



TODAS  
AS ARTES  
TODOS  
OS NOMES  
I CONGRESSO  
INTERNACIONAL  
LUSÓFONO  
2016

19 de Maio

19 de Maio

**LIVRO  
DE ATAS**



**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO  
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES  
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,  
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO  
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES  
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,  
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017  
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras  
Via Panorâmica, s/n,  
4150-564, Porto, PORTUGAL  
[www.lettras.up.pt](http://www.lettras.up.pt)

Design: Tânia Moreira  
Capa: Esgar Acelerado  
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.  
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

# Índice

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>5</b>
Todas as artes, todos os nomes Glória Diógenes, Lígia Dabul, Paula Guerra & Pedro Costa	
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>7</b>
O <i>graffiti</i> no sertão do Ceará: análise da transformação social em cidades interioranas sob a perspectiva da sociologia da arte Nicole Sousa Bessa, Kadma Marques Rodrigues & Luana da Silva Monteiro	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>19</b>
Desenvolvimento cultural, socio-económico e turístico no Norte de Portugal, potenciado por eventos musicais produzidos no âmbito do associativismo e da cooperação Jorge Coelho	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>31</b>
Em busca de um fazer teatral político contemporâneo Andrea Copeliovitch	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>39</b>
Democratização da criação e transformações na forma do poema Lígia Dabul	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>49</b>
Corpetes, pulseiras e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil Paula Guerra & Gabriela Gelain	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>67</b>
'World in motion'. Espaços urbanos entre a cultura, a imagem e a intervenção Paula Guerra & Ana Oliveira	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>83</b>
Imagem na Mediação em Arte Lidia Lobato Leal	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>95</b>
Apropriações contemporâneas da cultura azulejar Marluci Menezes	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>105</b>
<b>'It was easy, it was cheap, go &amp; do it': a importância do <i>do-it-yourself</i> na cena do <i>rock alternativo</i> em Portugal</b>	
Ana Oliveira, Paula Guerra & Pedro Costa	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>117</b>
<b>O pregão do cancionero e outras cantigas em <i>O menino atrasado</i>, de Cecília Meireles</b>	
Elizângela Gonçalves Pinheiro	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>131</b>
<b>Arte de rua, estética urbana e as experiências sensíveis nas metrópoles contemporâneas</b>	
Ana Luíza Carvalho da Rocha & Cornelia Eckert	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>147</b>
<b>Arquitetura, espaços e atividades criativas — A Casa da Cultura de Beja</b>	
Alexandra Saraiva & Raquel Pires	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>159</b>
<b>"Arte Plumária do Brasil": trajetórias emaranhadas entre artificalização e encantamento</b>	
Tálcsson Melo de Souza	

## INTRODUÇÃO

# Todas as artes, todos os nomes

All the arts, all the names

**Glória DIÓGENES<sup>1</sup>**

**Lígia DABUL<sup>2</sup>**

**Paula GUERRA<sup>3</sup>**

**Pedro COSTA<sup>4</sup>**

Tudo se passou como se ela não tivesse feito mais do que abrir uma porta e sair, Ou entrar, Sim, ou entrar, conforme o ponto de vista, Pois aí lhe fica uma excelente explicação, Era uma metáfora, A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas. (Saramago, 2015: 267).

Inspirados por Saramago, efetivamos a primeira edição do Congresso Internacional “Todas as Artes | Todos os Nomes” enquanto matriz e espaço de conhecimento, de investigação e de celebração das artes lusófonas numa perspetiva de renovação, abertura e atualização da sociologia e dos estudos culturais. As artes impõem-se, cada vez mais, como referentes emblemáticos da contemporaneidade. Diante das tensões engendradas por singulares crises económicas, por conflitos de natureza cultural, étnica e religiosa, dos limites entre fronteiras, das reiteradas diásporas compõem distâncias e aproximações, tem sido a arte quem condensa e acolhe as pluralidades que Appadurai (1990) denominou de *mundos imaginados*. Pode, assim, afirmar-se que os contextos múltiplos de crise têm fomentado em todo mundo estratégias singulares de resistência, formação de coletivos que apontam para a composição de originais paisagens de artes e de criatividade. Acrescenta-se a esses indícios o facto de que a noção do que é cidade, frequentemente, se avizinha das tecnologias, constituindo aquilo que Appadurai (2008) denomina de tecnopaisagens. A “inconstância da alma urbana” produz um segmento de atores que toma o efêmero, as atuações desconectadas de um espaço social fixo, como uma espécie de “metageografia”.

---

<sup>1</sup> Laboratório Lajus, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Brasil. E-mail: gloriadiogenes(at)gmail(dot)com.

<sup>2</sup> Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: ligia.dabul(at)gmail(dot)com.

<sup>3</sup> Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

<sup>4</sup> ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: pedro.costa(at)iscte(dot)pt.

Observa-se que as artes têm atuado, também, como exemplares dispositivos que têm permitido agenciar emergentes modelos de colaboracionismo, de fazer circular de modo horizontal múltiplas plataformas de criatividade e diversidades estilísticas. Observa-se que fora dos ruídos advindos da normativa da política, dos tumultos das crises e ações de terror, a arte tem mobilizado espaços de mútua contaminação criativa e, no âmbito da conflitualidade, tem constituído novos planos de linguagem e a profusão de signos culturais e sociais sob novos códigos.

Essa contaminação criativa tem ultrapassado paisagens do campo mais restrito da arte e mobilizando esferas do uso da imaginação como prática social (Appadurai, 1996). Obras incorporais, vias *acidentais* da produção têm dado lugar a uma arte que transpõe “juízos de gosto” e esquemas estéticos classificatórios. Ultrapassa-se o campo das “evidências visíveis” (Didi-Huberman, 1998) e a imagem, em suas múltiplas linguagens emerge na qualidade de *objeto agido, ritmicamente agido* (Didi-Huberman, 1998: 79). Desse modo, as *práticas de cidade* (Certeau, 1994), o deambular cotidiano, as inscrições e intervenções urbanas mobilizam um tipo de arte que *escapa* das galerias, agenciando inscrições, apreciações e plurais contaminações no espaço polifônico das ruas.

Tomando o mote do Gonçalo M. Tavares de que “há algo de estranho, diremos até: há algo de místico na convicção de que a palavra descreve melhor a verdade do mundo (ou de que se aproxima mais dela) do que o desenho” (Tavares, 2006: 97), o desafio que aqui se defende não é o de partir de uma visão exógena, quantitativa, formal acerca das artes; mas o de propor um encontro entre as ciências sociais e humanas e o campo das artes, compreendendo a arte como experiência quotidiana, estética (Mukarovsky, 1997) e política de resistência sem reduzi-la a uma ferramenta ou recurso para outros fins. Recordando que 500 anos depois, o sentido de Utopia de Thomas More não se perdeu, propomos ativar sensíveis (Benjamim, 1997; Simmel, 1997) conexões entre arte, política, cidadania e direitos humanos, realizando estudos, trajetos e intervenções – olhando às múltiplas artes de fazer quotidianas (Certeau, 1994) das populações em espaços convencionais e não -convencionais, tais como: bairros, ruas, praças, prédios abandonados, entre outros envolvendo moradores, pesquisadores, estudantes, artistas e não artistas (Ilan, 2012).

É sabido que, a partir da intensificação da pluralidade de movimentos e acontecimentos artísticos e criativos, se constituem articulações, redes e plataformas que permitem ampliar, dar visibilidade e potencializar os fazeres e saberes de investigadores e pensadores que atuam neste campo – e aqui se congrega o enquadramento institucional do nosso Congresso. Em 2013, foi criada a *R.A.I.U (Rede Luso-brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas)*, cujo objetivo genérico foi o de criar um fórum de partilha de informação, instância de conexões de linhas de pesquisa e de reforço de laços entre investigadores que atuem na esfera da arte e das intervenções urbanas em Portugal e no Brasil. No espaço de apenas dois anos, a referida Rede reforçou-se, convertendo-se num agente de aglutinação, produção e fomento de novos canais de visibilidade do que se tem produzido no âmbito das artes em geral no Brasil e em Portugal. Considerando este

contexto estimulante e, mais que isso, potenciador de novas vias, articulações e forças, os investigadores brasileiros, portugueses e africanos decidiram criar uma plataforma de convergência das várias Redes já existentes neste campo: a *Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes, Todas as Artes*.

Esta rede foi fundada no início de 2016 por Paula Guerra (Universidade do Porto), Lígia Dabul (Universidade Federal Fluminense) e Glória Diógenes (Universidade Federal do Ceará), a qual procura estimular novos investigadores e melhorar os fluxos entre circuitos académicos, como a Associação Brasileira de Antropologia, a Sociedade Brasileira de Sociologia, a Associação Portuguesa de Sociologia, a Associação Angolana de Sociologia, entre outras. Sendo mais na perspectiva de fortalecimento de pesquisas, ações e iniciativas dos investigadores e das suas plataformas de produção académica (laboratórios, institutos, centros, fóruns, etc.), não se pretende, com a criação desta Rede, representar as demais instâncias já existentes de articulação; pelo contrário, procura criar-se uma plataforma de convergência que acolha e intensifique a diversidade das iniciativas. Trata-se de estímulo, convergência e criação de redes que nos conduzam a fazer, pensar e comunicar sobre a arte e a vida social nesta parte luso-afro-brasileira do mundo. Pensamos que este Congresso Internacional foi o primeiro e fundador momento de congregação e diálogo de investigação, cruzando fronteiras, colocando *em cena* todas as artes, todos os nomes, espaço de diáspora das artes e cultura portuguesas.

As artes estão a passar por mudanças profundas nos contextos sociais, culturais, económicos e ecológicos e nas estruturas de governança em que operam hoje. A combinação específica de diversos fatores aumenta os desafios enfrentados pelas artes e as suas potencialidades de investigação (Guerra, 2012, 2013). Alguns desses fatores combinados são: as dinâmicas locais e internacionais de organizações culturais e mercados de arte, a volatilidade do financiamento público e privado, a abertura e a incerteza da avaliação e reconhecimento do trabalho artístico, a natureza intrínseca da obra de arte, a relação das artes com a economia criativa e as políticas relacionadas com a chamada "agenda criativa", as formas diversificadas e renovadas de participação dos públicos-alvo, bem como o impacto da arte sobre a coesão social e construção da identidade (Cfr. Guerra & Costa, 2016). Este Congresso Internacional Lusófono teve como objetivo fornecer os contextos para a compreensão de todos estes aspetos multifacetados e entrelaçados que caracterizam os mundos da arte nas sociedades lusófonas contemporâneas, designadamente em Portugal, no Brasil, em Angola, em Moçambique, em S. Tomé e Príncipe, na Guiné, em Cabo Verde, em Timor, em Macau e em Goa, entre outros.

O tema geral do Congresso centrou-se nas artes e na criatividade, questionando os processos através dos quais, num mundo cada vez mais global, aberto, diferente e multicultural a criatividade artística é (re)definida, promovida, avaliada e afirmada. Concentrando o debate na relação entre as artes e as sociedades plurais, por um lado, e sobre o lugar e o estatuto atribuído à arte pela nova retórica da agenda criativa e da economia criativa, por outro lado, o Congresso almejou debater criticamente o papel das

artes como um pilar do desenvolvimento cultural, sócio-ecológico e socioeconómico, da coesão social e da cidadania ativa, bem como sobre os processos de construção de identidades. Assim, a abordagem incidirá sobre as diversas maneiras através das quais as artes são entrelaçadas com os processos de construção de identidade, a nível individual e coletivo, e sobre o reenquadramento material e simbólico das diferenças sociais, económicas e culturais nas sociedades contemporâneas. Um dos principais objetivos deste Congresso Internacional foi o de promover a colaboração e intercâmbio académico entre os estudiosos das artes, para apoiar a apresentação de novos projetos de pesquisa e oferecer inspiração para o desenvolvimento da sociologia, das ciências sociais e dos estudos culturais de matriz lusófona sobre as artes – e a este nível não poderia ter sido mais positivo, pois representou uma odisséia de oportunidades neste âmbito.

A sociologia das artes e da cultura tem conhecido grandes avanços em três domínios. O primeiro é a análise da estruturação dos campos culturais-artísticos; a identificação dos princípios do seu funcionamento autónomo e das relações que mantêm com os restantes campos sociais; e a explicação das formas assumidas pelas diferentes disciplinas, práticas e obras artísticas à luz da estrutura dos campos culturais respetivos (Dabul, 2014, 2016a, 2016b). O segundo domínio é a análise da relação social face à cultura, mostrando como ela varia de acordo, por um lado, com a legitimidade dos bens culturais e, por outro lado, com a condição dos atores sociais (Villas-Bôas, 2011, 2016a, 2016b). O terceiro domínio é a análise das políticas culturais. Mas o progresso nestes domínios contrasta com uma dificuldade recorrente em tratar sociologicamente os conteúdos culturais, artísticos e criativos. E essa dificuldade resulta de uma menor disponibilidade para encará-los plenamente como obras: textos, composições musicais, representações, graffitis, pichações, canções, filmes, esculturas, edifícios, performances, instalações, etc., que têm expressão e reconhecimento artístico nos contextos sociais e institucionais onde adquirem relevância, seja do ponto de vista da criação, seja do ponto de vista da consagração crítica ou patrimonial, seja do ponto de vista da receção. É como se a relação entre a prática e a obra artística, de um lado, e o conjunto das práticas e estruturas sociais, do outro, só pudesse investigar-se sociologicamente pela caracterização dos respetivos públicos, ou dos respetivos autores, instituições e mercados; e, fora disso, ficassem as práticas e obras artísticas reduzidas à condição de efeito (direto ou indireto e, neste caso, através de mediações mais ou menos complexas) das práticas e estruturas sociais (Bueno, 2010 e 2015). Ora, a capacidade de análise sociológica e o seu diálogo com outras abordagens interessadas em tornar inteligível a criação artística ficam muito penalizados com esta redução da obra de cultura à condição de efeito (Rodrigues, 2011; Rodrigues & Oliveira, 2016).

Desde logo porque as obras culturais também são causa, também produzem realidade, também geram efeitos sobre o conjunto da sociedade. Mas, sobretudo, porque este entendimento da relação passa ao lado de dimensões que são essenciais para a sua plena compreensão. Cada obra cultural, em sentido próprio, é um facto singular. E a sua relação com o mundo social é muito mais densa do que postula o modelo de causalidade

linear. A criação artística não é apenas um facto e um fator social; é ainda um conhecimento do social, uma representação do social, uma interpretação do social, uma valoração do social e uma imaginação do social. Precisamos, pois, de renovar o quadro teórico da sociologia, para operar um duplo movimento em profundidade (para dentro dos conteúdos das obras culturais) e em extensão (multiplicando os ângulos de aproximação à obra cultural) dentro do que propõem alguns autores. Passa sobretudo por encarmos na sociologia e na antropologia o interface das artes nas suas múltiplas configurações, expressões e formas (Gorczewski, 2007, 2015; Eco, 1979; DeNora, 2003; Elias, 1994; Said, 1979).

O estudo das identidades culturais coletivas é um domínio auspicioso para a prática desta renovação teórica. Tomada no seu conjunto, a criação artística de um dado país, numa dada época, de um dado grupo social, de uma dada região, integra quase sempre a problematização das identidades culturais coletivas que caracterizam esse país e época (Fortuna, 1999). Esta problematização pode e deve ser analisada como um processo inscrito no mundo social, como tal sujeito às suas determinações, mas que gera conhecimento e interpretação acerca dele, e assim o influencia. E a perspectiva sociológica pode em muito contribuir para libertar os estudos sobre identidades sociais de um certo impressionismo (Leary & Tangney, 2003; Guerra, 2013; Liew & Pang, 2015; Friedman *et al.*, 2015). O que os pintores, os escritores, os cineastas, os compositores, os músicos, os *writers* e demais artistas dizem e fazem acerca das comunidades a que se referem constituem, ao mesmo tempo, práticas sociais e obras culturais que podem ser compreendidas e interpretadas cientificamente, se a ciência souber respeitar a singularidade e a especificidade que as definem. Assim, os signos, as produções, as cartografias de objetos e artefactos (Butler, 2006) produzem sentido, produzem significados relevantes embutidos em bandas sonoras, canções, murais, vídeos, fanzines, livros, esculturas, pinturas, azulejos, adereços, roupas, tatuagens, fotografias, etc. e tudo isto em novos suportes: Instagram, YouTube, FaceBook (Feixa, 2014). São memória, são arquivo: são passado, presente e futuro (Reinheimer, 2014; Sant'Anna, 2013, 2013).

E a terceira renovação, fulcral para a política e para a intervenção, apela à consideração destas subjetividades constituintes da vida de todos das populações que têm as artes como interface como um campo de produção de conhecimento fundamental para a compreensão dos direitos humanos e da cidadania (Diógenes, 2015, 2013 e 1998). E mais do que isso, como o campo mais adequado para o efetivo entendimento dos comportamentos sem os naturalizar a determinadas populações, mas mostrando como se produzem e reproduzem, como se vivem, como se significam. E esta última dimensão é fundamental para a renovação dos instrumentos e ações de intervenção – escopo da máxima importância desta Rede (Eckert & Rocha, 2008; Rocha & Eckert, 2010, 2013 e 2014). Trata-se de atravessar e penetrar os outros territórios, outras pessoas, outras cartografias – objeto de desconhecimento e assim matriz do estigma. “A minha imaginação é o teu medo” canta o rapper, porque as ciências sociais e a política olham sempre de fora para estes espaços numa perspectiva de alteridade. Aqui, ideia é de que a

resistência, o *underground*, o alternativo, o *do-it-yourself* (DIY) (McKay, 1998, 1996; Pauwels, 2015) não são pura e simplesmente formas de oposição, de caos; mas outrossim, são criações, produzem ruturas, afirmam outras lógicas, outras realidades, outras artes: enfim, todas as artes (Arendt, 1994; Deleuze e Parnet, 1998).

[https://www.facebook.com/groups/1529584397371585/  
todasartes.rede@gmail.com](https://www.facebook.com/groups/1529584397371585/todasartes.rede@gmail.com)

## Referências bibliográficas

- Appadurai, A. (1996). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy.
- Benjamim, W. (1997). Paris, capital do século XIX. In C. Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização* (pp. 67-80). Oeiras: Celta Editora.
- Bueno, M. L. (2010). Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais (UFC)*, 41, pp. 27-47.
- Bueno, M. L. (2015). *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização (The ICAA Digital Archive/MFA/Houston, USA)*. Houston (Texas): The ICAA Digital Archive/Museum of Fine Arts, Houston, USA.
- Butler, T. (2006). A walk of art: the potential of the sound walk as practice in cultural geography. *Social & Cultural Geography*, 7(6), pp. 889-908.
- Certeau, M. de (1994). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editorial Vozes.
- Dabul, L. (2016a). Correspondência e poesia: apontamentos sobre criação, interação e disseminação da arte. *Maracanan*, 12, pp. 97-106.
- Dabul, L. (2016b). The democratisation of creation and transformations on the form of poems. In P. Guerra & P. Costa (Org.), *Redefining art worlds in late modernity* (pp. 53-62). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Dabul, L. (2014). Sociabilité et sens de l'art : les conversations lors d'expositions. *Sociologie de l'Art*, OPuS 22.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Denora, T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), pp. 165-177.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. S. Paulo: Ed. 34.
- Diógenes, G. (1998). *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume.
- Diógenes, G. (2015). Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. *Análise Social*, 217, pp. 682-707.
- Diógenes, G. (2013). Topografias de subjetividades juvenis. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (Impresso), 28, pp. 231-234.

- Eckert, C., & Rocha, A. L. (2008). Cidade e imagens: memória coletiva na cultura urbana contemporânea na forma de coleções etnográficas em novas tecnologias. *Informática na Educação: teoria & prática, Porto Alegre*, 11(2), pp. 9-23.
- Eco, U. (1979). *Apocalípticos e integrados*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- Elias, N. (1994). *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta Editora.
- Fortuna, C. (1999). *Identidades, percursos, paisagens culturais*. Oeiras: Celta Editora.
- Friedman, S. et al. (2015). Cultural sociology and new forms of distinction. *Poetics*, 53, pp. 1-8.
- Gorczevski, D. (2007). *Micropolíticas da juventude e visibilidades transversais: in(ter)venções audiovisuais na Restinga, em Porto Alegre*. Porto Alegre: UNISINOS.
- Gorczevski, D. (org.) (2015). *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária - UFC.
- Guerra, P., & Costa, P. (orgs.) (2016). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P. (2012). A cidade inclusiva. In A. M. Figueiredo et al. (Coords.), *Retos de la acción de Gobierno para las ciudades del siglo XXI/Desafios da governação das cidades do século XXI* (pp. 351-383). Porto/Vigo: Eixo Atlântico do Noroeste Peninsular.
- Ilan, J. (2012). Street social capital in the liquid city. *Ethnography*, 14(1), pp. 3-24.
- Leary, M. R., & Tangney, J. P. (Eds.) (2003). *Handbook of self and identity*. Nova Iorque: Guilford Press.
- Liew, K. K., & Pang, N. (2015). Neoliberal visions, post-capitalist memories: heritage politics and the counter-mapping of Singapore's cityscape. *Ethnography*, 16(3), pp. 331-351.
- McKay, G. (ed.) (1998). *DIY culture: party & protest in nineties Britain*. Londres: Verso.
- Mukarovsky, J. (1997). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa.
- Pauwels, L. (2015). 'Participatory' visual research revisited: a critical-constructive assessment of epistemological, methodological and social activist tenets. *Ethnography*, 16(1), pp. 95-117.
- Reinheimer, P. (2014). Imigração e arte: o acúmulo de documentos e objetos como forma de construção de si. *Revista VIS (UnB)*, 13, pp. 1-17.
- Rocha, A. L., & Eckert, C. (2010). Cidade narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. *RUA*, 1(16).
- Rocha, A. L., & Eckert, C. (2014). Etnografia com imagens: práticas de restituição. *Tessituras, Pelotas*, 2(2), pp. 11-43.
- Rocha, A. L., & Eckert, C. (2013). *Etnografia da duração: Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marca Visual.
- Rodrigues, K. M. (2011). *As cores do silêncio: habitus silencioso e apropriação de pinturas em Fortaleza (1924-1958)*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora.
- Rodrigues, K. M., & Oliveira, G. (2016). Autenticidade, agenciamento e reconhecimento internacional: a trajetória do artista «naïf» Chico da Silva. In G. Villas-Bôas & A. Quemim (Ed.), *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Maseille: Open Edition Press.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Londres: Vintage Books.
- Sant'Anna, S. P. (2013). Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, 22.
- Sant'Anna, S. P. (2013). Arte, museu e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. G. V. Bôas (org.), *Um vermelho não é um vermelho* (pp. 29-56). Rio de Janeiro: 7 letras.
- Saramago, J. (2015). *Todos os nomes*. Porto: Porto Editora.
- Simmel, G. (1987). A metrópole e a vida mental. G. Velho (Org.), *O fenómeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.

- Tavares, G. M. (2006). *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Villas Bôas, G. K. (2016a). Change, time and sociology. *Sociologia & Antropologia*, 06, pp. 111-126.
- Villas Bôas, G. K. (2016b). *Um vermelho não é um vermelho. Estudos sociológicos sobre as artes visuais*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Villas Bôas, G. K. (2011). Arte e geopolítica: a lógica das interpretações. *Sociedade e Estado (UnB. Impresso)*, 26, pp. 487-500.

Nota dos organizadores:

Os textos que se apresentam nas páginas seguintes encontram-se ordenados alfabeticamente pelo último nome do primeiro autor.



## CAPÍTULO 1

# **O graffiti no sertão do Ceará: análise da transformação social em cidades interioranas sob a perspectiva da sociologia da arte**

**The graffiti in the sertão of Ceará: analysis of social transformation in the interior cities from the perspective of the sociology of art**

**Nicole Sousa BESSA<sup>1</sup>**

**Kadma Marques RODRIGUES<sup>1</sup>**

**Luana da Silva MONTEIRO<sup>1</sup>**

### **Resumo**

O propósito da presente pesquisa é, sob a perspectiva da sociologia da arte, analisar os efeitos do projeto RASTRO, realizado desde 2011, nas cidades do interior do Ceará. Nele, o artista Weaver F. propôs a realização de *graffitis* em espaços públicos e nas fachadas de casas que ainda conservam em sua arquitetura características típicas do sertão nordestino. As intervenções artísticas realizadas no sertão têm preconizado a valorização da cultura local como fator de inclusão social. O projeto garantiria assim à população o contato com a arte por meio de uma ação alinhada à atuação política governamental em suas diferentes esferas, propiciando a todos o acesso à diversidade de bens culturais. Por meio de uma metodologia inspirada pela microsociologia, esta pesquisa relaciona os diversos meios utilizados pelo projeto RASTRO (material de divulgação, intervenções, palestras e exposições), ao mesmo tempo em que revela o curso de uma transformação social mais ampla, sofrida pelas cidades no interior do estado. Nesta perspectiva, as intervenções proporcionam experiências estéticas que funcionam como agenciadoras da criação de condições sociais de possibilidade para reconfiguração das relações afetivas com a cidade.

**Palavras-chave:** intervenção artística, *graffiti*, cidade interiorana.

### **Abstract**

The purpose of this research is, from the perspective of the sociology of art, to analyze the RASTRO project, carried out since 2011, in the cities of the interior of Ceará. In it, the artist Weaver F. proposed the realization of *graffitis* in public spaces and in the façades of houses that still retain in their architecture characteristics typical of the northeastern sertão. The artistic interventions carried out in the sertão have advocated the valorization of local culture as a factor of social inclusion. The project would thus guarantee the population the contact with the art through an action aligned to the governmental political action in its different spheres, giving to all the access to the diversity of cultural goods. Through a methodology inspired by the microsociology, this research relates the various means used by the RASTRO project (dissemination material, interventions, lectures and exhibitions), while revealing the course of a wider social transformation suffered by Interior of the state. In this perspective, the interventions provide aesthetic experiences that act as agents of the creation of social conditions of possibility for reconfiguration of affective relations with the city.

