dia-a-dia? [...] foi possível constatar que os frequentadores desses “pedaços do centro” não necessariamente se conhecem (como ocorria no bairro), mas se *reconhecem*: venham de onde vieram, trazem na roupa, na postura corporal, na linguagem, os sinais exteriores de seu pertencimento (MAGNANI, 2003, p. 12).

As ideias acima encontram as de Maffesoli (1987), que constata a saturação do individualismo dentro de uma massa indeterminada. O vínculo na socialidade corresponde à “[...] paixão pela semelhança, nos grupos ou ‘tribos’, aos fenômenos da moda, à cultura padronizada, até e inclusive ao que se pode chamar de *unissexualização* da aparência [...]” (MAFFESOLI, 1987, p. 92). Segundo Maffesoli (1987), junto aos produtos comprados adquire-se o simbolismo que transmite a sensação de pertencer a uma mesma espécie, e gera uma sequência de reconhecimentos de seres e localidades, elementos de um conjunto organizado chamado de “caldo de signos de cultura”. Assim, em vez de particularizar, mais apropriado é examinar as sincronicidades e sinergias que regem a vida cotidiana.

³ Nesse livro, Palomino (1999) conta a história da juventude da década de 1990 que frequentou os clubes noturnos de São Paulo e do Rio de Janeiro. A cultura jovem e urbana é documentada sob a ótica da moda, da música e do comportamento, chamado de “trinômio MMC”. *Babado forte* apresenta fotografias que registram as manifestações estéticas dessa geração e é resultado de três anos de pesquisa e redação para a coluna *Noite Ilustrada*, da Folha de São Paulo. A autora tem o objetivo de deixar “[...] preservado (sempre com o romantismo em alta) um material que na Noite Ilustrada vinha sob a forma de instantâneos, polaroids do comportamento jovem, janelas abertas para o mundo na página do jornal” (PALOMINO, 1999, p. 11).

Essas ações conjuntas podem ser observadas na comunicação entre mentes que compartilham ambientes ou espaços numa mesma época, rede de interações da qual resultam criatividades. O que caracteriza o ser humano é a presença num sistema de vínculos, que é também um sistema de afeto. Logo, a necessidade de fazer parte de um grupo, quando suprida, gera conforto pela sensação de “estar por dentro” (BAITELLO JUNIOR, 2018b).

As criatividades mencionadas estão relacionadas às maneiras de se vestir na socialidade — “isso posto, redescobrimos que o indivíduo não pode existir isolado, mas que ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer, e pela moda, a uma comunidade [...]” (MAFFESOLI, 1987, p. 114). Ainda, ao empregar analogias, Maffesoli (1987) menciona que laços de reciprocidade são tecidos entre as pessoas, numa dinâmica da tecelagem do tecido social, quando atitudes, afetividades e situações entrecruzam-se e formam o todo multifacetado do cotidiano.

Segundo Baitello Junior (2018), a vestimenta é manifestação da mente criativa e, por isso, a moda deveria ser compreendida e praticada não como obediência aos padrões estabelecidos, porém, como uma oportunidade de criação da segunda pele — expressão usada “[...] por tantos autores, que se pode mesmo dizer que tal conceito faz parte do patrimônio universal. Mas quando esta ideia integra um complexo maior, ganha sentidos inusitados e passa a ecoar de modo profundamente coerente” (BAITELLO JUNIOR, 2018b, p. 67). Desta maneira, a possibilidade de criar outra pele constitui um modo de consumir que não é passivo, aspecto do cotidiano discutido na subseção seguinte.

1.3 AS MANEIRAS DE CONSUMIR

Para Certeau (1998), os consumidores são frequentemente analisados segundo o *status* de dominados, condição equivocada daqueles que, frente a uma produção espetacular e ruidosa, reagem de modo astucioso e clandestino. Assim, contra os sistemas urbanísticos, televisivos e comerciais é dada uma resposta dispersa, porém, onipresente, na qual as “piratarías” murmuram e podem passar despercebidas. Uma vez que o consumo ocorre, de maneira geral, pela arte de usar o que já foi imposto, “[...] poder-se-ia quase afirmar que a produção fornece o capital e os usuários, como locatários, adquirem o direito de efetuar operações sobre este fundo sem serem os seus proprietários” (CERTEAU, 1998, p. 96).

A reação dos consumidores se aproxima da esquiwa do “dever ser”, expressa no desejo de estar junto, citado no início da seção. Segundo Maffesoli (1984), o imoralismo de

não seguir o que é imposto por “outros mundos”, cujas influências não são do tamanho que gostariam, é uma incontinência que conduz à dimensão lúdica ou fantástica, disseminada coletivamente. Assim, “ficar fora de si, como é freqüente ao se assistir a uma sessão de cinema, é uma atitude fantástica, mágica, que permite a resistência astuciosa à injunção da identidade que nos obriga a ser isto ou aquilo, operário, intelectual, homem, mulher etc.” (MAFFESOLI, 1984, p. 66). Ao remeter às conversas sobre tal experiência, Maffesoli (1984) afirma que compartilhar as sensações ou emoções é um dos fundamentos da socialidade.

De acordo com Certeau (1998), quando as elites produzem e difundem uma linguagem, a cultura popular manipula esses símbolos impostos no momento em que ocorre o consumo dos mesmos. Portanto, nos trabalhos dedicados a estudar os comportamentos e as representações de uma sociedade é preciso que seja demarcado o que o consumidor fabrica a partir das imagens difundidas pela mídia e, também, o jeito que ele utiliza e ocupa os espaços urbanos. Para quem se encontra na posição de fabricante, os ambientes nos quais difundem seus códigos são “[...]‘desertos’ onde parece não haver nada de tão articulado, mas se vê prisioneira nas armadilhas de sua assimilação por um *maquis* [resistência] de procedimentos que suas próprias vitórias fazem invisível ao ocupante” (CERTEAU, 1998, p. 95).

Conforme Maffesoli (1987), os pequenos grupos são fortalecidos contra os grandes grupos por meio de rituais e simbologias específicas, que geram reconhecimento e confiança entre os seus integrantes. As práticas comunicacionais compõem um dos motivos dos agrupamentos e estão demarcadas, além dos símbolos, pelas dimensões espaciais. Nas palavras do autor,

[...] assistimos tendencialmente à substituição de um *social* racionalizado por uma *socialidade* com dominante empática. Essa vai exprimir-se numa sucessão de ambiências, de sentimentos, de emoções. É interessante notar, por exemplo, que aquilo a que se refere a noção de “*Stimmung*” (atmosfera) própria do romantismo alemão, serve cada vez mais, ora para descrever as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais, ora para especificar como esses grupos se situam nos seus contornos espaciais (ecologia, habitat, bairro) (MAFFESOLI, 1987, p. 17).

As resistências são experimentadas em determinada aura estética⁴, conceito que designa a partilha do sentimento e da experiência. A sensibilidade coletiva torna orgânico um grupo diversificado e suas vivências particularizam épocas — exemplos são a aura teológica medieval, a aura política do século XVIII e a aura progressista do século XIX. A aura estética

⁴ “Entendo o termo estético de maneira etimológica, como a faculdade comum de sentir, de experimentar” (MAFFESOLI, 1987, p. 105).

é também um modo de reconhecer-se, é uma atmosfera na qual há abertura para a alteridade, que depende da relação com os outros e com o espaço onde estão inseridos (MAFFESOLI, 1987).

Essa ambiência engloba as denominadas “maneiras de fazer”⁵ de Certeau (1998), procedimentos astuciosos dos consumidores, como as diversas práticas de apropriação do espaço que constituem uma rede de antidisciplina — é uma resistência observada não apenas em grupos pequenos, mas uma marginalidade silenciosa da massa. O registro do que foi manufaturado ou construído, em categorias industriais ou estatísticas tem menor importância do que a captura dos movimentos que mantêm os objetos em circulação ou os terrenos ocupados. O autor afirma que as administrações das instituições

[...] só captam o material utilizado pelas práticas de consumo – material que é evidentemente o que é a todos imposto pela produção – e não a *formalidade* própria dessas práticas, seu “movimento” sub-reptício e astucioso, isto é, a atividade de “fazer com”. A força desses cálculos se deve à capacidade de dividir, mas essa capacidade analítica suprime a possibilidade de representar as trajetórias táticas que, segundo critérios próprios, selecionam fragmentos tomados nos vastos conjuntos da produção para a partir deles compor histórias originais. Contabiliza-se *aquilo* que é usado, não as *maneiras* de utilizá-lo. Paradoxalmente, estas se tornam invisíveis no universo da codificação e da transparência generalizadas (CERTEAU, 1998, p. 97).

A movimentação das maneiras de se apropriar encontra a ideia de costume⁶ de Maffesoli (1987), um indicador das características cotidianas dos grupos que funciona como código genético ao definir o convívio social. É uma ligação misteriosa que faz referência às astúcias do desejo de estar junto — materializadas em rituais, vivências e conjunturas, demarcam um espaço de liberdade. O costume é uma potência da socialidade, chamada pelo autor de “centralidade subterrânea”, que faz oposição àquilo que é imposto e atua como “[...] uma *sociedade em negativo*, da qual é fácil seguir as pegadas nas suas diversas e minúsculas manifestações” (MAFFESOLI, 1987, p. 32).

As ações costumeiras de resistências são múltiplas e podem ser classificadas. Segundo Certeau (1998), assim como os estilos literários, nos quais existem maneiras de escrever, nas relações sociais é possível diferenciar maneiras de produzir, de caminhar, de

⁵ Ao longo da obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau (1998) utiliza expressões análogas, como “maneiras de empregar”, “maneiras de ser”, “maneiras de se apropriar” e “modos de usar”, que também serão empregadas na presente dissertação.

⁶ “[...] pretendo dar à palavra costume sua acepção mais ampla, a mais próxima também de sua etimologia (*consuetudo*): o conjunto dos usos comuns que permitem a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é” (MAFFESOLI, 1987, p. 31).

falar... Esses modos de usar são regulados num primeiro nível e, num segundo nível, são criadas maneiras de se aproveitar que seguem outras regras, têm outra lógica — os dois níveis são justapostos e o consumo se insinua e se esconde de formas múltiplas e fracionadas. O autor exemplifica como os códigos são utilizados pelos usuários, de acordo com seus gostos e competências, ao citar um apartamento alugado, que é transformado por meio da decoração empregada pelo locatário; outro exemplo é o conjunto de regras de metro e rima, que estimulava os poetas a criar e a improvisar. Então, “essas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (CERTEAU, 1998, p. 42).

A lógica das maneiras de empregar é complementada pela noção de Maffesoli (1987) de ética comunitária, uma coleção de regras não ditas ou de leis específicas do meio. Os sentimentos coletivos provenientes da aura estética fundamentam as relações éticas num movimento de vaivém, pois nascem nos grupos sociais e, ao mesmo tempo, os determinam. Até certo ponto, a ética consolida as individualidades que formam o todo diferenciado, sendo a manifestação própria do querer estar junto — essa moralidade diferenciada é determinada pelas contingências e “[...] é porque existe proximidade (promiscuidade), é porque existe a partilha de um mesmo território (seja ele real ou simbólico), que vemos nascer a idéia comunitária e a ética que é o seu corolário” (MAFFESOLI, 1987, p. 24).

Nas situações em que há o compartilhamento do mesmo espaço existem diversos “[...] modos de instaurar uma confiabilidade nas situações sofridas, isto é, de abrir ali uma possibilidade de vivê-las reintroduzindo dentro delas a mobilidade plural de interesses e prazeres, uma arte de manipular e *comprazer-se*” (CERTEAU, 1998, p. 50-51). Essa relação afetiva entre o homem e o espaço será abordada na subseção seguinte.

1.4 O ESPAÇO AFETIVO

Para Certeau (1998), os modos de frequentar um lugar constituem práticas do espaço que abrangem, entre outras, o sentimento de gostar de estar nos locais — estes últimos existem como “[...] simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (CERTEAU, 1998, p. 189). Na obra *A poética do espaço*, Bachelard (1988) menciona estes sentimentos aprazíveis impregnados no chamado “espaço feliz”.

Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro

muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espaços louvados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes (BACHELARD, 1988, p. 19).

Segundo Bachelard (1988)⁷, aos valores imaginados e simbólicos é necessário conceder um destino exterior, pois os espaços têm a capacidade de atrair os sentimentos para fora dos indivíduos — o que requer, então, o emprego de uma toponálise. Em alguns casos, a relação afetiva é marcada pelo movimento, pois a contemplação não está restrita ao repouso, assim, “[...] cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho. E que lindo objeto dinâmico é um caminho! Como permanecem precisas na consciência muscular as veredas familiares da colina!” (BACHELARD, 1988, p. 30).

Por conseguinte, na toponálise podem constar as características da locomoção. Para Certeau (1998), caminhar é outra prática do espaço. Os passos moldam e tecem os territórios a partir de uma apropriação táctil em movimento — é uma apreensão qualitativa na qual os trajetos são sujeitos a variações, como se o percurso fosse a retórica e o ato de caminhar, as figuras de linguagem. Tal comparação auxilia a análise das maneiras de se apropriar dos lugares, e é válida uma vez que elas manipulam uma estrutura já estabelecida por meio do desvio do sentido literal imposto pela urbanização, ou seja, as construções geométricas estão para as regras gramaticais assim como os usos delas estão para os efeitos proporcionados pelo sentido figurado. Logo, adaptar frases corresponde a moldar caminhos, e “as figuras são os gestos dessa metamorfose estilística do espaço” (CERTEAU, 1998, p. 182).

Conforme Bachelard (1988), o espaço é um convite para agir — antes, no entanto, entra em cena a imaginação poética que, por ser inquieta, é constantemente alimentada com novas ideias, que se propagam como ondas. Essa atividade constante mostra que “é sempre assim: os centros de devaneio bem determinados são meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens de pensamento” (BACHELARD, 1988, p. 56).

Para Maffesoli (1984), a imaginação tem como objetivo misturar a banalidade cotidiana à dimensão fantástica — a experiência extática é uma das bases da vontade de estar

⁷ Em *A poética do espaço*, Bachelard (1988) compreende as relações do ser humano com o espaço por meio de uma fenomenologia da imaginação, ou seja, o objetivo é conhecer a imagem no momento em que ela se origina. Nas palavras do autor, “esta seria um estudo do fenômeno da **imagem poética** quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 1988, p. 2, grifo nosso).

junto, portanto, o sair de si se interessa pelos aspectos qualitativos dos rituais, e não pelos resultados deles. Uma abordagem fenomenológica revela ou apenas indica as sensações cotidianas, como as cores, os odores e os sons, banalidades que acentuam os instantes do hoje e ilustram questões subjetivas.

O afeto que instala a ligação ao território é uma maneira de viver no presente. Os menores gestos da vida cotidiana: o aperitivo ao final da tarde, os rituais do vestuário, os passeios à noite na praça pública, as conversas de bar e os rumores do mercado, todos esses “pequenos nada” que materializam a existência e que a inscrevem num lugar são, na verdade, fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através de seu aspecto anódino, produzem sua intensidade (MAFFESOLI, 1984, p. 58).

Segundo Certeau (1998), as maneiras de frequentar um lugar remetem a uma experiência poética do espaço — quando o corpo está inserido na grande narrativa dos sistemas de poder, adquire visibilidade ao andar e ao gesticular, movimentos que organizam um aqui familiar em comparação a um alhures estranho. Essas atitudes criadoras são dinâmicas e constantes, pois como afirma Bachelard (1988), o espaço não é vivido de modo imparcial e indiferente, sofre influências imaginativas de ideias que não são tranquilas e nem definitivas, uma vez que “o ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi *enunciada* o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão” (BACHELARD, 1988, p. 218). Essa natureza plural dos indivíduos será discutida na próxima subseção.

1.5 A IDENTIDADE PLURAL

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, a preocupação central de Hall (2006) é a identidade cultural nacional e outros aspectos que ela implica. Contudo, salienta-se que o termo “nação” pode aludir tanto a um estado-nação quanto a *natio*, uma antiga ideia que designa a comunidade de um lugar, uma residência e até mesmo a sensação de pertencimento (BRENNAN, 1990, p. 45 *apud* HALL, 2006). Então a *natio*, segundo Hall (2006), é constituída pela conservação das memórias passadas e pela vontade de viver junto, de onde brotam os significados culturais — é uma coletividade simbólica, uma produtora de sentidos por meio da qual os indivíduos são moldados.

No início das discussões sobre identidade, Hall (2006) aborda as mudanças no conceito de sujeito e os caracteriza como sujeito do Iluminismo⁸, sujeito sociológico⁹ e sujeito pós-moderno — o último apresenta uma identidade fragmentada, mutável e instável, passível de complementações incoerentes, que refletem as constantes mudanças da sociedade atual. A ausência de unidade e permanência resulta num indivíduo que se modifica de acordo com as mais diversas situações, o que demonstra a historicidade da identidade, não mais definida por aspectos biológicos. “Somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13).

A noção de sujeito pós-moderno se aproxima das ideias de Maffesoli (1987), quando o autor defende que a identidade é genuína conforme as modificações do tempo e do espaço, pois a mutabilidade e o caos que a permeiam fazem parte da sua própria verdade. Suas inúmeras versões se fundamentam, essencialmente, no ato de admitir ser certo algo ou alguém, numa aceitação que é processual. O conceito de identidade diz respeito tanto ao individual quanto ao grupal, e preponderantes nos seus instantes iniciais estão “[...] o pluralismo das possibilidades, a efervescência das situações, a multiplicidade das experiências e dos valores, tudo aquilo que caracteriza a juventude dos homens e das sociedades” (MAFFESOLI, 1987, p. 92).

O declínio da ideia de identidade unificada estremeceu as estruturas e os processos da sociedade, que deixaram de atuar como um suporte estável para o indivíduo, agora fragmentado. Tal carência de referências permanentes, num amplo conjunto de circunstâncias, causa uma crise de identidade no final do século XX — a segmentação contemporânea dos paradigmas culturais de sexualidade, gênero, hierarquia e etnia deixa de prover uma posição sólida para as pessoas, ao transformar a compreensão que elas têm de si mesmas. Todo esse panorama instável que impede a delimitação de um lugar no mundo externo e que desestabiliza o mundo interno causa o deslocamento ou a descentração do sujeito (HALL, 2006).

⁸ O sujeito do Iluminismo compreende uma noção de indivíduo unificado, cuja identidade é constituída por um núcleo central que se manifesta pela primeira vez no nascimento e se desenvolve ao longo da vida, mantendo a sua essência. Os processos da existência estavam centrados nesse sujeito, que se tornou coletivo e social com a crescente complexidade das sociedades modernas e com o advento das ciências sociais (HALL, 2006).

⁹ O sujeito sociológico ou sujeito moderno corresponde à ideia de que a identidade resulta dos relacionamentos interpessoais, mediadores dos sentidos, símbolos e valores de certa realidade, isto é, da cultura de um local. Ainda se considera a presença de um núcleo interior, concebido por meio de interferências exteriores — embora conectados, a cisão da sociedade e do indivíduo o mantém isolado numa coletividade ímpessoal (HALL, 2006).

Esse sujeito deslocado ou descentrado se aproxima da ideia de *persona* citada por Maffesoli (1987), termo proveniente do teatro, o qual designa uma máscara que sofre alterações a fim de adaptar-se às cenas diferentes. Assim como a *persona*, na lógica da socialidade, a pessoa adquire diversos papéis a serem representados não só em âmbito profissional, pois “mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (MAFFESOLI, 1987, p. 108)¹⁰.

A noção de deslocamento remete a uma estrutura cujo centro foi substituído por centros múltiplos, como as sociedades modernas, que têm diversos princípios articuladores e se desenvolvem a partir de causas plurais¹¹. A falta de unidade e de contornos nítidos mostra que as sociedades desdobram-se a partir de influências externas, ao evoluir por motivos fragmentados e descontínuos, que geram rupturas. Desta forma, na segunda metade do século XX, o que caracteriza as sociedades são as diferenças, os antagonismos que as atravessam e que oferecem variadas identidades, permanentemente abertas. A sustentação do coletivo é promovida não pela unificação, mas pela combinação dos diferentes elementos identitários que a integram (LACLAU, 1990 *apud* HALL, 2006).

Esses numerosos centros das sociedades, para Maffesoli (1987), assemelham-se às partículas que conferem os contornos tênues de uma nebulosa, corpo celeste de limites imprecisos e efêmeros, como os agrupamentos sociais. As pessoas se relacionam de maneira fluida e dispersa, pois o neotribalismo caracteriza-se pelas uniões pontuais e pelo vaivém de uma a outra tribo, já que “trata-se antes do ir-e-vir de um grupo a outro do que da agregação a um bando, a uma família, a uma comunidade” (MAFFESOLI, 1987, p. 107). A socialidade, para Maffesoli (1987) assume a forma de nebulosa afetual quando o que define as associações instáveis é a dimensão afetiva e sensível, e não as questões profissionais, racionais.