**Keywords:** artistic intervention, *graffiti*, inner city.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Ceará (UECE), Brasil. E-mail: nicolebessa53(at)gmail(dot)com; kadmarques(at)yahoo(dot)com(dot)br; luacsm(at)yahoo(dot)com(dot)br.

## 1. Introdução

A chamada Arte Urbana tem sido uma temática amplamente discutida a partir da segunda metade do século XX. Percebe-se que ela se configura como uma expressão artística contemporânea, de cunho reivindicativo e popular, feita *em* e *para* espaços externos (paredes, muros, placas), e que ultrapassa fronteiras nacionais, sendo uma prática presente nos mais diversos países.

A perspectiva gerada pela sociologia da arte tem desempenhado um papel importante na identificação de práticas artísticas que se realizam em meio urbano, práticas estas que têm relação direta com a transformação e/ou a reprodução da vida social de forma mais geral e do domínio artístico de forma específica.

Em contexto urbano, a banalização de práticas como o *Graffiti* remonta a uma trajetória de lutas e resistências que vinculou seu histórico às cidades. Mas o que ocorre quando essa prática é expandida para o sertão da região Nordeste do Brasil? Como reagem os habitantes locais (os *sertanejos*)<sup>2</sup> ao se confrontarem com um fazer artístico em relação ao qual ignoram a trajetória de reconhecimento?

O Projeto RASTRO, realizado no estado do Ceará (Brasil) nos últimos três anos, configura-se não só como uma tentativa de expansão da prática de criação do *graffiti*, mas também como um modo de aproximar universos sociais diversos, lançando bases para que as pessoas 'simples' que habitam o sertão nordestino possam conhecer e reconhecer o *graffiti* como atividade que muda o olhar sobre as pequenas cidades.

Ao falar da vida, do cotidiano, do vivido, a arte urbana de modo geral, e o *graffiti* em particular, não somente são condicionados pelo ambiente social, mas provocam interações sociais.

Por meio de uma metodologia microssociológica esta investigação relaciona os diversos meios utilizados pelo projeto RASTRO (material de divulgação, intervenções, palestras e exposições), ao mesmo tempo em que discute a produção do *graffiti* como prática artística de origem urbana. Ao gerar intervenções sociais em meio urbano e rural, o *graffiti* provoca a sociologia da arte como o campo que busca conhecer e estudar a produção dessa expressão artística como forma de interação social.

## 2. A produção artística e a abordagem sociológica

A sociologia da arte é um campo que busca interpretar as interações sociais a partir de processos criativos, a exemplo daqueles gerados pelas expressões artísticas. Abordar tal sociologia no Brasil, tomando como referência autores estrangeiros consagrados no campo em questão é expor tais formulações teóricas a campos empíricos não abordados

---

<sup>2</sup> No Dicionário Aurélio, a palavra sertanejo remete a sertão; "quem habita o sertão; rústico, agreste, rude; caipira; indivíduo sertanejo".

por estes autores. Este é o caso de Nathalie Heinich (2001), quando revela a pesquisa sociológica distante do mundo prático da ação do *graffiti*.

A Sociologia da Arte consiste em um domínio de estudos sociológicos relativamente recentes e abrange questões do campo artístico, vinculando-as à percepção das práticas sociais. Porém, no momento em que os autores clássicos da Sociologia desenvolviam suas teorias, a arte era vista como algo 'menor' em face das problemáticas que eles se propunham a analisar mediante grandes narrativas.

Nesse sentido, o livro *Sociologia da Arte* (2001) da autora francesa Nathalie Heinich, apresenta uma perspectiva panorâmica do desenvolvimento das pesquisas sociológicas sobre arte. A autora trata do surgimento da disciplina, as principais temáticas abordadas nos estudos realizados, as áreas de conhecimento que mais se interessaram pelo campo artístico, contribuindo com o percurso da sociologia da arte até esta se estabelecer como disciplina.

O esquecimento do campo da arte por parte dos clássicos da Sociologia resultou em uma apropriação desse campo pelas perspectivas histórica e filosófica. Posteriormente, quando a Sociologia da produção artística assume o caráter de pesquisa, surge um novo parâmetro para analisar essa produção, tratando seu objeto "(...) não mais como a arte e a sociedade, nem a arte na sociedade, mas a arte como sociedade (...)" (Heinich, 2001: 61). Assim, a perspectiva adotada buscou compreender o funcionamento próprio da arte, as interações que acontecem no seu interior que são resultados de processos sociais.

Porém, para podermos considerar a produção resultante como 'puramente sociológica' sem trazer as marcas da tutela das suas antecessoras, a história da arte e a estética, seria necessário quebrar os parâmetros até então utilizados. Heinich propõe então a seguinte questão: não há mais como falar em "arte e sociedade", ou "arte na sociedade" nem mesmo "arte como sociedade", pois, quando partimos de uma análise sociológica vemos que não existe manifestação artística se não houver um meio em que ela se manifeste ou mesmo pessoas para realiza-la, vivê-la em seu cotidiano. Assim não haveria motivos para considerá-la separadamente. "A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características." (Heinich, 2001: 63).

Dessa forma podemos ratificar o fato da produção artística partir do cotidiano, criando um modo de interação com produtores e apreciadores/participadores. Atualmente, tais interações acham-se difundidas por todos os lugares do tecido urbano, a exemplo de praças, paredes, aparelhos culturais etc., não estando mais restritas aos museus de arte.

### **3. Apropriação visual do *graffiti***

O *graffiti* é uma produção imagética que expressa uma disposição crítica popularizada em meio urbano. A partir do contato com tais imagens, observadores podem argumentar

sobre a intervenção artística proposta ou apenas admirar a beleza da composição de traços e cores, em meio ao caos da vida nas grandes cidades.

Neste contexto, o *graffiti* assume formas e técnicas múltiplas, o que impõe problemas às diversas tentativas de definição dessa prática. Tais tentativas têm às vezes por fundamento dados topográficos (espaços públicos, ambientes urbanos desenvolvidos, movimento espontâneo globalizado), históricos (segunda metade do século XX), formais ou técnicos (convergências com a pintura mural), que diferenciam o *graffiti* de outros modos de produção de imagens, os quais têm a cidade como suporte, a exemplo da pichação.

Em meio a enorme diversidade cultural e artística urbanas, revelada tanto pela esfera material como por ativos intangíveis que configuram igualmente ruas, avenidas, praças, parques e jardins, o *graffiti* passou a disputar espaço com outras expressões culturais. Assim, presente em galerias comerciais, salas de edifícios, estações ferroviárias, clubes e muitos outros espaços públicos, fechados ou abertos, ele passou a disputar reconhecimento frente à lógica comercial que atravessa a condição urbana.

De fato, não existe quem produza o *graffiti* de forma não democrática, pois o *graffiti* democratiza a arte, acontecendo no diálogo entre enquadramento espacial e disposições ideológicas. Atendendo à necessidade de intervir no ambiente que o cerca, “todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do *graffiti*, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos” (Gitahy, 2012).

Segundo o mesmo autor, “é impossível dissociar essa necessidade humana da liberdade de expressão”. O *graffiti* não tem somente o muro como suporte para sua realização, mas a cidade como um todo. Os postes, calçadas e viadutos são preenchidos por *enigmáticas imagens*. Efêmero, o *graffiti* vai da crítica social até a representação de complexos seres extraterrestres, contrapondo-se à lógica dos *outdoors*, pois não leva o espectador a assumir a posição de mero consumidor e sim a de um sujeito que se sente convidado ao encontro e ao diálogo (Gitahy, 2012).

O autor lembra que toda manifestação artística é a representação de uma situação histórica ocorrida, “não porque necessariamente toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social econômico” (Gitahy, 2012: 17).

Gitahy defende que a necessidade de uma arte voltada para as grandes massas vem desde a *pop art*. Para ele “o *graffiti* dialoga com a cidade, na busca não da permanência, como significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa” (Gitahy, 2012: 75). Segundo o autor, as cidades se revelam não só como suporte, mas como tons e movimentos do surpreendente imaginário humano. Para Chagas (2015: 63), “o caráter democrático atribuído ao *graffiti* é o seu poder de criar experiências de fruição artística em qualquer ambiente da cidade, de forma livre e gratuita”.

Segundo a autora, “o olhar do transeunte sobre o *graffiti* é de um tempo diferente do fluxo urbano, o *graffiti* permite um olhar de fruição por sobre suas cores e formas, como

se ele desacelerasse a velocidade da vida na cidade”. Sobre o olhar para as repetitivas paisagens do trânsito urbano, a pintura de *graffits* quebra a rotina desse olhar costumeiro (Chagas, 2015:65).

Segundo Pallamin (2000), essas “práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social”. A arte urbana é abordada como um trabalho social, uma distribuição da produção artística na cidade, apresentando e materializando suas diferentes relações sociais.

Segundo Rodrigues (2016), a partir dessas interações é comprovado algo em que já se acreditava: a arte não pode ser apenas vista como resultado de uma criação individual e espontânea, mas sim como efeito de diferentes práticas e relações sociais. Não é só o conhecimento erudito e o domínio das técnicas que definem o artista, mas também os valores coletivos que sua obra estabelece (Rodrigues, 2016).

Para Pallamin (2000: 23-24), “a arte urbana é uma prática social, suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política”.

Segundo Bourdieu (1996: 75), em “cada espaço social existe a construção de bens simbólicos aos quais aqueles agentes pertencentes ao campo, concorrem ou disputam a obtenção desse bem, adquirindo assim poder”. Para Chagas (2015), o capital simbólico age como uma verdadeira força mágica, uma propriedade que por responder a uma expectativa coletiva, socialmente construída, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Passamos de capital simbólico difuso, que é apoiado pelo reconhecimento coletivo, para um “capital simbólico objetivado, codificado, delegado e garantido pelo Estado, burocratizado” (Bourdieu, 1996: 112).

Neste sentido como podemos analisar as intervenções artísticas realizadas pelo Projeto RASTRO em um espaço social portador de capital simbólico específico, a exemplo do sertão do Ceará?

Tais intervenções afirmam o intuito de valorizar a cultura local como um fator de inclusão social a partir de um projeto que garantiria assim à população o contato com a arte por meio de uma ação alinhada à atuação política governamental em suas diferentes esferas, propiciando a todos o acesso à diversificação de bens culturais.

## 4. O projeto RASTRO

Este projeto teve início a partir de viagens do artista Weaver F. à região do sertão dos Inhamus<sup>3</sup> para visitar familiares. Observando a recorrência de casas abandonadas, ele resolveu realizar desenhos em suas paredes. De fato, segundo o artista esse projeto começou de forma espontânea, quase por acaso.

(...) eu tinha um caderno cheio com umas caveiras e a gente estava viajando a BR 020, nessa BR tem umas casas abandonadas, que nossa quando bati os olhos naquilo, eu falei para o Franklin: cara a gente tem que fazer exposições nessas casas, era uma ideia do grupo (era bem mais fácil fazer isso sozinho), na outra viagem que a gente foi eu levei umas tintas e fui desenhando essas caveiras. Outra viagem que a gente fez (vamos constantemente porque os avós da Luciana moram lá e vamos visitar constantemente). A gente passou lá e eu tinha feito uma caveira e escrito o nome MONSTRA (que é o nome do meu grupo de arte), tinham apagado só a caveira e o nome ficou lá. As pichações não incomodavam, mas a caveira sim, em uma casa abandonada e apagaram. Isso da pessoa chegar ao local e fazer aquilo que alguém pode não gostar, me fez pensar porque você vai em um local fazer uma coisa que as pessoas não vão gostar (uma arte de protesto que levassem as pessoas a refletirem), eu fiquei pensando em como fazer uma arte contrária a isso, uma arte que as pessoas gostassem e não sentissem aquele trabalho como intrusivo, agressivo e não com a ideia de que eu sou um sujeito artista que tenho que colocar meu trabalho ali e as pessoas tem que aceitar (Weaver)<sup>4</sup>.

Assim, um projeto de intervenções mais sistemático foi sendo composto por Weaver e Luciana, sua companheira, que integram o Coletivo MONSTRA, grupo de arte urbana que age em Fortaleza, capital do estado do Ceará. O projeto foi contemplado em edital de programação pela Caixa Cultural, que forneceu apoio e possibilidade de realização de exposição dos trabalhos feitos pelo artista no sertão cearense no complexo “Caixa Cultural” na cidade de Fortaleza. Além do grupo, outras pessoas que admiravam o trabalho profissional do Weaver foram chamadas para compor a exposição que foi o resultado dessas intervenções.

Um dos objetivos do artista era expor o projeto como um todo, gerando um tipo de exposição que fugisse ao convencional. Quem observava a mostra tinha acesso às fotografias que eram o resultado da ação realizada nas fachadas de casas tradicionais do sertão cearense. A ação do grupo perdurou por três anos, espalhando arte pelo interior do Ceará. Deste modo, Weaver concretizava a ideia de integrar um projeto para pintar nas ruas, democratizando o acesso à arte e tornando-a mais próxima de todos.

Weaver tinha a proposta de, chegando às cidades do sertão, entender a cultura do seu estado e fazer um trabalho que dialogasse com as pessoas que lá moravam. Para

---

<sup>3</sup> O Sertão de Inhamuns é uma das microrregiões do estado brasileiro do Ceará pertencente à mesorregião Sertões Cearenses. Sua população foi estimada em 2005 pelo IBGE em 144.364 habitantes e está dividida em seis municípios. Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

<sup>4</sup> Trecho coletado da palestra de exposição do projeto Rastro, no Centro Cultural da Caixa em Fortaleza – CE.

tanto, seria necessário que essas pessoas desejassem ter a arte de Weaver nas fachadas das suas casas e que essa arte dialogasse com as referências simbólicas do lugar.

A gente começou a ver essas fachadinhas de casa e começou a ver essas superfícies para trabalhar. Então, foi aí que o projeto Rastro ganhou corpo e eu comecei a trabalhar com a ideia de uma imensa colcha de retalhos, aonde eu vou juntando elementos que vou pegando do piso, das grades, de texturas, dos detalhes da vestimenta, de signos e de histórias que giram ali dentro de toda aquela cidade.<sup>5</sup>

No momento das intervenções no interior do Estado, Weaver conta que não faltam histórias. Quando começava a pintar, as pessoas colocavam a cadeira do lado dele e começavam a contar dezenas de histórias ao mesmo tempo. Para o artista, a interação com os habitantes do sertão era algo que ultrapassava e atravessava o processo de pintar, engrandecendo enormemente todo o trabalho de intervenção. A troca vivenciada com os moradores fez da experiência de criação artística um momento mais rico porque permitiu aproximar o trabalho de arte do grupo daqueles moradores da região. Para Weaver, a recepção das pessoas era um momento de convívio que o influenciou a ponto de continuar realizando tais intervenções.

Quando eu comecei a pegar elementos da paleta de cores que tem nas casas do interior, quando eu comecei a pegar a história deles e apresentar elementos visuais e continuar repetindo, recontar as histórias que eram contadas e aprender outras que foram adquiridas em outras cidades, é que eu acho que realmente o projeto ganhou corpo e eu passei da ideia do artista no centro do projeto até entender que o projeto RASTRO ele vai além da ideia de um só artista com seu projeto.

Os moradores das casas contavam as histórias de suas vidas, de suas casas, da vizinhança. Era gratificante para o artista o orgulho que as pessoas sentiam com a casa pintada. Para Weaver era um momento impagável, e isso passou a ser o sentido do projeto: que as pessoas olhassem para suas casas e sentissem satisfação com o resultado final.

Neste projeto, as cidades foram escolhidas por meio do critério de terem ou não acesso à arte, a fim de se tornarem locais de experiência artística. Desse modo, as pessoas poderiam ter contato com a criação de *graffitis*, vivenciar com o artista a produção de imagens e partilhariam os efeitos do resultado final. Para o artista, isso tudo foi engrandecedor: conseguir recurso e ser patrocinado para fazer arte e possibilitar às pessoas a vivência de momento de criação de imagens artísticas, às quais nunca teriam acesso. Segundo Weaver, o contato com a arte por si só é educativo. Se for um bom trabalho, então será uma obra que vai permanecer na memória porque afetou os sentidos, impressionando as pessoas.

A ideia inicial do projeto era deixar um grande desenho em cada cidade. Porém, com o decorrer da ação e a repercussão entre os moradores, Weaver começou a difundir outros

---

<sup>5</sup> Weaver.

desenhos, sem que estes estivessem presos a parâmetros ou quantidades de *graffitis* definidos previamente. A realização do projeto também abandonou a delimitação de uma quantidade limitada de cidades (vilarejos) que receberiam a intervenção. Para a primeira exposição, foram 11 cidades percorridas. Cada intervenção era realizada em um dia. Caso chovesse, eram necessários dois ou três dias. Havia também outros imprevistos como a temperatura local que, via de regra, era muito elevada. Por isso, era preciso também levar em conta o clima seco do sertão, a necessidade de local para descansar ou dormir, a duração da estadia para a realização dos *graffitis*. Segundo Weaver,

(...) as pessoas eram receptivas. Traziam café, lanchinho... No interior, você trabalha com pessoas que são "gente" e sempre estão perguntando se você quer alguma coisa. Já pintei em várias cidades e não tem nada como pintar no interior. As pessoas estão rindo, contando histórias, é uma experiência muito rica para compreender as pessoas.

As intervenções/desenhos foram construídas a partir de histórias vivenciadas pelos próprios moradores e narradas aos artistas. Weaver levava sempre um caderninho à medida que passava pelas cidades, colhendo notas sobre elementos de textura, tornando-se este material um grande guia de referências nos processos de criação. Assim, ele afirma que: "geralmente quando eu chego na cidade onde vai ser feita a pintura é que eu vou construindo a ideia do que vai ser feito ali. Não vou mais com nada pré-definido".

Todas as outras imagens são releituras de coisas que foram feitas no interior do estado ou estavam dentro do caderninho de ideias do artista, o qual nunca teve a oportunidade de mostrar até a exposição. "A grande dificuldade foi decidir quais obras iriam ser expostas, e aí é sempre assim: chegar ao interior e se deixar influenciar".

Portanto, para elucidar os pressupostos, as transformações de propósito, as adequações do método de trabalho e os processos sociais desencadeados pelo projeto RASTRO nas cidades do sertão do Ceará, será preciso analisar objetivamente, mediante o distanciamento propiciado pelo tempo, as intervenções exibidas na exposição do Centro Cultural da Caixa, em Fortaleza, a partir das imagens abaixo.

Nas Figuras 1 e 2, é possível observar algumas caveiras. Imagem recorrente na produção do artista, o traço que delineia um crânio humano foi o desenho que iniciou todo o processo de idealização do projeto RASTRO (Figura 1).

Habitado à produção imagética de caráter coletivo, Weaver F. explica que não utiliza assinatura em nenhuma das intervenções, exceto naquela da mão, a qual assinala que o trabalho foi produzido por uma pessoa desta região (Figura 2).

Figura 1: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.<sup>6</sup>

Figura 2: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

---

<sup>6</sup> Nota: Todas as figuras estão disponíveis noutras cores.

Figura 3: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

Na (Figura 3), encontra-se exposto o conjunto de fotografias das intervenções feitas nas cidades do sertão do Ceará. Note-se que a expografia deste arranjo inspira-se no modo típico de organização das fotos de familiares no interior das casas dos sertanejos. Por meio desta composição, o artista ainda enfatiza que a ideia de campos visuais deve ser suficientemente forte a ponto de interessar as pessoas e despertar emoções a partir da articulação entre experiência visual e de vida.

Nas Figuras 4 e 5, o artista retrata uma mescla entre histórias vivenciadas, outras de cunho onírico e algumas narrações com origem no imaginário popular, segundo Weaver, partilhadas muitas vezes em tom assustador.

Um bom exemplo dessa imbricação é representado na Figura 4. Segundo Weaver, a imagem retrata a história de uma região de Camocim, onde ocorreu um assassinato. Ao capturarem o assassino, os habitantes que realizaram a sua condenação, colocaram uma moeda em sua boca, enterrando-o de barriga para baixo e, após o enterro, realizaram as rezas tradicionais.

Neste caso, o ato do enterro representa uma espécie de prisão simbólica, pois o assassino ficaria perdido, alienado de sua condição desencarnada e não conseguiria fugir. Por isso, as pessoas o encontram dentro de um casebre, do qual ele não conseguiria sair. Muitos o mandavam ir embora, mas ele voltava, pois sua alma condenada peregrinava no mundo terreno, mesmo depois da morte, pagando pelo ato que o incriminou.

Por fim, para o artista as histórias narradas pelos sertanejos evidenciam que não existe distância que separe o sagrado e o profano nas festas religiosas tradicionalmente realizadas no interior. Nestas as dimensões do sagrado e do profano se atravessam mutuamente, imprimindo uma atmosfera de 'terror' a esses momentos que se traduz nas imagens produzidas pelo artista.

Figura 4: Exposição Rastro.

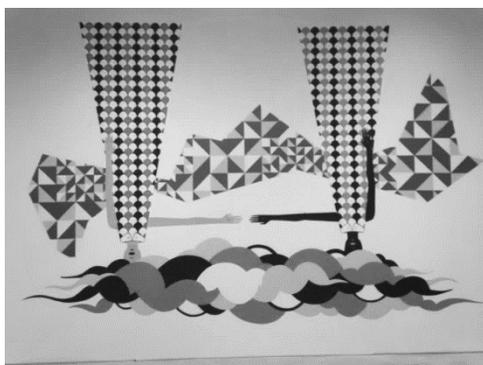


Figura 5: Exposição Rastro.



Fonte: Arquivo pessoal.

## 5. Considerações finais

É possível compreender que o Projeto RASTRO elaborou-se na perspectiva de garantir a democratização da arte, dando à população sertaneja o acesso ao processo de criação e fruição das formas do *graffiti*. A partir das intervenções criadas, configura-se uma relação diferenciada dos habitantes do sertão do Ceará com suas memórias, suas casas e sua cidade, mediante a exposição de suas histórias nas fachadas de suas moradias.

Quando a arte que tem características urbanas, por ter emergido nesse contexto, propõe-se à expansão é possível perceber a intensificação de seu poder de intervenção no cotidiano. Neste caso, ao tratar histórias simples, vividas no dia-a-dia, o artista cria uma aproximação entre sua produção e um 'público' afetado pela conversão de suas histórias em imagens.

O *graffiti* revela-se assim como elemento propulsor de hibridizações entre práticas e significados próprios à vida urbana e aqueles que emergem do sertão, despontando como forma artística que assinala a transição para um momento pós-industrial, ao imprimir sua marca no imaginário coletivo de pequenas e grandes cidades do mundo.

Quando uma prática artística que tem características urbanas é deslocada para um contexto tão diverso, percebe-se que o resultado final não se restringe apenas à expressão subjetiva do artista, mas configura-se como uma interação entre diversos fatores produtivos que se refletem na representação das práticas cotidianas.

Ressalta-se, portanto, o poder mobilizador da arte pública (artistas de rua). Esta atrai a atenção das pessoas e provoca transformações nos espaços que ocupa, atingindo os modos de vê-los e senti-los. Os lugares que passaram por intervenções artísticas ganham uma vida diversa, pois a arte acaba conferindo mais visibilidade aos ambientes que se revestiram de novos sentidos para as pessoas em circulação. Este movimento de inversão simbólica provoca por vezes a emergência do real sentido de convergência entre os espaços tanto citadinos quanto interioranos e seus habitantes, dando forma inusitada à condição dessa interação.

## Referências bibliográficas

- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas-SP: Papirus.
- Castro, J. (2016). *Rastro uma expo de Wever F. Entrelinhas*. Fortaleza, Ceará: Mostra.
- Chagas, J. A. (2015). *Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica: uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Ceará.
- Gitahy, C. (1999). *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense.
- Heinich, N. (2008). *A sociologia da arte*. Bauru-SP: Edusc.
- Pallamin, V. M. (2000). *Arte Urbana*. São Paulo: Annablume: Fafesp.
- Rodrigues, L. (2016). *RASTRO uma expo de Wever F. "O sertão é do tamanho do mundo"*. Fortaleza: Mostra.

## CAPÍTULO 2

# Desenvolvimento cultural, socio-económico e turístico no Norte de Portugal, potenciado por eventos musicais produzidos no âmbito do associativismo e da cooperação

## Cultural, socio-economic and tourist development in the North of Portugal, potentiated by music events produced in the framework of associativism and cooperation

Jorge COELHO<sup>1</sup>

### Resumo

O Núcleo de Apoio às Artes Musicais é uma associação juvenil com sede em Barroselas, Viana do Castelo, região Norte de Portugal. Sob a sigla NAAM, tem vindo a desenvolver inúmeras atividades no âmbito da cultura e do entretenimento, nomeadamente festivais de música heavy metal e ciclos de música moderna e independente.

Desenvolveu-se este estudo objetivando-se a aferição da dinâmica empreendida por aquela associação para se perceber a possível influência da mesma no desenvolvimento das localidades onde atua.

Constatou-se que as iniciativas levadas a efeito envolveram um número significativo de artistas nacionais e estrangeiros, em cooperação com entidades públicas, empresas privadas e associações congéneres, essencialmente nas cidades de Braga e Viana do Castelo.

Concluiu-se que, não tendo como objetivo sobrepor-se ou substituir outras entidades, esta associação complementa a oferta cultural existente, promove e valoriza espaços públicos e privados, potencia a democratização do espetáculo e do multiculturalismo, agregando valor no sentido do desenvolvimento.

**Palavras-chave:** juventude, cultura, associativismo, cooperação, desenvolvimento.

### Abstract

The Núcleo de Apoio às Artes Musicais is a youth association based in Barroselas, Viana do Castelo, northern Portugal. Under the acronym NAAM, it has been developing numerous activities in the field of culture and entertainment, namely heavy metal music festivals and cycles of modern and independent music.

This study was developed aiming at the assessment of the dynamics undertaken by that association in order to perceive the possible influence of the same in the development of the localities where it acts.

It was found that the initiatives carried out involved a significant number of national and foreign artists, in cooperation with public entities, private companies and similar associations, mainly in the cities of Braga and Viana do Castelo.

It was concluded that, not aiming to overlap or replace other entities, this association complements the existing cultural offer, promotes and values public and private spaces, enhances the democratization of spectacle and multiculturalism, adding value for development.

**Keywords:** youth, culture, associativism, cooperation, development.

---

<sup>1</sup> Instituto de Estudos Superiores de Fafe, Portugal. E-mail: jorgecoelho.x(at)gmail(dot)com.

## 1. Introdução

Para melhor e mais profícuo entendimento dos processos de desenvolvimento local implica identificar a diversidade de situações e potencialidades que se podem estar associadas às iniciativas de raiz local, podendo estas ter reflexos nas regiões e até nos países onde se inserem.

Neste sentido, o presente estudo tenta evidenciar a existência de um caso específico que, não sendo único em Portugal, potencia e promove a envolvência dos diferentes elementos que compõem as estruturas económica e social, tendo em conta que leva a efeito diversas ações que acabam por resultar no desenvolvimento socioeconómico.

## 2. Revisão da literatura

### 2.1. Desenvolvimento social e humano

O desenvolvimento tem como objetivo principal a melhoria crescente do bem-estar económico, social e humano o que, para além do aumento dos índices globais de produção, pressupõe uma harmonia do crescimento nos diferentes sectores económicos e, portanto, uma transformação positiva das estruturas sociais (Matos, 2000). O homem enquanto fim último do desenvolvimento surgirá assim, também, como meio eficiente (Reigado *in* Matos, 2000).

Neste seguimento e de acordo com Sharpley & Telfer (2002), desenvolvimento é um conceito complexo, multidimensional, que abraça não só o crescimento económico e indicadores sociais 'tradicionais', como saúde, educação e habitação, mas também procura confirmar a integridade política e cultural e a liberdade de todos os indivíduos na sociedade. É, com efeito, a mudança contínua e positiva nas dimensões económicas, sociais, políticas e culturais da condição humana, guiado pelo princípio da liberdade de escolha e limitada à capacidade do ambiente em sustentar tal mudança.

Os recursos naturais, os transportes e comunicações, a informática (no sentido mais lato), o conhecimento e a própria história económica e social são, igualmente, fatores importantes do desenvolvimento que se pretende sustentado a médio/longo prazo. A sustentabilidade temporal do desenvolvimento deverá, por um lado, apoiar-se nos recursos endógenos existentes no país/região e, por outro, nas ajudas exógenas que muitas das vezes se revelam de importância fulcral para o início de um processo de relançamento da economia (Matos, 2000).

Após a II Guerra Mundial pensou-se que o crescimento económico seria condição suficiente do desenvolvimento, de que dependiam as melhorias de bem-estar da população, a todos os níveis. Reconheceu-se que, apesar do forte contributo do crescimento para o desenvolvimento, existe uma forte dicotomia no que se reporta à forma e aos meios utilizados. Não basta crescer, torna-se necessário desenvolver, e este

desenvolvimento deve ser autossustentado, ou seja, sendo o desenvolvimento um processo contínuo e dinâmico, este, deverá ser capaz de se autoalimentar (Reis, 2012).

De qualquer modo, e apesar de crescimento não significar, necessariamente, desenvolvimento, é frequente falar-se de modelos de crescimento ou de desenvolvimento de uma forma indiferenciada, o que parece estar incorreto uma vez que, o desenvolvimento terá que ser económico, social e humano pelo que deverá preocupar-se não apenas com a satisfação das necessidades essenciais mas, também, com a implementação de um processo dinâmico de participação dos agentes sociais, isto é, da população em geral, das empresas, das organizações patronais e sindicais, das instituições públicas, etc. (Matos, 2000).

O processo de desenvolvimento, pelo atrás descrito, atinge e transforma profundamente todas as dimensões da sociedade humana, pelo que, cada experiência particular constitui uma realidade global, evolutiva e específica (Matos, 2000).

O conceito de desenvolvimento humano é definido pelo PNUD — Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (2001), especificamente no seu “Relatório do Desenvolvimento Humano”, como sendo o processo de alargamento das escolhas das pessoas através da expansão das suas capacidades para terem uma vida longa e saudável, com conhecimentos, com um padrão de vida decente e com uma participação ativa na vida da comunidade em que se inserem.

Para Bilhim (2004) o desenvolvimento deve ser entendido como um processo dinâmico de realização do potencial de todos os seres humanos, que pressupõe transformações ou mudanças nas estruturas sociais e económicas de uma sociedade, no sentido de as otimizar e com isso alcançar determinados objetivos sociais num projeto social mutável no tempo e no espaço. Ainda, e segundo Lopes (2006), o desenvolvimento tem de ser para as pessoas, não para algumas, mas para todas, onde quer que vivam.

## **2.2. Cultura e desenvolvimento**

O desenvolvimento é intrínseco às sociedades modernas. Não podemos escapar às nossas modernidades e neste sentido, o vínculo entre cultura e desenvolvimento é decisivo. É isso que nos permite trabalhar temas como a erradicação da pobreza, a melhoria das condições de género, o incentivo ao turismo, a preservação do meio ambiente. Mais ainda, é no contexto da modernidade-mundo que se torna possível valorizar as diferenças. Dizer que as culturas são um património da humanidade significa considerar a diversidade enquanto um valor, se não universal, pelo menos, extensivo a um conjunto amplo de indivíduos (Ortiz, 2007).

Neste seguimento importa referir que o homem é um animal simbólico e a linguagem uma das ferramentas imprescindíveis que define a sua humanidade, sendo a esfera da cultura um domínio dos símbolos, e sabemos, o símbolo tem a capacidade de apreender e relacionar as coisas. Não existe, portanto, sociedade sem cultura, da mesma maneira que

linguagem e sociedade são interdependentes. Os universos simbólicos 'nomeiam' as coisas, relacionam as pessoas, constituem-se em visões de mundo (Ortiz, 2007).

Na cena contemporânea, a cultura transbordou os limites do seu campo específico. Ou seja, se a modernidade teve como um dos seus traços mais marcantes a emergência do campo da cultura — o "espaço social de relações objectivas", referido por Bourdieu (1989) —, a contemporaneidade apresenta como uma das suas características mais importantes o facto de a cultura movimentar-se para além das fronteiras do campo cultural propriamente dito, alcançando, em força, outros campos da vida social (Miguez, 2014).

Ao transitar para fora das fronteiras do seu campo singular e específico, a cultura estabelece ligações com outras dimensões da vida em sociedade assumindo uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos económicos e materiais (Hall *in* Miguez, 2014).

A cultura impõe-se assim como uma espécie de fator transversal em planos e graus diferenciados, atravessando a política, a economia e os domínios da administração e da gestão, mas também na religião, no campo jurídico e das tecnologias entre outros sectores (Farias, 2008). E Subirats (*in* Miguez, 2014), atento a esse fenómeno, embora destacando que a invasão desses vários domínios pela cultura obedeça a uma lógica não propriamente cultural, mas tão somente a ditames como objetividade, racionalidade e utilidade, reconhece que toda a vida social parece convergir para o estímulo da inovação das formas e dos estilos como uma necessidade não só artística, mas, precisamente, vital.

A aprovação da Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais — UNESCO 2005 — veio reforçar substantivamente o protagonismo contemporâneo da esfera cultural, gerando impactos bastante positivos para a conjugação cultura e desenvolvimento. Este importante instrumento normativo internacional é o resultado de um processo de acumulação construído ao longo de mais de duas décadas de embates da cultura, em paralelo às transformações experimentadas no campo das teorias e políticas voltadas para a questão do desenvolvimento (Miguez, 2014).

Deste modo, as imensas possibilidades económicas presentes no campo da cultura não podem ser esquecidas pelas políticas de desenvolvimento. O potencial de geração de riqueza e de empregos representado pela cultura não pode ser compreendido e operacionalizado por políticas dedicadas ao desenvolvimento sem que se tenha como referência uma visão da cultura como dimensão constitutiva da vida social, sua usina geradora de riquezas simbólicas (Miguez, 2014).

### **2.3. Turismo e desenvolvimento sustentável**

Um dos sectores da economia mundial em gradual e significativa ascensão é o turismo, relacionando-se diretamente com a cultura e com efeitos económicos, promove e potencia o desenvolvimento.

De facto, o turismo é amplamente considerado como um meio para se alcançar o desenvolvimento nas áreas de destino. Na verdade, a razão de ser do turismo, a justificação para a sua promoção, em qualquer área ou região, quer no mundo industrializado ou no menos desenvolvido, é a sua alegada contribuição para o desenvolvimento (Sharpley & Telfer, 2002). Nesse sentido, o desenvolvimento turístico e o ordenamento sustentável do território têm merecido a atenção dos principais organismos e instituições internacionais, manifestada através de documentos orientadores sobre políticas a adotar pelos Estados e sobre a forma de as implementar (Vieira, 2007). Isto porque considera-se que o turismo constitui uma forma de aproveitamento dos recursos próprios do território, assumindo-se como uma das atividades que melhor o pode fazer e constituir-se num importante fator de desenvolvimento, dependendo das especificidades de cada região e da maior ou menor relevância que lhe é atribuída (Reis, 2012).

O desenvolvimento turístico, não deve ser apenas económico, quantitativo, tendo também que respeitar os valores e a qualidade de vida das comunidades de acolhimento, a qualidade do ambiente e dos recursos naturais, bem como as exigências de natureza cultural e a satisfação dos visitantes (Vieira, 2007). Desta forma, é entendido que o desenvolvimento turístico deve contribuir para que a comunidade alcance objetivos de nível superior como o bem-estar da população estando relacionado com as coerências em termos de envolvente espacial (Machado, Coelho & Brázio, 2011).

Nos últimos anos houve um debate considerável no campo do turismo sobre o que é desenvolvimento sustentável e como ele se aplica ao desenvolvimento do turismo (Butler, 1992; Hunter *in* Fernandes, 2009). A UNWTO em 1998 define o desenvolvimento turístico sustentável como sendo aquele que satisfaz as necessidades dos turistas e das regiões de acolhimento, ao mesmo tempo que protege e potencia novas oportunidades para o futuro preconizando que todos os recursos devem ser geridos de tal forma que as necessidades económicas, sociais e estéticas devem ser satisfeitas mantendo a integridade cultural, os processos ecológicos essenciais, a diversidade biológica e os sistemas de suporte vitais.

Na perspetiva de Bilhim (2004), desenvolvimento sustentável é uma estratégia de desenvolvimento que gere todos os ativos, recursos naturais e humanos, bem como os ativos financeiros e físicos, para aumentar a riqueza a longo prazo e o bem-estar social, considerando-se ainda, que para se dispor de um conceito de desenvolvimento sustentável há que integrar os aspetos da valorização e respeito pelo ambiente, bem como da análise intra e intergerações das diversas componentes que integram o projeto de desenvolvimento participado.

Cunha (2006) refere que o turismo desempenha o papel de fator de atenuação dos desequilíbrios regionais permitindo alcançar uma distribuição mais equitativa do nível de vida entre regiões desenvolvidas e regiões mais desfavorecidas e das dualidades sociais que os centros urbanos tendem sempre a acentuar.

## 2.4. Eventos nas estratégias de desenvolvimento

A desejada atenuação dos referidos desequilíbrios pode efetivamente ser alcançada se implementadas ações que permitam uma maior envolvimento e dinâmica entre diferentes sectores, como o turismo e a cultura, dois sectores que assumem especial importância no presente estudo. Neste âmbito, os eventos são parte integrante deste enquadramento, sendo elo de ligação entre os referidos sectores, bem como potenciadores de novas e melhores dinâmicas.

Os eventos constituem um instrumento fundamental no processo turístico e a contribuição dos mesmos não se restringe ao aumento do número de visitantes, gerando rendimentos e negócios, mas permitem toda uma movimentação da cadeia produtiva do turismo (Zottis, 2006).

Um evento necessita, para a sua realização, de um grande número de profissionais e de infraestruturas adequadas, trazendo benefícios sociais e económicos para a comunidade local e, dependendo da sua dimensão, para todo o país. São necessárias infraestruturas adequadas como as básicas (saneamento, água tratada, redes e tratamento de esgotos), de apoio (transporte, hospitais, segurança pública) ou turística (alojamento, restaurantes, agências de viagens). A realização de eventos num município pode estimular então a melhoria desses serviços urbanos e, conseqüentemente, trazer melhoria da qualidade de vida dos seus habitantes (Oliveira & Januário, 2007).

Como refere Gunn (1994), mesmo nas comunidades mais pequenas e simples o planeamento envolve muitas ações, participantes e vários níveis de decisão e implementação. Um evento pode ser considerado como a soma de esforços e ações planeadas com o objetivo de alcançar resultados definidos junto ao seu público-alvo (Brito & Fontes *in* Oliveira & Januário, 2007).

De qualquer modo, as entidades locais (quer públicas quer privadas), conscientes da impossibilidade de manter espetáculos artísticos ao longo de todo o ano, optam por concentrar essas iniciativas e atuações em determinados períodos do ano, colocando à disposição dos cidadãos uma oferta cultural própria das grandes áreas metropolitanas (Getz, 1991; Hernández *et al.*, 2003; Gratton & Taylor, 1995 *in* Pardellas de Blas *et al.*, 2005). Apesar disso, os efeitos da sazonalidade do turismo podem ser minimizados através da realização de eventos uma vez que estimulam fluxos de pessoas em períodos do ano em que a procura é normalmente mais baixa (Oliveira & Januário, 2007).

Importa, também, incorporar os eventos na oferta turística global do município/território em causa, de forma a gerar um produto integral que permita oferecer mais e melhores serviços ao turista, prolongando ou incentivando novas visitas em momentos distintos dos da sua realização, convertendo-os em veículo e motor da dinamização e diversificação económica local (Pardo *in* Pardellas de Blas *et al.*, 2005). Para que tal aconteça torna-se indispensável atingir-se o comprometimento, que só é possível quando desde o processo de planeamento do evento se coloca a comunidade como parceira e corresponsável (Zottis, 2006).

Segundo Getz (1991), os eventos culturais podem ajudar a alcançar estes objetivos na medida em que satisfaçam as necessidades locais de lazer, reduzindo o desejo de procurar outros destinos; melhorem o relacionamento dos residentes com os turistas, ao facilitar o entendimento e uma maior troca de benefícios mútuos; contribuam para a conservação do património natural, histórico e cultural; e, por último, encorajem o desenvolvimento organizacional local, a liderança e a cooperação entre todos os agentes envolvidos, crucial se se pretende um desenvolvimento turístico baseado na comunidade.

Na sociedade moderna, as artes do espetáculo são um fenómeno de análise económica complexo, pois, em geral, envolvem aspetos relacionados com *hobbies*, modos de expressão pessoal, entretenimento, estatuto social e mesmo políticas públicas. Todavia, em todas estas manifestações há sempre um tema unificador: as artes consomem recursos passíveis de usos alternativos, logo suscetíveis de análise económica. Como em qualquer outra atividade económica, ao nível do mercado, a produção e o consumo de artes traduzem-se na oferta e na procura, independentemente dos mercados serem mais ou menos desenvolvidos e/ou competitivos (CETRAD, 2004).

A tendência de dinâmica crescente do espetáculo ao vivo espelha as mudanças socioculturais ocorridas no nosso país nas últimas décadas e que têm projetado a cultura para o centro das arenas política, social e mesmo económica. De facto, o âmbito da performance musical pública tem vindo a dilatar-se, assumindo um carácter intensamente diversificado, organizando-se em escalas variáveis e desenvolvendo-se em espaços e formatos cada vez mais heterogéneos e embora os circuitos de apresentação e performance estejam já hoje organizados a escalas nacionais ou internacionais, eles dependem sempre de tempos, espaços, operadores e consumidores locais ou localizados em lugares concretos (Abreu, 2004).

Uma das abordagens que tem equacionado a relação entre espaço e performance musical é a que se interroga sobre os acuais cruzamentos entre políticas urbanas e políticas culturais locais e as suas implicações sobre a estruturação das esferas culturais e dos respetivos mercados (Abreu, 2004).

Deste modo, uma estratégia de eventos bem-sucedida traduz-se na criação de um arcabouço institucional, envolvendo empresários, comércio, sector de serviços e poder público, dando ênfase ao fomento do associativismo e do empreendedorismo (Neto *in* Zottis, 2006).

### 3. Metodologia

Não obstante o facto de se terem recolhido dados quantitativos, para fundamentação e melhor esclarecimento da informação, dadas as especificidades do tipo de trabalho desenvolvido, recorrendo-se sobretudo à pesquisa e análise documental, a escolha do método acabou por recair pelo qualitativo, já que este se direciona mais para o contexto

ou dimensão social. Também, porque a investigação qualitativa objetiva a compreensão do contexto em que os fenómenos ocorrem (Bogdan & Biklen *in* Horta, 2010).

Ainda, porque este método mostra-se como o mais evidente perante a dupla condição do objeto empírico possuir uma dimensão territorialmente localizada, e o objeto teórico remeter a sua abordagem para uma pluralidade de dimensões da realidade. Considerando o principal objetivo deste estudo, desenvolveu-se o mesmo apoiado em revisão da literatura sobre o tema, na recolha de dados secundários, de modo a garantir-se a base teórica imprescindível para apoio da investigação empírica.

Optou-se ainda pelo estudo de caso, que de acordo com a teoria de Lüdke & André (1986) está indicado para o estudo de situações singulares ou particulares, sendo que a preocupação desse tipo de pesquisa é retratar a complexidade de uma situação particular, focalizando o problema no seu contexto global.

Como abordagem ao estudo de caso optou-se pelos argumentos anteriormente apresentados e que se relacionam com a necessidade de se obter respostas por parte dos responsáveis da entidade diretamente envolvida, por uma análise através da entrevista enquanto técnica de pesquisa. Entrevista do tipo semiestruturada, que de acordo com Finn *et al.* (2000) é o tipo de entrevista composto por perguntas específicas, mas que permitem uma maior sondagem ao entrevistado para esclarecimento de situações, tendo como principal vantagem o facto de poder combinar a flexibilidade das entrevistas não estruturadas e a rigidez das entrevistas estruturadas.

## **4. Estudo de caso**

Centrado no caso específico do Núcleo de Apoio às Artes Musicais, doravante referido como NAAM, a sigla respetiva, cujo enquadramento teórico se expôs anteriormente, o presente estudo objetiva a aferição da dinâmica empreendida por esta associação para se perceber a possível influência da mesma no desenvolvimento das localidades onde atua.

### **4.1. Núcleo de Apoio às Artes Musicais — Génese e objetivos**

NAAM é uma associação juvenil, sem fins lucrativos, sediada na Vila de Barroselas, Concelho de Viana do Castelo, Norte de Portugal e foi fundada em dezembro 1999.

Nos seus estatutos encontra-se definido como objetivo principal da mesma o incentivo à criação musical na área do Rock, sendo que para a sua prossecução verifica-se definido como necessário o seguinte:

- Desenvolver a cooperação e solidariedade entre os seus associados, na base da realização de iniciativas relacionadas com a música e entretenimento.
- Promover o estudo, investigação e difusão de notícias relativas aos jovens e à música, cooperando com todas as entidades públicas e privadas visando a integração social e o desenvolvimento de políticas adequadas à sua condição.

- Proporcionar aos associados o acesso a documentação e bibliografia sobre a juventude e sobre a música.
- Editar revistas, jornais ou outros documentos de interesse relevante.
- Organizar concertos, convívios, encontros, excursões e conferências.
- Promover a integração dos jovens, tendo em vista a sua integração social.
- Promover o intercâmbio e cooperação com associações e organismos nacionais e estrangeiros que prossigam os mesmos objetivos.

Atualmente, de acordo com os responsáveis da associação, a mesma com mais de 150 associados e inscrita no RNAJ (Registo Nacional de Associações Juvenis), sendo que os seus parceiros institucionais são a Câmara Municipal de Viana do Castelo, a Junta de Freguesia de Barroselas, a Câmara Municipal de Braga e o Instituto Português do Desporto e da Juventude, I.P., tendo sido aferido em entrevista que estes são de fundamental importância para a sobrevivência da associação, pois vão garantindo o financiamento da mesma, bem como o fornecimento de apoio logístico.

As áreas de intervenção do NAAM são a cultura e o entretenimento, sendo que para dar cumprimento ao definido nos estatutos, acima descrito, esta entidade tem vindo a desenvolver atividades a nível local, regional, nacional e internacional, contando já com mais de 1000 eventos organizados.

O significativo número de eventos decorre de várias ações levadas a efeito desde a fundação da associação, pelo que importa aqui breve descrição das mais relevantes, de acordo com informação recolhida através de entrevista e consulta a informação existente sobre as mesmas em websites próprias e páginas próprias em redes sociais;

- **SWR BARROSELAS METALFEST** — Iniciado em 1998, é hoje considerado o melhor festival do país dedicado ao estilo heavy metal, sendo ainda um dos mais antigos na Europa. Em 2017 realizou-se a sua 2ª edição. Já recebeu cerca de 1000 bandas oriundas dos mais diversos países do mundo, como Colômbia, Noruega, Japão, Canadá, Brasil, Espanha, Holanda, etc. Realiza-se sempre no mês de abril e é frequentado por cerca de 1000 a 1500 pessoas por dia. O festival acontece durante quatro dias, sempre no mês de abril. Em 2012 foi alvo de estudo, tendo sido aferidos os impactos económicos do mesmo. Os resultados revelaram-se positivos, verificando-se ainda uma interessante dinâmica que potencia o desenvolvimento turístico da região (Viana do Castelo). Um dos aspetos mais positivos ligados a este evento foi, talvez, a mudança de mentalidade da população da Vila de Barroselas. População que, hoje em dia, acolhe o festival 'de braços abertos', ao contrário do que acontecia nos anos iniciais do evento.
- **BRACARA EXTREME FEST** — Festival de heavy metal que se realizou na cidade de Braga durante oito anos consecutivos (2006-2013), entre os meses de outubro e novembro, por onde passaram cerca de 200 bandas de diversos países. Este festival deixou de se realizar a partir de 2014 por falta de apoios, nomeadamente financeiros. Contudo, poderá vir a realizar-se no futuro, tendo de momento a Associação outras prioridades.

- VIBE e MOVE — Ciclos de concertos de música moderna, independente, alternativa, abrangendo diferentes estilos, que se propõem à ocupação de vários espaços, públicos e privados nas cidades de Viana do Castelo (VIBE) e Braga (MOVE). Verifica-se a utilização de espaços privados como lojas, bares (dentro e fora dos centros históricos das cidades) e espaços públicos; praças, museus, largos, ruas, biblioteca municipal (Viana do Castelo), monumentos (Forte Santiago da Barra, Viana do Castelo) e espaços específicos de promoção cultural (GNRation — Braga).

No âmbito destes ciclos, os concertos acontecem ao longo do ano civil. Para além de inúmeros artistas e bandas praticamente desconhecido(a)s do grande público, já passaram e atuaram nomes portugueses bem conhecidos como Mão Morta, Capicua, Linda Martini e outros, promovendo-se uma lógica de interação entre os artistas de diferentes níveis, resultando também em promoção positiva para os menos conhecidos no mercado.

Fruto da cooperação com associações congéneres, atuaram também nestes dois ciclos várias bandas e artistas de diversos países, nomeadamente Espanha, Suécia, Eslovénia, Brasil e outros, sendo que atualmente existe uma forte relação institucional com as associações KulturUngdom (Suécia) e DoSol (Brasil). A relação com entidades estrangeiras permite o intercâmbio de artistas, tendo o NAAM já recebido em Portugal 40 projetos musicais estrangeiros e possibilitado a 20 projetos nacionais experiências fora do país.

No ciclo VIBE, em Viana do Castelo, desde 2011 realizaram-se mais de 70 concertos e no MOVE, em Braga, tendo sido levado a efeito de 2013 a 2015, foram realizados mais de 30 eventos. Nas duas cidades, a maioria dos eventos foram de entrada gratuita.

- M-DAY e BRAGA MUSIC WEEK — O evento M-Day foi criado pelo NAAM para comemoração do Dia Internacional da Música, tendo-se realizado em 2010 e 2011 na cidade de Braga com vários eventos musicais, evoluindo para algo mais consistente e de maior dimensão em 2012, ano em que aquela cidade foi Capital Europeia da Juventude. Para além de concertos, foram organizados workshops e feiras urbanas. Em 2014 o M-Day evoluiu para Braga Music Week, resultando numa semana de nove dias, de segunda-feira a segunda-feira, sempre nos meses de setembro e outubro, com artistas consagrados e novos talentos, divididos por vários espaços da cidade, tanto públicos como e privados. Grande parte dos eventos foram de entrada gratuita e/ou acesso livre.
- LINK+351 — Projeto surgido no âmbito da Capital Europeia da Juventude Braga 2012, consistindo numa plataforma de promoção de jovens artistas de Braga na Europa. Tem permitido estabelecer ligações com todos os países da Comunidade Europeia, em concreto com artistas selecionados pelas entidades organizadoras.

Pese embora a dinâmica descrita, o assinalável número de ações levadas a efeito, bem como o grande número de eventos que decorrem das mesmas, nem tudo é fácil no desenvolvimento da atividade do NAAM, pelo que se aferiu serem os seus maiores desafios: a constante necessidade e busca por apoios financeiros; a mudança de

mentalidades e de visão em relação às atividades musicais por parte das entidades públicas, essencialmente juntas de freguesia e câmaras municipais, apenas contrariadas pelo sucesso dos eventos que o NAAM tem realizado, fundamentado por estudos socioeconómicos e *clipping* de imprensa; a falta de voluntariado para ajudar nas atividades.