Desta forma, o sujeito é constituído por várias identidades, contraditórias ou mal resolvidas, assumindo um caráter instável e segmentado, que advêm das mudanças da

¹⁰ Na lógica do social, “o indivíduo podia ter uma função na sociedade, e funcionar no âmbito de um partido, de uma associação, de um grupo estável” (MAFFESOLI, 1987, p. 108).

¹¹ Um exemplo é o movimento feminista que, segundo Hall (2006), foi uma das rupturas que os paradigmas do conhecimento sofreram e que produziram a fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno — ele faz parte do grupo de movimentos sociais que emergiram durante a década de 1960, como as revoltas estudantis contraculturais e antibelicistas, e as outras lutas relacionados ao *Mai de 1968*. Cada um desses movimentos apelava para a identidade social de seus participantes; por exemplo, o feminismo apelava para as mulheres, e os movimentos raciais para os negros. Essas atitudes constituíram “[...] o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade — uma identidade para cada movimento” (HALL, 2006, p. 45).

sociedade causadas pela globalização — como a identidade intermedia a relação do indivíduo com o coletivo, quando é concomitante a projeção de si mesmo na cultura e a internalização dos seus significados, a identificação torna-se impermanente e variável. Ao entrar em colapso, a identidade sofre alterações conforme o sujeito é representado ou questionado, o que indica que o processo de identificação não é automático, pode ser ganhado ou perdido (HALL, 2006).

Visando o consumo, segundo Maffesoli (1987), estratégias mercadológicas se empenham em ações que resultem no ato de identificar-se e define um público-alvo, no qual existe o reconhecimento de certa forma de representar produtos e serviços, além dos modos de se comportar, constituindo-o como um grupo. Então, o indivíduo contemporâneo, capaz de interpretar vários papéis devido às suas heterogeneidades, nada mais é do que a condensação desequilibrada de uma existência maior da qual faz parte. O sujeito tem valor por pertencer a uma coletividade, independente dessa ligação ser real ou não. Assim, “a constatação poética ou, mais tarde, psicológica da pluralidade da pessoa (‘eu é um outro’), pode ser interpretada, de um ponto de vista sócio-antropológico como expressão de um *continuum* intangível” (MAFFESOLI, 1987, p. 95).

O consumismo e a comunicação entre culturas, de acordo com Hall (2006), possibilitam o compartilhamento de identidades entre indivíduos que, embora distantes uns dos outros, podem constituir um único público para os mesmos bens, os mesmos serviços e as mesmas imagens. Ou seja, enquanto os consumidores sofrerem interferências externas é improvável que as identidades mantenham-se intactas, ou que a absorção de outras culturas não a enfraqueçam. Esse é o cenário da pós-modernidade global, e a discussão sobre ele terá continuidade na subseção seguinte.

1.6 O LOCAL E O GLOBAL

De acordo com Hall (2006), as identidades vêm sendo desprendidas do espaço e do tempo, da história e da tradição, vagando sobre uma espécie de supermercado cultural de estilos e de imagens midiáticas, acessado pelas viagens ao exterior ou visualizado pelos meios de comunicação — as identidades pairam sobre os indivíduos fragmentados graças ao consumismo largamente propagado, seja real ou ainda inalcançável, cujo discurso reduz as particularidades a uma língua franca internacional, que traduz os aspectos próprios de cada cultura. Tal padronização é conhecida como homogeneização cultural.

Segundo Maffesoli (1987), quando ocorre o esquecimento ou a negação do pluralismo das sociedades são construídas tipificações que seguem modelos homogêneos. O que acaba por prevalecer, entretanto, são as peculiaridades dos comportamentos das massas, numa harmonia diferencial — após uma série de ações que visam unificar, a homogeneização se satura, e há o retorno das singularidades dos locais. No equilíbrio cujo alicerce é o heterogêneo, existe a habilidade de absorver e de disseminar, a predisposição de integrar e de irradiar, ao seguir a lógica de “[...] dosar a particularidade preservada e o geral que nos integra ao vasto devir mundano” (MAFFESOLI, 1987, p. 149).

Portanto, contra a tendência da homogeneização cultural existe o encantamento pela diferença. As ações da sociedade globalizada caminham lado a lado com o interesse pela alteridade, uma vez que a diferenciação propiciada pelos lugares é transformada na estratégia mercadológica da criação de nichos — a fim de produzir novas identificações, o objetivo da globalização é articular ambos os polos, global e local, sem que haja a substituição de um pelo outro, ou o mero resgate de antigas identidades (ROBINS, 1991 *apud* HALL, 2006).

A tensão existente entre as questões particulares e universais impacta as identidades num mundo de distâncias e escalas temporais comprimidas, onde ocorrem novas formas de negociação — os diversos aspectos da socialidade estão inscritos numa dimensão temporal e espacial, nas quais as pluralidades estruturam-se e desenvolvem, e as situações vivenciadas no cotidiano tomam forma (HALL, 2006; MAFFESOLI, 1984).

Assim, conforme Maffesoli (1984) é a partir do território que o hedonismo desperta e por meio do qual ele se expressa, ao abalar a ideia de unificação. O espaço pode fornecer o solo no qual as raízes da socialidade são firmadas e lembradas pelo tempo, pois “essa resistência tradicional que engendra a solidariedade deve-se, sobretudo, à pregnância de uma memória espacial que, à imagem dos ‘buracos negros’ da astrofísica contemporânea, constitui uma reserva de energia insondável e misteriosa que não pode ser subestimada” (MAFFESOLI, 1984, p. 53-54).

Essa potência é armazenada pelo *genius loci*, termo originado do latim que faz referência ao espírito do lugar, sentimento coletivo que envolve e caracteriza um território, o qual viabiliza a compreensão do comportamento de uma sociedade — cada grupo social segue um caminho traçado pelos anos, ao mesmo tempo em que contribui para a construção desse percurso. Logo, o *genius loci* é a sensação presente no ambiente de que o tempo está

concentrado no espaço, e “[...] a existência social só é possível, onde quer que seja, porque existe uma aura específica da qual, queiram ou não queiram, nós participamos. E o território é a cristalização específica dessa aura” (MAFFESOLI, 1987, p. 188-189).

Sobre as estruturas levantadas no local, Rossi (1995) explica que a construção arquitetônica não tem apenas valor estilístico, mas, também, espiritual. Por mais que as impressões estejam conectadas à matéria, as memórias evocadas são produtos de uma coletividade e, ao mesmo tempo, a relação com essa pode ser percebida por meio da própria obra. As edificações são “[...] a coisa humana por excelência; mas, enquanto tais, estão profundamente ligados ao acontecimento original, ao primeiro signo, à sua constituição, à sua permanência e à sua evolução. Ao arbítrio e à tradição” (ROSSI, 1995, p. 149).

Hall (2006) afirma então que, de maneira antagônica, uma das consequências da globalização sobre as identidades culturais é o fortalecimento das identidades locais como forma de resistência, ou seja, as identificações regionais e comunitárias ganham maior importância — são intensificados os vínculos aos eventos e aos lugares e suas histórias, frutos do conflito entre o mundo globalizado e as localidades.

Segundo Hall (2006), os rituais, as imagens, os cenários e os símbolos participam das narrativas contadas por um grupo social, que são uma construção de sentidos organizadora de ações. A cultura de um local é um sistema de representação ou uma fonte de identidade, que utiliza narrações com o objetivo de representar a partilha de experiências e, assim, conferir importância à vida cotidiana, pois “como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa” (HALL, 2006, p. 52).

Essas comunidades, para Maffesoli (1984), podem ser áreas sagradas, pontos comerciais, residências ou municípios que, simultaneamente, resultam dos encontros e os estimulam a acontecer, momentos nos quais são permitidos contatos enriquecedores com a alteridade. Acerca da cidade, suas histórias e personificações, o autor declara que ela é, então, “[...] o ponto nodal de toda socialidade; há um constante vaivém entre a cidade e a socialidade, na medida em que um bairro, suas ruas, travessas e becos estruturam a trama social de maneira bem precisa” (MAFFESOLI, 1984, p. 62).

Enfim, por todos esses lugares, as identidades culturais têm se mostrado suspensas e transitórias, ao utilizar, simultaneamente, os recursos advindos de tradições

culturais diversas, o que resulta em complexas combinações híbridas, possivelmente contraditórias, cada vez mais frequentes na sociedade globalizada — os efeitos da globalização contestam e deslocam as identidades anteriormente centradas e fechadas, que se tornam plurais diante das diversas possibilidades de identificação (HALL, 2006).

Esse intercâmbio de influências culturais é o que Maffesoli (1984) chama de troca, componente essencial da socialidade e o que caracteriza as relações humanas como recíprocas. A troca gera uma harmonia diferencial ao basear-se no fato de que as pessoas e as sociedades são imperfeitas e incompletas e, portanto, desejam o outro e necessitam de alteridade. Desta forma, “existe uma perpétua tensão entre o social e a evasão do social, entre a relação fundadora e a disjunção destrutiva. É esta ambivalência assumida que explica a permanência da socialidade” (MAFFESOLI, 1984, p. 39).

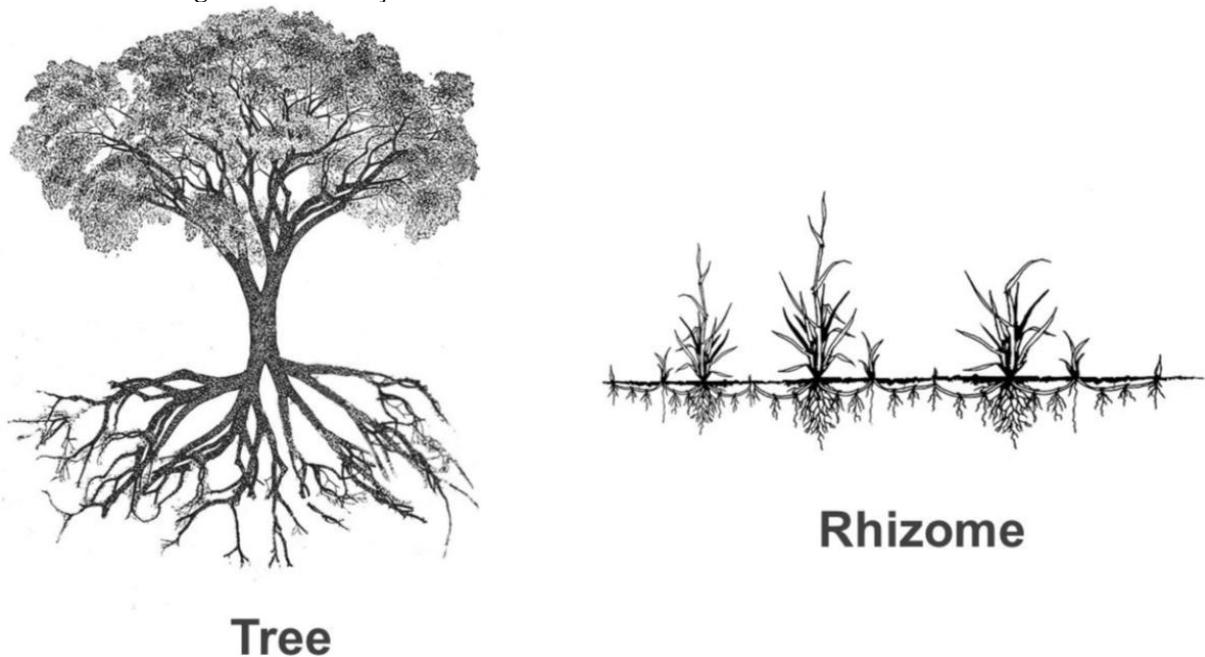
A troca participa das diversas parcelas que, juntas, constituem o todo cotidiano. Para que ela seja estabelecida na dissertação, é necessário que a Barbada seja experienciada, “afinal, a cultura dos clubes [noturnos] é necessariamente vivenciada — precisa ser dançada, ouvida, sentida” (PALOMINO, 1999, p. 11). Assim, a seção 1 chega ao fim com essa citação, que transmite uma ideia da atitude metodológica assumida em campo pela pesquisadora, e que será explicada na seção 2.

2 UM MÉTODO NÃO TRADICIONAL: A CARTOGRAFIA

A cartografia foi apresentada por Deleuze e Guattari (2007) no capítulo 1 do primeiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, e deriva do conceito de rizoma, termo que designa uma espécie de haste que se expande por baixo da terra, e que os autores emprestam da botânica a fim de estabelecerem com ela analogias para explicar um tipo de sistema aberto. Diferente das árvores que estão fixadas num ponto, o rizoma é composto por linearidades que não possuem inícios e términos nítidos (Figura 2).

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. [...] Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, [com suas múltiplas entradas], com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua **extensão superficial ramificada em todos os sentidos** até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 15, grifo nosso).

Figura 2 – Diferença entre a estrutura subterrânea de uma árvore e de um rizoma



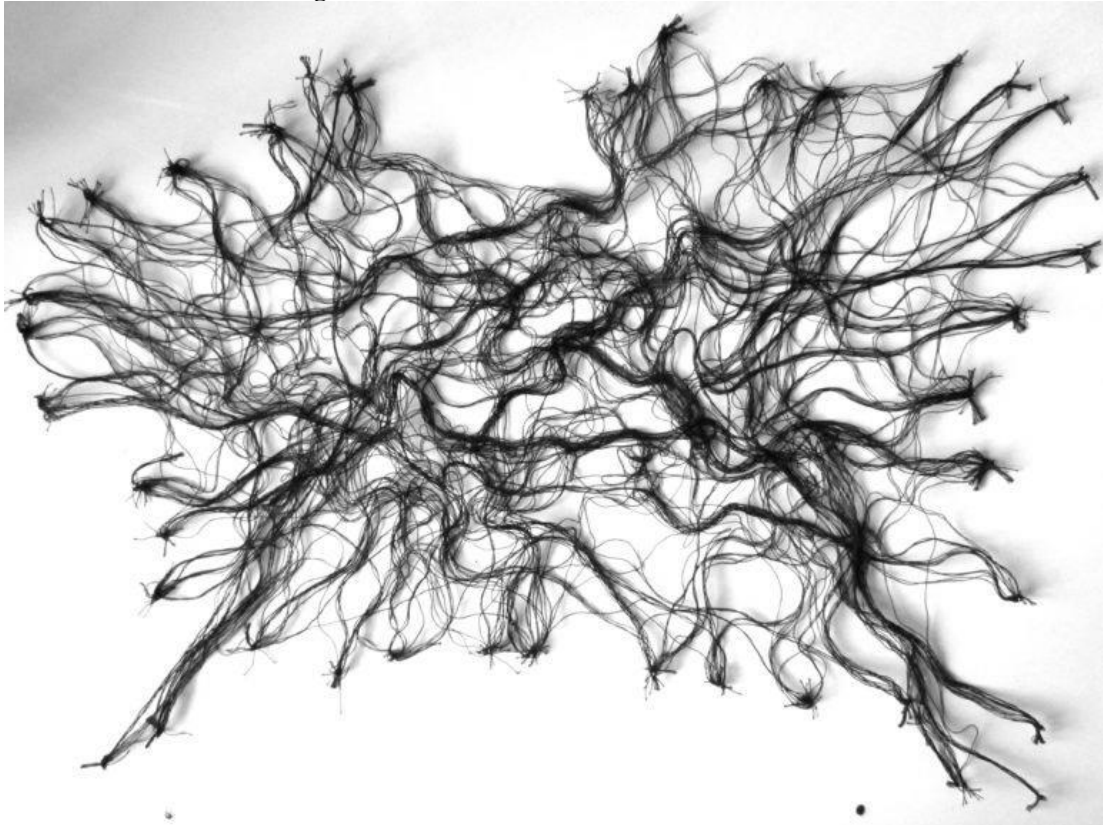
Fonte: NiemanLab. Disponível em: <www.niemanlab.org/2018/09/chaplin/>. Acesso em: 30 nov. 2019

Para Deleuze e Guattari (2007), as novas hastes que surgem encontram-se no mesmo nível daquelas já existentes (Figura 3) e não são inferiores ou superiores, como se estabelecessem, no processo, uma relação de contiguidade e não de hierarquia. Portanto, as multiplicidades apresentam um desenvolvimento muito melhor em dimensões que seguem direções movediças — quando estão presas em estruturas, apresentam um crescimento prejudicado pela diminuição das combinações possíveis, como ocorre com a maioria das

metodologias, que engloba as expansões num sistema linear e unidirecional. Assim, o rizoma constitui um sistema no qual

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. [...] Um mapa tem múltiplas entradas [...] (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 22).

Figura 3 – Dimensões rizomáticas vistas de cima



Fonte: Monolito. Disponível em: <www.revistaliterariamonolito.com/de-los-rusos-y-las-falsas-acusaciones/>. Acesso em: 30 nov. 2019

De acordo com Deleuze e Guattari (2007), o rizoma proporciona conexões e é heterogêneo, pois todos os pontos que o constituem são conectáveis, de maneira distinta de uma árvore ou de uma raiz, cujo crescimento ocorre num ponto fixo e específico. Os autores utilizam o exemplo da análise de uma linguagem, considerada pelo método rizomático como um encadeamento que “[...] aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 16).

Segundo Deleuze e Guattari (2007), um rizoma apresenta segmentos que o organizam a partir de rupturas a-significantes, pois suas dimensões não se separam por

divisões muito expressivas, que remetem umas às outras. Ainda, a estrutura rizomática comporta-se como uma multiplicidade que cresce conforme novas conexões com o exterior são estabelecidas — ela é definida pelo o que está fora, por meio de linhas de fuga geradoras de combinações inéditas. Nas palavras dos autores, a segmentação e a expansão são

[...] contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende **linhas de segmentaridade** segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também **linhas de desterritorialização** pelas quais ele foge sem parar (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 18, grifo nosso).

Então, para Deleuze e Guattari (2007, grifo nosso), um arranjo rizomático é constituído por diversos **platôs**, que são segmentos conectáveis às hastes já existentes no território, cujo resultado é a expansão do rizoma — esse deve ser compreendido por meio da **cartografia**, uma prática de construção de mapas a partir da experimentação da realidade e não da representação de uma existência estagnada, pois “a árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 37).

Em vista disto, na atividade cartográfica “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 13). Ainda, numa passagem do texto *A literatura e a vida*, Deleuze (1997, p. 11) declara: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”. Assim, na subseção seguinte, a cartografia será explicitada enquanto um método processual.

2.1 O ACOMPANHAMENTO DE PROCESSOS

Passos, Kastrup e Escóssia (2015), no livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade* buscam referências nos estudos de Deleuze e Guattari (2007) em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*¹² e, sem formular protocolos ou regras, apresentam as chamadas “pistas”, que indicam o trajeto de uma pesquisa cartográfica.

¹² Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia são os organizadores da coletânea que apresenta oito capítulos, denominados pistas, escritos por eles juntamente com outros autores. Na apresentação da obra, os três autores estabelecem uma relação elucidativa entre o termo “platô” e a pluralidade da escrita de Deleuze e Guattari, que está “[...] em constante rearranjo – como os abalos sísmicos pela movimentação das placas tectônicas que compõem a Terra. Os mil platôs se mantêm lado a lado sem hierarquia e sem totalização” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 9-10).

A intenção do cartógrafo¹³ é acompanhar percursos e processos, conectar redes ou rizomas, numa investigação que não os deixe escapar pelos dedos — a fim de enfrentar tal desafio, “[...] nos movíamos inicialmente por entre questões disparadoras: como estudar processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e estados de coisas? Investigando processos, como lançar mão de um método igualmente processual?” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 8).

Nesse acompanhamento, Passos, Kastrup e Escóssia (2015) mostram que a metodologia sofre uma mudança de direção. Normalmente, o método científico indica regras determinadas de antemão, como leis que devem ser obedecidas — característica que está presente na própria etimologia da palavra, na qual *metá* são as metas estabelecidas no início e *hódos*, o caminho. Assim, são os objetivos que conduzem a trajetória. A cartografia convida, então, a converter *metá-hódos* em *hódos-metá*, numa inversão em que o método é experimentado enquanto atitude.

Em vez de regras para serem aplicadas, propusemos a ideia de pistas. Apresentamos pistas para nos guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da pesquisa (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 13).

Nas palavras de Passos e Barros (2015, p. 17), “o desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas”. No trajeto, o cartógrafo mergulha no chamado plano da experiência, onde emergem sujeito e objeto no mesmo nível de produção — o plano da experiência é a imersão no processo constitutivo da realidade, composta por fragmentos potenciais que a modificam constantemente. E, para se informar sobre o desenvolvimento de um objeto, é necessário deslocar-se com ele e criar seu próprio percurso (PASSOS e BARROS, 2015).

Portanto, o método cartográfico “[...] se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. [...] A cartografia é sempre um método *ad hoc*” (KASTRUP, 2015, p. 32). Assim, por ser uma prática que pode ser experimentada de maneiras diferentes, conforme melhor se adequa a um caso específico, nas subseções

¹³ Neste trabalho, assim como em *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção da subjetividade* o pesquisador que exerce a prática cartográfica será chamado de “cartógrafo”.

seguintes serão apresentadas as principais pistas que a cartógrafa seguirá para executar um mapeamento.