## 5. Conclusões

A associação estudada não tendo como objetivo sobrepor-se ou substituir outras entidades, complementa de forma inequívoca a oferta cultural existente onde atua, promove e valoriza espaços públicos e privados, potencia a democratização do espetáculo e dos eventos musicais, impulsiona o multiculturalismo e agrega valor no sentido do desenvolvimento, cultural, socioeconómico e turístico. Desenvolvimento turístico, uma vez que potencia o estabelecimento de parcerias ao nível da oferta, permite a promoção e divulgação dos destinos, ajudando ainda à atenuação dos efeitos negativos da sazonalidade, uma vez que a maioria das ações levadas a efeito pelo NAAM ocorrem fora da época alta, o Verão.

Pese embora a identificação de vários fatores e resultados positivos, a existência de constrangimentos foi também comprovada, sendo certo que a redução e mesmo a eliminação destes últimos permitirá certamente o relevante fortalecimento do Núcleo de Apoio às Artes Musicais, pois “organizações locais fortes servem como instituições sociais que (potencialmente) se elevam para atender às necessidades e pressões sociais e são essenciais para o desenvolvimento de uma comunidade bem-sucedida” (Schuler, 1996; Stolle & Rochon, 1998; Kiviniemi *in* Fernandes, 2009: 64).

Concluiu-se ainda ser de facto necessário desenvolver-se um estudo complementar a este, para integral entendimento do fenómeno, com abordagem direta à procura, o público interessado e presente nos eventos, e aos parceiros do Núcleo de Apoio às Artes Musicais, sejam eles do sector público ou privado. Com o presente estudo consegue-se apenas aferir sobre a perceção de uma das partes envolvidas, que mesmo de forma fidedigna, como não poderia deixar de ser, não permite um completo entendimento e um mais profundo conhecimento dos resultados e reflexos do trabalho desenvolvido pela associação Núcleo de Apoio às Artes Musicais.

De qualquer modo, pela longevidade e maturidade entretanto atingidas, resultantes dos 17 anos de existência, assim como pela dinâmica empreendida, pode considerar-se esta associação como um exemplo, idealmente replicável ao mesmo tempo que deve ser tido em conta nas políticas de gestão cultural.

## Referências bibliográficas

- Abreu, P. (2004). Músicas em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 70, pp. 159-181.
- Bilhim, J. (2004). *A Governação nas autarquias locais*. Porto: Sociedade Portuguesa de Inovação, S.A.
- CETRAD — Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento (2004). *Relatório Final do Estudo 2 sobre o Festival de Música na Região Norte*. Vila Real: CETRAD.
- Cunha, L. (2006). *Economia e Política do Turismo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Farias, E. (2008). Culturas na dinâmica da economia simbólica: um estudo sobre a Fazenda Machadinha em Quissamã. *Latitude*, 2(1), pp. 44-63.
- Fernandes, C. (2009). *Community engagement with local associations and in the development of tourism: a case study of residents of three parishes in the Peneda-Gerês National Park* (Tese de doutoramento). Bournemouth University, Bournemouth.
- Finn, M., Elliot-White, M., & Walton, M. (2000). *Tourism and leisure research methods — Data collection, analysis and interpretation*. Londres: Pearson Education.
- Getz, D. (1991). *Festivals, Special Events and Tourism*. Nova Iorque: van Nostrand Reinhold.
- Gunn, C. (1994). *Tourism Planning: Basics, Concepts, Cases*. Washington: Taylor & Francis.
- Horta, P. (2010). *A microanálise através da entrevista semi-directiva. Uma avaliação do ciclo da auto-regulação da aprendizagem* (Tese de Mestrado). Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Lopes, A. S. (2006). Encruzilhadas do desenvolvimento: falácias, dilemas, heresias. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 75, pp. 41-61. Acedido em <https://rccs.revues.org/899>.
- Lüdke, M., & André, M. (1986). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU.
- Machado, R., Coelho, J., & Brázio, M. (2011). *Planear o turismo localmente: O caso do monte de Santa Luzia em Viana do Castelo*. Comunicação apresentada no 2º Congresso Internacional de Turismo, organizado pelo Instituto Politécnico do Cávado-Ave, Barcelos.
- Matos, A. (2000). *Ordenamento do território e desenvolvimento regional* (Tese de doutoramento). Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Miguez, P. (2011). Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento. In P.F. Guimarães *et al.* (Eds.), *Um olhar territorial para o desenvolvimento: Nordeste* (pp. 363-387). Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.
- Oliveira, S. T., & Januário, M. (2007). Os eventos como potencializadores do turismo regional: o festival de inverno Bahia. *Cultur — Revista de Cultura e Turismo*, (1), pp. 53-64. Acedido em <http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo/edicao1/artigo5.pdf>.
- Ortiz, R. (2008). Cultura e desenvolvimento. *Políticas Culturais em Revista*, 1 (1), pp. 122-128. Acedido em <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3194>.
- Pardellas de Blas, X., *et al.* (2005). Importância da celebração de eventos culturais para o turismo do Minho-Lima: um estudo de caso. *Estudos Regionais*, (11), pp 61-76.
- PNUD (2001). *Relatório do desenvolvimento humano 2001*. Lisboa: Presença.
- Reis, P. (2012). *Desenvolvimento local: O binómio turismo/áreas rurais nas estratégias de desenvolvimento local*. Coimbra: Exedra.
- Sharpley, R., & Telfer, D. (2002). *Tourism and development — concepts and issues*. Clevedon: Channel View Publications.
- Vieira, J. M. (2007). *Planeamento e ordenamento territorial do turismo — Uma perspectiva estratégica*. Lisboa: Verbo.
- Zottis, A. M. (2006, setembro). *Comunicação, Hospitalidade e Eventos*. Comunicação apresentada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, organizado por Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Brasília.

## CAPÍTULO 3

# Em busca de um fazer teatral político contemporâneo In search of a contemporary political theater

Andrea COPELIOVITCH<sup>1</sup>

### Resumo

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir (Brecht, 2005: 127).

Partindo dessa afirmação de Bertold Brecht, pretendemos levantar algumas questões sobre a eficácia das formas cênicas para apresentar questões políticas na atualidade.

As questões passam por três exemplos, dois dramaturgicos e um abordando a prática teatral de forma pedagógica:

1. "Antígona de Sófocles", de Brecht
2. Medeia
3. Workshop em 2015 com Mario Biagini do Workcenter Jerzy Grotowski e sua crítica à cena de uma atriz que queria fazer uma denúncia à forma como são tratadas as mulheres no Islã.

**Palavras-chave:** teatro político, Brecht, diversão, eficácia.

### Abstract

The theater aims to present vivid images of past events in the world of men that have happened or have simply been imagined; the purpose of this presentation is fun (Brecht, 2005: 127).

From this statement by Bertold Brecht, we intend to raise some questions about the effectiveness of scenic ways to present political issues today.

Our questioning perpasses three examples, two of them based on theater dramaturgy and one based on theatrical practice in a pedagogical way:

1. "Sofocles' Antigone", by Brecht
2. Medea
3. A Workshop in 2015 ministered by Mario Biagini from Jerzy Grotowski's Workcenter, in which he criticized to the scene of an actress who wanted to make a complaint about the way women are treated in Islam.

**Keywords:** political theater, Brecht, entertainment, effectiveness.

## 1. Ode a Brecht

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver. (Brecht, 1957: 173<sup>2</sup>)

Em tempos instabilidade política, quando a maioria dos executivos de uma empresa está envolvida em tramas de corrupção com membros do governo, como é o caso da Odebrecht no Brasil, é tempo de fazer uma ode a Brecht.

Bertold Brecht ainda é a grande referência para aqueles que buscam fazer ou compreender o teatro político, esse teatro que se faz dentro da *polis* em busca de uma transformação da mesma.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: copeliovitch(at)hotmail(dot)com.

<sup>2</sup> Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst.

Platão nos livros III e X de “A República” (Platão, 1993) expulsa o poeta da *polis* pela sua ausência de valor no sistema educativo. Platão viveu durante a popularização da escrita, em um período onde os sofistas se faziam valer da arte retórica para fazer propaganda política, a transmissão do conhecimento na Grécia até então era feita oralmente, pelos poetas, na boca dos rapsodos. As verdades eram poéticas acolhendo luz e sombra, *chiaroscuro*, vida e morte como em toda grande arte. A escrita nos mostra que a verdade pode ser forjada em um papel, fixada, tornando-se final, exterior ao homem: ali, no mundo das ideias, vive a finalidade. O poeta e o rapsodo, em sua ambiguidade, não servem à essa verdade final, sua pedagogia é a pedagogia do corpo e do encontro, essa é a pedagogia do teatro. Se na história do teatro ocidental consideramos que ele nasce na Grécia, tendo como primeiros registros as grande tragédias, que se encerram com Eurípedes, contemporâneo de Platão (e de cujo trabalho Platão era grande admirador, ao contrário de Aristóteles), podemos pensar que o teatro já nasce em sua decadência, fadado a ser inútil... mas o teatro é por definição poético e ambíguo e o teatro pode apresentar as características de sua sociedade para uma tomada de consciência. Historicamente, podemos encontrar muitos exemplos nos textos: as tragédias têm aspectos múltiplos da sociedade grega, por exemplo, Antígona de Sófocles, em que podemos encontrar uma polêmica sobre a lei da *polis* em oposição à lei da tradição, mais antiga que dizia que um parente deve enterrar seus mortos...

## 2. Primeiro exemplo: “Antígona de Sófocles” de Brecht

“Antígona de Sófocles” de Brecht foi escrita em 1948.

Brecht escreve um poema para Antígona que temeu a morte, mas, mais ainda, temeu a indignidade. Traz o prelúdio que remete a tragédia original a uma situação mais recente (o nazismo) e a uma motivação mais próxima (o irmão pode estar vivo) que nos aproxima como público. E poderíamos pensar em um primeiro momento que estamos tão distantes da discussão sobre a ética, sobre a lei antiga e a lei dos homens originalmente proposta por Sófocles. Em 1951, Brecht reescreve o prólogo, dessa vez dito por Tirésias, no qual ele insta o público a pensar sobre situações semelhantes, sem ser explícito, como no primeiro prólogo.

Brecht preserva o linguajar trágico, ou seja, a fala e a personagem se constroem em torno da ação.

Levanta a discussão sobre a tirania, sobre os horrores da guerra, sobre o direito de fugir. Nenhum dos irmãos é vilão ou ambicioso, apenas soldados, soldados de Creonte, o tirano, que toma para si a mão do destino, desafiando os deuses e ofendendo a Terra. Sabemos que o destino será implacável com ele.

Brecht parodia os versos de Sófocles: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem.” (Sófocles, 2002). Temperando-os com um pessimismo

pós-guerra: “Nada é mais terrível do que o homem (...) Nada o deixa perplexo.” (Brecht, 2003).

Existe uma subdivisão do coro, os anciãos, que, de fato, dançam conforme a música. Antígona mantém sua integridade como poucos, e Brecht tira-lhe o chapéu e escreve seu poema.

### 2.1. A guerra

Na tragédia escrita por Sófocles, os dois irmãos de Antígona, filhos do famigerado Édipo, matam-se um ao outro em luta pelo trono de Tebas.

A guerra em Brecht é uma guerra de pilhagem, Creonte já é o soberano de Tebas e os irmãos são soldados a suas ordens. Polinices, ao ver o irmão morto, acovarda-se e foge (como o soldado do prelúdio). A guerra está no fim, o tirano anuncia vitória, mas em meio às comemorações, a festa de Baco (*panis et circences*), aproveitando a distração, o exército de Argos ataca e toma Tebas, além do suicídio de Hemon, Megareus, o filho mais velho de Creonte morre na batalha. Creonte expulsa Tirésias, sem escutar suas previsões. O resultado de suas ações aparece de imediato, pois a ambição desmedida, sua própria *hybris* (e ele havia acusado Antígona de ser desmedida...) o fez perder o filho, o apoio dos anciãos e o trono.

## 3. Segundo exemplo: Medeia

Também um tirano Creonte aparece na tragédia Medeia, de Eurípedes. Segundo alguns estudiosos é um outro Creonte, rei de Corinto, porém também vítima da moira infeliz, herdeiro das previsões que Tirésias fizera para seu homônimo.

Também na Medéia de Eurípedes vemos a discussão sobre a obediência ao *ethos*, Jasão jurou-lhe fidelidade no templo de Hécate, e é baseada nesse juramento que Medéia executa sua cobrança.

Medéia e Jasão, ambos exilados, como exilados foram os filhos de Édipo, Medeia e Jasão com as mãos sujas de sangue, envoltos em paixões, traições, mais vítimas de seu próprio *pathos* do que da *hybris*.

Medeia e Jasão são personagens sem a tranquilidade da tragédia, personagens cheias de contradições, ações que perdem a lógica aristotélica (o encontro com Egeu, a fuga no carro do Sol, a volta dos filhos ao palácio de Medéia após o envenenamento da filha do tirano) — as ações podem ser menos verossímeis, mas estas personagens, menos heróicas, menos escravas do destino, possuem conflitos internos bem verossímeis — Creonte que comete a falha trágica por piedade de Medeia mãe, Jasão em sua ambição e excesso de virilidade e a perturbada Medeia, com quem compartilhamos a tristeza, o desespero, o ódio e o plano de vingança, a hesitação e a execução do plano.

São essas personagens conturbadas, próximas às personagens do drama moderno que dão vida à obra de Chico Buarque e Paulo Pontes em “A gota d’água”, onde o coro é

fragmentado em vizinhas e companheiros de bar, cada qual ganhando seus próprios pequenos conflitos (em uma dimensão secundária, claro). Aí, ao melhor estilo do teatro épico Brechtiano, com direito a *song* e tudo. As *songs* são um grande recurso dos espetáculos de Bertold Brecht e consequentemente de seus textos, herdadas do cabaré e do *vaudeville*, servem como artifício de estranhamento, quebram a continuidade da ação, a identificação e o realismo. O ator se distancia do personagem sem pudor e canta para a plateia, canções com letras críticas, em geral ácidas e sarcásticas. As *songs* se diferenciam do musical convencional na intencionalidade da quebra, causando um certo desconforto no espectador que vê frustrada sua expectativa de imersão nos acontecimentos da trama.

Em “A gota d’água”, os autores aproveitam o drama individual dos protagonistas trágicos para falar de tirania e questões sociais, o aumento das prestações da casa, o mundo da favela, a própria Medeia traz uma questão feminista/feminina (como em Eurípedes) da mulher que se sacrifica pelo homem e depois é trocada por uma mais jovem, ou mais rica/que oferece ascensão social (como em Eurípedes...). O assassinato dos filhos nesse drama moderno é, de certa forma, amenizado pelo suicídio da mãe.

Em “Medeamaterial”, Heiner Müller nos apresenta uma Medeia enlouquecida, fragmentada, fragmentados são seus diálogos.

O Poema “Margem Abandonada” é o prelúdio da exposição dessa alma atormentada que é Medeia, mostrando a paisagem atormentada de uma margem de lago, os detritos, fragmentos de vidas, um eu que fala (lírico), quem eu? Medeia? Jasão? Heiner?

Medeia descobre a traição de Jasão e em sua fala monólogo dentro do diálogo expõe seu plano como futuro/ presente (o diálogo com Jasão e a descrição dos fatos)/ passado (a continuação do diálogo após a descrição dos acontecimentos)

Após o monólogo de Medeia, a única fala de Jasão é: “Medeia”.

O texto não possui pontuação. E Medeia pergunta (ou talvez afirme) à ama: “Conheces este homem” (Müller, 1993).

E o autor traz de volta esse narrador/poeta/arauto com seu poema épico? Lírico? Dramático? Falando de sexo entre marinheiros, de como os jovens de hoje (?) dizem sim, das guerras, do conforto do sexo, não em forma, mas em questão. Nesta viagem em que navegar é preciso e viver não tem tanta precisão assim, Heiner Müller encontra sua Medeia, na margem suja do lago, ela mata os filhos, a amante do homem, e os argonautas prosseguem, como sempre, hão de seguir viagem.

No meio do lixo, das ruínas eles vêem erguer-se a frágil Antígona, talvez a mais digna das heroínas, os tiranos Creontes e Pentheus, as mulheres enlouquecidas mal-amadas: Fedra e Antígona, os adúlteros Jasão, Helena, Clintaminestra, os cegos Édipo e Tirésias, Teseu herói, Teseu Tirano, todos os guerreiros deuses e mortais, duplos do orquestral Dioniso, vítimas da implacável Moira e da própria *hybris*, que se apresentam a nós pela primeira vez a cada vez que os lemos ou assistimos, seja sob a forma das sensuais Bacantes de José Celso Martinez Correa, da Antígona dionisíaca de Antunes Filho, do Édipo étnico de Sotigui Koyaté, do Dyonisos em cadeiras de roda de Suzuki, são todos o poeta à

margem de uma pólis já nascida decadente, cuja decadência eles purificam através desta ação/*poiesis*.

#### 4. O estranhamento

No livro *Viagem a Ixlan*, Castaneda, em um dos relatos sobre seu aprendizado com o feiticeiro tolteca D. Juan Mattus, descreve uma passagem em que conta ao velho índio sobre a dificuldade que um amigo estava passando ao lidar com seu filho rebelde. D. Juan sugere que o amigo contrate bandidos para surrar o garoto. Castaneda fica revoltado com a proposta, D. Juan explica que nunca se deve confrontar um ser humano diretamente, que ele não deve ser surrado nem repreendido pelo pai, que “um susto nunca faz mal a ninguém. O que faz mal ao espírito é ter alguém dando na gente, dizendo o que se pode e o que não se pode fazer.” (Castaneda, 1972: 11). Depois o pai deveria ajudar o menino a refazer-se do susto.

Poderíamos pensar nessa passagem como a proposta de Brecht de um efeito de estranhamento ou distanciamento (*Verfremdungseffekt*) como técnica para causar uma reflexão por parte do público.

Para Gerd Bornheim,

(...) o distanciamento já é estabelecido no texto pelos princípios da dramaturgia não aristotélica. E o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo. Finalmente, o distanciamento alcança também o espectador; Brecht fala até na necessidade de se desenvolver uma “arte do espectador”. (...) Portanto, o sistema brechtiano do distanciamento acaba determinando a totalidade do fenômeno teatral. (Bornheim, 1992: 248)

Aqui começamos a transcender o texto para falar de toda a obra teatral, essa obra que acontece no aqui e agora, diante do espectador. Brecht, assombrado com os acontecimentos de seu tempo, essa Alemanha da primeira metade do século XX que vive duas guerras e profunda recessão, quer falar para o público, alertá-lo; mas como homem de teatro sabe que em primeira instância precisa divertir sua plateia.

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir (Brecht, 2005: 127).

Ao mesmo tempo, como observador do mundo, sabe que o confronto direto é a pior maneira de passar uma mensagem. É preciso enredar o espectador, enganá-lo, ‘mandar alguém surrá-lo’. O espectador deve chegar às próprias conclusões, para tal utiliza técnicas de teatralização do texto e do espetáculo. Ao espectador não é permitido submergir na trama dos acontecimentos, a todo momento lhe é recordado o fato de estar diante de obra teatral, a luz é feita de forma que não haja ilusionismo, o texto é

interrompido pelas *songs*, pela passagem de um ator com um cartaz anunciando a próxima cena ou evento, pela existência de um narrador que descreve fatos passados, presentes ou futuros, podendo falar diretamente à plateia e podendo ser o mesmo ator que sai de seu personagem para fazer um aparte para a plateia. Todos esses recursos existiam no teatro antes de Brecht, mas ele os reúne para criar essa reflexão, indignação ou identificação negativa por parte da plateia. Se em algum momento o espectador se identifica com os acontecimentos, Brecht puxa-lhe o tapete.

A eficácia do estranhamento está relacionada a uma segunda afirmação do grande mestre do teatro político:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (Brecht, 2005: 142).

O efeito de estranhamento deve levar ao incômodo, não deixa espaço para a piedade burguesa. O incômodo é força motora para o desejo real de modificar-se, de modificar nosso papel na sociedade. Um exemplo desse estranhamento incômodo pode ser encontrado na montagem de Brecht do seu texto “Mãe Coragem e seus filhos”, em 1941. A atriz Helene Weigel, ao saber da morte do último de seus filhos abre a boca em um grito surdo. Nem a atriz nem o diretor tentam representar o sofrimento indizível de uma mãe que perde todos seus filhos para a guerra, talvez essa não representação seja capaz de trazer a pedagogia do teatro de volta à *polis*. O grito de Weigel seria o que Eugenio Barba chama de “princípio de equivalência”, segundo Barba, “A equivalência, que é o contrário da imitação, reproduz a teatralidade usando outro sistema.” (Barba, 2012: 113)

A equivalência exige um estudo por parte do ator que precisa encontrar o equivalente orgânico de uma situação, seja ela corporal ou dramatúrgica. Barba detecta um outro princípio que pode ajudar no encontro desse equivalente: as oposições. O teatro de Brecht é essencialmente dialético, Barba coloca que: “Para compreender o significado da dialética no nível material do teatro, temos que estudar os atores orientais. Para eles, o princípio da oposição é a base sobre a qual constroem e desenvolvem todas suas ações” (Barba, 2012: 196)

Isso quer dizer que toda a ação no teatro oriental não se assemelha às ações quotidianas, tudo é mais elaborado, fazer o oposto daquilo que é óbvio exige mais esforço, mais precisão e limpeza para que aquilo se torne um código compreensível ao espectador.

Como fazer teatro de protesto nos dias de hoje?

## 5. Terceiro exemplo: oficina de Mario Biagini

Nossos pontos de vista políticos costumam apresentar um ponto de vista, muitas vezes dualista, maniqueísta. O teatro pode chantagear o espectador pela questão. Às vezes uma questão tem muitos aspectos, outras vezes, o aspecto do opressor e do oprimido podem ser demasiadamente evidentes para que os outros aspectos venham à tona. Como não impor um ponto de vista ao espectador e como não ser maçante?

Maio de 2015, oficina de Mario Biagini, do Jerzy Grotowski Workcenter.

A atriz propõe uma cena que fale da opressão feminina no mundo islâmico. Ela usa um maiô estilo 'anos 1920' e está enrolada em papel filme. Ela imita a oração muçulmana, começa de joelhos, testa no chão e vai se levantando enquanto a voz se ergue em uma melodia que talvez se assemelhe a alguma reza, invocando Alá, e insere um texto falando de mulheres mortas, torturadas, sua face está contorcida pela dor, a voz entrecortada, ela repete a cena algumas vezes. Mario, como pedagogo, utiliza o exemplo para que os participantes compreendam o que não fazer:

**Primeiro não:** não representar! Ora, Platão já expulsou os imitadores da Polis, se queremos ser readmitidos, não podemos representar. Stanislavski trouxe para o vocabulário do teatro a palavra 'organicidade', que está ligada à crença, o que o faz o espectador acreditar no que vê em cena? Como encontrar o equivalente da dor dessas mulheres, segundo Biagini (após conversar longamente com a atriz), inimaginável para a atriz brasileira?

Biagini propõe uma cena: O homem prepara seu café da manhã enquanto assiste às notícias na televisão, comenta com a esposa sobre um apedrejamento de uma mulher islâmica enquanto mastiga seu pão, fica indignado e logo em seguida pergunta à esposa se comprou manteiga.

Ao assisti-lo, acreditamos na cena, nos identificamos com ela, é orgânica, mesmo que seja próxima da realidade cotidiana, deixa de ser representativa no momento em que o ator nos puxa o tapete dramaturgicamente ao quebrar sua indignação com a falta da manteiga. Estranhamento e ao mesmo tempo, identificação negativa: 'somos assim, a manteiga é mais importante'.

**Segundo não:** Não utilizar recursos do lugar-comum! No caso da cena, ele pergunta por que a atriz se enrolou em papel filme. Mario comenta que já viu uma infinidade de atrizes enroladas em papel filme em performances de protesto. O espectador precisa ser surpreendido para não se maçar. O princípio das oposições identificado por Barba ajuda a surpreender o espectador, ainda mais se o propósito é alertá-lo. Muitas vezes podemos observar Eugenio Barba ao dirigir atores pedindo-lhes que substituam verbalmente um termo negativo por outro positivo e que jamais façam o que a plateia está esperando. Outra questão está ligada à artesanaria da arte teatral: no teatro tudo deve ser elaborado detalhadamente de acordo com os objetivos e intenções da cena, assim cria-se sua linguagem, própria, simbólica e não representativa.

**Terceiro não:** não subestimar a dor alheia! Voltamos ao primeiro não, representar a dor é subestimar a dor. Quando Edvard Munch pinta O Grito no final do século XIX já nos aponta caminhos para falar da dor, o grito de Munch pode ter desencadeado no grito de Weigel. Às vezes a representação da dor pode ser também uma forma de chantagear a plateia, o mal teatro muitas vezes é chamado de apelativo.

## 6. O olhar distante da *polis*

O trabalho teatral é milimétrico, a montagem de uma peça, partindo desses princípios é como a montagem de um vitral, as gentes de teatro juntam seus cacos e criam um panorama colorido, estético, cheio de dados partidos de realidades caleidoscópicas que proporcionam ao espectador a oportunidade de desenvolver sua própria interpretação, de apanhar e refazer-se do susto, saindo e voltando à *polis* pelas mãos do poeta, de forma a vê-la de outros ângulos e talvez transformar-se... e talvez, transformá-la...