2.2 A IMERSÃO NO TERRITÓRIO

Em *Cartografar é habitar um território existencial*, Alvarez e Passos (2015) revelam a importância do envolvimento do cartógrafo com a realidade a ser pesquisada. Estar engajado no compartilhamento de um território resulta na fusão do sujeito com o objeto — a cartografia subentende uma investigação “[...] que permita a dissolvência das posições estanques geralmente associadas ao trabalho da pesquisa: aquele que conhece e aquilo que é conhecido” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 132).

No mapa rizomático, segundo Alvarez e Passos (2015), o objeto não está numa posição superior, não exerce o papel de obstáculo a ser dominado ou controlado. Cartografar é participar da construção de um território, é estar disponível, a partir de uma presença que cultiva a abertura à experiência. O pesquisador deve adentrar no campo, seja ele totalmente novo ou já habitual, e permanecer com uma receptividade afetiva — que é diferente de uma postura passiva, pois há uma entrega que acolhe possíveis encontros, eventos inesperados.

Por isso a ocupação de um território numa pesquisa não pode ser iniciada com um problema fechado, sabendo de antemão o que se busca. Tal posicionamento fecha o encontro com a alteridade do campo territorial, permitindo muitas vezes só encontrar o que já se sabia ou, o que é muito pior, não enxergando nada além dos seus conceitos e ideias fixas (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 138).

Para Alvarez e Passos (2015), o cartógrafo deve estar posicionado ao lado do campo territorial afetivo, uma vez que ele participa de tal composição espacial. A lateralidade, como acontece na formação de rodas, permite que as experiências circulem e que todos sejam envolvidos num plano não hierárquico e heterogêneo, onde as dessemelhanças comunicam-se. A cartografia está “[...] lado a lado com a tradição das pesquisas qualitativas e daquelas que investem nas práticas de inclusão e de participação efetiva daqueles que, tradicionalmente, estariam apenas na posição de objeto/participante” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 142).

Colocar-se ao lado, de acordo Alvarez e Passos (2015), implica numa compreensão dos acontecimentos no momento em que eles ocorrem, além de permitir o reconhecimento de suas singularidades — que são reveladas ao seguir o ritmo desses eventos, quando o cartógrafo está inserido na mesma paisagem, sem tentar assumir uma postura controladora do território. Assim, habitar o campo é enxergar de forma ampliada sua realidade

plural, pois “[...] não há outro caminho para o processo de habitação de um território senão aquele que se encontra encarnado nas situações” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 147).

Ainda, a presença no território requer, por vezes, uma “espera atenta, mas não ansiosa, ciente e respeitosa do tempo dos eventos e da necessidade de não atropelá-los, estando o sujeito disposto a aproveitá-los” (ALVAREZ e PASSOS, 2015, p. 145). Essa disposição do cartógrafo exige, então, uma atenção aberta, discutida na subseção seguinte.

2.3 AS FASES DA ATENÇÃO DE UM CARTÓGRAFO

Em *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*, Kastrup (2015) aborda a atenção no trabalho de campo, cuja função não é a de mera seletora de informações. O funcionamento atencional não tem atitudes focadas em representar as formas estáveis dos objetos, por exemplo, mas segue o objetivo de detectar as extremidades de um processo que está em andamento e as potências que nele circulam. De acordo com Kastrup (2015, p. 33) “a detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos, requerem uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze no seu *Abécédaire*¹⁴ através da ideia de uma atenção à espreita [...]”. Assim, em *O abecedário de Gilles Deleuze*, é dito que¹⁵

Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser à espreita, um ser, fundamentalmente, à espreita. [...] O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. É evidente que estamos à espreita. O animal é... Vê as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranquilo, ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado... (DELEUZE, 1997, 19min50s – 20min21s).

Portanto, uma atenção à espreita está atenta a algo sem saber exatamente do que se trata, pois existe a possibilidade de um acontecimento ou de um encontro. Deleuze (1997) exemplifica¹⁶, no âmbito da cultura, esse cenário de incertezas — factível, porém, não planejado.

E não se tem encontros com pessoas. [...] mas com coisas, com obras, encontro um quadro, encontro uma ária de música, uma música. [...] quando vou sábado e domingo, ao cinema, etc., não estou certo de ter um encontro, mas parto à espreita, será que há matéria para encontro, um quadro, um filme, então é formidável (DELEUZE, 1997, 52min6s – 53min7s).

¹⁴ O *Abecedário de Gilles Deleuze* (1997) consiste em uma série de entrevistas concedidas à Claire Parnet, com duração de, aproximadamente, oito horas. De A a Z, a jornalista apresenta uma letra com uma palavra correspondente, sobre a qual Deleuze expressa suas opiniões.

¹⁵ Deleuze (1997) em A, de animal.

¹⁶ Deleuze (1997) em C, de cultura.

Quando vou ver uma exposição, estou à espreita, em busca de um quadro que me toque, de um quadro que me comova [...] Uma exposição de pintura, ou o cinema... Sempre tenho a impressão que posso ter o encontro com uma idéia. [...] Não é um trabalho, é a espreita, estou à espreita de algo que passa dizendo para mim: isso me perturba? (DELEUZE, 1997, 57min59s – 59min14s).

Desta maneira, Kastrup (2015) busca elucidar o funcionamento de uma atenção à espreita. No momento em que o cartógrafo entra no campo de pesquisa, surge a dúvida sobre onde colocar sua atenção; geralmente, ele questiona o que deve ser selecionado dentre uma multiplicidade de elementos que ativam os seus sentidos e atingem os seus pensamentos. A autora menciona o conceito de fluxo de pensamento, comparado “[...] ao voo de um pássaro que desenha o céu com seus movimentos contínuos, pousando de tempos em tempos em certo lugar” (JAMES, 1890/1945, p. 231 *apud* KASTRUP, 2015, p. 34). Ainda, Kastrup (2015) esclarece que o pouso não é uma parada do movimento, mas no movimento, tipo de voo que resulta num pensamento ritmado, no qual a atenção tem um importante papel.

Então, para Kastrup (2015), o funcionamento atencional atua de forma aberta, a fim de preparar o cartógrafo para acolher e encontrar aquilo que é imprevisível — a atenção é desenvolvida enquanto acolhimento de surpresas. Experiências podem ser vivenciadas em fragmentos e aparentar, no começo, certa falta de sentido, pois captam uma construção, “pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. Algumas concorrem para modular o próprio problema, tornando-o mais concreto e bem colocado” (KASTRUP, 2015, p. 39).

A postura atencional do cartógrafo, quando adequada, permite que elementos sejam acolhidos por meio de uma receptividade ativa. Logo, a partir do princípio de abertura, são definidas quatro qualidades que delineiam o funcionamento da atenção na prática cartográfica: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento (KASTRUP, 2015).

A primeira qualidade, o **rastreio**, é o emprego da varredura do campo de trabalho. De fato, a entrada nele se dá sem que o objetivo esteja definido, uma vez que sua manifestação ocorre de maneira espontânea, muitas vezes de origem desconhecida, a partir da identificação de pistas de processualidade. O ato de rastrear acompanha, inclusive, variações de posicionamento, de movimento, de aumento de velocidade e de ritmo, com a intenção de atingir uma atenção móvel, instantânea e próxima do objeto-processo, peculiaridades que se aproximam da chamada percepção háptica (KASTRUP, 2015, grifo nosso).

A percepção háptica é distinta da percepção ótica. Na percepção ótica, os dualismos organizam o campo e a cognição, sendo eles a figura-fundo e o sujeito-objeto, respectivamente — é um modo de ver no qual existe o distanciamento necessário para representar. Por sua vez, a percepção háptica é uma visão aproximada, na qual os elementos estão dispostos uns ao lado dos outros e ocupam o mesmo plano. Os olhos, ou ouvidos ou outro órgão, no rastreio, podem tatear e explorar¹⁷ (DELEUZE, 1981, *apud* KASTRUP, 2015). Assim, para Kastrup (2015), a atenção do cartógrafo se assemelha a uma antena parabólica e, nessa postura altamente receptiva, algo toca a atenção.

A segunda qualidade, de acordo com Kastrup (2015, grifo nosso), é o **toque**, rápida sensação de que algo se destaca no conjunto de componentes observados. Uma mudança é trazida pelo ambiente que vem sendo percebido e aponta para uma incoerência na suposta estabilidade do contexto, ao sinalizar a presença de um processo em andamento. Está em destaque uma heterogeneidade, uma rugosidade perturbadora e exógena, que tem origem no espaço — esse, no início, homogêneo. O toque pode demorar a ocorrer, mas, quando acontece, é necessário averiguar o que está acontecendo, pois “através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento, que constitui uma exigência positiva do processo de investigação *ad hoc*” (KASTRUP, 2015, p. 43).

A terceira qualidade, segundo Kastrup (2015, grifo nosso), é o **pouso**, atitude que deriva da pausa da percepção visual, sonora, tátil etc. De modo semelhante a um *zoom*, o campo é fechado e um novo território surge, o que faz com que a atenção se ajuste e mude de proporção. Nesse momento, um centro adquire maior pregnância e, no seu entorno, é estruturada uma periferia passageira. O pouso é parecido com uma janela, e “cada janela cria um mundo e cada uma exclui momentaneamente as outras, embora outros mundos continuem copresentes” (KASTRUP, 2015, p. 44).

A quarta e última qualidade, conforme Kastrup (2015, grifo nosso), é o **reconhecimento atento**. Nas palavras da autora,

O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação? Se perguntamos “o que é isto?” saímos da suspensão [...] A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um “**vamos ver o**

¹⁷ “De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre percepção háptica e percepção ótica, e não entre os diferentes sentidos, como a visão, a audição e o tato” (KASTRUP, 2015, p. 41).

que está acontecendo”, pois o que está em jogo é acompanhar um processo [...] É preciso então calibrar novamente o funcionamento da atenção, **repetindo mais uma vez o gesto de suspensão** (KASTRUP, 2015, p. 44-45, grifo nosso).

Ativar e manter uma atenção à espreita é uma habilidade importante na prática cartográfica. O funcionamento atencional é semelhante ao músculo exercitado: sua desenvoltura não possui uma garantia eterna, já que necessita de uma constante reativação. Desta maneira, o cultivo da atenção do cartógrafo caracteriza-se pela procura frequente de uma espécie de tônus, que previne duas atitudes extremas: a passividade relaxada e o controle inflexível da atenção (KASTRUP, 2015). É nesse sentido que Deleuze e Guattari (2007, p. 22) afirmam que a cartografia é uma questão de *performance*.

Enfim, para Kastrup (2015), o cultivo da atenção cartográfica resulta na criação do território a ser observado, quando são acessadas as pontas do processo que têm origem no espaço, as “[...] matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento [...] Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar, acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão” (KASTRUP, 2015, p. 49).

Ao adentrar no campo de trabalho desta pesquisa, o território do Bar Valentino, diversos pousos foram realizados — dos quais a cartógrafa se retira constantemente para voltar a rastrear — e agrupados em ilhas, conceito exposto por Deleuze (2006) e explicado na subseção seguinte.

2.4 AS ILHAS

A prática cartográfica estabelece relações com o conceito de ilha discutido em *Causas e razões das ilhas desertas*¹⁸, onde Deleuze (2006, grifo nosso) aponta que, para a geografia, existem dois tipos de ilhas: as **ilhas continentais** são derivadas e acidentais, pois nasceram de uma desarticulação resultante de um processo erosivo, e sua sobrevivência é dada pela absorção daquilo que ela já continha, ou seja, do que foi herdado do continente; as **ilhas oceânicas** são originárias e essenciais, constituídas por corais ou decorrentes de erupções submarinas, que revelam um movimento vindo das profundezas, e podem emergir de forma lenta, desaparecer e retornar. Portanto, mesmo quando há ruptura, os fragmentos remetem a sua origem, pois o princípio de conexão é mantido e, mesmo quando a origem está em evidência, pode haver uma recriação ou um recomeço. Ademais,

¹⁸ Texto manuscrito da década de 1950 para a revista de turismo *Nouveau Fémina*, como explica, em nota, David Lapoujade, editor responsável pela compilação que compõe o livro *A ilha deserta e outros textos*.

Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar; contudo, uma das duas tendências domina sempre. Assim, o movimento da imaginação das ilhas retoma o movimento de sua produção [...] Então, por sua conta, o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha e o assume sobre uma ilha que, justamente, não tem esse movimento: **pode-se derivar em direção a uma ilha todavia original, e criar numa ilha tão-somente derivada** (DELEUZE, 2006, p. 18, grifo nosso).

As ilhas podem surgir em qualquer ponto, uma vez que são rizomáticas, não são limitadas por fronteiras. Deleuze (2006) descreve essa característica ao citar uma ilha deserta, assim nomeada não necessariamente por ter um solo pobre ou por apresentar condições que inviabilizem qualquer espécie de vida, mas devido às circunstâncias que a mantém inabitada. Os seus arredores se resumem às ondas do mar, e “tudo se passa como se ela tivesse posto em torno de si o seu deserto, fora dela. O que está deserto é o oceano que a circunda inteiramente. [...] Mais do que ser um deserto, ela é desertada” (DELEUZE, 2006, p. 19-20).

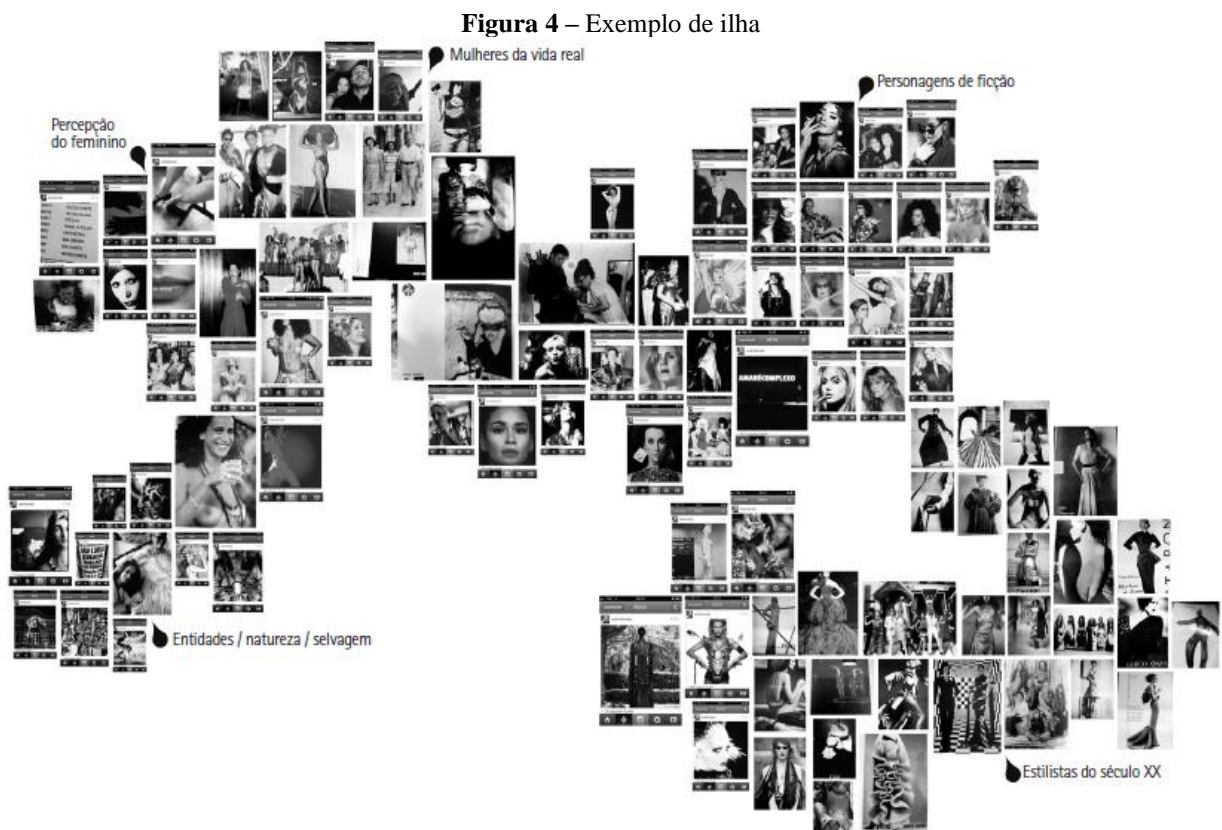
Então, de acordo com Deleuze (2006), do mesmo modo que a natureza da ilha deserta é imaginária e não geográfica, as ilhas oceânicas transmitem a falsa impressão de origem. Na verdade, o que ocorre não é uma criação ou um começo propriamente ditos, mas uma re-criação ou um re-começo. É uma origem segunda, a partir da qual os componentes da primeira origem propagam-se — a ilha oceânica é como um ovo do mar, que re-produz e, “evidentemente, isso tudo supõe que a formação do mundo se dê em dois tempos, em dois estágios, nascimento e renascimento; supõe que o segundo seja tão necessário e essencial quanto o primeiro” (DELEUZE, 2006, p. 21). Logo, os mundos sofrem constantes mudanças que podem ser causadas por repetições.

Não basta que tudo comece, é preciso que tudo se repita, uma vez encerrado o ciclo das combinações possíveis. O segundo momento não é aquele que sucede o primeiro, mas é o reaparecimento do primeiro quando se encerrou o ciclo dos outros momentos. A segunda origem, portanto, é mais essencial que a primeira, porque ela nos dá a lei da série, a lei da repetição, da qual a primeira origem apenas nos dava os momentos (DELEUZE, 2006, p. 22).

Em síntese, o conceito de ilha engloba: a ausência de fronteiras que limitam, como uma estrutura rizomática (ilha deserta); a capacidade de separação que, no entanto, continua a refletir o que foi herdado (ilhas continentais); a potência de origem que é, de fato, re-começo, re-produção e re-criação (ilhas oceânicas).

Um exemplo do emprego da noção de ilha na área de comunicação é o artigo *Processo de criação do designer de moda André Lima: cartografando imagens-ilhas*, de Souza (2014), no qual a autora tem a intenção de compreender a multiplicidade no ato contínuo de criar por meio de um mapeamento de registros, como fotografias, que servem de inspiração ao profissional que dá título ao trabalho — as imagens estão guardadas no ateliê do estilista ou são compartilhadas em suas redes sociais. Assim, Souza (2014) conecta os registros fotográficos num fluxo não linear e, nesse trajeto, “em busca de redes de conexões entre as imagens, o modo como Deleuze apresenta o conceito de ‘ilha’ referencia o ‘mapa aberto’ das referências imagéticas editadas pelo designer” (SOUZA, 2014, p. 51).

Então, as principais imagens utilizadas no processo criativo de André Lima são agrupadas por Souza (2014) sob o formato de ilhas, que permitem perceber as relações entre as fotografias num mapa de entradas, saídas e retornos múltiplos. Nas palavras de Souza (2014, p. 55), “nossa intenção foi criar conexões através de fios condutores do processo de criação do designer. Assim sendo, uma rota possível está traçada pelas ilhas que se revelaram para nossa navegação e que serão mapeadas [...]”. Numa das ilhas construídas, o que conduz a cartografia da autora são os vínculos afetivos do estilista com os ícones femininos que o motivam a criar (Figura 4).



Fonte: Souza (2014, p. 58)

Por último, devido ao aspecto aglomerado das ilhas, como blocos, e por elas também envolverem uma atitude criativa — mesmo enquanto re-criação — vale mencionar *O ato de criação*¹⁹, de Deleuze (1999), quando o autor explica que as ideias surgem em áreas específicas, e os indivíduos têm uma ideia ou em pintura, ou em romance, ou em filosofia etc. Assim, as ideias são potenciais determinados por certos modos de expressão, em função de técnicas próprias de domínios diferentes.

A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar (DELEUZE, 1999, p. 4).

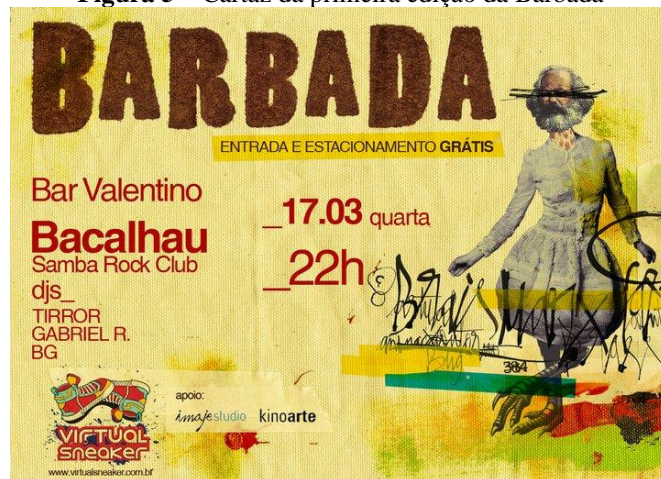
O mapeamento realizado na presente dissertação será composto por ilhas de fotografias que comunicam um processo — tais imagens são reunidas pela autora no decorrer da escrita, conforme vivencia novas experiências a cada edição da Barbada. Entretanto, antes dessa cartografia ocorrer, será apresentada uma contextualização que a complementarará, a partir do histórico da festa e da descrição do espaço que a abriga, realizados na seção 3, em sequência.

¹⁹ Palestra concedida por Gilles Deleuze a estudantes de cinema e publicada pela Folha de São Paulo.

3 “DOMINGO TEM BARBADA”

No dia 17 de março de 2010 ocorreu a primeira edição da tradicional festa Barbada (Figura 5), que conquistou espaço garantido na programação do Bar Valentino. Valdomiro Chammé, um dos atuais sócios do estabelecimento, convidou os produtores culturais Bruno Gehring e Thiago Moreira para organizarem a festa devido à repercussão do evento que os dois haviam produzido para os convidados do Festival Kinoarte de Cinema²⁰, que também conta com a produção de Gehring (PEREZIN, 2019). Diversas edições foram coproduzidas pela cantora Gisele Almeida, que não mais participa da organização.

Figura 5 – Cartaz da primeira edição da Barbada



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.123947904347072/123948134347049/?type=3&theater>. Acesso em: 12 fev. 2020

A ideia da Barbada tomou forma a partir da intenção dos produtores de ofertar um ambiente que conte com um repertório musical variado e de promover uma festa que tenha um valor acessível para os frequentadores (PEREZIN, 2019). Isso explica a escolha do nome, “Barbada”, que segundo o dicionário digital Aulete significa um “negócio lucrativo ou ação proveitosa”. Outro objetivo é resgatar a atmosfera do Bar Valentino de antigamente, como informa a seção *Sobre* na página do evento, na rede social Facebook.

A BARBADA é um evento que tem sua programação voltada à música contemporânea e conta com apresentações de bandas e djs locais e nacionais. O objetivo da festa é resgatar o clima e o ambiente do antigo Bar Valentino, além de garimpar novos talentos da cena musical local e nacional (FESTA BARBADA, c2020).

²⁰ A associação cultural Kinoarte (Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina) foi criada em 2003 e tem como objetivos a produção, a exibição e a preservação de filmes, além da realização de projetos que possibilitem a formação audiovisual. A Kinoarte já recebeu mais de 50 premiações em eventos nacionais e internacionais (KINOARTE, c2020).

“O bar para quem está... *in, out, up and down*”²¹ é conhecido por ser um disseminador de cultura desde quando veio ao mundo, no ano de 1979. Segundo Staviski (2004)²², foi fundado pelos professores Marco Antônio Moraes e José Antônio Theodoro, este último fascinado por cinema — o ator de filmes silenciosos Rudolph Valentino o inspirou a batizar o local. Em 1981, o bar é vendido para o italiano Giuseppe Loiacono, mais conhecido como “Pino”, que incorpora ao cardápio a famosa macarronada, além de derrubar as paredes internas da antiga casa de madeira onde o bar funciona. Quando ele decide voltar para a Europa, em 1986, o estabelecimento é comprado por Marcos e Luís Marangoni, donos de uma casa de massas e seus fornecedores, dupla que tornou os eventos musicais frequentes. Enfim, em 1991, Valdomiro e Rosângela Chammé tornaram-se os atuais proprietários.

[O Bar Valentino] é uma caixa de ressonância, o coração pulsante de Londrina e o retrato mais vivo da agitada vida cultural local. E é uma lírica de amor da cidade pelo local desde sua inauguração, em 1979, numa casa de cômodos de madeira simples, cujo interior lembra mais um *pub* que um bar propriamente dito. Mas não se encantem e nem se decepcionem com a aparência: é ali dentro que Londrina ferve quase todos os dias e especialmente nos finais de semana, onde todas as tribos, num regime de profunda liberdade democrática, costumam passar, passear. E acontecer (STAVISKI, 2004, p. 144).

Assim, o número 61 da Avenida Bandeirantes passou a ser frequentado tanto pelos artistas locais quanto por aqueles que vinham de fora. Inclusive, de acordo com Luporini (2014), alguns famosos passaram pelo local, como Paulo Leminski, que declamou poesias nas madrugadas, e Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cássia Eller, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Paulo Autran, Esther Góes e Mário Gomes, que visitaram o bar quando vieram se apresentar em Londrina.

Entre as naturais transformações trazidas pelos anos, a de maior destaque é a demolição da casa de madeira e sua reconstrução em outro endereço. Os motivos dessa mudança foram diversos, como a falta de segurança ao redor do bar e a produção de ruído, que resultaram em problemas com os vizinhos. Assim, o Bar Valentino migrou da região central para a esquina da Avenida Faria Lima com a Rua Joaquim Nabuco, na zona oeste, por onde passa o caminho para a Universidade Estadual de Londrina (UEL) (LEÃO, 2013).

²¹ *Slogan* do Bar Valentino.

²² No livro *Pelos bares do Paraná: a vida é a arte do encontro – o bar é o lugar*, Staviski (2004) realiza breves resgates históricos dos bares mais conhecidos do estado. Ao Bar Valentino é dedicado um capítulo com 12 páginas, que conta com fotografias de eventos ocorridos no local, além da reprodução de imagens que compõem os pôsteres da decoração. O capítulo é aberto pela seguinte epígrafe: “difícil achar um bar que seja tão símbolo de uma cidade como o Valentino o é de Londrina” (STAVISKI, 2004, p. 143).

O processo de desmontagem e reconstrução do imóvel (Figura 6) necessitou dos conhecimentos de vários profissionais, como do engenheiro Clóvis Kaster, do arquiteto Antonio Carlos Zani, da artista plástica Iara Strobel — que reproduziu o desenho do teto original, já que este não pode ser mantido — e do artesão Poka Marques e seu mestre de obras (LEÃO, 2013). Sobre o trabalho dos últimos, estes retiraram, primeiramente, as telhas, o forro e as juntas das madeiras. Então, as tiras das paredes foram desmontadas, e cada uma delas foi identificada com um número. Normalmente, neste tipo de procedimento perde-se 30% do material, o que exigiu que Poka Marques procurasse por restos de demolições em propriedades rurais (CASA..., 2006).

Figura 6 – Reconstrução da casa de madeira no novo endereço



Fonte: DocLondrina. Disponível em: <<http://doclondrina.blogspot.com/2013/03/alem-da-lenda-e-da-nostalgia-bar.html>>. Acesso em: 1 out. 2019

Assim como as partes que compõem a estrutura arquitetônica, os pôsteres que decoram as paredes internas foram transportados para o novo endereço, por meio dos quais é possível observar a relação do Bar Valentino com o teatro, especialmente naqueles de peças de grupos locais — seus integrantes foram frequentadores assíduos do bar, tanto como atores e atrizes, quanto como consumidores. Então, “o Valentino se caracterizou sempre por produzir e improvisar surpresas com seus *happenings*²³, shows musicais e apresentações de peças de teatro” (STAVISKI, 2004, p. 153).

No entanto, o passar do tempo diversificou o público, principalmente com a ampliação do espaço consequente da mudança de endereço. No novo local, contíguo à réplica da casa de madeira foi construído um recinto de alvenaria, com palco e pista de dança,

²³ Segundo o dicionário digital Aulete, *happening* significa uma “manifestação artística em que se combinam artes visuais, elementos teatrais, canto, dança etc., aberta a improvisações e a participação do público, desprovida de continuidade”.

ambiente que se assemelha a uma boate e onde as bandas convidadas se apresentam. Assim, o fervor moveu-se de um lado para o outro, e “[...] diferentemente de outros tempos, agora a espontaneidade do público parece estar mais associada à euforia proporcionada pela seleção musical e pela grande aglomeração de pessoas do que à intensa atmosfera artística que outrora envolvia o bar” (MEIRA, 2008, p. 120).

Mesmo que a espontaneidade do comportamento seja, agora, acentuada pelo *frenesi* típico das danceterias, ou pela emoção que conecta os espectadores àqueles que ocupam o palco em dado *show*, outras atrações da Barbada, além das sonoras, contribuem para a criação de um ambiente artístico — como é descrita nas divulgações pelo Facebook, “trata-se de uma caravana que integra várias linguagens em único lugar. [...] A festa se pauta pela diversidade, integrando música, moda, literatura, gastronomia, quadrinhos, artes plásticas e artesanato atraindo um público de jovens formadores de opinião” (FESTA BARBADA, 2018).

A caravana cultural que constitui a Barbada já atravessou o Bar Valentino de diversas maneiras. No início, a festa era realizada às quartas-feiras, dentro da casa de madeira. A partir da nona edição, passou a acontecer aos domingos — quando ficou conhecida pelo bordão “domingo tem Barbada” — e as bandas se apresentavam na varanda da casa, até essas utilizarem, enfim, o palco localizado na ala mais nova. Desta maneira, serão descritos, a seguir, os ambientes que compõem o bar e que começam a ser ocupados pelo evento a partir das 18 horas, no crepúsculo dominical.

3.1 O ESPAÇO DO BAR VALENTINO

Adentrar no Bar Valentino é estar propenso às sensações diversas. No *hall*, antes de se embrenhar, é possível escolher entre três espaços. À direita, o balanço das portas vaivém conduz para aonde a contemporaneidade se instalou e, à esquerda, encontra-se sempre livre a passagem por portas estáticas — enquanto uma permite aos primeiros que chegam à Barbada contemplarem o desaparecimento do sol no horizonte, a outra, de abertura dupla, convida a sentir velhos ares confinados numa estrutura rústica.

Esses ares são aqueles que envolvem a antiga residência de madeira, cujas paredes dos antigos cômodos foram derrubadas para fazer circular o clima de um bar. O que não foi derrubado, porém, é o sentimento de aconchego — e a casa, que não mais queria ser

casa, foi eternamente apelidada de “casinha” pelos tantos boêmios londrinenses. Pôsteres antigos cobrem como uma segunda pele a matéria-prima de sua construção, pintada de bege e marrom, que é facilmente percebida nos losangos de seu teto nu. Essas formas geométricas intercalam nas janelas de grades marrons vidros transparentes, amarelados e espelhados, que propiciam ora visões do exterior, ora imagens refletidas, imbricadas umas nas outras, junto ao sabor da cerveja, da música que toca sem parar...

Espelhos também estão presentes nas faces da porta de abertura dupla, constantemente aberta, localizada entre a casinha e o *hall*. Quem entra, ao olhar acima do balcão, à direita, enxerga um espelho maior, pendente por correntes, cuja superfície é decorada por losangos vermelhos e cinzas, que decrescem e esvaem-se. Ao mirar a direção oposta, abaixo de uma das janelas, percebe-se uma pequena elevação do piso, ocasionalmente utilizada como palco. À frente, entre essas duas vistas, avista-se a parede diagonal que delimita uma das laterais da casinha.

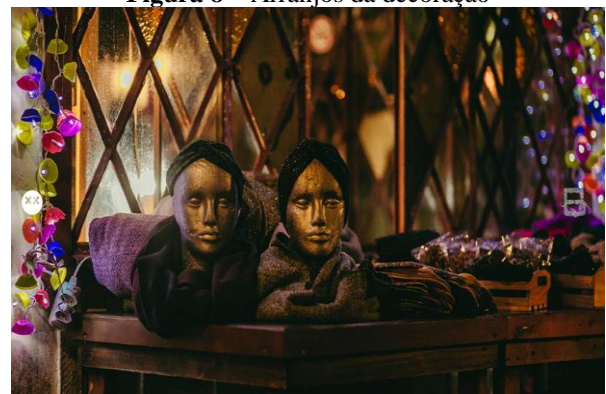
Nos domingos de Barbada é sobreposta uma segunda decoração ao Bar Valentino, que a cada edição sofre algumas modificações, mas está sempre presente, a fim de contribuir para a diferenciação da festa dos demais eventos que ocorrem no estabelecimento. Assim, a casinha recebe detalhes como bambolês (Figura 7), arranjos artificiais e pisca-piscas (Figura 8) — os ornamentos luminosos, as flores e as folhagens de plástico contornam as pilastras, os cantos das janelas, as beiradas das mesas redondas e as quinas do balcão em formato de “L”.

Figura 7 – Bambolês da decoração



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:
www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1500944816647367/1500952086646640/?type=3&theater.
 Acesso em: 15 ago. 2019

Figura 8 – Arranjos da decoração



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:
www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1067723953302791/1067730789968774/?type=3&theater.
 Acesso em: 15 ago. 2019

Outra porta da casinha, contígua ao pequenino palco, dá acesso à varanda, de onde se originam mais componentes decorativos próprios da Barbada. Varais de bandeiras

triangulares de tecidos ora estampados, ora lisos, partem das extremidades do telhado e são dispostos de maneira cruzada, ao atravessarem toda a área ao ar livre até as grades limítrofes de armação de ferro (Figura 9 e Figura 10).

Figura 9 – Bandeirinhas estampadas da decoração



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:
www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1017647241643796/1017647451643775/?type=3&theater.
 Acesso em: 2 out. 2019

Figura 10 – Bandeirinhas lisas da decoração



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:
www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3307867752621722/3307894022619095/?type=3&theater.
 Acesso em: 9 jan. 2020

Na varanda, os frequentadores podem sentar-se nos bancos localizados entre pilares diagonais. Uma escada de três degraus de concreto oferece outro acesso à área externa, que possui mesas fixas circulares, e propicia uma vista dos prédios ao longe, localizados num bairro da região sul da cidade, a Gleba Palhano. Do entorno, também é possível observar o estacionamento do Bar Valentino, localizado à frente do imóvel, que acaba por camuflar a movimentação da festa, e um trecho Lago Igapó, localizado no quarteirão ao lado.

À direita daquele que desce os degraus há algumas plantas e uma cobertura, que abriga uma comprida e estreita mesa, e mais bancos — ao lado desse espaço acolhedor e com baixa luminosidade existe uma área destinada aos fumantes, que de necessária tornou-se um local de socialização, onde o ato de compartilhar isqueiros propicia novos encontros e troca de experiências. O fumódromo é, então, o ponto mais extremo do território do bar.

Quem está em qualquer ponto da área externa avista a fachada da frente da casinha, na qual está fixado o logotipo do estabelecimento. Suas luzes de *neon*, nas cores vermelha e azul, iluminam uma silhueta masculina em meio ao céu, acima da varanda — esses contornos são do ator Rudolph Valentino (Figura 11). Além do logotipo luminoso destoa também a assimetria da arquitetura, com a parede diagonal da fachada lateral, que transmite uma sensação de queda iminente; já a outra lateral é constituída por uma parede a 90 graus do solo, essa última perpendicular à porta que dá acesso ao *hall*.

Figura 11 – Letreiro da fachada da casinha



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

< www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1838677129540799/1838679536207225/?type=3&theater>. Acesso em: 29 abr. 2020

Os três ambientes do Bar Valentino ocupados pela festa Barbada desembocam no *hall* — em uma de suas paredes está incrustado um vidro transparente circular, que permite avistar a formação da fila dos que chegam. Na parede paralela existe um revestimento que imita azulejos, com padronagem amarela, azul e preta, e dobra até parte do teto, de onde pendem lustres que iluminam o caixa. Ainda, uma composição de fotografias de autoria de Saulo Haruo Ohara, no centro da qual é possível ver uma pichação onde se lê “... da força da grana que ergue e destrói coisas belas”²⁴ decora uma faixa parede onde estão as portas vaivém, que dão passagem aos dois curtos e estreitos corredores, através dos quais o *hall* se comunica com a ala mais nova do local.

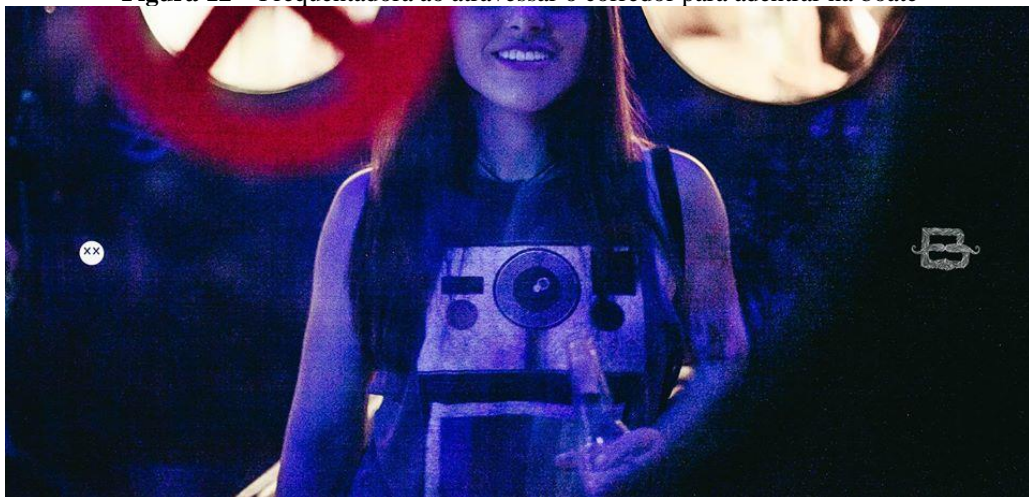
Dentro desse espaço retangular as paredes mais compridas, paralelas, são cobertas por espelhos, e em frente às paredes de menor comprimento está o palco, de um lado, e o balcão, de outro, próximo do qual outro letreiro luminoso assinala o nome “Valentino”. Então, as quatro paredes circundam uma área ampla, sutilmente dividida por dois pequenos degraus, sendo a parte mais elevada destinada às mesas e cadeiras, e a outra metade à pista de dança, em frente ao palco, onde um globo de discoteca adorna o centro do teto, junto às típicas lâmpadas coloridas dos clubes noturnos.

²⁴ Essas fotografias são registros feitos pelo fotógrafo londrinense da desmontagem e remontagem da casinha de madeira, e da construção do espaço de alvenaria. A frase foi pichada no antigo muro do Bar Valentino, antes desse mudar de endereço.

Esse espaço, costumeiramente chamado de “boate”, também recebe elementos da decoração da Barbada, como um letreiro de pelúcia, que já apareceu envolto pelos piscapiscas ou pelos arranjos de plástico, disposto sobre as estreitas plataformas de madeira abaixo dos espelhos que revestem as paredes, ou com suas letras suspensas no fundo do palco que, por vezes, é decorado com tecidos estampados multicoloridos.

As pessoas que estão próximas ao palco podem observar a movimentação do *hall* por meio dos visores de vidro das portas vaivém, se a vista não for tampada pelos corpos que transitam nos estreitos corredores escuros, que separam os dois pares de portas — um par destinado à entrada na boate e, o outro, à saída (Figura 12).

Figura 12 – Freqüentadora ao atravessar o corredor para adentrar na boate



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.939531369455384/939569412784913/?type=3&theater>. Acesso em: 29 abr. 2020

No final da festa, são nesses corredores de sentidos opostos que os mais e os menos animados revelam-se. Porém, mais cedo ou mais tarde, o destino de todos os frequentadores é o *hall*, quando a conta é paga e a segunda-feira começa a ser materializada. Enquanto rumam para a casa, é possível que cogitem quais serão as atrações da próxima edição...

3.2 A CARAVANA DE ATRAÇÕES

Desde 2011, a caravana cultural tem início com o Bazar Barbada, cuja finalidade é divulgar o trabalho de artistas e microempresários locais (BAZAR BARBADA, c2011). O bazar é montado na casinha e pode se estender pela varanda, a depender da quantidade de expositores, que permanecem até por volta das 22 horas. É importante ressaltar que a iniciativa do bazar fez com que as atrações da festa ocupassem todos os espaços do Bar

Valentino — quando as bandas apresentavam-se na varanda, os expositores permaneciam na boate; então, como os *shows* passaram a ocorrer na boate, o bazar foi transferido para a casinha.

A divulgação dos expositores que comparecerão em cada edição é feita pela página do Bazar Barbada no Facebook e Instagram, para onde os interessados em participar enviam uma mensagem a fim de inscreverem-se. Com o bazar, “a festa também tem retorno, pois é divulgada pelos expositores” (PERESIN, 2019, p. 3). As parcerias são firmadas com profissionais de áreas diversas, como moda, gastronomia²⁵, artesanato e variadas vertentes das artes plásticas.

Os artigos são expostos em araras, dispostos sobre as mesas redondas, dependurados ao longo das vigas da varanda... De maneira espontânea, os produtos acabam por mesclar-se à decoração da festa. As estampas das roupas adicionam elementos à paisagem constituída pela falta de unidade visual, os apanhadores de sonho balançam com o vento que também agita as bandeirinhas, a luminosidade das velas artesanais mistura-se às lâmpadas dos piscas-piscas (Figura 13).

Figura 13 – Bazar Barbada na casinha



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1973373609404483/1973379876070523/?type=3&theater>. Acesso em: 29 abr. 2020

²⁵ Os frequentadores dispõem de outras opções alimentícias além das presentes no cardápio do bar, como quitutes veganos, por exemplo.