## Referências bibliográficas

- Barba, E. & Savarese, N. (2012). *Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações.
- Brecht, B. (2003). Antígona de Sófocles. In: *Teatro Completo, Volume X*. São Paulo: Paz e Terra.
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brecht, B. (1957). *Schriften zum Theater*. Berlin: Suhrkamp.
- Bornheim, G. (1992). *Brecht — A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Buarque, C. & Pontes, P. (1999). *A gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castaneda, C. (1972). *Viagem a Ixlan*. São Paulo: Record.
- Eurípides (1980). Medeia. In Ésquilo; Sófocles; Eurípides. *Prometeu acorrentado; Édipo rei; Medéia*. São Paulo: Abril Cultural.
- Müller, H. (1993). *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Platão (1993). *A República* (2ª ed). Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Sófocles (2002). *Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

## CAPÍTULO 4

# Democratização da criação e transformações na forma do poema<sup>1</sup>

## Democratization of creation and transformations in the form of poem

Lígia DABUL<sup>2</sup>

### Resumo

A veiculação e a produção de poesia na web acarretaram diversas mudanças no poema e na constituição da identidade de poeta. Ao lado de uma democratização na apresentação, avaliação e leitura de poemas, formas já constituídas de estabelecimento do que é e do que não é poesia ou literatura são redefinidas no meio virtual. O próprio poema, cujo corpo passa por intensas alterações e possibilidades de existência, pode agora ser despregado ou já desde sempre existir sem a referência ao livro. Nesse artigo, são indicados alguns desdobramentos dessas transformações na criação de poemas e de poetas.

**Palavras chave:** poetas na web, poema na web, criação poética.

### Abstract

The way in which poetry is published and produced on the internet happened to change the poems and the poet's identity. Conventional ways to establish what is and what is not poetry are redefined on the virtual space, together with a democratization on how poems are presented, its evaluation and reading. The poem itself, with its structure going through intense modifications and possible ways of existence, can at anytime or even from the moment of creation exist without being attached to a book. In this article some outcomes of these modifications on the creation of poems and poets are presented.

**Keywords:** poets on the web, poem on the web, poetic creation.

Talvez por permitirem novas possibilidades de expressão e criação, e um alargamento no volume de contatos, encontramos na arte, na literatura e em muitos outros âmbitos da vida social a adoção de comportamentos criados com a web. A naturalização de uma série de procedimentos de comunicação e formas de conviver na internet parece sempre vir junto e se sobrepôr à surpresa diante de inovações que apressadamente nos são apresentadas e incorporadas. A poeta e artista visual Laura Erber, no site de relacionamentos Facebook, assim formulou incômodo — em geral pouco explicitado, provavelmente não muito comum — frente ao extensivo avezar-se aos modos de interagir que acompanham quase que automaticamente o pertencimento a redes desse tipo:

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar desse artigo foi publicada em *Horizontes da Arte: Práticas Artísticas em Devir*. Niterói: Nau Editora, 2011, organizado por Luciano Vinhosa.

<sup>2</sup> Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: ligia.dabul(at)gmail(dot)com.

## uma idéia arreganhada

[Compartilhar](#)

quinta, 25 de fevereiro de 2010 às 12:53

alguém aqui já conseguiu entender a idéia de amizade na qual se baseia o Facebook, digo, a amizade que nos liga dentro destas margens justificadas (ainda sou da esperança na inclusão do itálico e da quebra de versos)? são muitas, claro, e cada um dá uma inflexão própria, mas me pergunto (ainda sem resposta) por que essa corrente é, em certa medida, aflitiva. tento imaginar a forma dessa amizade arreganhada. circuito tremendamente, assustadoramente vasto e ilimitado. pura monotonia. tédio sem spleen. o que fazer? dar um basta, sentar mão no delete? mas como definir esse filtro? let it be. eu nunca consigo. a vida virtual segue seu estranho curso de agregados. não existiria um certo alívio quando pintam por aqui os velhos e bons melindres, rusgas, coices, versinhos d'escárnio & maldizer, HUMPFs e PAFs e bloqueios. sinais de vida? salve geral.

Quem acompanha a produção poética feita e veiculada na internet também tem como familiares as consideráveis inovações e transformações que vêm se dando nesse campo já há cerca de vinte anos. Mas, como em tantas outras áreas da vida social, o estudo da poesia e de poetas por meio do que se mostra na web é de grande importância, por viabilizar, mais que acesso a dados, tocar em realidades inusitadas, baseadas em elementos originais, com nova natureza, por assim dizer. Além disso, a internet é conformadora de realidades que reverberam e criam acontecimentos para bem além de suas telas, tecnologias, linguagens, hábitos, conduzindo a diversidade de experiências que ainda não processamos com perguntas e aparato conceitual adequados, voltados para a singularidade desses fenômenos. Nesse artigo, apontamos algumas formas por meio das quais poetas e não poetas interagem na internet em função de avaliações e práticas vinculadas à poesia, e apresentamos algumas novas configurações que a criação poética vem assumindo nesse meio.

### 1. Por todos os lados

A observação da produção poética recente na internet propicia visualizar dimensões e acontecimentos relevantes da poesia contemporânea brasileira, inclusive de muitos dos novos mecanismos de constituição de identidades e de consagração de poetas. Na web redes de poetas são formadas ao mesmo tempo que conduzem redes pré-existentes, não virtuais, que por sua vez não são as mesmas depois de visitarem esses espaços virtuais, que também já são outros, lidos de outra forma, lidos de muitíssimas maneiras, diferentes, e que mudam muito e com rapidez. Um exemplo é o blogue *As escolhas afetivas*<sup>3</sup>, organizado no Brasil<sup>4</sup> por Aníbal Cristóbo<sup>5</sup>, onde cada poeta apresenta-se e a sua poesia, e

<sup>3</sup> <http://www.asescolhasafectivas.bloguespot.com/>

<sup>4</sup> Há blogues de poetas, organizados como esse, em diversos países da América Latina e na Europa.

<sup>5</sup> O poeta Aníbal Cristóbo mantém também o blogue *Kriller* 71 <http://kriller71.blogspot.com/2009/08/lektion-4-por-favor-quien-es-usted.html>

indica poetas das suas relações, e estes indicam outros que indicarão outros, explicitando, deformando, redefinindo mapas de preferências, reverências e identificações entre poetas — o que será comentado, incorporado na vida deles, por diferentes meios, e por toda parte.<sup>6</sup> Blogues de poetas também selecionam e sugerem outros blogues de poetas, seguindo procedimento comum de indicações, geralmente cruzadas, baseadas em franca reciprocidade, junto a blogueiros não poetas.<sup>7</sup> Essas relações e formas de interação tão visíveis entre poetas — em blogues que envolvem tantos poetas como o *As escolhas afetivas*, em blogues nos quais o autor, o *dono*, interage com leitores, com visitantes, poetas e não-poetas, em espaços como o Facebook no qual poetas interagem com outros poetas — desenrolam-se em boa medida tal como noutras áreas da vida social. Mas podemos nos perguntar sobre as repercussões da criação da web para a produção poética — formas de transformação e de constituição de identidades de poeta e de seus mecanismos de criação.

Um dos efeitos da comunicação na web ser feita em considerável medida por meio da escrita<sup>8</sup>, é o de dar lugar a muitas e diferentes e novas formas de escrever, inclusive poesia. E ao lado de uma profusão de meios de divulgação da poesia, assistimos à repetição da consagração dos poetas reconhecidos largamente como tais e já há muito veiculados pelo sistema escolar e editorial e por críticos, estudiosos e poetas. Em língua portuguesa, escritos de Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Cecília Meireles, muitos não autênticos ou em reproduções inexatas, povoam mails, blogues, sites, notícias e eventos online. Mas assistimos também a mudanças importantes na escrita e nas formas de consagração 'leigas', menos valorizadas pelos atores sociais e instituições que estudam e zelam pela chamada literatura — como academias, universidades, eventos oficiais, editoras. Com a generalizada intensificação do trânsito de informações advindo com a web também na poesia, ao lado de poemas e poetas que passaram pelo crivo daqueles sistemas e atores sociais especializados e tradicionalmente qualificados para produzir, reproduzir e inovar cânones, são veiculados e aceitos amplamente os poemas e poetas que, noutros tempos, teriam um lugar apenas

---

<sup>6</sup> Observar que na conformação dessa rede identificações e marcadores de prestígio estão vinculados não apenas a número de indicações que um indivíduo recebe, mas a autoria dessas indicações, e a rapidez com que o poeta foi indicado, situando-o mais próximo ao centro de poetas em torno do qual a rede foi deflagrada.

<sup>7</sup> Érica Peçanha do Nascimento, em *Voices marginais na literatura*, elenca as indicações de *sites* e blogues que encontrou no blogue do Projeto Cultural Literatura do Brasil — <http://www.literaturanobrasil.blogspot.com/> — de final de 2004 ao final de 2005 (Nascimento, 2009: 295): [http://www.quilombhoje.com.br](http://www.quilombhoje.com.br;); <http://www.capao.com.br>; <http://www.enraizados.com.br>; <http://www.cotaeditorial.cjb.net>; <http://www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br>; <http://www.leialivro.com.br>; <http://www.recantodaspalavras.com.br/atores/sacolinha>; <http://www.leiabrasil.org.br>; <http://www.1dasul.blogspot.com>; <http://www.movimentoliterario.com.br>; <http://www.ferrez.blogspot.com>

<sup>8</sup> Aqui já imaginamos não haver separação estrita entre escrita/imagem/sonoridade: a escrita, e por isso o poema, tem um corpo e carrega uma sonoridade em todos os casos. Mais adiante incluiremos essas preocupações em nossa análise.

junto a relativamente poucos atores sociais talvez agregados a esses poetas por relações de muita proximidade, de amizade, parentesco, coleguismo, vizinhança.

Isto é, mostra-se, afirma-se e alarga-se o chamado público e os produtos 'leigos' da literatura. A produção poética disseminada por todos os lados<sup>9</sup> aumentou no sentido de tornar-se visível (e talvez tenha aumentado mesmo quantitativamente para além de na sua relevância social) e no de apresentar-se quando quer e colocar-se lado a lado com os poetas tradicionalmente consagrados e com os que hoje são consagrados pelos especialistas. Os mecanismos de delimitação do que é poesia e de quem são poetas – como o *As Escolhas Afectivas* – permanecem existindo, como há muito existem e parece vão existir – e podem agora estar ao alcance fácil de muitos mais olhos até então não abertos nesses espaços. Mas também são igualmente visíveis e convivem e têm a mesma facilidade de acesso uma diversidade grande de listas, agregados, redes de poetas que não são aceitas por aqueles que compõem ou aprovam mecanismos tradicionais e/ou institucionais de hierarquização de poetas e da poesia — eles mesmos, quase sempre, com seus sites e comunidades e listas.

## 2. Disseminados, inseminados

Uma decorrência direta da ocupação e criação, por poetas (mas não apenas por eles), de espaços na internet por meio de blogues, é a retirada do poema do suporte branco da página, a significativa abertura de possibilidades de uso de cores nas até então pretas letras, e a explicitação da existência de um corpo do poema, maleável nos tipos de fontes, na sua nitidez, no tamanho, na justificação, na relação com o fundo, com o fundo que invade o poema em variações e intensidades há pouco desconhecidas. Além disso, o poema solta-se do livro, uma referência que aparece — mas nem sempre — à sua antiga habitação e que às vezes nem existe como quando poemas são dados ao conhecimento do público antes ou sem que habitem uma casa de poemas, que pertençam a uma família de poemas, um livro. Na realidade o poema mudou de endereço.<sup>10</sup>

Nos blogues de poetas, os poemas costumam também misturar-se com outros poemas de outros autores, e com recados e notícias da vida pessoal do poeta, com avisos de eventos ligados à poesia — lançamentos, cursos, oficinas, leituras —, com textos de literatura, e, por vezes, como no blogue de Ademir Assunção, *Espelunca*<sup>11</sup>, com crônicas e

---

<sup>9</sup> Comento a existência de poesias e de poéticas ao lado da concentração social de atributos de poeta em entrevista a Thiago Ponce no *Algaravaria*, <http://algaravaria.bloguespot.com/2006/08/algaravariaes-12-lgia-dabul.html>

<sup>10</sup> Em certa medida, essa individualização do poema e a sua soltura acompanham o deslocamento feito por outros materiais escritos no ambiente da rede, afastados das publicações onde foram originalmente publicados, recontextualizando-se e por isso adquirindo novos significados. Furtado (2006) indica o quanto tais unidades agora 'livres' na web – como poemas e artigos científicos — consistem em fragmentos do livro, cujo estilhecimento acompanharia esse despregar de suas partes.

<sup>11</sup> <http://zonabranca.blog.uol.com.br/>

avaliações contundentes de políticas públicas voltadas para a literatura, dentre diferentes assuntos. Em parte considerável dos casos, não há mais somente letras no ambiente do poema. Além daquelas variações de tamanho, textura e cor que perpassam diretamente seu corpo, poetas lançam mão de material visual, e não apenas como ilustrações. O blogue *Cantar a Pele do Lontra*<sup>12</sup>, do poeta Claudio Daniel, apresenta regularmente, em todas as postagens, fotos, normalmente de fotógrafos profissionais ou de trabalhos de artistas plásticos, na sessão “Galeria”. E há poetas que incluem predominantemente nos seus blogues suas próprias produções fotográficas ao lado de seus escritos, como o português João Miguel Henriques, no *Quartos Escuros*.<sup>13</sup> Ou ainda, no blogue do Projeto Cultural Literatura no Brasil, *Literatura no Brasil*<sup>14</sup>, criado em 2004 e agregando diversos escritores, poemas podem ser apresentados junto a fotos de inúmeros eventos e participantes. Tanto poetas como não poetas desfazem a quarta parede do poema, alocando-o junto a imagens as mais diversas. Talis Andrade, no blogue *Poesia e Pintura: ARTE VERSOS*<sup>15</sup> volta-se para a apresentação conjunta de pinturas e poemas, associação comentada por seus leitores.

Em revistas de literatura com vida exclusivamente virtual, parece haver especial aproximação dos poetas editores com o que até então não pertencia de maneira tão generalizada ao campo da poesia, mas ao trabalho de artistas visuais. Na *Zunái. Revista de Poesia & Debates*<sup>16</sup>, criada por Claudio Daniel e Rodrigo Souza Leão, que tem sua arte produzida pela artista visual e poeta Ana Peluso, na sessão “Poesia” os poemas são chamados de Esculturas Sonoras. Mas também nas publicações de poesia que já existiam impressas e agora se replicam na internet, encontramos o apuro visual, e aquele novo corpo e o novo campo semântico, com marcadores também visuais, que passaram a abrigar os poemas. Veja-se, por exemplo, o *Panorama da Palavra*<sup>17</sup>, já no número 69, editado pela poeta Helena Ortiz.

Há, ainda, a produção poética que explora a visualidade e a sonoridade como processos que traspassam, incluem-se e determinam a criação por meio da palavra. O poeta e músico Cid Campos (2008) marca o impacto já do advento da tecnologia digital para desenvolvimentos da criação poética, associada especialmente à música. Andre Vallias, poeta e artista gráfico, foi no Brasil dos pioneiros dessa produção visual e sonora. Na *Revista Errática*<sup>18</sup> são publicados materiais audiovisuais envolvendo a escrita de diversas maneiras. Por exemplo, o poema até então inédito *Alegria e dor*<sup>19</sup>, de Armando Freitas Filho, é incluído na *Errática* com tratamento sonoro e visual, proporcionando

---

<sup>12</sup> <http://cantarapeledelontra.blogspot.com/>

<sup>13</sup> <http://www.quartosescurros.bloguespot.com/>

<sup>14</sup> <http://www.literaturanobrasil.blogspot.com/>

<sup>15</sup> Ver por exemplo, nesse blogue, poema de Adélia Prado ao lado de pintura de W. Kandinsky <http://fotolog.terra.com.br/talisandrade:559>

<sup>16</sup> <http://www.revistazunai.com/>

<sup>17</sup> <http://www.panoramadapalavra.com.br/>

<sup>18</sup> <http://www.erratica.com.br/>

<sup>19</sup> <http://www.erratica.com.br/opus74/index.html>,

leitura muito distinta da que costuma ser feita por meio dos livros do poeta. Já Arnaldo Antunes concebe e faz a 'colagem sonora' do poema *Tradição*<sup>20</sup>, que recebe tratamento gráfico e animação de André Vallias. Nesse poema, as possibilidades de apresentação estão submetidas a escolhas feitas pelo leitor-espectador-participante, que as elege e imprime ritmo em mixagens a seu gosto clicando sobre a imagem.

A participação do público leitor/espectador na produção poética virtual é estimulada não apenas pela *abertura*, pela permanente possibilidade de mudança, de trabalhos finalizados, como *Tradição*. Já é comum a apresentação de poemas em andamento, ainda por ficarem prontos. Lau Siqueira, poeta gaúcho residente em João Pessoa, mantém até hoje os blogues *Poesia Sem Pele*<sup>21</sup> e *Poesia Sim*<sup>22</sup>. No *Poesia Sim* expõe, junto com poemas de outros poetas, comentários, notícias de eventos culturais, ilustrações, e os chamados "poemas vermelhos", que são poemas em construção, facilmente reconhecíveis, por conta da cor, no blogue. A escritora Rosana Caiado<sup>23</sup>, que manteve por alguns anos o blogue *Pseudônimos*<sup>24</sup>, criou o *Complete a frase*, voltado diretamente para a participação dos leitores, convidados a criar 'respostas' para frases iniciadas por ela. De alguma maneira essa apresentação do trabalho não finalizado, com ou sem a participação da escrita do leitor nele, cria acesso à condição do poema usualmente guardada pelo poeta ou exposta a círculo reduzido de poetas de sua relações e amigos. E já esse compartilhar restrito pode se tornar público, como o *Oui! à l'inspiration*, da poeta Claudia Roquette-Pinto<sup>25</sup>. Voltando-se diretamente para um conjunto de pessoas – a maioria poetas – com quem pretendia dialogar a respeito de sua produção literária – agora associada a colagens feitas no computador –, envia o mail meu novo blog noticiando o blogue no qual apresentará trabalhos em andamento:

---

<sup>20</sup> <http://www.erratica.com.br/opus/89/index.html>

<sup>21</sup> <http://www.lau-siqueira.bloguespot.com/>

<sup>22</sup> O *Poesia Sim*, <http://www.poesia-sim-poesia.bloguespot.com/>, é apresentado como "um espaço de criação e breves reflexões sobre o fato sempre desafiador da Poesia e seus processos dentro da Literatura e dos contextos culturais."

<sup>23</sup> No *Complete a Frase* <http://www.completeafraze.blogspot.com.br/>, a escritora registra: "Rosana Caiado Ferreira nasceu no Rio de Janeiro em 1977. É roteirista, colunista do *MSN Mulher* e está escrevendo um livro."

<sup>24</sup> <http://www.pseudonimos.blogspot.com.br/>

<sup>25</sup> Claudia Roquette-Pinto tem diversos livros publicados. Com *Corola* (São Paulo, Ateliê Editorial, 2001) recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia 2002. Publicou o livro infantil *Botoque e Jaguar: A origem do fogo*. (Rio de Janeiro, Língua Geral, 2009). É também tradutora. O blogue *oui! à l'inspiration* não está mais na rede.

meu novo blog

olá, amigos,

acabei de criar um blogue ( oui! à l'inspiration ), onde venho postando trechos avulsos (e aleatórios) do meu novo livro, em prosa, ainda em vias de ser escrito — e que, provavelmente, vai se chamar *entre lobo e cão*.

também estou divulgando nele, blog, o meu trabalho de colagens.

espero que gostem — e, se puderem, me mandem uma opinião...

um grande abraço da

claudia

<http://ouialinspiration.bloguespot.com/>

Figura 1: Colagem de Claudia Roquette-Pinto.



Fonte: Blogue *Oui! à l'inspiration* e mail *meu novo blog* (24.09.2008).

### 3. Sair

Este artigo indicou algumas variações nas formas de produção de identidades de poeta e de critérios de aferição do que é poesia surgidos com a web. Apontou também mudanças no corpo do poema, inclusive o desnudamento de seus estados de incompletude. Mais de perto poderíamos encontrar na web o poeta misturado, em todos os lugares, interagindo e vagando em velocidades estipuladas em boa medida por inovações tecnológicas e por seus próprios ímpetos de criar sinais de vida.

Na última postagem que fez no *Pseudônimos*, Rosana Caiado nos dá a dimensão do conjunto de espaços de exposição de trabalhos e de interação criados e/ou ocupados por escritores:

1.3.10

#### **FIM**

O Pseudônimos perdeu o sentido há muito tempo, mas só agora veio a coragem de terminar com ele.

Para acompanhar a minha coluna no MSN, clique [aqui](#).

Para Completar a frase, clique [aqui](#).

Para me seguir no Twitter, clique [aqui](#).

Para seguir o Complete no Twitter, clique [aqui](#).

Para ser meu amigo no Facebook, clique [aqui](#).

Para me fazer uma pergunta, clique [aqui](#).

Ou, a qualquer momento, mande um email para [rosanacaiado@gmail.com](mailto:rosanacaiado@gmail.com)

*Escrito por Rosana Caiado Ferreira, que detesta despedidas.*

Junto com isso, poetas constroem personas mantidas pelo tempo, embora transitando e escrevendo diferentes espaços na rede. Esses avatares especialíssimos perderam e atuam a partir de seus próprios anseios, algo constituídos no uso das ferramentas que lhes chegam às mãos e ao pensamento, e nas respostas ao contato dos leitores – ou espectadores, no caso dos que já mesclam à poesia uma produção sonora e visual para além da existência, evidente, constitutiva, dos aspectos visuais e sonoros de qualquer escrita. Mas esse trânsito cada vez mais livre no ambiente virtual, que permitiu as criações poéticas que transformaram poetas, poemas e as relações de poetas com os leitores, pode ser pensado também noutras perspectivas. O fato dos desenvolvimentos dessas imersões de poetas na web serem muito variados só faz sublinhar a complexidade que envolveu libertar e transformar o corpo do poema e mantê-lo agora como espécie de pulsão sempre por ser deflagrada pela leitura, pela escuta e pela manipulação interativa dos leitores. No início desse artigo associamos esses acontecimentos à democratização e à criação poética de indivíduos que não eram considerados poetas pelos mecanismos (alguns deles muito vigorosos até hoje) tradicionais de consagração de poetas e da poesia. O fato das notáveis e tão generalizadas mutações ocorridas com os poemas, especialmente no seu corpo, por conta dessa democratização terem sido feitas por indivíduos que não conheciam as experiências que poetas 'vanguardistas' há décadas já vinham fazendo, nos faz pensar que mudanças culturais mais globais são difíceis de serem percebidas sem o rótulo da 'inovação'. Indivíduos comuns, em situações normais de criação poética, chegam por diferentes caminhos ao que especialistas demoram anos pesquisando e convencendo o campo poético tratar-se — ainda — e muito — de poesia.

Essa coincidência no alargamento da poesia — a que surgiu com a democratização da criação poética que a web propiciou ocorrendo fundamentalmente de modo paralelo à proposta por poetas de vanguarda — nos faz pensar também no quanto processos de improvisação cultural podem assumir as mais diferentes configurações e abarcar práticas

criativas e indivíduos criadores que em geral não costumamos interligar em nossas análises. Preferimos em geral, realmente, separar os poetas e a poesia daqueles indivíduos e poemas que não foram consagrados no campo da literatura.

Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2007) refletem sobre a improvisação cultural justamente colocando em questão nossas modernas concepções de criatividade, que nos impedem de reconhecer boa parte das transformações culturais e sua relevância. No caso que analisamos, trata-se de alteração generalizada na poesia que de certo modo acompanha padrão de reconhecimento do poema, isto é, não se apresenta intencionalmente como inovador. De outro lado, não é uma alteração eruptiva, mas adensa-se numa temporalidade adequada à temporalidade dos ambientes virtuais onde se abriga. E essa alteração do corpo do poema não pode ser atribuída a um indivíduo tentando romper com outros indivíduos ou com a sociedade, que é o modo como costumamos caracterizar a criação e os criadores. Ela aparece, ao contrário, como forma natural e adequada à comunicação entre indivíduos, a muitos e quaisquer indivíduos, interessados em poesia. Usando os termos de Ingold e Hallam (2007), essa alteração do corpo do poema é simplesmente o “way we work”.

## Referências bibliográficas

- Campos, C. (2008). Processos artístico-criativos na evolução tecnológica: música/poesia e outras artes. In A. M. Barbosa & L. Amaral (Eds.), *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac/Edições SESC.
- Furtado, J. A. (2006). *O papel e o pixel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações*. Florianópolis: Escritório do Livro.
- Ingold, T., & Hallam, E. (2007). Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. In T. Ingold & E. Hallam (Eds.) *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, New York: Berg.
- Nascimento, É. N. (2009). *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.



## CAPÍTULO 5

# Corpetes, pulseiras e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil

## Corsets, bracelets and lipsticks: gender and difference in the punk culture in Portugal and Brazil

Paula GUERRA<sup>1</sup>  
Gabriela GELAIN<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo visa contribuir para a compreensão da emergência da cultura jovem em Portugal e no Brasil no que significa ser jovem do género feminino. Apesar da presença de mulheres desde o início do *punk* e da ínsita pretensão de igualdade de género, o que se destaca é a existência de uma persistente negação de papéis às mulheres principais nas cenas locais. Esta 'falta de mulheres' no *punk foi-fé* sentida como um ultraje e um grande exemplo de hegemonia masculina na história da cultura popular e nas culturas juvenis contemporâneas. Assim, este artigo reflete a análise de narrativas de mulheres no *punk* português e brasileiro: 10 narrativas de mulheres que, devido à sua condição etária, viveram o início precoce do *punk* em Portugal (fins dos anos 1970 e início dos 1980) e de 10 mulheres que participaram e continuam no movimento *riot grrrl* no Brasil (1995-2016).