Ainda, produtos resultantes de parcerias promovidas pela própria festa encontram-se disponíveis, como os imãs da ação *Barbada dá uma força*, que visa colaborar com A Casa dos 240 Cães, abrigo que resgata animais de rua em Londrina. O valor arrecadado com a venda dos imãs desenvolvidos pela produtora Leste BR foi revertido para o abrigo. Outra parceria do evento aconteceu com a loja Postal Skate & Art, que resultou em camisetas brancas e pretas estampadas (Figura 14) (FESTA BARBADA, 2019a, 2019b).

Figura 14 – Camisetas com estampas dos cartazes da Barbada

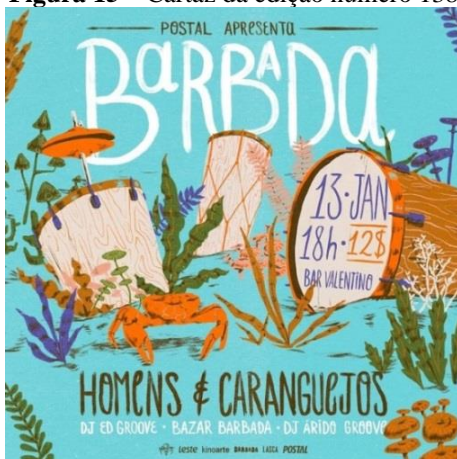


Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/p.3818889388186220/3818889388186220/?type=1&theater>. Acesso em: 8 jun. 2020

O primeiro imã lançado representa a arte do cartaz da edição número 147, assim como as camisetas, que foram estampadas pelo cartaz da edição número 138 (Figura 15) e também pelo da edição número 147 (Figura 16). Ao longo dos anos, os cartazes da Barbada tiveram autorias diversas e, nas últimas edições, os responsáveis pelas artes gráficas alternaram entre o estúdio Lasca e a produtora Leste BR, ambos de Londrina.

Figura 15 – Cartaz da edição número 138



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.124085257666670/2346601948748312/?type=3&theater>. Acesso em: 21 maio 2020

Figura 16 – Cartaz da edição número 147



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/pcb.303747780555145/2625736784168159/?type=3&theater>. Acesso em: 21 maio 2020

Mas não apenas produtos ocupam as mesas da casinha. Desde o ano de 2018, a Barbada passou a contar com a presença do tarólogo Alexs Tcho (Figura 17) que, por meio das cartas, faz interpretações do passado e do presente, além de previsões para o futuro. As minuciosas e coloridas ilustrações do tarô chamam a atenção de alguns frequentadores e, sem que haja fila formada, o assistente do cartomante controla a ordem dos numerosos atendimentos ao anotar o nome dos interessados. Durante o bazar, as leituras são feitas na mesa coberta por uma toalha estampada, cuja localização varia a cada festa, e pode estar posicionada no interior da casinha, ou em alguma das extremidades da varanda.

Figura 17 – Leitura de tarô na varanda da casinha



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2231115286963646/2231120066963168/?type=3&theater>. Acesso em: 8 out. 2019

No ano seguinte, nos meses de fevereiro, março e abril de 2019, a Barbada contou com uma atração teatral, intitulada *Risoflora Contando e Cantando por Todo o Brasil*, interpretada por Edna Aguiar. A *performance* percorreu tanto a área externa do bar quanto os espaços vazios da casinha, e permitiu a circulação entre as mesas e as cadeiras, enquanto a atriz interagia com o público. A apresentação foi dividida em cinco partes, distribuídas pelas edições de números 140, 141, 142, 143 e 144, tendo início por volta das 20 horas. O figurino foi composto por peças brancas e, por vezes, Edna Aguiar aplicava sobre o próprio corpo um pó, também de cor branca. Uma cesta de vime foi utilizada, ou uma lata prateada contendo flores, que foram distribuídas às pessoas.

A peça tem concepção e direção de Romero Andrade de Lima e foi, posteriormente, encenada na Mostra de Solos do SESC (Serviço Social do Comércio), na unidade de Londrina. A lunática personagem Risoflora (Figura 18) acredita nas histórias inventadas por ela mesma, ao interpretar as protagonistas femininas que nelas aparecem, como papéis femininos bíblicos, ou as divindades do Candomblé. Tal e qual uma andarilha, sem limitações da mente e do espaço, ela percorre as regiões do país, de Santa Catarina ao Ceará, contando e cantando as alegrias e tristezas mundanas. Para conceber Risoflora, Edna Aguiar baseou-se em memórias infantis, que mencionam figuras folclóricas, como o João Bobo ou a Maria Louca (SESC, 2019).

Figura 18 – Performance da atriz Edna Aguiar na edição número 143



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/2444954388913067/?type=3&theater>. Acesso em: 8 out. 2019

Na boate, antes e após o *show*, a discotecagem conta com DJs convidados e um DJ residente, o DJ Ed Groove (Figura 19), que tornou-se o cartão de visita da festa. O artista é influenciado, sobretudo, pela música negra, mas também explora outros gêneros brasileiros, como o samba *rock*. As composições selecionadas para a Barbada são das décadas de 1970, 1980 e 1990, de artistas nacionais e internacionais, famosos ou desconhecidos, que possuem uma produção inexplorada. DJ Ed Groove já compartilhou o mesmo palco que artistas célebres, como Criolo e Racionais (DJ ED GROOVE, c2019).

Figura 19 – Discotecagem na boate



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3442569515818211/3442574419151054/?type=3&theater>. Acesso em: 21 fev. 2020

Quanto às bandas que sobem ao palco do evento, essas pertencem ao circuito alternativo e exploram gêneros musicais de origem brasileira, como MPB, samba e *mangue beat*, e ritmos internacionais, como *rock and roll*, *soul*, *funk* americano da década de 1960, *afrobeat*, entre outros. A proposta da Barbada privilegia produções autorais, e recebe artistas do cenário independente local, regional e nacional — já tocaram na Barbada bandas de destaque, como a pernambucana Banda Eddie, as paulistanas Curumin e os Aipins, Francisco El Hombre, Pedra Branca, Trupe Chá de Boldo, As Bahias e a Cozinha Mineira etc.

A festa também recebeu artistas internacionais, como o americano Willie Heath Neal, que tocou na edição de número 96, em 2016 — nos meses de junho e julho ocorrem as edições temáticas²⁶, nas quais as bandas convidadas exploram a sonoridade *country*. Assim, no Arraiá Barbada, um número maior de bandeirinhas ornamenta o Bar Valentino, quando também são levadas para o teto da boate e do *hall*. Nessas edições costuma haver um carrinho de pipoca, que é distribuída gratuitamente, além de correio elegante e barraca do beijo.

²⁶ Outra Barbada temática acontece no Carnaval, sendo, porém, realizada no salão do Iate Clube de Londrina, desde 2017 — os aspectos semelhantes às edições tradicionais são a presença do residente DJ Ed Groove e do Bazar Barbada, com seus quitutes e demais exposições. Foram realizadas, ainda, quatro edições da Barbada em Maringá, tendo sido a quarta e última em novembro de 2017; três edições em Marília, em maio de 2011; uma edição na extinta Garagem Hermética, em Londrina, em fevereiro de 2011.

No ano em que completa uma década de existência, a Barbada criou uma *playlist* no aplicativo Spotify, serviço digital que possibilita o acesso a inúmeras músicas. As canções que compõem essa lista, de mais de oito horas de duração, são de autoria daqueles que já tocaram na festa. O objetivo dos produtores é que as melodias possam gerar uma sensação nostálgica dos momentos marcantes lá vivenciados, uma vez que, nas palavras deles, “a música é a essência da nossa festa [...]” (FESTA BARBADA, 2020).

A divulgação das atrações musicais de cada edição, como a banda a ocupar o palco da boate e o DJ convidado a tocar ao lado de Ed Groove, é feita pela página da Barbada no Facebook e Instagram²⁷. O evento também é divulgado por meio dos cartazes. Nos dias precedentes à festa, uma promoção é lançada no Facebook, quando os seguidores são encorajados a tirar uma *selfie* junto de algum cartaz, e os primeiros a postarem a fotografia terão direito de não pagar o *couvert* no domingo. Esses cartazes são colados em pontos estratégicos de Londrina, como nos murais da UEL, pois são estudantes universitários muitos dos frequentadores — essas pessoas e as maneiras delas estarem na festa, acompanhando a caravana da Barbada, constituem o foco da subseção seguinte.

3.3 OS FREQUENTADORES DA FESTA

A Barbada é uma festa voltada ao público jovem de Londrina, consumidor dos eventos culturais produzidos no cenário alternativo da cidade. Como mostram dados estimados pelo Facebook, os seguidores da página são formados 65% por mulheres e 35% por homens, e a maioria deles tem entre 25 e 34 anos de idade (Figura 20).

Figura 20 – Gênero e idades dos seguidores da página da Barbada no Facebook



Fonte: Arquivo pessoal dos produtores da Barbada

²⁷ No dia 13 de junho de 2020, a página @festabarbada contava com 10546 seguidores no Facebook e 5119 seguidores no Instagram.

Transitar pelos ambientes do Bar Valentino durante a festa Barbada propicia a observação de comportamentos distintos — já no início, é possível perceber a preferência de alguns frequentadores pela tranquilidade da área externa, enquanto outros escolhem se infiltrar na casinha, onde há o pequeno burburinho do bazar e, ainda, existem aqueles que preferem ocupar logo a pista, quando ainda é possível dançar sem esbarrar em alguém. Apesar dessas diferenças, a autora percebeu ao longo dos anos que alguns detalhes são compartilhados, como o vestuário dos frequentadores.

Ao ar livre, a experiência do estar junto é observada nas conversas entre os que grupos de pessoas sentadas ou em pé, o que revela o horário de chegada, pois as cadeiras tornam-se escassas conforme o sol se põe. Lá fora, interações com desconhecidos podem ser percebidas no fumódromo. Dentro da casinha acontece o bazar, com seus quitutes e produtos dispostos sobre as mesas que mais tarde, após o *show*, acolherão os mais cansados. Na boate, as primeiras coreografias começam a despontar timidamente ao som dos vinis de *black music*.

Por volta das 20 horas e 30 minutos a pista começa a ficar mais dançante e a casinha mais cheia. O *show* está prestes a começar, um maior número de pessoas se move até a boate e esvazia a área externa. A paisagem é composta pelos trajes florais e esvoaçantes e pelas peles femininas, tatuadas ou não, deixadas à mostra por pequenos *tops*. O letreiro de pelúcia é encoberto pelo gelo seco, enquanto luzes esverdeadas e avermelhadas iluminam a chegada dos músicos ao palco — o público se movimenta e segue o ritmo da batida, cada qual atento para não pisar e não ser pisado pelos inúmeros All Stars, Vans Off The Wall ou outros tênis de solado baixo.

Pouco depois das 22 horas, o *show* chega ao fim. As luzes do palco se apagam e a discotecagem volta a animar os passinhos dançantes, daqueles que posam para a câmera, ou são fotografados sem notarem os *flashes* mesclados às luzes inquietas emanadas do teto. As rodas se formam, se ampliam e se dissolvem, mas as músicas continuam passeando pelas décadas, à medida em que o vaivém das portas intercala entradas e saídas. Os espelhos refletem a pista efervescente, ao mesmo tempo em que algumas pernas estampadas, cobertas por tecidos ou tatuagens, descansam nas cadeiras. Na casinha já não existe mais bazar, e as mesas são ocupadas por quem procura um som mais baixo para conversar, dentro do recinto de madeira ou lá fora, sob a luz da lua. Pequenas filas começam a se formar no *hall*, enquanto os remanescentes da noite ainda criam coreografias logo ao lado.

A espontaneidade dos atentos e desatentos à lente da câmera é registrada pelas fotografias da SENSE²⁸, que produz conteúdo para outras áreas, como a de moda. Ainda, a SENSE já fotografou outros eventos realizados fora de Londrina, como o bloco de carnaval *Navio Pirata*, em São Paulo, que contou com a participação da banda BaianaSystem e dos artistas Flora Matos e BNegão, além de ter filmado o *Universo Paralello Festival*, de música eletrônica, que ocorre no estado da Bahia. Desde a edição de número 84 da Barbada, a SENSE é a responsável por fotografar os momentos da festa.

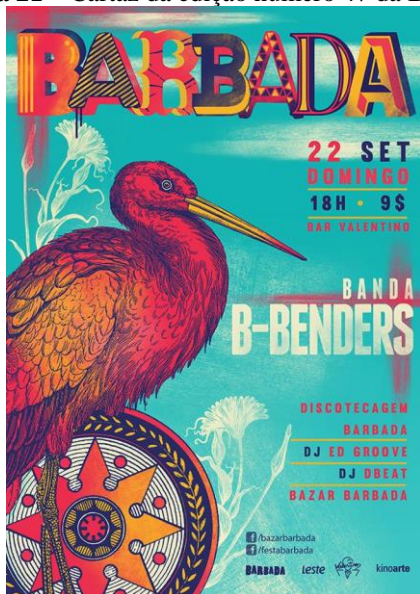
Os instantes são eternizados pelas fotografias, publicadas na página da festa, no Facebook. As publicações costumam ocorrer por volta de três ou quatro dias após a última edição, em um álbum específico. Essas imagens, portanto, possibilitam acompanhar a existência da Barbada — investigar as multiplicidades do cotidiano festivo é perder-se entre os frequentadores, ora aglomerados numa pista dançante, ora confinados numa antiga casinha de madeira, ora sob a luz crepuscular ou das estrelas, e depois encontrar-se, e recriar em ilhas de fotografias mapeamentos que serão analisados na seção 4.

²⁸ No dia 13 de junho de 2020, a página @xseense tinha 13766 seguidores no Facebook e 6703 seguidores no Instagram.

4 “VAMOS VER O QUE ESTÁ ACONTECENDO”

O primeiro contato da autora com a Barbada ocorreu há quase sete anos, no dia 22 de setembro de 2013 (Figura 21), um domingo abafado e chuvoso. A festa acontecia há algum tempo e a expectativa de conhecê-la era grande — a pista da edição 47 estava animada por conta dos passinhos saltitantes ao som do *rockabilly* da banda B-Benders. Quase nove meses depois, um convite telegráfico recebido de uma amiga dizia apenas “domingo tem Barbada” e, assim, no inverno de 2014, dia 15 de junho (Figura 22), a segunda experiência aconteceu. A partir dessa ocasião, quando o vento frio balançava as bandeirinhas e o vinho quente aquecia os ânimos, as idas ao evento passaram a ser frequentes.

Figura 21 – Cartaz da edição número 47 da Barbada

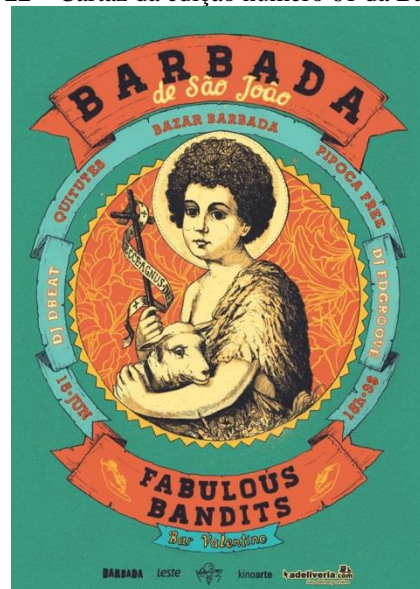


Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.123947904347072/518171661591359/?type=3&theater>.

Acesso em: 27 out. 2019

Figura 22 – Cartaz da edição número 61 da Barbada



Fonte: Festa Barbada. Disponível em:

<www.facebook.com/festabarbada/photos/a.123947904347072/657718747636649/?type=3&theater>.

Acesso em: 27 out. 2019

As memórias estão vinculadas ao ambiente sonoro, sem dúvida, pois as bandas que tocaram em cada edição são o que permitem localizar-se no tempo, ao assegurar para a autora quais Barbadas foram frequentadas por ela. E cartografar a festa é isto: habitar o território do Bar Valentino aos domingos e incorporar à pesquisa as experiências pessoais, tanto as vividas enquanto mestranda, quanto aquelas presenciadas previamente.

Antes do ingresso no Mestrado em Comunicação (em setembro de 2016, como estudante especial) a produção da subjetividade já estava em curso, especificamente desde meados de 2014, como já mencionado. Estar na Barbada proporciona uma sensação aprazível — que constitui uma das práticas de espaço, de Certeau (1998) — por ser um ponto de

encontro não só de pessoas, mas de diversas manifestações culturais; entre elas, as que geraram maior atração foram as musicais. Como diria Palomino (1999, p. 10), “sou cem por cento música e estar num clube significa, até hoje, concordar com o que toca ali dentro”.

Na qualidade de melômana, esta foi, portanto, a percepção inicial: a Barbada como um evento que possibilita aos londrinenses prestigiarem bandas de destaque do circuito alternativo. Mas os prazeres não eram apenas auditivos — a visualidade da festa tornou-se inquietante no momento em que a autora conseguiu enxergar em sua multiplicidade cotidiana os conceitos presentes nas obras estudadas no mestrado. A educação do olhar trabalhada desde a graduação em Design de Moda é apurada na pós-graduação e, assim, a frequentadora assídua passa a ser cartógrafa em campo festivo.

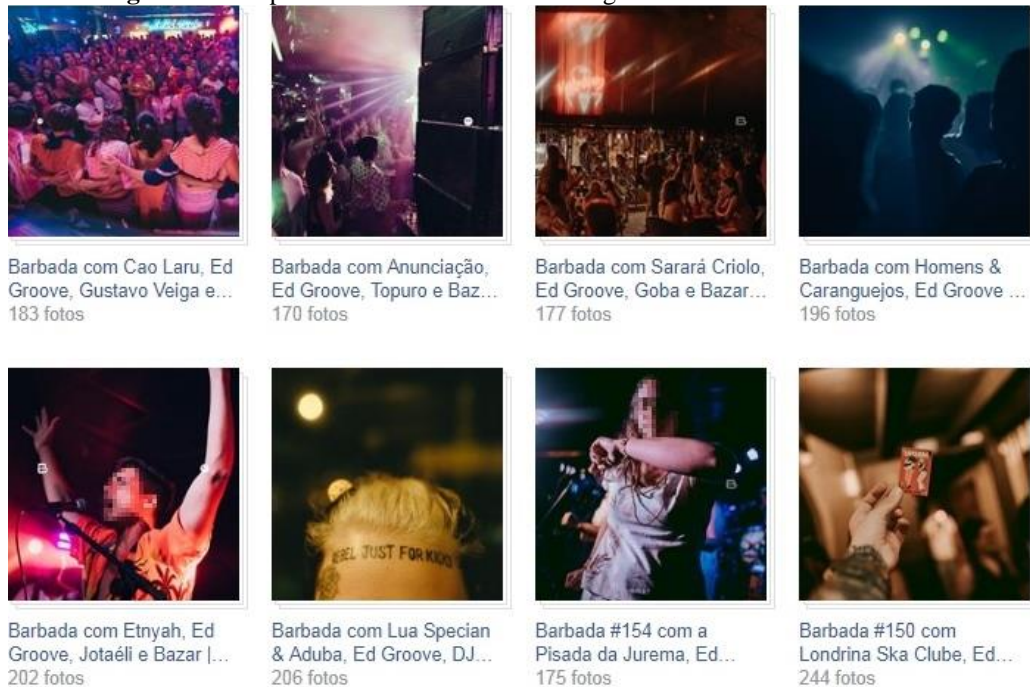
Então, o território já estava ocupado há tempos, porém as metas de pesquisa ainda não estavam definidas. Das poucas certezas carregadas, a segurança de que um domingo de Barbada apresenta-se sempre diferente do outro, e de que é um evento singular dentro da programação do Bar Valentino. E se a festa perdura e agrega novidades a cada edição existe um processo em curso, no qual as repetições não são redundantes, mas singulares — em outras palavras, as coisas repetem de maneira similar, não idêntica.

A trajetória traçada enquanto cartógrafa levou a alguns questionamentos. A primeira indagação foi: como se deveria proceder para analisar a identidade da Barbada? No entanto, ao estar inserida nesse espaço afetivo, novos pensamentos surgiram — inquietudes que se aproximam da noção de Bachelard (1998) sobre a constante criação de ideias que influencia a vivência sensível — e, em seguida, desponta outra questão: como se estabelecem as relações sociais na festa? A dinâmica continua e, finalmente, o comparecimento a demais edições acaba por modular o problema de pesquisa, que é expresso por meio da pergunta: como acompanhar a existência da Barbada no território do Bar Valentino? Desta maneira, ocorre a conversão de *metá-hódos* em *hódos-metá*, que resulta num problema mais adequado, formulado durante a habitação do campo.

A partir de então, a cartógrafa procura cultivar uma atenção à espreita, a fim de identificar as extremidades do processo constituído pela Barbada — durante o rastreio, as pontas processuais tocaram a atenção, que executou pousos e os agrupou em ilhas, compostas pelas fotografias tiradas pela SENSE. Assim, os álbuns publicados na página do Facebook (Figura 23) são as ilhas oceânicas e originárias, que recriam a festa visualmente; por sua vez, as ilhas formadas na dissertação são continentais e derivadas, constituídas por fotografias

“desgarradas”. Como as multiplicidades da vida cotidiana do evento repetem, as ilhas são expansivas, ou seja, as fotografias futuras poderão ser adicionadas às ilhas aqui apresentadas.

Figura 23 – Captura de tela dos álbuns de fotografias da Barbada no Facebook



Fonte: Festa Barbada. Disponível em: <www.facebook.com/pg/festabarbada/photos/?tab=albums>. Acesso em: 19 de jul. 2020

É importante salientar que as fotografias que compõem as ilhas²⁹ — *corpus* da pesquisa — pertencem às edições frequentadas pela cartógrafa³⁰ desde a edição número 84, que ocorreu no dia 29 de novembro de 2015, quando a SENSE começou a fotografar a festa. Enfim, as ilhas que surgirão ao longo desta seção são “[...] conexões que desterritorializaram-se dezenas de vezes até o momento em que escrevemos uma configuração possível para o aqui-agora [...]” (SOUZA, 2014, p. 55). Vamos ver o que está acontecendo na Barbada?

4.1 OS VEÍCULOS DA CARAVANA

Para assumir a postura de cartógrafa algumas atitudes como frequentadora tiveram que ser modificadas, como deixar de conferir o cartaz da festa divulgado dias antes — os amigos convidam, o convite é aceito e ponto. Com certeza haverá o Bazar Barbada, uma banda e um DJ ao lado de Ed Groove, mas os expositores e os artistas serão descobertos no momento da festa, como assistir a um filme sem ler a sinopse. Assim, ao estar à espreita no território, os olhos e os ouvidos rastreiam e desvendam espontaneamente as informações contidas no cartaz, que tocam a atenção e essa, por sua vez, realiza pousos (Figura 24).

²⁹ No canto inferior direito de cada fotografia há um número que corresponde à edição em que esta foi tirada.

³⁰ Conferir Apêndice B – *Barbadas frequentadas pela autora desde a edição #84*.

Figura 24 – Ilha de atrações



Fonte: Organizado pela autora a partir de fotografias da SENSE publicadas na página da Barbada, no Facebook³¹

³¹ #84. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.939531369455384/939534649455056/?type=3&theater>>. Acesso em: 2 de maio 2020.
 #96. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1091776600897526/1091778157564037/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #97. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1115566598518526/1115570235184829/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #105. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1325304304211420/1325306060877911/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #114. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1578437448898103/1578440942231087/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #115. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1602065153201999/1602066499868531/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #121. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1745656812176165/1745661388842374/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #132. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2125744757500700/2125757497499426/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #132. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2125744757500700/2125750737500102/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #137. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2345898248818682/2345908972150943/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #138. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2367981739943666/2367992486609258/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #141. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/2444955808912925/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #151. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2942840305791137/2942860692455765/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #152. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3041926609215839/3042021959206304/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #152. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3041926609215839/3041941839214316/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.

Os pousos realizados na *Ilha de atrações* (Figura 24) podem ser analisados por múltiplas entradas, visto que tal ilha é composta por quatro platôs que a organiza: o Bazar Barbada (edições #84, #105, #132, #138 e #152), os/as DJs convidados/as (edições #97, #114, #132 e #137), as bandas (edições #96, #115, #121 e #152) e as atrações adicionais, como a leitura de tarô e a *performance* teatral (edições #152 e #141). O bazar, os *shows* e a discotecagem repetem, mas os expositores, os DJs e os músicos são diferentes a cada festa.

Apreciar sob a luz da lua uma das partes de *Risoflora Contando e Cantando por Todo o Brasil* e, de súbito, voltar os olhos para a casinha, onde numa de suas mesas os milenares símbolos do tarô revelam o destino de algum jovem que, em seguida, dançará músicas da sua geração faz a cartógrafa relacionar tal contexto àquele vivenciado pelo sujeito pós-moderno de Hall (2006) — cuja identidade plural é notada nessas situações, inseridas em uma paisagem caótica, que fornece múltiplas experiências sensoriais.

Transitar pela Barbada e pelos cantos do Bar Valentino ocupados sabiamente por ela é como percorrer trechos de uma identidade que não interrompe o seu traçado. Apesar do formato da festa³² ter se mantido o mesmo, desde quando os *shows* deixaram de ocorrer na área externa, demais atrações vêm sendo incrementadas, como o teatro e a oportunidade de consultar as cartas, traços identitários conservados no *genius loci*, conceito discutido por Maffesoli (1987) e Rossi (1995).

O tarólogo que utiliza um enfeite de penas na cabeça e traz consigo miniaturas de santos evoca as memórias do Bar Valentino de antigamente, quando também era possível consultar o tarô. Segundo Staviski (2004), da década de 1980 é a história de uma mulher que morava nos fundos do bar e tornou-se uma atração à parte, ao oferecer seus serviços como cartomante em meio ao clima boêmio. Valdomiro Chammé, que frequentava o bar antes de ser proprietário, recorda dessa personagem na reportagem feita por Lemes (2008).

Nos fundos da antiga casa morava uma cigana, que começou a reclamar do barulho. José Antônio Teodoro, o primeiro dono do bar, convidou a mulher para ler cartas num dos cômodos. Me lembro dela toda vestida, lendo o destino das pessoas. Sempre convivemos com o fantasma do bar fechar mas, um dia, ela disse para a gente não se preocupar, que já tinha amarrado as quatro pontas do lugar (LEMES, 2008, p. 1).

Outro fato que aponta para a relação da Barbada com o antigo Bar Valentino é a *performance* da atriz Edna Aguiar, que remete à época em que aconteciam as peças teatrais

³² Início do evento às 18h, apresentação da banda perto das 20h30min e discotecagem antes e após o *show*.

no pequeno palco de madeira. O Proteu (Projeto de Teatro Experimental Universitário), cujos pôsteres decoram as paredes internas da casinha, lançou alguns de seus espetáculos no bar. A peça musical tragicômica *Barba Azul – Um Conto de Fodas* foi estreada em 1985, no Dia Internacional da Mulher — tratava-se de uma colagem de textos dirigida por Nitis Jacon, que discutia a violência contra a mulher numa espécie de cabaré político (JACON, 2010).

Ainda, um terceiro fato indica a relação da Barbada com o Bar Valentino de outrora: as fotografias que retratam os frequentadores. A forma como eles articulam sentido com essas imagens se assemelha à relação que existia entre os grupos de teatro e os pôsteres — ambas as gerações apreciam a representação de si mesmas, seja indiretamente, nos primórdios do bar, quando os atores e atrizes viam nas paredes de madeira os pôsteres das peças das quais tinham participado, seja diretamente, na atualidade, quando as pessoas compartilham em seus perfis pessoais, no Facebook, as fotografias publicadas na página da Barbada. Tal necessidade imagética se relaciona ao conceito de iconomania, de Baitello Junior (2018a), pois a imagem contemporânea necessita ser exposta em demasia.

De modo simultâneo, então, a Barbada busca inspirações na época em que o atrativo principal do Bar Valentino era o teatro e acompanha as mudanças sofridas pelo tempo, uma vez que agora a diversão principal dos frequentadores é dançar ao som que emana dos instrumentos do palco e dos discos que giram nos equipamentos dos DJs, cujos *setlists* são compostos também por músicas internacionais — na *Ilha de atrações* estão a DJ convidada Chá de Lirian, na edição #87 e os DJs convidados Gustavo Veiga, Djalma 70 e Brutal Redneck, respectivamente nas edições #114, #132 e #137. Portanto, as singularidades locais, que despertam e revivem, e o repertório dos DJs, que muitas vezes tocam *hits* ouvidos em várias partes do mundo, ilustram o conceito de Maffesoli (1987) de harmonia diferencial, pois a cultura local, do bar londrinense, sofre influências externas, globais.

A combinação híbrida que vincula o local ao global é percebida também nos artistas que tocam na Barbada. Na *Ilha de atrações* estão presentes: a banda londrinense Abacate Contemporâneo (edição #121), o curitibano Dow Raiz (edição #152), a Francisco, El Hombre (edição #115) de destaque em âmbito nacional e o estadunidense Willie Heath Neal (edição #96). As apresentações musicais sempre acontecem na Barbada, mas as origens dos músicos variam — podem ser locais, regionais, nacionais ou internacionais.

A diversificação sonora, visual e do entretenimento é o que caracteriza a época em que a festa Barbada ocorre, ou seja, a receptividade ao que é diferente constitui sua aura

estética, conceito de Maffesoli (1987). Ainda, nas manifestações artísticas musicais a aura estética que engloba os ideais feministas pode ser percebida nas letras críticas da banda Francisco, El Hombre que, com seu ritmo dançante, foi a responsável por uma das noites mais lotadas da Barbada. Os músicos se apresentaram no dia 10 de setembro de 2017 quando, por volta das 19h30min, já era impossível entrar no Bar Valentino, horário em que o movimento costuma ainda ser baixo. Nesta edição, o público feminino presente cantou em uníssono a música *Triste, louca ou má*, que fez parte da trilha sonora da novela *O outro lado do paraíso*.

Triste, louca ou má
 Será qualificada ela quem recusar
 Seguir receita tal
 A receita cultural
 Do marido, da família
 Cuida, cuida da rotina
 Só mesmo rejeita
 Bem conhecida receita
 Quem não sem dores
 Aceita que tudo deve mudar
 Que um homem não te define
 Sua casa não te define
 Sua carne não te define
 Você é seu próprio lar
 (FRANCISCO EL HOMBRE, 2016).

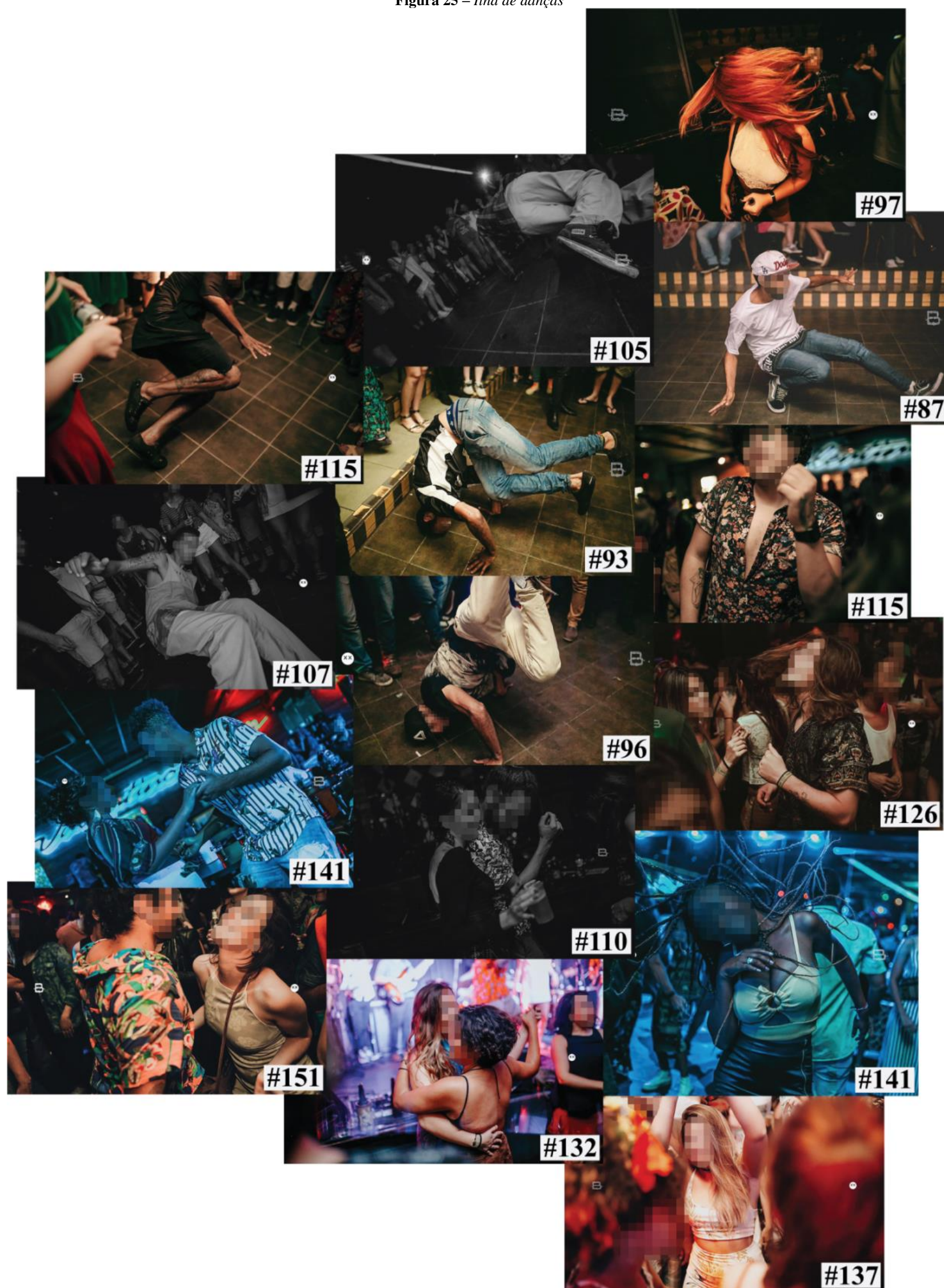
Difícil alguém ter permanecido na área externa do Bar Valentino ou na casinha nessa ocasião, a não ser o expositores do Bazar Barbada, que compõe um dos platôs da *Ilha de atrações* — as fotografias foram selecionadas a partir da intenção de mostrar como a prática artesanal sempre se faz presente, porém é trabalhada de maneiras diferentes: nos apanhadores de sonhos (edição #152) e nos sinos dos ventos (edição #105), objetos de decoração; nos produtos alimentícios da Pousada Marabú (edição #84); nas pulseiras (edição #132) e nos demais acessórios, de couro (edição #138). O artesanato reflete o encanto pela diferença do local, citado por Hall (2006), contra a tendência da homogeneização global.

Enfim chega a hora do reconhecimento atento, de repetir a abertura da atenção e ficar à deriva, até encontrar uma nova ilha...

4.2 AS MANEIRAS DE DANÇAR

O rastreio da frequentadora-cartógrafa inclui acompanhar mudanças de posição e de velocidade, com uma atenção que além de aberta, é móvel. Assim, estar infiltrada na pista dançante da Barbada, que acomoda ritmos plurais e oportuniza *performances* diversas, propicia alcançar a mobilidade atencional e realizar pousos no movimento (Figura 25).

Figura 25 – Ilha de danças



Fonte: Organizado pela autora a partir de fotografias da SENSE publicadas na página da Barbada, no Facebook³³

³³ #87. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.963986497009871/963993063675881/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #93. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1024254430983077/1024264067648780/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #96. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1091776600897526/1091784217563431/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #97. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1115566598518526/1115571855184667/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #105. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1325304304211420/1325308910877626/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #107. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1348788985196285/1348817468526770/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #110. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1409479219127261/1409484312460085/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #115. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1602065153201999/1602066806535167/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #115. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1602065153201999/1602068833201631/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #126. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1838677129540799/1838684716206707/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #132. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2125744757500700/2125753404166502/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #137. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2345898248818682/2345920415483132/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #141. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/2444945298913976/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #141. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/2444958295579343/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #151. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2942840305791137/2942861279122373/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.

Na *Ilha de danças* (Figura 25), os pousos no funcionamento da atenção geraram três conjuntos de platôs: o ato de dançar sozinho (edições #87, #97, #115, #126, #137 e #141), as danças em duplas (edições #110, #132, #141, #151) e os passos que necessitam do espaço aberto pelos frequentadores ao redor (edições #93, #96, #105, 107 e #115). Por mais que os modos de dançar repitam os movimentos corporais são diferentes, como as maneiras de agitar os cabelos e as mãos; tocar ou não o parceiro; encostar ou não a cabeça no chão ao ritmo do *hip hop*. Assim, o público acompanha o ritmo próprio de cada DJ.

Entre os ocupantes da pista aglomerada flui o desejo de estar junto, citado por Maffesoli (1984 e 1987), observado até mesmo naqueles que dançam sozinhos — a imersão no território dançante possibilita notar que os frequentadores do evento estão invariavelmente em grupos. A dança é solitária apenas na aparência, pois o espaço compartilhado transforma a experiência individual em coletiva, seja pela presença, ao lado, de pessoas com quem o vínculo de amizade já foi estabelecido, seja pelo toque dos cabelos alheios que mexem freneticamente. E nas situações efêmeras dos domingos de Barbada não é preciso saber como dançar; os gestos são múltiplos e fogem do que uma dança supostamente deve ser. Por vezes, dançar é só “bater cabelo” ou agitar os braços, para mostrar que “está presente”.

Recorrentes são também as danças em duplas, desenroladas em diferentes instantes da festa e pontos do território do Bar Valentino, ora em frente ao palco (edições #110 e #132), ora no meio da pista (edição #151), na discotecagem anterior ou posterior ao *show*, durante o *show* (edição #132)... São momentos que ilustram, mais uma vez, a vontade de viver junto e a dimensão lúdica ou fantástica, discutida por Maffesoli (1984 e 1987). A partilha de emoções oportuniza dançar como tem vontade, numa esquiwa de regras; por que os pares têm que ser formados sempre por um homem e uma mulher?

Essa experiência extática que a dança proporciona é percebida em muitas das situações efêmeras da vida cotidiana da Barbada. Em uma circunstância específica — que representa um acontecimento compreendido no ato, como Alvarez e Passos (2015) sugerem para a prática cartográfica — a percepção foi complementada pela letra da música *Chega de tristeza*, da Trupe Chá de Boldo, a qual menciona a dança como solução para os problemas. Os paulistas se apresentaram no dia 10 de abril de 2016, na edição 93, quando o bar estava mais cheio do que de costume. Os frequentadores dançavam e cantavam juntos esta canção, que é uma das mais famosas da banda, cujo trecho é citado a seguir.

Chega de tristeza

Drama
 Novela sem fim
 Larga a panela
 O bolero
 O trilho desse trem
Vem dançar
 Depressa que passa essa frente fria
 (TRUPE CHÁ DE BOLDO, 2010)

Depois desse *show*, durante a discotecagem, uma maneira de dançar tocou a atenção da cartógrafa, que são os movimentos de *hip hop* nos quais as mãos dos dançarinos tocam o chão para que eles possam girar as pernas no ar (edição #93). Esses passos foram observados em outras tantas noites (edições #96, #105, #107, #115), em diversos pontos da pista. É interessante notar que a formação desses espaços livres ocorre espontaneamente: o frequentador ou a frequentadora que dança não pede licença, somente começa a dançar e as rodas são abertas. Como a Barbada não é um evento voltado à prática profissional da dança e como a maioria do público não dança segundo as regras de uma dança específica, quem sabe dançar *hip hop* acaba por chamar a atenção dos presentes. A abertura espontânea de um novo território dentro da aglomeração ilustra o conceito de ética comunitária, de Maffesoli (1987), que é uma moralidade do meio, uma lei não dita.

A *performance* do *hip hop* que aparece na *Ilha de danças* mostra como os frequentadores da festa Barbada reagem de modo astucioso à estrutura física imposta pelo Bar Valentino, reação que pode ser aproximada do conceito de consumidor, de Certeau (1998). Apesar de a discotecagem ter um local certo para ocorrer — na boate, que é um ambiente fechado e que acomoda um número máximo de pessoas — a dança *black* se adapta de uma maneira não prevista, ao seguir lógicas e éticas surgidas no cotidiano.

Por conseguinte, a possibilidade de executar tais passos do *hip hop* constitui uma maneira de se apropriar do espaço, ideia de Certeau (1998) sobre os movimentos que mantêm os territórios ocupados. As outras danças, quando os frequentadores dançam em duplas ou sozinhos, dentro de sua roda de amigos, são também modos de consumir as músicas que tocam na festa Barbada.

Analisar as manifestações do gênero musical do *hip hop* aos domingos no Bar Valentino gera pensamentos sobre a existência de tribos ou microgrupos no evento, conceito de Maffesoli (1987). Como foi dito, a dança é apreciada por grande parte dos frequentadores, seja para dançar sem saber ou para admirar aqueles que dominam as técnicas dançantes. No entanto, quando as rodas são abertas, apenas algumas pessoas revezam o espaço que acabou

de ser liberado na pista fervilhante. Ademais, é possível observar que nem todos aqueles que compõem a “tribo do *hip hop*” se arriscam a dançar no meio do espaço vazio — ou por serem dançarinos iniciantes, ou por não desejarem os olhares voltados pra si; independente do motivo, quem se expõe acaba por representar um papel de destaque dentro da tribo afetual.

Contudo, não é somente o *hip hop* que movimenta a Barbada. Os ritmos que compõem a atmosfera sonora da festa são como os inúmeros centros das nebulosas afetuais de Maffesoli (1987), plurais e de contornos imprecisos — um *hit* do momento é emendado por uma canção brasileira desconhecida e, na sequência, a música *black* abre uma roda que logo é fechada para dançar um clássico de décadas passadas. Em tal fluidez, os frequentadores interagem de maneira dispersa, num vaivém de um círculo a outro, numa dança conjunta que rompe, num dançar sozinho que logo agrega.