**Palavras-chave:** género, *punk*, *riot grrrl*, Portugal, Brasil.

### Abstract

This article aims to contribute to the understanding of young culture emergence in Portugal and Brazil in what it means to be young from a feminine gender. Despite the presence of women since the beginning of punk and the pretension of gender equality, what stands out is the existence of a persistent denial of main roles in the scenes. This 'lack of women' in punk was / is felt as an outrage and a great example of male hegemony in the history of popular culture and youth cultures. Thus, this article reflects the analysis of narratives of women in Portuguese and Brazilian punk: 10 narratives of women who, due to their age, lived the early beginning of punk in Portugal (late 1970s and early 1980s) and 10 Women who participated and continue in the riot grrrl movement in Brazil (1995-2016).

**Keywords:** genre, punk, riot grrrl, Portugal, Brazil.

### 1. O punk<sup>3</sup> e as questões de género

O principal objetivo deste artigo é entender a emergência da cultura jovem em Portugal e no Brasil, concretamente no que significa ser jovem hoje, sobretudo uma jovem do género

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

<sup>2</sup> Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Grupo de Pesquisa CultPop, Brasil. E-mail: gabrielagelain(at)gmail(dot)com.

<sup>3</sup> Dada a frequência da utilização de palavras inglesas neste texto, renunciaremos a distingui-las, como convencionalmente, pela sua formatação em itálico.

mulher tendo como horizonte analítico o punk. O punk é particularmente simbólico dos movimentos associados à liberdade, ao cosmopolitismo, à modernidade e à estética (Guerra, 2013b; Guerra & Silva, 2015; Guerra & Bennett, 2015). Assim, partimos de pressuposto de que o punk se demarca das subculturas clássicas que se opunham ao mainstream e à mercadorização, na exata medida em que tem sido um referente de intensificação mercantil, servindo de argamassa simbólica para a contínua, incessante e diferenciadora produção de objetos no capitalismo avançado.

Nas palavras de Clark, “tendo ostensivamente neutralizado o punk, a indústria cultural provou ser capaz de comercializar qualquer subcultura juvenil.” (2003: 227). Trata-se de uma (sub)cultura verdadeiramente contemporânea no sentido da contradição, da dialética constante entre underground e mainstream, da possibilidade de uma reinvenção incessante — exemplo claro do hibridismo e bricolagem da cultura (O’Connor, 2002) e da hiperinflação dos códigos subculturais. Numa das tentativas mais bem conseguidas de definição do punk, Laing adianta que

o punk rock era uma negação das tendências dominantes na música popular. Continha atitudes, abordagens ou artefactos que haviam sido excluídas da prática da música popular, que em meados dos anos 1970 foi mais do que nunca dominada por um pequeno grupo de conglomerados multinacionais (EMI, CBS, RCA, WEA-Kinney, Philips-Polydor) e o seu controle sobre a produção e a distribuição de discos (Laing, 1978: 124).

Mas o próprio Laing considera que “internamente, no entanto, o punk rock era intensamente contraditório, um facto mascarado pela ansiedade com que os meios de comunicação e a indústria da música o apresentaram como a última moda musical” (Laing, 1978: 124).

O punk remonta ao movimento de bandas de garagem americanas dos anos 1960, à cena *underground* nova-iorquina dos anos 1970 e à cena musical de pub rock londrina. Todas estas cenas sugerem a ideia de uma maior intimidade entre a banda e o público onde esta ética subversiva foi reavivada e posta em claro contraste com o estilo de música dominante da época, especialmente o rock progressivo, com a sua complexidade técnica e grande afastamento entre a banda e o público (Bennett, 2001; Silva & Guerra, 2015; Laing, 2015).

Portanto, foi dentro de um *ethos* igualitário e interventivo que emergiu o punk enquanto prática estética e reflexiva, defendendo — entre outras bandeiras — a igualdade de género. A este respeito, vale a pena lembrar o movimento riot grrrl. Este movimento foi a maior representação do feminismo nas culturas juvenis nos EUA no final da década de 1980; as participantes deste movimento estavam desiludidas e revoltadas com a exclusão a que as mulheres eram voltadas no movimento punk, apesar do mito existente de uma igualdade de género neste movimento, ou seja, estas mulheres colocaram o punk rock numa posição pouco confortável quando expuseram as suas claras contradições internas (Downes, 2010).

Apesar de existirem mulheres desde o começo do punk, atraídas pela suposta aceitação de uma igualdade de gênero, o que se verificou é que a estas mulheres eram-lhes negados papéis de liderança na cena punk e quando os alcançavam eram vítimas de violência física e psicológica para os sustentar. Portanto, a grande consequência do riot grrrl foi em algumas cidades americanas a “alteração nas posições subordinadas das mulheres dentro das subculturas punk, de consumidoras ou observadoras para produtoras” (Piano, 2003: 244). Downes recorre mesmo a algumas palavras do Riot Grrrl Manifesto de 1991: “Riot grrrl (...) porque estamos furiosas com uma sociedade que nos diz = rapariga burra, rapariga = má, rapariga = fraca”. (Manifesto Riot Grrrl *in* Downes, 2010: 15).

Esta ‘ausência das mulheres’ no quadro do punk foi assim sentida como um ultraje e um dos melhores exemplos da hegemonia masculina sobre a história da cultura popular na exata medida em que a grande diferença que separa a subcultura punk das restantes é a questão da produção cultural (Reddington, 2003; Guerra, 2015b); as subculturas anteriores eram definidas sobretudo pelos seus padrões de consumo (como o caso dos mods e hippies). Esta ‘ausência’ está também na base deste artigo. E mais, faz-se sentir no plano da teoria. Com efeito, McRobbie (1980) lançou uma crítica aos Cultural Studies por estes deixarem de lado o papel das mulheres nas subculturas. Assim, os estudos subculturais veiculavam essa hegemonia masculina (McRobbie & Garber, 1997), perpetuando a ausência das mulheres no punk, dotando-as de invisibilidade subcultural e remetendo-as ao espaço doméstico e à condição subordinada de namoradas (Blaze, 2007: 59). Assim, torna-se crucial abordar e analisar o desenvolvimento das diferenças de gênero e das semelhanças no punk sentidas, representadas e afirmadas pelas mulheres em ambos os países. Este esforço sustenta-se e dá continuidade a uma linha de análise crítica das (sub)culturas jovens e das cenas musicais fora de um contexto anglo-saxónico, analisando a territorialização do *ethos* igualitário e intervencionista que surgiu no punk como estética e práxis reflexiva (Guerra, 2015a, 2013b).

Não obstante a presença de mulheres desde o início do punk e da pretensão de igualdade de gênero vigente nos últimos anos, o que se destaca é a existência de uma persistente negação de papéis principais em cenas punk — emergindo uma espécie de inviabilidade e invisibilidade feminina, em que as poucas mulheres participantes foram objeto de uma violência simbólica. Esta ‘falta de mulheres’ no âmbito do punk foi sentida como um ultraje e como um grande exemplo de hegemonia masculina em termos da história da cultura popular e das culturas juvenis. Com o objetivo de explorar esse espaço de fortes contradições no punk e nas culturas juvenis, este artigo aborda dez narrativas do punk português e dez narrativas do punk brasileiro, abordando mulheres que, devido à sua condição etária, viveram o início precoce do punk em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980) e mulheres que participaram e continuam a viver o movimento riot grrrl no Brasil (1995-2016).

## 2. Narrativas de participação das mulheres no punk

Sobre a presença feminina nas subculturas, Weller (2005) afirma que, na produção bibliográfica existente — tanto nos trabalhos sobre juventude quanto nos estudos feministas —, há uma lacuna no que diz respeito à participação de mulheres nas subculturas. Grande parte das análises sobre vestuário, preferências musicais, estéticas corporais, foram, na sua maioria, desenvolvidas a partir de observações, questionários e entrevistas com pessoas do gênero masculino. Mas não é só do ponto de vista teórico: como observamos em outros lugares (Guerra, 2013a, 2015c), as mulheres representam uma ínfima parte dos participantes do rock alternativo português — aproximadamente 8%.

No rock, as bandas formadas somente por homens tendem a preservar a música como seu domínio particular, mantendo distantes as esposas e/ou namoradas. Essa situação reflete a posição social restrita das mulheres, submetidas a maiores deveres domésticos e menor liberdade física, além de carentes de estímulo para aprenderem a tocar instrumentos musicais, o que reforça a questão da sexualidade majoritariamente masculina vinculada ao rock (Shuker, 1999). Em consequência, existem muito poucas bandas de mulheres no rock ou mulheres instrumentistas, e a maioria das artistas são envolvidas por imagens tradicionais e estereotipadas das mulheres. Ainda que as mulheres tenham conquistado espaço no mercado de trabalho (tanto na música quanto em outros campos de trabalho), os papéis criativos femininos ainda são limitados e mediados pelas noções de viés masculino (McRobbie, 1980). De acordo com Shuker (1999), entre as evidências dos estudos da música popular e do feminismo estão as experiências de mulheres músicas que lutaram fortemente contra as estruturas patriarcais e masculinas. Para Bayton (2004), o papel das mulheres tem sido muito mais de consumidoras (fãs) do que produtoras. Quando se aventuram a produzir música, ocupam, predominantemente, o lugar de vocalistas, ao invés de instrumentistas e, dentro das instrumentistas, geralmente são teclistas.

Metodologicamente, procedemos a uma análise de 10 entrevistas em profundidade realizadas a 10 mulheres que estão/estiveram ligadas às cenas punks portuguesas e brasileiras que, devido à sua idade, vivenciaram os primórdios desta cena em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980). No Brasil, entrevistas a mulheres que estão/estiveram ligadas à cena do movimento Riot Grrrl (1995 até ao presente momento). No caso português, as dez narrativas decorrem do desenvolvimento do projeto KISMIF<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> O projeto "Keep It Simple, Make It Fast!" (doravante, KISMIF), cofinanciado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia e o por fundos FEDER (através do programa operacional COMPETE), desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research da Universidade de Griffith e a Universitat de Lleida. O KISMIF conta ainda com a participação das Faculdades de Economia e de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, da Faculdade de Economia e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e das Bibliotecas Municipais de Lisboa. Para mais detalhes, consultar <http://www.punk.pt/pt/>.

As entrevistadas<sup>5</sup> mais novas da seleção operada, para efeitos de demonstração no presente artigo, possuíam, em 1977 - ano em que surge a primeira banda punk em Portugal e em que no Reino Unido é lançado o álbum emblemático dos Sex Pistols — Never Mind the Bollocks —, 10 anos, atingindo a adolescência em meados dos anos 1980. A mais velha das entrevistadas possuía 29 anos em 1977.

Do ponto de vista dos recursos escolares, as entrevistadas portuguesas, possuem pelo menos o Ensino Secundário, sendo que a maioria (seis entrevistadas) possui mesmo um curso ao nível do Ensino Superior. Quase todas as entrevistadas mais velhas possuem habilitações escolares de nível Superior. Para além de substanciais recursos escolares — se considerarmos as médias geracionais da sociedade portuguesa, estas mulheres são na quase totalidade (nove entrevistadas) provenientes da Área Metropolitana de Lisboa, traduzindo a centralidade de Lisboa no desenvolvimento cultural e abertura cosmopolita de Portugal. Em termos de grupo doméstico e de vinculação familiar, somente uma entrevistada é casada, estando as restantes divorciadas (seis entrevistadas), solteiras (duas entrevistadas) e viúvas (uma entrevistada). Em termos profissionais, quase todas as entrevistadas se encontram a trabalhar (oito entrevistadas), sobretudo em atividades do sector terciário, nomeadamente em profissões intelectuais e científicas (seis entrevistadas) ou em atividades ligadas à direção de instituições (duas entrevistadas). Não despidendo é o facto de quase todas se considerarem, no presente, vinculadas e participantes nas diversas cenas punk originárias. DeNora (2000) explorou as relações entre música e as trajetórias biográficas dos indivíduos, sendo a música uma componente chave na produção de identidade ao longo de toda a vida, demonstrando como “a música está incorporada na memória e continua incorporada através de processos de reflexibilidade” (Bennett & Taylor, 2012: 233). Estes últimos autores defendem, assim, uma cada vez maior atenção à importância da ligação da música ao envelhecimento, o que não nos faz estranhar esta continuidade da vivência — sob diferentes formas (Bennett, 2006) — do punk para as nossas entrevistadas (Bennett & Taylor, 2012: 233-234). Em termos de síntese, podemos dizer que estas mulheres são da capital do país, das classes sociais socialmente mais valorizadas e possuem uma escolaridade elevada. Estas características são tão mais marcantes quanto contrastam com o resto da população portuguesa juvenil feminina dessa época (Abreu *et al.*, 2017).

---

<sup>5</sup> Estas entrevistadas foram selecionadas de um conjunto de 214 entrevistas realizadas entre 2013 e 2015 a atores que se auto-representam como punks ou ligadas ao desenvolvimento de cenas punk portuguesas. A amostra foi construída pelo método da bola de neve, seguindo as redes de contactos entre os atores, a partir de uma base inicial referenciada pela equipa de investigação. Procurou ser o mais abrangente possível em termos de geração de vida, de género, de espaço, de papéis e de subgéneros punk. Os 214 entrevistados do projeto KISMIF têm em comum a participação, presente e/ou passada, na cena punk portuguesa: ou como músicos, ou como promotores, editores, críticos e outros intermediários, ou como consumidores. As entrevistas foram orientadas por um guião com mais de 50 entradas categoriais. As entrevistas foram transcritas e objeto de análise de conteúdo clássica e/ou de outros tratamentos de discurso de pendor quantitativo e/ou qualitativo.

As entrevistadas brasileiras<sup>6</sup> têm entre 26 e 47 anos de idade e permanecem ligadas ao riot grrrl. Hodkinson (2011) diz que a expansão na longevidade das subculturas (a continuidade destas na vida adulta) é um ponto valioso para entender o salto pós-adolescente na vida destes adultos, criando um espaço para uma imersão duradoura na música e no estilo subcultural. Ora, assim se passa com estas mulheres. As entrevistadas são provenientes de cinco estados diferentes no Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Santa Catarina. As entrevistadas mais novas deste conjunto selecionado possuíam, em 1995 — ano em que surge o movimento riot grrrl no Brasil —, quatro anos, atingindo a adolescência no final dos anos 90, início dos anos 2000. A mais velha das entrevistadas possuía 27 anos em 1995. Trata-se de um conjunto de entrevistadas que possui pelo menos o Ensino Secundário, sendo que a maioria (oito entrevistadas) possui Ensino Superior — duas estão a realizar o doutoramento e uma é mesmo professora universitária.

A partir da observação das postagens da página do Facebook Riot Grrrl Brasil<sup>7</sup>, realizamos 55 capturas de tela, de janeiro a maio de 2016, em relação às bandas que possuem uma forte ligação ao riot grrrl no Brasil, contabilizando um total de 24 bandas provenientes de cinco estados brasileiros. Ora, tal, permitiu identificar as referências de bandas riot grrrl mais relevantes por estado brasileiro, o que possibilitou simultaneamente, perspetivar as bandas de referência destas mulheres. Assim, em São Paulo, pontuam as seguintes bandas: *In Venus*, *Bad Habit*, *Charlotte Matou um Cara*, *Liar* (cover de *Bikini Kill*), *X So Pretty*, *Anti-Corpos*, *Dominatrix*, *Ratas Rabiosas*, *Lâmina*, *Biggs*; no Rio de Janeiro foi possível identificar: *Pagu Funk*, *Catilinárias*, *Ostra Brains*, *Belicosa*, *Kinderwhores*, *Trash No Star*; no Rio Grande do Sul salientam-se as seguintes: *Devastadoras*, *Sapamá*, *A Vingança de Jennifer*, *3D*, *She Hoos Go*; em Alagoas evidenciam-se as *Oldscracht* e *Raiva*; e em Paraíba, a *Noskill*.

### 3. A vingança de Salazar

A Revolução de abril de 1974 em Portugal funcionou como um catalisador de vontades, de reivindicações e de manifestações e, nesse âmbito, foi favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punk* em Portugal. Na cidade de Lisboa, existiam pequenos grupos de jovens relacionados com os lugares cimeiros da hierarquia social e artística, que mantinham contactos sistemáticos com as novidades internacionais. Foi junto desses grupos que se localizou a vontade de ser *punk*, pondo em causa a noção, comumente aceite, de que o movimento *punk* surgiu espontaneamente da raiva da classe operária

---

<sup>6</sup> Consultar Gelain (2016). Estas entrevistas resultam do trabalho de investigação em cinco estados brasileiros de Gabriela Gelain para a Qualificação do Mestrado de Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo. No total, a autora realizou cerca de 58 entrevistas.

<sup>7</sup> <https://www.facebook.com/Riot-Grrrl-Brasil-253551254726629/>.

contra o sistema. Uma ideia já defendida por Albiez (2003: 1), que advoga que o *punk* partiu de uma conceção lentamente construída e desenvolvida por um grupo heterogéneo de radicais, de estudantes de artes, de músicos tanto da classe operária como da classe média e de jornalistas insatisfeitos com o que o *rock* se tinha tornado. Sendo um movimento demasiado complexo para ser entendido através de explicações unilaterais correspondentes às classes sociais num sentido tradicional, é importante relativizar a sua associação exclusiva à classe operária, assim como a uma filiação subcultural restrita, pois estas abordagens têm-se revelado incapazes de dar conta da crescente complexidade do “dinamismo cultural de uma sociedade onde identidades individuais complexas estão sempre em transição e as afiliações coletivas são parciais, seletivas e temporárias” (Hodkinson, 2003: 285).

Nestes primórdios do *punk* em Portugal, estava em causa não uma reivindicação propriamente de resistência classista, mas a afirmação de uma mudança de valores mais transversal, que envolvia uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, a novas estéticas, a novas formas de sociabilidade — no fundo, ao apanhar de um ritmo da modernidade. Coloca-se, aqui, a necessidade de rever o modelo subcultural desenvolvido pelos teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies Birmingham (CCCS), pois os dados empíricos têm vindo a demonstrar que a complexidade e fluidez das práticas culturais juvenis não mais podem ser analisadas sob o prisma das subculturas como unidades homogéneas de gostos e pertenças baseadas em classes sociais (Guerra, 2013b). Verificamos, sobretudo a partir de finais dos anos 1970 do século passado, uma efervescência *punk* centrada na cidade de Lisboa, que resulta da crescente abertura da sociedade portuguesa ao mundo, embalada pela aceleração da globalização, pela constituição de um mercado juvenil, pela intensificação da urbanização, pela mobilização cosmopolita e o avanço tímido das indústrias culturais à escala portuguesa. De forma preliminar, em meados e finais dos anos 1970, formaram-se as primeiras bandas de *punk rock* em Portugal. Nessa altura, surgem nomes como os *Aqui d’El Rock* (Lisboa), *Crise* (Sintra), *Fáscas* (Lisboa), *Minas & Armadilhas* (Lisboa), *UHF* (Almada), *Xutos & Pontapés* (Lisboa), *Tilt* (Porto), bandas, na sua grande maioria, oriundas da Grande Lisboa. A Área Metropolitana de Lisboa, e em especial a cidade de Lisboa, exibiria de resto um comportamento de maior dinamismo quanto ao número de bandas até aos dias de hoje. Apesar de se ter assistido, sobretudo a partir dos anos 1990, a uma proliferação de bandas pelo resto do país, nenhuma cidade consegue acompanhar o dinamismo da cidade de Lisboa (Guerra, 2013b).

Não querendo esgotar aqui todo o conjunto de argumentos reveladores da génese e consolidação da cena *punk* portuguesa, outro dado importante da materialização do *punk* português decorre da existência de registos fonográficos. Até ao final dos anos 1980, são raras as gravações sob a chancela de editoras. O *modus operandi* da maior parte das bandas era a gravação caseira de registos ou a gravação de concertos. Acompanhando as desigualdades e assimetrias de desenvolvimento do nosso país, não é, portanto, de estranhar que, novamente, seja a Grande Lisboa a aparecer como a zona do país onde

mais bandas lançaram registos fonográficos: por um lado, existiam aí mais possibilidades para um banda lançar um registo fonográfico por uma editora (dadas, desde logo, as contiguidades); por outro, teriam também mais facilidade em conseguir as 'gravações caseiras' dos concertos (porque eram em maior número os espaços para realização de concertos com disponibilidade para fornecerem às bandas as gravações) (Guerra, 2013b; Silva & Guerra, 2015). Esta breve genealogia da emergência do punk em Portugal transporta-nos também — e simultaneamente — à participação das mulheres — objeto de incidência aqui — quase restrita a Lisboa na cena punk portuguesa. Nessa altura, para os participantes da cena embrionária, o punk significou liberdade, abertura, resistência. Assim, pode ser tematizado nas palavras de McDoonnel & Powers: "sonhas que os cantores rock podem afastar-te das cidades pequenas e das mentes pequenas (...) e descobres também que o punk- ou o rap, ou o metal- podem vingar a tua raiva." (McDoonnel & Powers, 1995: 5).

De acordo com Gallo (2010), o punk surgiu no Brasil por volta de 1977, na cidade de São Paulo e no ABC paulista. Logo depois, tomou vulto também nos estados do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, Paraná e no Distrito Federal. A disseminação do punk para diversos países pronunciou-se de forma mais marcante a partir dos anos 1980, coincidindo com o momento da autorreflexão a respeito dos parâmetros que norteariam o punk e a sua crítica social desgastada pelos média e pela moda. Segundo Fernandes (2013), é neste momento que revistas de música como a *Pop*, a *Música*, jornais, como a *Folha de São Paulo*, e a revista *Veja* ao publicarem matérias com imagens de sangue ou modelos que desfilavam nas passarelas com a dita, na época, 'tendência punk' apresentaram uma construção discursiva do punk ligado à moda ou à violência. No Brasil, a corrente mais crítica do punk entrou em confronto com a ditadura, o que acarretou perseguições policiais, censura, interrompimento do fluxo natural das produções, além da criminalização pela imprensa e pelos média. Para Bivar (1982), as primeiras bandas punk datam de 1978 e tinham nomes como *Al5*, *Condutores de Cadáver* e *Restos de Nada*. No Brasil, de acordo com Costa e Ribeiro (2012), algumas bandas *riot grrrl*<sup>8</sup> chegaram através da Internet, onde a maior parte do público consumidor tinha entre 13 e 20 anos de idade, de classe média, ainda estudantes. Segundo Leite (2015), a chegada da *riot grrrl* ao país deu-se em 1995, quando uma edição da revista *Melody Maker* aparecia nas bancas trazendo a Courtney Love. Assim, ao pesquisarem, as irmãs Elisa e Isabella Gargiulo conheceram as propostas e iniciativas das *riot grrrls*, bem como outras bandas da mesma cena musical americana. Assim, muito críticas do machismo reinante em muitos espaços da sociedade brasileira, estas irmãs criaram a banda *Dominatrix*.

---

<sup>8</sup> As *riot grrrl* foram "um movimento que começou oficialmente em Olympia, Washington no início dos anos 1990, mas teve centenas de começos em quartos, salas de aula, bares e clubes por toda a América do Norte e Europa. As *riot grrrl* foram reinventadas por todas as mulheres jovens que queriam tomar as rédeas no seu destino. Foi um movimento sem líderes ou uma ideologia centralizada, mas não fez muitos líderes serviu sobretudo para inspirar a face da resistência feminista" (Monem, 2007: 7).

No estopim da riot grrrl brasileira, as bandas de referência eram as *Dominatrix* (1995), as *Biggs* (1996) e as *Lava* (1996), embora existissem bandas punks anteriores totalmente compostas por mulheres como as *Menstruação Anarquika*, as *Cosmogonia* e as *Kaos Clitoriano*. As bandas *Bulimia* e *TPM (Trabalhar Para Morrer)* de 1998 e 1997 respetivamente, não se diziam *riot grrrls*, mas tornaram-se referências para o movimento. De acordo com Bramorski (2015), a chegada da Internet ao Brasil deu-se em meados de 1995, tornando-se popular dois anos depois. As bandas riot grrrl viram-na, então, como um instrumento para o diálogo com seu público. Alguns canais de conversa eram bastante utilizados no país para conectar as riots, como o mIRC e os Blogs, mas o destaque vai para o *Fotolog*, no qual o foco é a foto. As garotas e as bandas tornaram-se visíveis, pois as fotos revelavam a moldura da performance, as poses, os cartazes (flyers) de shows. Deste modo, através do uso da Internet, a rede *riot grrrl* brasileira foi tomando forma<sup>9</sup>.

As riot grrrl propunham uma diferente forma de conceptualizar o ativismo feminino, retirando-o do focus tradicional como as marchas, os *rallies* e as petições levando-o para uma ideia de ativismo cultural que incorporava as subversões culturais do dia-a-dia, tais como arte criativa, filmes, zines, comunidades e músicas. As cinco assunções acerca das riot grrrl são: tocar livremente; odiar homens; ser irónicas; ser elitistas; não ser um movimento (Downes, 2007: 30).

Na visão de Belzer (2004), o *riot grrrl* associou-se ao punk porque certos elementos ali encontrados eram adequados a um 'feminismo jovem'. Além disso, muitas mulheres atraíram-se pelo punk porque este oferecia uma alternativa às normas convencionais de feminilidade, sendo uma forma de evitar os problemas que as jovens teriam que encarar em relação à mudança de seus corpos na adolescência. Não é de estranhar que o feminismo *riot grrrl* tenha conquistado popularidade em uma subcultura que tinha a música como seu elemento central. Como afirma Fuchs (1998), a rejeição da cultura dominante é um dos pontos centrais para a ação riot, onde há um leque de alianças entre meninas e organizações, uma ênfase na performance das bandas nos palcos e uma conversa (um discurso) com sua audiência. Liberadas para a experimentação de "possibilidades radicais de prazer" (trecho da música *I like Fucking*, das Bikini Kill), as *riot grrrls* rompem com as categorias fixas de identidades heterossexuais, bissexuais e homossexuais (Leite, 2015). Há, aqui, uma proximidade ao que Preciado (2014) chama de contrassexualidade. É uma teoria que, por se situar fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade, oferece uma análise crítica sobre a diferenciação entre género e sexo.

A pluralidade de projetos existentes na cena das riot grrrl está muito ligada à incorporação de um dos elementos do estilo punk, o do-it-yourself (Guerra *et al.*, 2016; Guerra & Quintela, 2016). Assim, as raparigas tocam os instrumentos, compõem, atuam como DJ, como técnicas de som, fotografam e filmam os concertos e as atividades e

---

<sup>9</sup> O site Hard Grrrls, site sobre cultura punk rock feminista que esteve ativo de 2000 a 2006, é a este título muito importante. Cfr. [https://www.facebook.com/hardgrrrls/?ref=br\\_rs&qsefr=1](https://www.facebook.com/hardgrrrls/?ref=br_rs&qsefr=1)

divulgam largamente as suas ações através de fanzines e sites na Internet. As riot grrrls tinham como objetivo incentivar outras mulheres a montar uma banda, a estimular a discussão sobre os papéis sociais reservados às mulheres e a defender alguns estandartes feministas, como por exemplo a liberdade sexual e reprodutiva. Para alcançar este objetivo, faziam o uso de um discurso de forte carga emocional, característico do punk rock, defendendo a amizade entre mulheres para a superação de barreiras.

#### **4. *Dormindo com o inimigo***

Como vimos, os primeiros sinais de influência punk em Portugal são praticamente contemporâneos da sua emergência nas cenas londrina e nova-iorquina. Surgem na Lisboa dos fins dos anos 1970; e o país inteiro está ainda muito marcado pela transformação política, social e comportamental desencadeada pela revolução do 25 de abril de 1974. A penetração do punk faz-se entre jovens bem colocados na hierarquia social e/ou bem integrados nas esferas artísticas, e com acesso fácil às novidades internacionais. E estas mulheres fazem parte desse grupo. Tais mulheres consideram que a participação da sociedade portuguesa no punk é diminuta nesta época. E ainda é mais reduzida no caso das mulheres. Ora, esta representação segue a perspetiva de Guerra & Quintela (2016) ou Thornton (1996) segundo a qual, as culturas juvenis em muitas sociedades têm sido vistas como fenómenos exclusivamente masculinos, sendo que, para as mulheres, a juventude consiste em estar mais voltada para práticas que valorizam a família.

A primeira causa para a participação reduzida das mulheres nos primórdios da cena punk portuguesa centra-se em razões que se prendem com o papel que a mulher teve/tem na sociedade portuguesa e que cristaliza comportamentos e atitudes que prefiguram a mulher ao espaço doméstico, à condição de namorada/mãe/esposa. Também é feita referência a uma maior presença das mulheres em vários e diferentes campos profissionais, sendo, no entanto, realçado que, por norma, não chegam aos lugares de chefia. No caso da música, por exemplo, os diretores das editoras independentes são geralmente homens. De qualquer forma, a socialização familiar e escolar para os papéis femininos e masculinos continua a ser determinante nas expectativas dos jovens e na sua construção identitária e tal transporta-se, com toda a intensidade, para o universo (sub)cultural do punk.

Reddington (2003, 2012) relembra, a respeito, o facto de muitas destas jovens que se aventuravam a subir ao palco serem alvo de condescendência ou de repreensões por parte dos média musicais. É muito importante referir que muitos jornalistas se referiam a estas jovens através do termo 'punkette', ou seja, dando a impressão de alguém que está a entrar num território exclusivamente masculino, como a citação de uma das entrevistadas pela autora: "Eles mudaram o termo 'punk rocker' para 'punkette' para as raparigas. Nenhuma de nós era uma 'punkette'. Eles estavam a desvalorizar tudo aquilo tentando

dividir entre punk masculino e punk feminino, apesar de toda a gente estar na mesma cena” (Reddington, 2003: 245). Situa-se aqui a perspetiva de Filipa<sup>10</sup>:

Quando começámos com as The Raincoats, e continuámos e tivemos a consciência do papel das mulheres tanto no punk como no resto, o facto de fazermos isso e haver outras mulheres, pensei que no futuro haveria mais igualdade em questão de música, mulheres e homens a fazerem coisas — e isso ainda não se sucede. Claro que a partir, até antes disso, as portas abriram-se, e o punk tornou-se uma coisa em que qualquer pessoa podia fazer aquelas coisas, e as mulheres sentiram que podiam continuar, podiam envolver-se em mais coisas, eu acho que uma pessoa quando...também depende do encorajamento de pessoas mais velhas na nossa vida, se os pais encorajam em certos caminhos, os professores, e as pessoas à volta mais velhas que vêem, sei lá, um talento ou uma tendência, se essas pessoas são encorajadas, seguem o caminho para o qual sentiam um certo entusiasmo. Filipa, 67 anos, Londres (Inglaterra, Portugal).

Uma segunda razão intimamente relacionada com a primeira e hipoteticamente mais abrangente do ponto de vista da dominação simbólica masculina nas sociedades condensa o que no entender destas entrevistadas se prende com a maior presença dos homens em movimentos que implicam maior ousadia e demarcação face à sociedade, catapultando o homem para papéis-chave em revoluções e liderança de movimentos sociais e culturais mais estruturantes. Existem algumas razões que Reddington (2003) refere como causa para um esquecimento das instrumentistas do sexo feminino na música popular: para começar, grande parte das bandas não gravaram nenhuma música ou álbum; outro motivo é que maior parte dos investigadores que estudam a música rock são homens, o que facilitou, na opinião da autora, o esquecimento destas bandas e da participação feminina nesta cena musical; por fim, outra razão levantada é o facto de grande parte destas jovens mulheres terem formado bandas exclusivamente femininas que tocavam para um público quase exclusivamente do sexo feminino, ou seja, ao evitarem a aprovação masculina provocaram, de certa forma, um agravamento do ‘esquecimento’ a que foram voltadas.

Contudo, apesar deste esquecimento, Reddington (2012) analisa as razões que levaram tantas jovens a entrarem no mundo musical, chegando à conclusão que no movimento punk, grande parte destas jovens referem que as razões que as levaram a formarem bandas e a tocarem música foram quase acidentais. Entre essas razões, podemos referir a facilidade para realizar concertos — em parte devido à novidade que era ver uma banda exclusivamente feminina atuar — e, por outro lado, um ethos característico do punk, que levava a uma imensa partilha de instrumentos musicais entre várias bandas, o que evitava a necessidade de investir em equipamentos dispendiosos e o investimento numa carreira musical, podendo, desta forma, se optar “por rejeitar a oportunidade a

---

<sup>10</sup> No decurso do texto iremos recorrer a partes dos discursos de nossos entrevistados como forma de exemplificar determinadas questões. Todas as entrevistadas são nomeadas por um nome fictício e as partes aqui utilizadas seguem as indicações do Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia.

longo-termo de se tornar músico, para usar o palco como uma forma alternativa para comunicar através da música” (Reddington, 2003: 243).

Eram sempre mais homens, porque na minha adolescência e idade adulta, e talvez agora as coisas já estejam diferentes, mas nos movimentos que nos mandam imprimir algum tipo de inovação ou de ousadia, ou que implicam alguma clivagem com o que era dominante, por experiência eu encontrei sempre mais homens. Uma terceira ordem de razões para a não participação das mulheres na cena punk radica nas suas dificuldades/inacessibilidade ou afastamento da aprendizagem musical e do acesso/familiarização face a instrumentos musicais elétricos. (Verónica, 55 anos, Lisboa, Portugal)

Uma terceira ordem de razões centra-se nas expectativas sociais face à imagem e estética femininas. Assim, a moldagem social do corpo por padrões estéticos dominantes é contrária ao visual feminino punk, pois este contrasta e colide com essa feminilidade. Tal não quer dizer que o visual punk não se tenha moldado à lógica dominante e seja hoje objeto de uma classificação distintiva de sentido positivo, mas nem sempre o foi. Exemplificadamente, na atualidade, Patti Smith é uma lembrança do que o punk ofereceu às mulheres uma permissão para explorar as barreiras de género, para investigar o seu próprio poder, raiva e agressividade. Ou seja, Patti Smith, com a sua imagem de androginia desafiou a ideia mainstream sobre a feminilidade (Whiteley, 2006), mas foi um processo paulatino.

E, quer dizer, na altura o que é que acontece? Eu tinha uma data de amigos de infância, todos betinhos, ou direitinhos, ou não sei o quê. E, de repente, vêem-me assim vestida e o que é que eles achavam? Achavam que se eu andava assim vestida, estava completamente passada da cabeça e drogava-me. (Joana, 49 anos, Porto, Portugal)

De forma inter-relacionada e sintetizadora, algumas entrevistadas apontam o conservadorismo e machismo da sociedade portuguesa como sendo responsáveis pela diminuta participação feminina no punk e ainda pelo facto de o punk funcionar ele próprio numa lógica conservadora e machista e numa lógica de violência simbólica e de dominação masculina extensível mesmo aos punks de ambos os géneros. Por isso é que Reddington compara o caso das jovens mulheres nesta cena musical às novelistas da era vitoriana: “as novelistas vitorianas eram menosprezadas e retiradas dos seus lugares na história por críticos masculinos que atuavam como guardiães da literatura daquele tempo; o processo no qual mulheres criativas são continuamente recolocadas numa esfera passiva e decorativa não é algo novo. Parece que numa comparação atual (...), uma vez que a quota de participantes femininas foi alcançada, os papéis das jovens mulheres no punk foram reduzidos a um estatuto de *sub-subcultura* — ou, na verdade, uma *subculturette*” (Reddington, 2003: 249-250).

Nós sempre fomos um país que teve dois traços culturais bastante fortes que são o conservadorismo e o machismo. É uma sociedade bastante assente no homem. Em Portugal acho que isso se nota particularmente. Não vale a pena estar aí a remontar às

razões do catolicismo ou whatever. Mas eu acho que, para uma rapariga, nessa altura afirmar-se na sua plenitude como uma miúda punk acho que isso em termos sociais era um ato bastante radical do que o rapaz. Embora para um rapaz também já fosse bastante radical e poderia merecer ser expulso de casa e não sei o quê. (Verónica, 55 anos, Lisboa, Portugal).

Éramos um grupo de amigos e amigas. Nós queríamos era curtir. Os nossos objetivos eram estarmos juntos, era fumar umas ganzas, era irmos ver concertos, era irmos para os ensaios. Fui assistir a vários ensaios dos Kú de Judas na Senófila e outros espaços que havia em Lisboa. (...) E nós íamos tipo groupies, íamos sempre com eles. A ideia era essa, era andarmos juntos, ver concertos, ouvir música, fumar ganzas, beber copos... Aquelas coisas que os miúdos dessa idade gostam. Mas na rua toda a gente nos apontava o dedo (Virgínia, 48 anos, Lisboa, Portugal).

Sim, mas eu como mulher, por exemplo, ainda me lembro de ir para o Bairro Alto, pita, com aquelas roupas todas... Ah, sim, sim... embora fossemos muito discriminadas, nós mulheres, tínhamos, se calhar, noutro contexto uma abertura, tipo em bares e discotecas e festas... Éramos logo as primeiras a entrar. (...) Nunca achei que havia diferença entre raparigas e rapazes, não. E as mulheres que iam eram mulheres duronas, digamos assim. Era uma fase, anos 1980. (...) E geralmente as raparigas que eu conhecia, na altura, por acaso éramos praticamente todas filhas de pais separados e coisas assim, não havia... depois haviam as tais ditas betinhas, que também iam aos concertos. E betinhas depravadas, que fugiam à noite de casa, fingiam que estavam no quarto a dormir e depois iam para os concertos, histórias assim. (Teresa, 49 anos, Oeiras, Portugal).

Parece haver, no Brasil, uma continuidade subcultural em relação ao tempo de vida das pessoas (Hodkinson, 2011) envolvidas com o movimento riot grrrl, pois a maioria das respondentes estão em contato com a subcultura há mais de cinco anos e não mencionaram, em nenhum momento, um afastamento pleno com a subcultura, mas sim levam os princípios *riot grrrl* para o resto de suas vidas e tentam passar a frente as ideias. Uma das perguntas<sup>11</sup> que fizemos para as brasileiras no guião exploratório foi sobre o que é o riot grrrl e se considera que é um movimento mais voltado para as jovens no Brasil:

Como o riot grrl está totalmente ligado aos feminismos pra mim, eu não acredito que seja uma cultura 'jovem'. Porque acaba sendo desmotivador você estar produzindo saberes riot apenas com pessoas jovens, porque parece que está parado no tempo, que é datado de uma época (e faixa etária) e que por isso acabou. Acredito em um tempo circular, em camadas e deslizamentos. E por isso vejo que atualmente tem acontecido um 'resgate' de si e de práticas que ajudam a sobreviver nesse mundo heteronormativo, praticamente sem experiências táteis e furacões. Uma delas é o Riot Grrrl. Bandas com mais de 15 anos como Sleater-Kinney, Julie Ruin, L7, Babes in Toyland, Mercenárias, algumas integrantes do Bulimia (em outras bandas) estão fazendo shows, ou fizeram nos últimos cinco anos. Aqui no Brasil, e fora, feministas que estiveram produzindo arte e cultura Riot Grrrl nos anos 1980 e 1990 estão organizando publicações (livros,

---

<sup>11</sup> Utilizamos pseudônimos para mostrar as respostas das entrevistadas brasileiras para não revelar seus nomes.

dissertações, teses, zines), eventos, mostra de artes. Por isso, não acredito que o Riot Grrrl seja um movimento voltado para a juventude (Clemence, 32 anos, RJ).

Normalmente o contato que as pessoas têm com o Riot Grrrl é na juventude, aquele momento de descoberta e de escolhas. Mas o que se ganha com o Riot Grrrl de ensinamentos tem uma influência em tudo que se é construído na vida, até chegar à velhice (Louise, 25 anos, GO).

Não necessariamente. Mas acho que ele sempre foi um movimento jovem e a maioria das minhas amigas Riots da adolescência continuam Riot Grrrl e acreditando em tudo isso. A diferença é que quando a gente é adolescente acabamos dedicando 1000% do nosso tempo pra cena musical, pra organizar shows, pra montar banda, aprender a tocar, articular com as amigas e participar dos eventos. Infelizmente o 'correr' da vida adulta tradicional dentro do sistema (estudar, trabalhar, graduar, pra algumas casar, ter filho etc) nos impede a dedicação integral. Mas eu acredito que Riot Grrrls will never die. A gente começa lá na adolescência e leva pra vida (Betty, 27 anos, MG).

A grande maioria das entrevistadas acreditam que o *riot grrrl* não é tão voltado para a juventude, ou seja, acreditam que a subcultura continua após o auge nos anos de 'rebeldia'. Entre as perspectivas, percebemos que as mulheres mais velhas tomariam uma postura madura e levariam os princípios riot grrrl para a vida, trabalho e convivência familiar; também, por ter sido um movimento iniciado nos anos 1990, muitas mulheres adultas hoje foram adolescentes naquela época e, assim, continuariam na subcultura, o que configura uma participação subcultural na vida adulta; as bandas, artistas e zineiras mais conhecidas já não seriam tão icônicas para as jovens como para as adultas; as mulheres mais velhas não devem nunca se acomodar; a *riot grrrl* atinge todas as faixas etárias, inclusive um público bastante jovem, em decorrência do uso da Internet; há uma fidelidade pelo público adulto que conheceu a riot grrrl enquanto jovem; há um 'espírito jovem' no público adulto e fiel às riot grrrl; o empoderamento de mulheres de vários lugares e realidades não as faz serem menos riot grrrls do que as que realmente são e sabem o que é a subcultura.

Não negando as diferenças e subordinações face à sociedade masculina e patriarcal hegemônica, a filiação no riot grrrl no Brasil parece ser uma plataforma de empoderamento e de reivindicação/denúncia de um lugar de igualdade das mulheres. Vejamos abaixo um excerto de entrevista de Elisa Gargiulo da banda Dominatrix<sup>12</sup>:

Acho que são muitos os motivos dessa visibilidade da Dominatrix, um deles é a longevidade. A banda ainda existe depois de quase 17 anos, produz música, toca ao vivo. Sinto que ela funciona como uma organização feminista no aspecto da postura política. E eu pessoalmente não paro. Sempre falo de feminismo, me arrisco o tempo todo, souro

---

<sup>12</sup> Em 1995, Elisa Gargiulo fundou uma das bandas precursoras do movimento *riot grrrl* no Brasil: a Dominatrix. Como ativista feminista, Elisa participa em atos a favor dos direitos femininos. Por exemplo, no dia 21 de março de 2012, protagonizou um protesto solitário homenageando mulheres morreram por fazerem aborto ilegal no Brasil. Elisa organiza também o festival LadyFest Brasil e realizou o minidocumentário 30 anos de União de Mulheres de São Paulo, onde Terezinha Gonzaga, Crimeira Almeida, Amelinha Teles, Arlene Ricodi e outras, contam parte da história do feminismo no Brasil (Arruda, 2012).

violência verbal de gente sexista, estudo, leio e observo o que está acontecendo ao meu redor. Muita gente vem-me perguntar o que acho de determinada situação já sabendo o tipo de postura que vai encontrar. Eu tô devolvendo o que minhas ancestrais fizeram por mim. Acho que, como pessoa do Dominatrix, posso dizer que a banda tem essa importância porque tem essa aura de saber do que tá falando quando o assunto é feminismo. E isso é um processo de coragem pra quem nasceu mulher no Brasil. (Elisa Gargiulo, Dominatrix, Rio de Janeiro, 2012) [Arruda, 2012].

Vale a pena lembrar o trabalho de Downes novamente (2007, 2010). A autora considera o "riot grrrl como um movimento político radical, filosofia e catalisador cultural (...)" (Downes, 2010: 2), cujas raparigas procuravam expressar-se através da música, arte e discursos políticos; possibilitando a partilha de experiências entre elas e a criação da sua própria linguagem. Assim "uma história riot grrrl é uma introspectiva de um momento provocativo no feminismo moderno, resistência à juventude e a cultura popular" (Downes, 2010: 2). E parece estar patente nestas mulheres brasileiras.

Importa ainda acrescentar que tal como refere Julia Downes

o riot grrrl (...) propôs uma forma diferente de conceitualizar o ativismo feminista, a afastar-se dos protestos tradicionais como marchas, comícios e petições, avançando para uma ideia de ativismo cultural que incorporou subversões culturais quotidianas, como a criação de arte, cinema, zines, a música e as comunidades como parte do ativismo feminista (Downes, 2010: 17).

Assim, o riot grrrl forneceu e fornece às pessoas as ferramentas e linguagens para criar uma comunidade e falarem umas com as outras sobre o que realmente é importante para empoderarem as suas vidas e isso parece ter sido conseguido do lado das riots brasileiras.

## 5. Pistas conclusivas

Estamos perante dez histórias, dez narrativas de mulheres de punk lovers portuguesas e de dez narrativas de mulheres do punk riot grrrl brasileiras, mulheres que presenciaram machismo e sexismo nas cenas onde estavam inseridas, de acordo com suas gerações, época e local. As primeiras, tratam-se de mulheres que estiveram nos primórdios do punk português com diferentes papéis, mas que partilharam todas uma participação enquanto punk lovers. Para estas mulheres, o punk foi um espaço de liberdade, de convivialidade, de abertura — mas nunca espaço autónomo de igualdade de género. As segundas, foram mulheres que conheceram o riot grrrl após este movimento surgir no Brasil em 1995, como uma cena primeiramente centralizada na região do estado de São Paulo. A riot grrrl ao abranger os campos da música, da arte, da política, das palavras, assumiu-se para muitas destas mulheres como um feminismo quotidiano, vivenciado no dia-a-dia, empoderando estas mulheres no quotidiano.

Em relação às mulheres do punk português, são mulheres que não podemos chamar de mulheres punk mas antes punk lovers, são maioritariamente de Lisboa — a capital do país, logo são fortemente escolarizadas. São oriundas de classes sociais elevadas, nomeadamente da média burguesia intelectual e científica do país nos anos 1970. Além disso, são herdeiras diretas da Revolução dos Cravos, da Revolução do 25 de abril que deitou por terra um dos mais duradouros regimes fascistas da história: durou 40 longos anos. A ditadura fascista vivida durante esses 40 anos ocasionou uma sociedade profundamente elitista, hierárquica e fechada sobre si própria, largamente influenciada pela religião e pela tradição cultural colonialista.

Tal como o punk de que gostavam, estas mulheres portuguesas eram um grupo verdadeiramente outlier das mulheres jovens e adolescentes portuguesas da época. A sua visão sobre o país onde o punk entrou em 1977 é claramente marcada pelo 25 de abril. Assim, a Revolução foi importante pelo impacto que teve na alteração dos costumes, valores e consumos juvenis. Mas também foi importante pela abertura ao exterior, ao estrangeiro, de onde vinham ventos de mudança em termos de músicas, de roupas, de lifestyle. A Revolução permitiu a estas mulheres reavaliarem o lugar de Portugal no mundo e o seu próprio lugar enquanto jovens.

É no binómio liberdade/conservadorismo que estas mulheres melhor situam o país após a Revolução e o punk. E este binómio vai ser determinante na sua própria esfera de acuação enquanto jovens e membros de uma (sub)cultura. A título exemplificativo, Portugal não conheceu nos anos 1960 nenhum impacto do movimento hippie, dos mods ou rockers. A primeira vez que se confronta com expressões subculturais é após a Revolução. Estas mulheres representam o punk como muito importante em termos de impacto no estilo de vida e na abertura de horizontes culturais, musicais e artísticos. O punk emergente era fortemente influenciado pelo estrangeiro, designadamente Londres e Nova Iorque. Na emergência do punk português, a rádio por intermédio de António Sérgio vai ter um papel determinante. A existência do Rock Rendez Vous em Lisboa, clube onde vinham atuar bandas estrangeiras foi também muito influente para se visualizarem *in loco* roupas, estéticas, consumos, formas de ser e de estar ínsitas às culturas underground e também ao punk (Guerra & Silva, 2015; Guerra *et al.*, 2016; Silva & Guerra, 2015). Estas mulheres pioneiras do punk português representam a participação das mulheres no punk como muito reduzida e isso ocorre por via dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher na sociedade portuguesa decorrentes da socialização familiar e escolar: mãe, namorada e esposa.

As entrevistadas do riot grrrl brasileiro possuem também alto capital cultural, sendo na sua maioria já graduadas no ensino superior. A maioria das riot grrrls no país também estão envolvidas ativamente nas cenas musicais locais, tocando em bandas e produzindo fanzines onde vivem e as que não tocam, já tiveram vontade de ter contato com um instrumento musical, assim como as riot grrrls americanas. Outro ponto interessante a ser ressaltado é que entre as profissões das mulheres brasileiras, a área de ciências humanas

é predominante, sendo apenas uma das mulheres uma diarista e residindo em Londres: as demais são jornalistas, sociólogas, artistas e designers.

A fraca participação das mulheres no punk em Portugal fica ainda a dever-se ao facto de estarmos perante uma sociedade que compele os homens à afirmação e liderança no espaço público. O domínio de liderança das mulheres é o espaço privado, da casa, dos filhos, do doméstico. Aqui, a matriz católica apostólica romana é fulcral e o ensino da música elétrica e o contacto com instrumentos elétricos eram universos totalmente masculinos, em ambas as culturas e legados musicais. Era inconcebível a participação das mulheres nessa esfera. Aliás, o afastamento das mulheres do punk também se prende com razões estéticas e corporais: a sociedade condena esteticamente a anti-feminilidade presente no punk. No Brasil, e uma geração depois, as riots já têm mais capacidade de ação.

Finalmente, a não participação e contestação das mulheres no punk também se fica a dever ao conservadorismo e machismo das sociedades portuguesa e brasileira. Assim, este sexismo também ocorre em ambas sociedades, o que impulsionou o surgimento do riot grrrl brasileiro e os questionamentos que aparecem nas respostas das mulheres portuguesas. Nas mulheres em análise de ambos os países, a participação no punk tem-lhes permitido espaço de resistência e de luta e de afirmação e expressividade de si numa esfera de interioridade mais do que exterioridade. Neste sentido, podemos dizer com Downes que “o coração punk underground feminista baseado no DIY está vivo” (2010: 38) em ambos os países, tendo tendencialmente um batimento mais intenso no Brasil.

## Referências bibliográficas

- Abreu, P. *et al.*, (2017), The social place of Portuguese punk scene: An itinerary of the social profiles of its protagonists. *Volume!* (no prelo).
- Albiez, S. (2003), Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. *Popular Music*, 22(3): 357–374. Acedido em <https://www.jstor.org/stable/3877580>.
- Arruda, R. (2012), Elisa Gargiulo, líder da banda Dominatrix, fala sobre abuso e violência entre mulheres. *OGRITO!*, 12(15). Acedido em <http://revistaogrito.com/page/blog/2012/05/23/entrevista-elisa-gargiulo-da-dominatrix/>.
- Bayton, M. (2004), Women and the electric guitar. In S. Frith (Ed.), *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. London: Routledge.
- Belzer, H. (2004), *Words + Guitar: the riot grrrl movement and third-wave feminism* (Tese de mestrado). Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown, Washington DC.
- Bennett, A., & Taylor, J. (2012), Popular music and the aesthetics of ageing. *Popular Music*, 31(2): 231–243. Acedido em <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/div-classtitlepopular-music-and-the-aesthetics-of-ageingdiv/F7020B3F4FC1BA540FFE7AF31BBD3238>.
- Bennett, A. (2001), *Cultures of popular music*. Buckingham/Filadélfia: Open University Press.
- Bennett, A. (2006), Punk’s Not Dead: the continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology*, 40(2): 219–235. Acedido em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0038038506062030>.