Na dimensão lúdica do cotidiano da festa, constituída pelos gestos dançantes e pelo som ininterrupto atua, ao mesmo tempo, a iluminação baixa da boate do Bar Valentino, aclarada pelos *flashes* da câmera fotográfica, que evidencia momentaneamente não só os movimentos, mas as cores camufladas pela pouca luz. Essas são pistas que podem resultar na formação de novas ilhas e são, ainda, os aspectos qualitativos que Maffesoli (1984) afirma acentuar as fugacidades cotidianas.

Enfim, os minutos finais da Barbada contribuem para o reconhecimento atento que provoca a saída desta ilha, pois as maneiras de dançar aqui analisadas acontecem, em sua maioria, na discotecagem posterior ao *show*. Portanto, quando as luzes se acendem na boate e sinalizam que a segunda-feira já começou, é hora da cartógrafa reconfigurar o território da observação, nem que seja para ancorar-se numa ilha em outro domingo.

4.3 A MODA DOS FREQUENTADORES

Os pousos feitos pela atenção à espreita apresentados nesta subseção são uns dos mais espontâneos. O que houve foi o seguinte: em certa edição da Barbada, a cartógrafa estava acompanhada de um amigo, de quem se perdeu. Ele estava vestido com uma camiseta florida e esta foi a referência para tentar encontrá-lo em meio a aglomeração em frente ao palco — que não foi de muita ajuda, pois muitos frequentadores trajavam peças de vestuário semelhantes. A partir de então, compreendeu-se subitamente que outros produtos de moda são comuns entre o público da festa, além das estampas de flores ou folhagens, como os *tops* e os tênis de solado baixo (Figura 26).

Figura 26 – Ilha de vestuário



Fonte: Organizado pela autora a partir de fotografias da SENSE publicadas na página da Barbada, no Facebook³⁴

³⁴ #93. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1024254430983077/1024264410982079/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #94. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1044230512318802/1044231338985386/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #102. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1262943693780815/1262947340447117/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #110. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1409479219127261/1409501295791720/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #114. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1578437448898103/1578442682230913/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #119. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1702574209817759/1702584809816699/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #119. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1702574209817759/1702583576483489/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #122. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1765560906852422/1765569906851522/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #126. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1838677129540799/1838687962873049/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #129. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1973373609404483/1973376976070813/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #137. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2345898248818682/2345920288816478/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #138. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2367981739943666/2367989596609547/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #141. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/2444954238913082/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #141. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2444941645581008/244495665579507/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #152. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3041926609215839/3041946429213857/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.

A *Ilha de vestuário* (Figura 26) é composta pelos pousos que geraram os platôs das estampas de flores ou folhagens (edições #119, #122, #137, #138 e #141), dos tênis de solado baixo (edições #94, #102, #110, #114 e #129) e dos *tops* (edições #93, #119, #126, #141 e #152). Então, as roupas constituem repetições que não são idênticas, pois carregam diferenças, tais como: as flores e folhas aparecem tanto em camisetas quanto em camisas, que são vestidas com os botões fechados ou abertos; os tênis podem ter ou não ter cadarço e, por vezes, têm o cano alto; os *tops* são claros ou escuros, lisos ou estampados.

A moda vista na Barbada é uma das concretudes da vida cotidiana da festa. Apesar de ser compartilhada entre os indivíduos, não significa a instituição de um *dress code* ou uma sugestão de traje adequado para festejar, como acontece em tantos eventos formais. Ao contrário, é a moda que surge espontaneamente e que prolifera, aos poucos, até transmitir a sensação de pertencimento e de liberdade, conforme a discussão realizada por Baitello Junior (2018b). Na Barbada, a vestimenta enquanto estado de quem é livre suscita diversas reflexões: os tênis baixos proporcionam estabilidade para dançar, momento no qual interações são estabelecidas; os *tops* garantem conforto térmico na pista aglomerada e, também, refletem um ambiente no qual uma peça curta e pequena, que deixa o corpo à mostra, não sugere um convite ao toque — inclusive, uma das músicas da banda londrinense Maracajá, intitulada *Uma maracajá*³⁵, que tocou na edição #141, expressa o repúdio à objetificação do corpo feminino ao utilizar metáforas:

Põe dentro da sua cabeça
 Caçadora, **essa felina**
Não é peça de leilão pra arrematar
 Gato caçador em sua defesa
 Mete o rabo entre as pernas
 Um leão fugindo da maracajá!
 (MARACAJÁ, 2020)³⁶

Mesmo que seja uma vestimenta de tamanho reduzido, o *top* não deixa de ser resultado da criação de uma segunda pele, igualmente às camisas ou camisetas estampadas que vestem os corpos masculinos desta ilha. Conforme Maffesoli (1984), a imaginação influencia as diversas aparências criadas, são como máscaras do teatro da socialidade. Na festa Barbada, a decoração pode inspirar a mente criativa dos frequentadores, pois uns de seus componentes são justamente as flores e folhagens, e as estampas coloridas são uma das caracterizações que causam a sensação de pertencer, quando há uma adaptação tanto ao meio

³⁵ Maracajá é um(a) gato(a)-do-mato.

³⁶ A edição #141 aconteceu no dia 17 de fevereiro de 2019, ocasião em que a banda tocou a música citada. A publicação no YouTube, porém, ocorreu em 2020.

físico quanto ao social, pelas imagens florais que comunicam a paixão pela semelhança e vinculam cada indivíduo ao público frequentador.

A moda, então, ultrapassa o aspecto de pele segunda ao alcançar a condição de inteligência mimética, como explicita Baitello Junior (2018b). O vestuário oferece a chance de manifestar várias identidades por meio de um único corpo — será que a maior interferência no momento da escolha da roupa para ir à Barbada é o gosto próprio ou a vontade de estar semelhante aos demais frequentadores? Será que tais indivíduos vestem-se da mesma forma em outras ocasiões? O que importa é que são livres para escolher e, quando vão à festa, optam por repetir o que vêem ao redor. Aliás, contrapor as preferências pessoais e o desejo por semelhança não é o mais adequado, pois o conceito de teatralidade de Maffesoli (1984) diz respeito a algo natural da vida cotidiana, que está voltada tanto para o outro quanto para si, ao considerar o conforto de estar adaptado ao meio e de sentir-se aceito.

Portanto, as repetições percebidas nas vestimentas demonstram a necessidade de fazer parte de um grupo, abordada por Baitello Junior (2018b), Palomino (1999), Magnani (2003) e Maffesoli (1987). Na Barbada, o pertencimento gerado por meio da comunicação visual permite o reconhecimento tanto entre os frequentadores, quanto entre eles e os artistas — por exemplo, na fotografia da edição #141 presente na *Ilha de vestuário*, é possível notar que o homem que veste o *top* está no palco, apresentando-se num *show*, e o rapaz na edição #119, que veste uma camiseta estampada por folhas, é um dos DJs convidados. Ainda, a coletividade comunica não apenas nos momentos de festa, mas também por meio dos registros imagéticos divulgados nas redes sociais, que apresentam as semelhanças nas roupas.

Vínculos afetivos são estabelecidos numa rede de pertencimento que integra os frequentadores, os artistas e o espaço do Bar Valentino. É um “caldo de signos de cultura”, como diz Maffesoli (1987), que comunica visualmente. Se existe um vestuário que é comum ao público e aos responsáveis pelas atrações da festa, como os integrantes das bandas, existe o sentimento da representação pessoal no palco, ou seja, uma identificação entre quem assiste e quem se apresenta. Se parte da decoração da festa é semelhante às estampas das roupas, existe um apreço por elementos visuais parecidos. Se os frequentadores calçam sapatos confortáveis, vão preparados para dançar e interagir num espaço catártico compartilhado, que permite o sair de si coletivo, mencionado na ilha da subseção anterior.

Por último, vale mencionar alguns modos de consumir as peças de roupas que não são passivos. Nas fotografias das edições #137 e #141, diferentes rapazes vestem a

mesma camisa estampada, porém, um está com todos os botões fechados e o outro está com vários botões abertos — uma repetição singular, que apresenta diferença. Ainda, na fotografia da edição #141, o *top* é vestido por um homem, o que pode ser considerado um ato de resistência, visto que é uma peça geralmente considerada feminina. E qual seria o problema se os homens frequentadores usassem *tops*, vestimenta propícia a um ambiente fechado e cheio?

Finalmente, as janelas abertas nesta ilha — que exibem uma multidão na qual o pertencimento é comunicado pelo vestuário comum — fecham quando outras extremidades do processo tocam a atenção da cartógrafa, no acolhimento de um encontro que será relatado a seguir e que propiciou a criação de novas ilhas.

4.4 A DECORAÇÃO DA FESTA

Dentre os artigos escritos pela frequentadora-cartógrafa ao longo do mestrado está *A polifonia do Bar Valentino: o espaço como suporte para a narrativa visual de uma geração* (REZENDE e DEMÉTRIO, 2019), cujo tema é a decoração da casinha, composta por 63 pôsteres. Para auxiliar o desenvolvimento do trabalho, foi necessário que a autora fotografasse cada um dos pôsteres— ela foi até o local fora do horário de funcionamento (Figura 27) e se deu conta de que nunca tinha prestado atenção à maioria deles, que são “camuflados” pela decoração da Barbada e pelos inúmeros produtos do bazar, e suas idas ao Bar Valentino raramente ocorrem em outros dias que não sejam os domingos de festa.

Figura 27 – Pôsteres fotografados no Bar Valentino vazio



Fonte: A autora (2018)

Portanto, o que tocou a atenção foi perceber que a Barbada transfigura o espaço do Bar Valentino, que quase parece outro local aos domingos — desta vez, então, os pousos são realizados sobre as multiplicidades da decoração da festa (Figura 28).

Figura 28 – Ilha de decoração



Fonte: Organizado pela autora a partir de fotografias da SENSE publicadas na página da Barbada, no Facebook³⁷

³⁷ #84. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.939531369455384/939533002788554/?type=3&theater>>. Acesso em: 2 de maio 2020.
 #84. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.939531369455384/939558066119381/?type=3&theater>>. Acesso em: 2 de maio 2020.
 #85. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.946706748737846/946710665404121/?type=3&theater>>. Acesso em: 2 de maio 2020.
 #95. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1067723953302791/1067724459969407/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #95. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1067723953302791/1067738073301379/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #102. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1262943693780815/1262946117113906/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #112. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1500944816647367/1500953233313192/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #112. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1500944816647367/1500952086646640/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #121. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1745656812176165/1745662552175591/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #121. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1745656812176165/1745667652175081/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #121. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1745656812176165/1745666675508512/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #122. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1765560906852422/1765563590185487/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.
 #129. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1973373609404483/1973376862737491/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #151. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.2942840305791137/2942840762457758/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #152. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.3041926609215839/3041939275881239/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.

Os platôs que formam a *Ilha de decoração* (Figura 28) derivam dos pousos da atenção sobre o letreiro de pelúcia (edições #95, #102, #112, #121 e #152), as bandeirinhas (edições #84, #85, #122 e #129), os piscas-piscas (edições #95, #121 e #151) e os arranjos de folhas e flores de plástico (edições #84, #112 e #121). Apesar dos tipos de artigos decorativos repetirem, o processo que constitui decorar o Bar Valentino é percebido pelas diferenças na maneira de empregá-los. O letreiro de pelúcia pode estar atrás da mesa do DJ, apoiado sobre a estreita plataforma de madeira, como nas edições #95, #102 e #121 e, às vezes, é decorado pelos arranjos de flores ou até mesmo por um cordão de corações, na edição que aconteceu no Dia dos Namorados, em 2016; o letreiro também aparece pendurado no fundo do palco. Quanto às bandeirinhas, elas podem ser lisas ou estampadas. Os piscas-piscas aparecem com formas e cores diversas, sobre as mesas dos expositores ou nos cantos das janelas (edição #95). Já os arranjos envolvem as pilastras, os bambolês e, por vezes, a mesa do DJ — parece que as folhagens e flores de plástico surgem em qualquer ponto, como rizomas...

A decoração empregada pelos produtores da Barbada é um modo se apropriar do espaço do Bar Valentino, atitude que remete ao exemplo utilizado por Certeau (1998) sobre um apartamento alugado que é transformado pelo locatário — o consumo é regulado num primeiro nível, pela estrutura do imóvel e, num segundo nível, as astúcias do consumidor seguem lógicas próprias. Na festa, os produtores são, ao mesmo tempo, consumidores, e os artigos decorativos de custo não elevado aludem à origem do nome do evento.

Assim, nos domingos de Barbada há a tentativa de criar outra atmosfera, que comunica visualmente a singularidade do evento dentro da programação do bar, de maneira conjunta aos cartazes e às fotografias da SENSE. É uma ambiência que adiciona elementos à falta de unidade visual do Bar Valentino; ainda, é interessante notar que os artigos decorativos remetem às festividades juninas e ao Natal, por meio das bandeirinhas e dos piscas-piscas.

Da *Ilha de decoração* foi “desgarrada” outra ilha, constituída pelas diferenças no palco da boate, ocupado repetidamente (Figura 29). Nele, já apareceram bandeirinhas de plástico (edição #87) e de papel (edição #96), arranjos de plástico “rizomáticos” que subiram pelos pedestais dos microfones (edição #93), além dos diferentes elementos que cobriram o fundo — como os pôsteres da Barbada, quando Curumin e os Aipins se apresentaram (edição #91), que remetem aos pôsteres da casinha; as serpentinas (edição #106), semanas antes do carnaval de 2017; um coração azul de feltro no Dia dos Namorados (edição #95) etc.

Figura 29 – Ilha de palco



Fonte: Organizado pela autora a partir de fotografias da SENSE publicadas na página da Barbada, no Facebook³⁸

³⁸ #85. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.946706748737846/946712785403909/?type=3&theater>>. Acesso em: 2 de maio 2020.
 #87. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.963986497009871/963998177008703/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #91. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1002732413135279/1002737586468095/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #93. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1024254430983077/1024258764315977/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #95. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1067723953302791/1067730646635455/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #96. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1091776600897526/1091777897564063/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #97. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1115566598518526/1115569251851594/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #101. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1240186566056528/1240189526056232/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #106. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1335229136552270/1335230133218837/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #107. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1348788985196285/1348816078526909/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #110. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1409479219127261/1409484092460107/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 de maio 2020.
 #121. Disponível em: <<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.1745656812176165/1745657108842802/?type=3&theater>>. Acesso em: 6 de maio 2020.

A *Ilha de decoração* e a *Ilha de palco* comunicam a identidade do território criado pela Barbada, uma identidade plural, devido aos elementos diferentes que a compõe e, do mesmo modo, aberta, uma vez que elementos são acrescentados no decorrer do tempo, no fundo do palco, principalmente. Além disto, os artigos que repetem aparecem em pontos distintos do bar e, por vezes, têm outras cores e formatos.

Enfim, agora é o momento de abandonar as ilhas continentais em separado para analisá-las em conjunto, pois cartografar é, também, conectar estruturas rizomáticas...

4.5 UM ÚLTIMO OLHAR

As ilhas apresentadas nas subseções anteriores são conectáveis, uma vez que as linhas de segmentaridade que organizam cada uma delas em platôs são, igualmente, linhas de desterritorialização, que fogem para outras ilhas e são ramificadas por todas as direções. Deste modo, as ilhas constituem um mapa aberto e reversível, adaptável a novas montagens, que pode ser desmontado e modificado.

Ao navegar pelo arquipélago formado e ancorar na *Ilha de atrações*, por exemplo, percebe-se que elas contêm elementos de outras ilhas, como os *tops*, que são um dos platôs da *Ilha de vestuário*, o letreiro de pelúcia, componente da *Ilha de decoração* e, ainda, um dos vários fundos que compõem a *Ilha de palco*. Então, estas fotografias que estão na *Ilha de atrações* são fragmentos que poderiam ser separados e agrupados às outras ilhas citadas. Tal situação também pode ocorrer na *Ilha de danças*, onde os *tops*, as estampas e os tênis aparecem; na *Ilha de vestuário*, na qual é possível identificar artigos decorativos, o integrante de uma banda e um DJ convidado; na *Ilha de decoração*, em que aparecem o DJ residente, as bandas, o bazar, as camisas estampadas e os *tops*.

Nesta navegação entre as ilhas, que permitem acompanhar a existência da festa Barbada no território do Bar Valentino, em diversos momentos a cartógrafa depara-se com conceitos comuns a elas — noções que iluminam as multiplicidades cotidianas encontradas na rota traçada, uma vez que o mapeamento pretende ser orgânico.

A ideia de socialidade, de Maffesoli (1984, 1987), perpassa as ilhas, nas quais estão eternizados os instantes efêmeros de vivências coletivas, que transbordam uma organicidade na qual as relações sociais são estabelecidas no vaivém incessante entre os ambientes do bar e as rodas de frequentadores, coesas devido aos vínculos afetivos, e não às funções desempenhadas pelos indivíduos. Nas interações imperam o desejo de estar junto, que

fala mais alto que o aconchego de permanecer em casa na véspera do segundo dia da semana. A vontade de ir a uma festa que tem início no ocaso dominical e pode atravessar a meia-noite pode parecer ilógica aos olhos da ordem instituída; no entanto, é este o sentimento que garante a vida da Barbada, sempre pulsante.

A presença no Bar Valentino aos domingos é, então, uma prática cotidiana que resiste à rotina imposta pelo senso comum, num dia considerado não adequado para festejar no período noturno. E, quando Certeau (1998) menciona resistência, ele a complementa com as influências advindas no passado. Ora, a Barbada acontece num local que é sinônimo de boemia desde a década de 1980 e, por mais que os hábitos tenham mudado, o público jovem que hoje frequenta o evento vivencia as influências do antigo bar — as características das gerações refletem umas nas outras, como vozes que se complementam. No atual endereço a velha casinha permanece e evolui, com tradições que acompanham novidades, numa caravana que busca inspiração no passado ao mesmo tempo em que não deixa de re-criar a festa no presente.

E o tempo de agora também manifesta repetições — singulares, com diferenças — apreendidas por meio de todas as ilhas, que ilustram o conceito de ritual, de Maffesoli (1984), sobre os comportamentos repetitivos a lutar contra o devir. Na Barbada, as várias maneiras de dançar, os *shows* e o bazar que sempre ocorrem, o cuidado com a decoração e os rituais do vestuário (arrumar-se para o evento) são modos de proteger a época vivenciada agora contra o inexorável destino. É como não querer que a festa acabe e que, de repente, inspire outra festa no futuro, assim como o Bar Valentino de antigamente inspira o presente.

Os rituais evidenciam que o processo constituído pela Barbada não é linear e uniforme: é um vaivém no qual certas coisas deixam de aparecer numa edição e, em outra, retornam, como repetições inovadoras. As bandeirinhas estampadas podem não incorporar a decoração em certos domingos, o cartomante por vezes ausenta-se e faz falta aos místicos, a pista pode estar mais desanimada num dia chuvoso... É um tempo circular, no qual os rituais, conforme Maffesoli (1984), são retóricas picturais expressas pela aparência, que materializa a fugacidade da vida. Portanto, ao atravessar as ilhas, o que é visto são movimentos de um processo em curso registrado em imagens “paradas”, que comunicam visualmente as multiplicidades do cotidiano.

Ainda, o ritual é a manifestação da dificuldade que os indivíduos têm de enfrentar o envelhecimento, de lidar com a ideia de que o público jovem da festa, daqui a

alguns anos, será composto por outros frequentadores. A juventude é fugidia e, assim, os produtores da Barbada terão que atentar-se às mudanças geracionais para acolher aqueles que começarão a frequentar o evento.

Outro conceito que perpassa o arquipélago formado é a *natio*, citada por Hall (2006), que designa uma coletividade simbólica. O Bar Valentino aos domingos de Barbada é uma comunidade dentro do circuito alternativo de Londrina, na qual flui o desejo do encontro, de viver junto, e de onde brotam significados culturais que produzem sentido para quem frequenta. As fotografias compõem a narrativa contada pela *natio* do bar em dia de festa, assim como o cenário construído a cada edição e as bandas convidadas, cujas letras geram identificação com o público — as narrações são acolhidas com afeto, sentimento que pode manifestar-se visualmente, fora dos momentos de festa, como o bordado a seguir (Figura 30).

Figura 30 – Bordado manual da Barbada



Fonte: Chão de estrelas. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCyE3GGjYoP/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 12 jul. 2020.

Ao considerar o Bar Valentino — ocupado pela Barbada — como uma *natio*, é possível analisar que a festa apresenta uma identidade cultural plural, conceito de Hall (2006). Trata-se de uma identidade segmentada pelos espaços, que oferecem diversificados tipos de entretenimento, como o bazar na casinha, as atrações musicais na boate e a ausência delas na área ao ar livre. Esses centros múltiplos abrigam manifestações de cultura que lutam por

causas plurais, como os expositores que ofertam alimentos veganos ou os músicos cujas composições são críticas ao governo. É uma festa que prestigia os artistas locais, no palco ou na velha casa de madeira, mas que, ao mesmo tempo, absorve outras culturas, seja das bandas que vêm de longe, ou do som *black* que toca nos *smartphones* dos jovens ao redor do mundo e que, aqui, é o pano de fundo para a ocupação ativa dos lugares. São registros imagéticos de comportamentos, melhor interpretados pela imersão cartográfica.

Por último, ao sobrevoar as ilhas, a frequentadora-cartógrafa percebe que o mapeamento rizomático realizado é permeado pelos conceitos de topofilia e de imaginação poética, de Bachelard (1988) — para ela, o espaço criado pela Barbada no Bar Valentino é um espaço amado, com o qual é estabelecida uma relação afetiva. Ao analisar as fotografias, o olhar origina a imagem poética do pertencimento e, como o espaço convida à prática, esta sensação de pertencer causou inquietudes acadêmicas, satisfeitas por meio de uma cartografia, método não tradicional que acompanha, também, os movimentos da própria autora no território, pois o afeto pode ser marcado pelo caminhar de um canto ao outro no local, que possibilita apreender o trânsito constante da caravana de atrações da festa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia da presente dissertação foi suscitada no ano de 2017, na especialização em Gestão Estratégica de Design e Inovação, quando foi desenvolvida uma pesquisa sobre o Bar Valentino da década de 1980 e o público que o frequentava naquele período. A escassez de registros fotográficos da época, confirmada por meio de consultas a acervos da cidade e conversas com frequentadores antigos causou uma inquietação na autora, que não gostaria que tal dificuldade fosse encontrada por futuras pesquisas sobre a cultura londrinense.

Este trabalho é, então, um registro feito simultaneamente ao desenrolar de uma das esferas da vida cotidiana de Londrina. Consiste em uma pesquisa que apreende, de modo gradativo, a realidade da festa Barbada, consolidada em solo tradicional da boemia. Como um rizoma que não cessa sua expansão, a caravana cultural incorpora manifestações artísticas a cada domingo, e comunica que a cultura é uma constante construção.

As fotografias da Barbada, de autoria da SENSE, revelam as multiplicidades que constituem seu cotidiano, que são as diferentes opções de entretenimento ofertadas — a festa propicia, em todos os ambientes do bar, experiências sensoriais, sonoras, culturais e comportamentais. A ausência de unidade visual do espaço e os acontecimentos múltiplos que compõem o evento são capturados pelos habilidosos olhares dos fotógrafos.

Assim, a seleção e o agrupamento de tais fotografias respondem o problema de pesquisa, ao permitirem acompanhar a existência da Barbada no território do Bar Valentino. O desafio de elaborar, enfim, a pergunta que norteou esta pesquisa foi a prova de sua natureza cartográfica, pois a frequentadora-cartógrafa percebeu o que gostaria de descobrir sobre a festa no decorrer do caminho traçado pela dissertação.

O objetivo geral é atendido pelo mapeamento, ao mostrar o que acontece aos domingos, no Bar Valentino, e permitir a vivência da realidade de uma festa que ainda existe. Quanto aos objetivos específicos, os quatro foram atingidos, pois: o primeiro identifica o que forma a vida cotidiana; o segundo mostra que seguir as pistas do método da cartografia é uma opção satisfatória para compreender um evento que não teve fim; o terceiro descreve a Barbada e o bar de maneira a transmitir a sensação de estar naquele espaço, além de apontar as influências do passado no tempo presente, que a maioria do público desconhece; o quarto mapeia as repetições singulares, permeadas pela subjetividade da frequentadora-cartógrafa.

atingir os objetivos da pesquisa possibilita apresentar os resultados por meio de ilhas de fotografias, diagramadas de modo a transmitir a ideia de aglomeração, sem bordas definidas e sem que seja possível distinguir o começo e o fim dos platôs que as compõem, numa estrutura rizomática a-significante, na qual os segmentos não têm divisões muito claras e remetem uns aos outros. Neste trajeto que nada teve de reto, elementos da própria trajetória afetiva foram incorporados, como os blocos de memória, uma vez que um dos aspectos do rizoma é ser heterogêneo e fugir pelas linhas de desterritorialização. Junto às lembranças de momentos específicos, outras fontes são utilizadas para analisar as ilhas, além daquelas apresentadas na seção teórica, como os trechos de letras de músicas.

As extremidades das ilhas podem expandir por todas as direções, num mapa aberto que propõe acrescentar novas fotografias quando elas “emergirem” no Facebook após cada Barbada, o que oportuniza agrimensar edições ainda por vir. Portanto, os resultados são aplicáveis e expansivos caso haja a intenção de observar as modificações que a festa sofrerá ao longo do tempo, diferenças que aparecerão nas próximas imagens e que estarão conectadas àquelas já registradas, porque o evento é, também, composto por repetições.

Então, acredita-se que este trabalho é uma conscientização acerca da produção fotográfica local contemporânea, o que reforça a justificativa que fundamenta a pesquisa — a escrita destas linhas experimenta o presente e não o deixa fugir antes de captar o que ele comunica, numa tentativa de mostrar a cidade enquanto criadora, onde está localizado um espaço que sobrevive no decurso dos anos.

Se não há dúvidas quanto ao fato do Bar Valentino atravessar gerações, não há fotografias dos primórdios do local. Logo, a dissertação traz contribuições para a cidade e incentiva pesquisas sobre a linguagem estética das fotografias da SENSE — os registros da festa poderão ser analisados por uma investigação quali-quantitativa, em virtude da quantidade de imagens disponíveis, o que complementaria a pesquisa aqui desenvolvida. Ademais, a Barbada poderá constituir um objeto de estudo para a produção cultural, suas demandas publicitárias, financeiras etc.

Em tempos de pandemia do coronavírus, a festa persiste por meio das redes sociais. No ano em que completa uma década de existência foi realizado o *Festival Barbada*, de 21 a 30 de agosto, que contou com dez dias de atividades *on-line*, apresentação de bandas e DJs, exposições de arte e rodas de conversas sobre produção cultural. Inteiramente composta por artistas de Londrina, a comemoração pretendeu ser uma vitrine da cultura local. Foi

realizado pela Kinoarte e produzido pela LESTE BR, além de contar com o patrocínio da prefeitura.

O *Festival Barbada* deveria ter ocorrido entre os dias 17 e 26 de abril, mas foi suspenso por conta do distanciamento social que este período requer. No início, a proposta era realizar o evento nos seguintes locais: Concha Acústica, Aterro do Lago Igapó, Anfiteatro do Zerão, DAC – Departamento de Artes Cênicas da UEL, Centro Cultural SESI/AML e Sabor & Ar. Um dos *shows* que comporia a programação seria da banda paulista Bixiga 70, de música instrumental, que tem mais de 110 mil ouvintes no Spotify. O público estimado era de dez mil pessoas e seriam realizadas uma feira de vinil e oficinas, como de lambe-lambe.

Finalizar a pesquisa neste período crítico foi um dos desafios encarados durante a trajetória. Além da angústia gerada pela pandemia, que impede a festa de acontecer, outras influências foram sofridas pela frequentadora-cartógrafa — mapear a Barbada é permitir que o afeto interfira na construção de ilhas e na escrita do texto, mas com a atenção calibrada, para que coexistam sentimento e senso crítico. É voltar o olhar para si, numa autoanálise de comportamentos, sentimentos e expectativas, estas últimas sobre a edição que está por vir.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. 4. ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015, p. 131-149.

AULETE. Dicionário digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/barbada>>. Acesso em: 1 out. 2019.

AULETE. Dicionário digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/happening>>. Acesso em: 21 jun. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1988.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Para que servem as imagens mediáticas? *In*: BAITELLO JUNIOR, Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo, SP: Paulus, 2018a, p. 75-84.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Vestir a liberdade... *In*: BAITELLO JUNIOR, Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018b, p. 63-68.

BAZAR BARBADA. About. c2011. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/bazarbarbada/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 1 out. 2019.

CASA de madeira do Valentino volta a funcionar hoje. **Jornal de Londrina**, Londrina, 29 set. 2006. Caderno Geral, p. 19.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo, SP: Editora 34, 1997, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. *In*: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2006, p. 17-22.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno mais!, p. 4-5.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista concedida à Claire Parnet. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, Tv Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459 min. Disponível em: <<http://clinicand.com/2018/06/13/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo, SP: Editora 34, 2007, vol.1, p. 11-37.

DJ ED GROOVE. About. c2019. Disponível em:

<https://www.facebook.com/pg/djedgroove/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 1 out. 2019.

FESTA BARBADA. Barbada com Pisada da Jurema, Ed Groove e Sapão | #134. 2018.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/2209533535985302/>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

FESTA BARBADA. Sobre. c2020. Disponível em:

<https://www.facebook.com/pg/festabarbada/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 14 jun. 2020.

FESTA BARBADA. [sem título]. 2019a. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/festabarbada/photos/a.124085257666670/2897166653691836/?type=3&permPage=1>>. Acesso em: 3 out. 2019.

FESTA BARBADA. [sem título]. 2019b. Disponível em:

<https://www.facebook.com/festabarbada/posts/2972666922808475?__tn__=-R>. Acesso em: 3 out. 2019.

FESTA BARBADA. [sem título]. 2020. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/festabarbada/posts/3807255936016232>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

FRANCISCO EL HOMBRE. **Triste, louca ou má.** São Paulo: produção independente, 2016.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0ghghRfdbVI>>. Acesso em: 6 dez. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006.

JACON, Nitis. **Memória e recordação:** Festival Internacional de Londrina – 40 anos. Londrina, PR: Midiograf, 2010.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. 4. ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015, p. 32-51.

KINOARTE. Sobre. c2020. Disponível em:

<https://www.facebook.com/pg/kinoarte.org/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 14 jun. 2020.

LEÃO, Silvana. O farmacêutico que virou agente da cultura. **Folha de Londrina**, Londrina, 11 ago. 2013. Caderno Folha Especial, p. 12.

LEMES, Franciscimar. Toda a sedução de Valentino. **Folha de Londrina**, Londrina, 28 set. 2008. Caderno Folha 2, p. 1.

LUPORINI, Fábio. Valentino, aos 35. **Jornal de Londrina**, Londrina, p. 13, 12 out. 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 3. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MACARAJÁ. **Uma maracajá**. Londrina: produção independente, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lby2q_eKbCg>. Acesso em: 6 jul. 2020.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1987.

MEIRA, Thomás Antonio Burneiko. “... **da força da grana que ergue e destrói coisas belas**”: uma etnografia dos circuitos de lazer noturno em Londrina - PR a partir do Bar Valentino. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-13102010-153907/>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

PALOMINO, Erika. **Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21**. São Paulo, SP: Mandarin, 1999.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015, p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 109-130.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Apresentação. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção da subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015, p. 7-16.

PEREZIN, Natália. Nove anos de Barbada. **Folha de Londrina**, Londrina, 4 abr. 2019. Caderno Folha 2, p. 3.

REZENDE, Isabela Yankous Vale Santos Rezende; DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. A polifonia do Bar Valentino: o espaço como suporte para a narrativa visual de uma geração. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E CIDADES, 1, 2018, Londrina. **Anais do 1º COMCID – Encontro de pesquisadores em comunicação e cidades**. Londrina: UEL, 2019, p. 116-129. Disponível em: <<http://anais.uel.br/portal/index.php/comcid/article/view/516/459>>. Acesso em: 9 dez. 2019.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995.

SESC (Paraná). Mostra de Solos “Risoflora Contando e Cantando por todo o Brasil”. 2019. Disponível em: <<https://www.sescpr.com.br/evento/mostra-de-solos-espetaculo-risoflora-contando-e-cantando-por-todo-brasil/>>. Acesso em: 9 out. 2019.

SOUZA, Yorrana Pryscila Maia de. Processo de criação do designer de moda André Lima: cartografando imagens-ilhas. **dObra[s]: Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM)**, São Paulo, v.7, n.15, p. 50-60, 2014. DOI: <<https://doi.org/10.26563/dobras.v7i15.73>>. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/73/73>>. Acesso em: 2 maio. 2019.

STAVISKI, Norberto. **Pelos bares do Paraná: a vida é a arte do encontro – o bar é o lugar**. Curitiba, PR: Palavra Viva, 2004.

TRUPE CHÁ DE BOLDO. **Chega de tristeza**. São Paulo: produção independente, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mywq91SOd2E>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A

“Coemergência sujeito/mundo”: um memorial da Barbada pela frequentadora-cartógrafa

Instigada pelo desejo de acrescentar à dissertação visões subjetivas decorrentes da imersão no território da festa, relatarei alguns momentos para esclarecer a coemergência do eu e da realidade estudada, processo no qual integrei o cotidiano de forma ativa ao dançar e sentir o calor da pista, me entreter com as diversas atrações ofertadas e ter a sensação de que pertencço à Barbada. As experiências interferiram continuamente meu olhar — ao seguir a caravana cultural, a cartógrafa que existe em mim aflorou ao mesmo tempo em que percebi as multiplicidades que constituem o mundo mapeado.

Sempre gostei de estar presente nos circuitos alternativos de Londrina, aqueles que não foram dominados pelo sertanejo universitário, tão disseminado pelos bares da cidade. Não sou nada caseira e a Barbada oportuniza sair do marasmo dominical — a princípio, fui atraída exclusivamente pela música, pois comparecer aos *shows* proporciona sensações incríveis, são instantes catárticos! Uma lembrança que guardo com carinho é a apresentação de Curumin, em março de 2016, artista que escutava havia tempos. Eu que já vi bandas em estádios lotados adoro o espaço intimista do bar, poder chegar perto do palco e testemunhar a reação das pessoas a cada canção, sem o opressor empurra-empurra de lugares maiores.

No segundo semestre de 2016, entrei no Mestrado em Comunicação como estudante especial, na disciplina de *Cinema e memória*. Também cursava a especialização em Gestão Estratégica de Design e Inovação e, por volta de novembro, precisei definir o tema do TCC, que foi o Bar Valentino da década de 1980. Minha escolha foi influenciada pelos estudos iniciais sobre memória e, claro, pelas idas à Barbada, que eu sabia ser um evento inspirado na época mais efervescente e transgressora da casinha de madeira. Inclusive, foi durante tais meses que descobri uma tradição: o disco *Pearl*, de Janis Joplin, é o primeiro a tocar quando as portas são abertas — todas as vezes em que eu chegava cedo à festa, escutava a canção *Move over* e pensava ser uma mera coincidência...

Em 2017, enquanto escrevia o trabalho de conclusão de curso, procurava por registros dos primeiros anos de existência do bar — tentativa que resultou em pouquíssimas imagens — e entrevistava os frequentadores do período. Aos domingos de festa, ao observar a estrutura arquitetônica e os pôsteres envelhecidos, recordava as histórias ouvidas e apreciava habitar um local por onde passaram gerações, pois gosto do que é antigo. Então, ao longo desse ano, comecei a prestar mais atenção aos aspectos visuais da Barbada e do espaço

ocupado por ela, movida pela vontade de relacionar o estado de espírito de outrora à aura do presente e de mostrar como o Bar Valentino tem se resignificado.

Enfim, em 2018, fui aprovada como aluna regular no mestrado. A proposta do projeto de pesquisa era dar continuidade aos estudos realizados na especialização — a dificuldade de encontrar fotografias do bar de antigamente permanecia e eu não queria mudar o tema, mas não sabia como abordá-lo, até ler a obra *A conquista do presente*, de Michel Maffesoli, primeiro livro indicado pelo meu orientador. O próprio título do livro me fez perceber como o tempo de agora é valioso, ao passo que o convívio na Barbada despertou o desejo de compreender a contemporaneidade. Assim, a crescente quantidade de registros da SENSE tornou-se tentadora. Por mais que eu gostasse de “coisas antigas”, para que insistir em uma investigação que carecia de imagens?

De um lado estava a escassez de fotografias e, de outro, uma profusão delas. Ao observá-las, tomei consciência de que a Barbada é um processo constituído por mudanças sutis, repetições que não são redundantes, porém, singulares. Cada experiência é única: as bandas são diferentes, uns expositores deixam de comparecer enquanto outros começam. Noto que as conversas travadas entre os frequentadores mudam ao acompanhar as tendências de comportamento ou a política; cada vez mais é discutido sobre as eleições presidenciais, feminismo e astrologia. Se a festa pudesse ser dividida em fases, eu diria que estas seriam definidas pelo meu olhar, sensibilizado por meio das leituras feitas no decorrer da pesquisa. São fases minhas de analisar experiências coletivas com maior ou menor foco. A mudança mais intensa é a interna, causada pelo amadurecimento acadêmico.

Portanto, a fim de compreender como os espaços são ocupados, não basta apenas observar a pista dançante. Enquanto cartógrafa, dancei e abri espaço para as *performances* de *hip hop* — quando o círculo abria-se de repente, pude sentir meu corpo ser impelido a acompanhar a multidão. Mesmo ao dançar sozinha, cabelos alheios tocaram a minha epiderme ao balançarem num ritmo frenético e gotas de cerveja quente que me atingiram geraram certa irritação — no entanto, o ambiente é amigável e me fez sentir na pele, literalmente, o sair de si propiciado pela dança. E o que falar do querer viver junto? Lembro-me que este conceito ficou muito claro ao presenciar vários grupos cantando em coro *Meu sangue ferve por você*, de Sidney Magal, em alguma das edições que participei.

Cartografar a festa foi também não mais arrumar-me sem a lembrança de uma troca de mensagens na qual uma amiga perguntou “estou indo com uma roupa ‘bem Barbada’,

será que vou passar frio?”. Perguntei o que seria uma vestimenta “bem Barbada” e, no caso, era um *top*. Outra situação que guardo na memória é a postagem engraçada de uma conhecida, cuja legenda da fotografia compartilhada nas redes sociais dizia “quem me vê com um traje social deste não imagina os *tops* que eu visto aos domingos no Bar Valentino”. Além disto, passei a reparar os amigos que vão para a UEL de camisetas lisas e, na Barbada, estão todos vestidos com camisas floridas. E nunca mais esqueci de que calçar um tênis de solado baixo é mais seguro para curtir a festa — me desequilibrei e caí no agitado *show* da Francisco, El Hombre, no momento em que os músicos pediram para que todos abaixassem e levantassem, em um pulo, quando o refrão tivesse início.

Uma frequentadora-cartógrafa está atenta aos detalhes do território demarcado e permite que eles sejam mesclados aos sentimentos. Eu preferia o letreiro de pelúcia em frente aos espelhos, na pista, já que era possível tocá-lo e sentir sua textura macia. Os piscas-piscas e as bandeirinhas me fazem imaginar que estou, simultaneamente, no equinócio de verão e de inverno, por serem elementos decorativos típicos do Natal e das festas juninas. E a decoração do palco, que sofre as maiores modificações e seguem, invariavelmente, o estilo *do it yourself*, me parece um jeito indireto de mostrar que a música é, de fato, a atração principal. O palco ocupado tanto pelos artistas locais quanto pelos internacionais é uma maneira de mostrar que não há hierarquia entre as culturas das quais provêm.

Já a presença de um cartomante me faz refletir sobre a geração a qual pertencço, de jovens conectados às últimas tecnologias, mas que buscam alento nas cartas carregadas de crenças ancestrais — a propósito, foi na Barbada que pude satisfazer a vontade de uma consulta mística, após esperar diversas pessoas serem atendidas na claustrofóbica casinha, amontoada com produtos do bazar.

Eventualmente frequento o Valentino aos sábados, dias nos quais sinto como se a casa estivesse vazia, pois me acostumei à Barbada, sempre lotada. Ir ao bar em outros dias da semana faz sentir falta das flores que surgem em pontos diferentes a cada edição da festa e que criam um clima de permanente primavera. Hoje, no distanciamento social que aparenta não ter fim, a saudade é de contemplar o pôr do sol da varanda da casinha, e não da janela do meu apartamento...

APÊNDICE B

Barbadas frequentadas pela autora desde a edição #84

Edição #84 29 de novembro de 2015	Edição #103 18 de dezembro de 2016	Edição #126 18 de março de 2018
Edição #85 13 de dezembro de 2015	Edição #105 29 de janeiro de 2017	Edição #129 17 de junho de 2018
Edição #87 10 de janeiro de 2016	Edição #106 5 de fevereiro de 2017	Edição #132 9 de setembro de 2018
Edição #91 13 de março de 2016	Edição #107 19 de fevereiro de 2017	Edição #137 30 de dezembro de 2018
Edição #93 10 de abril de 2016	Edição #110 9 de abril de 2017	Edição #138 13 de janeiro de 2019
Edição #94 8 de maio de 2016	Edição #112 11 de junho de 2017	Edição #141 17 de fevereiro de 2019
Edição #95 12 de junho de 2016	Edição #114 20 de agosto de 2017	Edição #151 1 de setembro de 2019
Edição #96 17 de julho de 2016	Edição #115 10 de setembro de 2017	Edição #152 13 de outubro de 2019
Edição #97 14 de agosto de 2016	Edição #119 3 de dezembro de 2017	Edição #155 15 de dezembro de 2019
Edição #101 27 de novembro de 2016	Edição #121 7 de janeiro de 2018	
Edição #102 11 de dezembro de 2016	Edição #122 21 de janeiro de 2018	