- Bivar, A. (1982), *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense.
- Blaze, C. (2007), Poems on the underground. In Monem, N. (Ed.), *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!* (pp. 52-99). Londres: Black Dog Publishing.
- Bramorski, N. A. (2015, junho), *Riot Grrrls! Histórias nas américas: dos eua ao br, através de cabos de som e de rede*. Comunicação apresentada no II Congresso Internacional de Estudos do Rock, organizado por Unioeste, Paraná.
- Clark, D. (2003), The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The post-subcultures reader* (pp. 223-236). Oxford, Berg.
- Costa, J. C., & Ribeiro, J. K. A. (2012), *Um jeito diferente de ser movimento: em cena, o Riot Grrrl*. Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, organizado por ABEH, Salvador.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Downes, J. (2007), Riot Grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In N. Monem (Ed.), *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!* (pp. 12-51). London: Black Dog Publishing.
- Downes, J. (2010), *Riot grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism*.  
Acedido em [http://www.academia.edu/263110/Riot\\_Grrrl\\_Revolution\\_Girl\\_Style\\_Now\\_Black\\_Dog\\_Publishing\\_](http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing_).
- Fernandes, A. W. G. R. (2013). *O discurso do cotidiano nos fanzines punks brasileiros (1981-2010)* (Tese de mestrado). Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.
- Fuchs, C. (1998). If I had a dick: queers, punks, and alternative acts. In T. Swiss, J. Sloop & A. Herman (Eds.), *Mapping the beat: popular music and contemporary theory*. Oxford: Blackwell publishers.
- Gallo, I. (2010). Por uma historiografia do punk. *Projeto História (PUCSP)*, 41, pp. 298-308. Acedido em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>.
- Gelain, G. C. (2016). *Continuidades, rupturas e atualizações da subcultura Riot Grrrl no Brasil* (Tese de mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo.
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal, *Popular Music and Society*, 38(4), pp. 500-521. Acedido em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1041748?journalCode=rpms20>.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, 47(1), pp. 193-217. Acedido em <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revciensoa/article/view/5684/4079>.

## CAPÍTULO 6

# 'World in motion'. Espaços urbanos entre a cultura, a imagem e a intervenção

## 'World in motion'. Urban spaces between culture, image and intervention

**Paula GUERRA<sup>1</sup>**  
**Ana OLIVEIRA<sup>2</sup>**

### Resumo

Reflectir hoje sobre os espaços urbanos implica equacionar uma constante e cada vez mais acentuada convergência entre economia e cultura, que tende também a traduzir-se em termos das estratégias políticas das cidades. Efectivamente, tem sido evidente a mudança na percepção da importância económica da cultura, agora generalizadamente assumida como factor de atractividade e como elemento central das estratégias políticas de desenvolvimento urbano. No presente artigo, propomos uma reflexão sobre esta temática, reportando-nos a um ensaio fotográfico em torno de três iniciativas e projectos culturais, desenvolvidos na esfera das artes visuais e da street art, que ocorreram na cidade do Porto e que têm na sua génese a intensa simbiose entre cultura, espaço urbano e políticas culturais. Dão conta da invasão das cidades pelas imagens e pelo simbólico e, ao mesmo tempo, ilustram a valorização das actividades culturais na transformação do espaço urbano, seja através de intervenções urbanas com um carácter regular, seja através de intervenções urbanas mais pontuais que convocam novos usos para espaços abandonados e/ou degradados, alterando a paisagem urbana.

**Palavras-Chave:** cultura, imagem, cidade, políticas de desenvolvimento urbano.

### Abstract

Today thinking on urban spaces implies to consider a constant and increasingly pronounced convergence between economy and culture, which also tends to be reflected in terms of cities' political strategies. Indeed, it has been evident the change in the perception of the economic importance of culture, now widely accepted as an attractive factor and as a central element of urban development policy strategies. In this paper we propose a reflection on this theme, referring to a photo shoot about three cultural initiatives and projects, developed in the sphere of visual arts and street art, which took place in Porto and have its genesis in the intense symbiosis between culture, urban space, and cultural policies. They represent the invasion of cities by images and by a symbolic dimension and, at the same time, they illustrate the valorization of cultural activities in the transformation of urban space, whether through urban interventions with a regular character, either through more specific urban interventions that convene new uses for abandoned and/or degraded spaces changing the urban landscape.

**Keywords:** culture, image, city, urban development policies.

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

<sup>2</sup> ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira(at)gmail(dot)com.

## 1. Reflexões

Reflectir hoje sobre os espaços urbanos implica equacionar uma constante e cada vez mais acentuada convergência entre economia e cultura, que tende também a traduzir-se em termos das estratégias políticas das cidades. Com efeito, hoje vivemos num contexto marcado pela globalização e pela intensificação da competição interurbana. Autores como Saskia Sassen (2005, 2008) falam-nos de cidades globais, cidades movidas pela pressão de marcar a sua presença no sistema global, buscando incessantemente uma vantagem competitiva capaz de as distinguir perante as demais. Estamos, pois, perante uma lógica de diferenciação, que surge como consequência do processo de globalização, sendo que neste jogo competitivo, as cidades se vêem compelidas a identificar um factor distintivo, uma marca de autenticidade, que as coloque numa boa posição no sistema mundial. E é aqui que a dimensão local e, mais especificamente, as formas culturais locais assumem especial relevo, funcionando mesmo como elementos-chave neste processo. Porém, há que reconhecer que esta busca pela diferenciação não deixa, de certa forma, de ser feita no âmbito de uma direcção comum. Ou seja, as cidades competem, procurando diferenciar-se umas das outras mas no quadro de uma imagem partilhada sobre o que é (ou é suposto ser) uma cidade global.

Neste sentido, Allen John Scott refere que as cidades procuram afirmar a sua presença global através de “imagens visuais vibrantes e campanhas de *branding* enfatizando atracções locais, tais como estilos de vida, instalações culturais e de património histórico”<sup>3</sup> (Scott, 2014: 574). Efectivamente, tem sido evidente a mudança na percepção da importância económica da cultura, agora generalizadamente assumida como factor de atractividade e como elemento central das estratégias políticas de desenvolvimento urbano (Costa, 2002; Markusen, 2007). A economia dos bens simbólicos tem ganho crescente destaque nas cidades, tendo como base a crença na convertibilidade do capital simbólico em ganhos de natureza económica.

Neste sentido, as cidades apostam cada vez mais no património e na cultura de modo a conquistar e reforçar a sua atractividade e competitividade territorial, contribuindo assim para a consolidação de uma lógica de culturalização da vida urbana. As manifestações artísticas e culturais invadem a cidade e transformam-na numa “imensa acumulação de espectáculos”, como diria Harvey (1989), ou no modelo visual e mental através do qual o ambiente urbano pode hoje ser representado, pensado e planeado que Marie Christine Boyer designou “cidade como espectáculo” (1994).

Assiste-se, pois, a uma estetização do quotidiano, à invasão deste pelo simbólico, pelo alegórico, pelas imagens e pelos signos ou, por outras palavras, assiste-se à expansão do simbólico a diferentes esferas da vida e consequente esbatimento da oposição entre a arte e a vida quotidiana. De acordo com Mike Featherstone (1994) tal processo concretiza-se através de três formas. A primeira refere-se às subculturas artísticas subjacentes à origem do Dadaísmo, do Surrealismo e de outros movimentos *avant-garde* que, pela sua

---

<sup>3</sup> Tradução da nossa autoria.

irreverência, contribuíram para a destruição de fronteiras entre a arte e a vida quotidiana, numa lógica de dessacralização da primeira, fazendo com que a arte pudesse estar presente em qualquer parte e pudesse assumir qualquer forma. A segunda remete para o projecto de transformar a vida numa forma de arte nos seus mais variados aspectos. E, finalmente, a terceira diz respeito ao fluxo de imagens e de signos que invadem e chegam mesmo a saturar a sociedade contemporânea. Indo precisamente ao encontro desta última via de estetização do quotidiano identificada, Baudrillard (1968) enfatiza o novo e central papel que as imagens desempenham na sociedade de consumo, concedendo à cultura uma importância sem precedentes. A cultura está em todo o lado. O que se consome hoje, mais do que mercadorias, são imagens, são signos, são experiências.

O processo de estetização da vida quotidiana — ou da transformação da arte em vida — tem estado assim vinculado ao desenvolvimento urbano, designadamente nas pós-cidades pós-modernas. Segundo Claude Fischer (1995), a inquietação própria das grandes cidades faz da vida urbana uma experiência relativamente “não-convencional”, no sentido de promover “uma gama de comportamentos que vão de inovações artísticas e expressões de valores dissidentes até criminalidades sérias, todos desviantes das normas sociais” (1995: 544). Esta diversidade trazida para uma sociedade pós-industrial marcadamente direccionada pelo consumo e pelos média, corporizou-se em subculturas juvenis: o “apagamento da antiga (...) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural” (Jameson, 2015: 28) que agora podiam ser livremente capturados e experimentados sob diferentes perspectivas e significados.

Neste sentido, num contexto societal marcado pelos valores estéticos e simbólicos e em que os atributos culturais e semióticos dos bens importam cada vez mais, as actividades culturais têm vindo a adquirir um papel central (Lash & Urry, 1994). Desta forma, a centralidade económica das actividades culturais trá-las para o centro da produção e do consumo nos espaços urbanos. De acordo com Zukin (1995), a cultura torna-se cada vez mais o negócio das cidades. O aumento do consumo cultural abastece a economia simbólica das mesmas, pelo que a cultura se transforma numa mercadoria (quase) omnipresente em meio urbano (Scott, 2000). Reconhecido o seu valor económico, a cultura depressa entra no âmbito das estratégias de gestão dos territórios e nos processos de reabilitação urbana, transformando-se numa variável essencial nos processos de reinvenção da cidade.

Assumindo esta transformação como premissa de base, e partindo de três eventos, realizados no Porto e relacionados com as artes visuais e com a *street art*, é nosso objectivo apresentar aqui uma primeira reflexão em torno das simbioses entre o espaço urbano, a cultura e as artes (visuais). Não é nossa intenção desenvolver uma reflexão aprofundada sobre a temática, mas antes elencar um conjunto de questões levantadas pelos três eventos considerados, nomeadamente no que respeita ao papel da cultura e deste tipo de eventos nas formas de apropriação dos espaços urbanos, atendendo tanto àqueles que

podem ser assumidos como efeitos positivos, como também às possíveis contradições e efeitos colaterais destes eventos.

Pensar hoje a intervenção no espaço urbano implica assumir como base uma política cultural urbana ou um conjunto de políticas sectoriais urbanas culturalmente informadas (Guerra, 2015). A qualificação do espaço urbano é uma questão central das políticas urbanas e a relação entre acção cultural e qualificação dos espaços urbanos é uma pedra basilar. As actividades culturais revelam-se essenciais nas políticas de regeneração urbana, tanto do ponto de vista da renovação física, como da dinamização e das oportunidades de sociabilidade geradas. A revalorização social da cidade é correlativa de um outro processo de revalorização da temática urbana no seio da sociologia. Algumas das transformações sociais mais significativas ao nível das vivências culturais, nomeadamente as relacionadas com a música, não deixaram de imprimir a sua marca nas cidades. As cidades são cada vez mais palcos de visibilidade e concretização de mudanças sociais, mesmo que nos situemos sob o recorte específico das manifestações de *rock* alternativo (Silva *et al.*, 2015). Os perfis urbanos modificaram-se drasticamente: com as recomposições da textura social, cultural e urbanística das metrópoles (como a gentrificação) emerge, em lugar da cidade de outrora, a cidade dos consumos e das fruições onde avulta o papel cada vez mais central da cultura (produção simbólica) no conjunto das actividades económicas e do surgimento de renovados estilos de vida (Guerra, 2003; Guerra & Moreira, 2016).

A reabilitação urbana por via da cultura é muitas vezes assumida como o culminar de um processo de reabilitação, mas importa também assumi-la como um catalisador que despoleta uma reutilização de espaços abandonados e/ou degradados e o desenvolvimento de uma cena artística local. É, então, necessário cruzar as estratégias culturais com as políticas urbanas, encarando as actividades culturais e criativas como fonte de competitividade e revitalização urbana e como promotoras de inclusão social. É precisamente o reconhecimento dos impactos económicos da cultura e da sua capacidade competitiva que promove a 'culturalização das políticas urbanas' por parte dos políticos e dos produtores culturais. A cultura é o mote para boa parte das intervenções em contexto urbano, sendo assumida como elemento decisivo de estruturação das formas de pensar e fazer a cidade, peça fundamental de estratégias de reforço da atractividade dos espaços urbanos. Assim, e simultaneamente, a cultura motiva, agiliza e legitima muitas das actuais estratégias de reconfiguração física, socioeconómica e identitária do espaço urbano. Para além de justificar e legitimar estratégias de planeamento e organização urbana, a cultura pode actuar promovendo a recuperação física de edifícios e espaços públicos orientados para a instalação de projectos culturais e/ou comerciais, bem como a recomposição sociodemográfica, a dinamização económica e a renovação identitária e imagética dos espaços urbanos.

Em termos mais concretos, esta relação entre cultura e reabilitação urbana espelha-se numa dinamização do espaço urbano protagonizada pela imbricação consumo-lazer, por sua vez traduzida ou concretizada no surgimento de novos espaços culturais nas

idades. Neste sentido, assiste-se a processos de renovação física, criação e recuperação de equipamentos e infraestruturas, numa lógica de dinamização e animação cultural e de criação de oportunidades e espaços de sociabilidade. Pense-se, a título de exemplo, nos casos de criação de espaços de lazer e diversão em zonas centrais desertificadas ou em espaços comerciais e industriais abandonados, em que a cultura surge como renovada oportunidade para os mesmos, voltando a reintroduzi-los no tecido urbano. Na mesma linha, encontram-se as iniciativas e os eventos culturais, inputs e outputs de investimentos de requalificação urbana, que marcam indubitavelmente o espaço e a vivência das cidades. Autores como Ploger (2010), Jakob (2013) ou Shaw (2015) chamam a atenção para a proliferação de eventos no espaço urbano e para a intensificação do consumo de experiências nas cidades. No contexto actual, o da economia da experiência diz Jakob (2013), os eventos culturais estão cada vez mais presentes e, no âmbito do paradigma da cidade criativa, fazem mesmo parte das estratégias de desenvolvimento urbano. Podem ser vistos como uma tentativa de retirar dividendos de novos estilos de vida que, supostamente, representam valores estéticos e formas culturais globalizadas. As cidades almejam, assim, este tipo de experiências, muitas vezes, preocupando-se mais com a qualidade e espectacularização das mesmas do que com o seu conteúdo ou com a forma como podem ir ao encontro das culturas locais, seus desejos e necessidades (Ploger, 2010).

## 2. Reflexos

À luz do modelo bourdeusiano de campo de produção cultural, partindo da análise de eventos culturais em duas cidades americanas, Shaw (2015) chama a atenção para o facto de as cenas artísticas funcionarem como arenas sociais de distinção e exclusão, espaços de lutas em prol da obtenção de capital simbólico, espaços de conquista de reputação e de legitimação entre pares. Neste sentido, este tipo de eventos culturais assumem-se como excelentes oportunidades para os artistas exibirem o seu trabalho, para interagirem com o público e com os pares, criando redes, essenciais à manutenção das suas carreiras (Cf. Guerra, 2013). Aliás se, por um lado, este tipo de eventos, pelo cada vez maior destaque que têm nos espaços urbanos, atraem um conjunto diversificado de pessoas (desde as que estão interessadas na oferta cultural em questão, até às que se movem pelas outras ofertas associadas a estes eventos, como as dinâmicas de sociabilidade inerentes ou bebidas gratuitas, por exemplo), por outro, tal faz com surja a necessidade de estabelecer uma distinção clara entre os diferentes tipos de público. Assim, a visão de que as cenas artísticas e estes eventos culturais podem promover crescimento e uma série de transformações positivas do espaço urbano é necessariamente redutora. Assim o é também a perspectiva dos artistas enquanto agentes plurais, democráticos e tolerantes. Shaw (2015) sublinha o seu trabalho na criação de cenas artísticas/culturais locais através das quais as suas carreiras e os seus interesses sociais podem ser geridos.

Com efeito, se não ignoramos os efeitos positivos que esta aposta estratégica nas experiências e eventos culturais podem ter no espaço urbano, não podemos também deixar de equacionar os efeitos colaterais, ou a dimensão negativa, dos mesmos. Falamos, por exemplo, no aumento das rendas e do custo de vida nas áreas das cidades onde proliferam estes eventos, por norma as suas zonas centrais, que ao extremo podem encetar processos de gentrificação, de recomposição sociodemográfica e exclusão socioeconómica, através do afastamento dos segmentos mais frágeis da população destas áreas da cidade. Autores como Jakob (2013), que têm vindo a analisar esta tendência para a 'eventificação' ou 'eventualização' das cidades, reforçam a necessidade de adopção de estratégias mais equilibradas e orientadas para os actores locais, para que não seja posta em causa a identidade de determinados bairros ou zonas das cidades em prol de tendências homogeneizadoras. Se a população local e os segmentos populacionais mais desfavorecidos continuarem a ser ignorados por estas estratégias, continuarão também a ser excluídos de todos e quaisquer benefícios que delas possam advir. O ensaio fotográfico que a seguir apresentamos pretende dar conta de três exemplos concretos de iniciativas e projectos culturais que ocorreram na cidade do Porto e que têm na sua génese a intensa simbiose entre cultura, espaço urbano e políticas culturais. Representam o que dizíamos no início a respeito da invasão das imagens e do simbólico e, ao mesmo tempo, ilustram a valorização das actividades culturais na transformação do espaço urbano, seja através de intervenções urbanas com um carácter regular, como acontece no primeiro caso apresentado, seja através de intervenções urbanas mais pontuais que convocam novos usos para espaços abandonados e/ou degradados, alterando a paisagem urbana.

Se este recurso à fotografia nos parece de sobremaneira pertinente quando consideramos a invasão das cidades e da vida quotidiana pelas imagens, ao mesmo tempo e do ponto de vista metodológico, relaciona-se com o reconhecimento do papel da imagem na investigação em ciências sociais (Quintela & Oliveira, 2015). Não obstante o facto de algumas investigações importantes no campo da antropologia e, em menor grau, da sociologia terem assumido a imagem enquanto recurso importante para o desenvolvimento das suas análises, estas foram, contudo, sempre consideradas marginais (Campos, 2011a, 2011b; Pink, 2006). Efetivamente, só recentemente começou a ser ultrapassado o persistente *logocentrismo* das ciências sociais, que sempre se basearam predominantemente na escrita (Campos, 2011b). Neste percurso há que salientar os *cultural studies* enquanto área disciplinar que deu, porventura, o contributo mais decisivo a este nível, ao sublinhar a importância crucial da imagem, recuperando alguns dos princípios da semiótica, nomeadamente no que concerne à análise do(s) modo(s) como os jovens comunicam e interpretam o mundo que os rodeia. Paralelamente, nos últimos anos têm ocorrido profundas mudanças sociais que se caracterizam por um acentuado domínio da imagem e do visual — as sociedades são hoje *oculocêntricas* (Jenks, 1995; Campos, 2011a). De forma simultânea e articulada, dois elementos parecem ser estruturantes na passagem para a nova 'cultura visual', hoje preponderante: por um lado, o impacto do processo de globalização que, graças à expansão da tecnologia e das

linguagens visuais e audiovisuais, de origem diversa, conferiram à imagem uma preponderância inédita, tornando-se num “signo primordial no contacto intercultural” (Campos, 2011a: 37); e, por outro lado, a crescente tecnologização das sociedades contemporâneas, com efeitos muito profundos e que se fazem sentir a diferentes níveis (Guerra & Quintela, 2016). As ciências sociais não puderam ignorar estas transformações, assistindo-se, desde a década de 1990, a uma multiplicação de novos ou renovados objectos de estudo que, apesar do seu carácter diverso, remetem, de forma mais ou menos directa, para o universo da imagem e da visualidade. Também em termos metodológicos se tem assistido a importantes avanços, nomeadamente com os trabalhos de Sarah Pink em torno da importância e da aplicação dos métodos visuais (Pink, 2001, 2006, 2011). Com efeito, hoje parecem estar ultrapassados muitos dos motivos que, durante um longo período, justificaram a resistência das ciências sociais — e da sociologia em particular<sup>4</sup> — à análise da imagem e da visualidade, nomeadamente alegando o seu carácter excessivamente subjectivo, impreciso e polissémico (Campos, 2011b, 2013).

### **3. Inaugurações simultâneas @ Rua Miguel Bombarda Metodologia**

O primeiro conjunto de fotografias foi recolhido em 2008, embora diga respeito a uma iniciativa que ainda hoje tem lugar — as inaugurações simultâneas na Rua Miguel Bombarda e ruas adjacentes (ver Imagem 1). Esta iniciativa deve o seu nome à dinâmica iniciada pelos galeristas de arte, inicialmente na rua Miguel Bombarda e mais tarde alargada às ruas adjacentes, sendo que actualmente fazem também parte do projecto a Rua do Rosário, a Rua do Breyner, a Rua D. Manuel II e a Rua Adolfo Casais Monteiro. Com efeito, o destaque desta área da cidade, sobretudo no que às artes visuais diz respeito, começou pela concentração de galerias de arte que para lá se dirigiram motivadas pelas rendas baixas, pela existência de espaços disponíveis com algumas das características mais favoráveis à instalação deste tipo de equipamentos e pelo próprio ambiente de um bairro residencial. Tendo sido o seu primeiro ponto de destaque, e que ainda hoje é assumido como definidor da rua, a ele vieram juntar-se novas dinâmicas, protagonizadas por novas formas comerciais que se evidenciam pela conjugação da cultura com o comércio. A música, o design e o design de moda chegam a Miguel Bombarda de modo a complementar a sua oferta ao nível das artes visuais, fazendo da área uma ‘montra’ para novos projectos. Tratam-se, essencialmente, de projectos jovens e em tudo arrojados e especializados, embora se insiram numa lógica de confluências, que aqui encontram uma primeira incubadora que, face à disponibilidade de espaços ainda acessíveis e à existência de um público potencial, se revela o lugar idóneo para um primeiro contacto da cultura com a sua forma vendável. Actualmente as inaugurações simultâneas constituem-se como uma das principais atracções da cidade e são organizadas pela Câmara Municipal do

---

<sup>4</sup> Situação que, em Portugal, se fez sentir com particular acuidade, com uma escassíssima presença quer da sociologia visual, quer mesmo da própria antropologia visual (cf. Campos, 2011b; Caetano, 2008).

Porto, através da empresa municipal Porto Lazer, juntamente com as galerias e lojas do quarteirão de Miguel Bombarda. Por norma acontecem ao Sábado, seis vezes por ano, mês sim mês não, e são de entrada gratuita. Para além da apresentação de novas exposições e artistas nas várias galerias, os projectos comerciais alteram os espaços e apresentam as novas colecções, há performances, instalações, DJ sets e concertos, que encham de gente estas ruas da cidade.

O conjunto de fotografias apresentadas na figura 1 remete-nos, então, para dois tipos de espaços associados a esta iniciativa: as galerias (retratadas nas fotografias ao centro) que, no âmbito deste evento, se abrem a um público sobejamente mais diversificado do que aquele que por norma as frequenta; e a rua (retratada nas fotografias em cima e em baixo), para a qual se abrem as artes visuais, acompanhadas de outros factores atractivos, como sejam as performances e instalações (retratadas nas duas fotografias em cima), ou o consumo de bebidas que é proporcionado por algumas das marcas patrocinadoras do evento. Sobretudo estas quatro fotografias (em cima e em baixo) levam-nos a reflectir sobre a vivência da rua que iniciativas como esta podem proporcionar, fazendo com que um espaço de passagem se transforme, nem que seja por alguns momentos apenas, num espaço de alguma permanência, onde a interacção entre artistas e público é facilitada. Ao mesmo tempo, as duas fotografias em baixo mostram-nos uma rua para a qual converge um conjunto algo diversificado de pessoas. Não tendo havido, aquando deste exercício, oportunidade para apurar as motivações destas pessoas para marcar a sua presença no evento, à luz da análise de Shaw (2015), apenas retoricamente podemos perguntar quem serão estes públicos? Serão também artistas? Farão parte do campo de produção das artes visuais? Serão meros curiosos atraídos pela popularidade do evento?

**Figura 1: Inaugurações simultâneas na Rua Miguel Bombarda, Porto, 2008.**



Fonte: Fotografias das autoras.

Figura 1: Inaugurações simultâneas na Rua Miguel Bombarda, Porto, 2008 (cont.).



Fonte: Fotografias das autoras.

#### 4. Visual Street Performance @ Fábrica Social

Um segundo conjunto de fotografias transporta-nos a 2010 e a um evento concreto que teve lugar num espaço que ainda hoje funciona como um pólo de apoio às artes e à cultura na cidade do Porto — a Fábrica Social, Fundação Escultor José Rodrigues. Falamos da Visual Street Performance, um evento dedicado à street art, um evento criado e produzido por um grupo de pessoas ligadas ao meio do graffiti e da arte urbana em Portugal. Depois de ter decorrido durante cinco anos consecutivos em Lisboa, teve entre os dias 8 e 11 de Abril a sua primeira edição no Porto (ver Imagem 2). Para além de uma exposição colectiva de street art, houve também actividades paralelas como música, sessões de pintura e graffiti com convidados nacionais e estrangeiros e projecção de filmes. O principal objectivo deste evento, que continua a realizar-se, passa por transformar espaços devolutos das cidades em galerias públicas, contribuindo para transformar Lisboa e Porto em cidades criativas e para promover a arte urbana contemporânea portuguesa junto de um público mais abrangente. Dando conta dos impactos que iniciativas pontuais podem ter a mais longo prazo, é de realçar que depois do evento que juntou writers de todo o país num edifício devoluto e parcialmente destruído por detrás da oficina do escultor José Rodrigues, aí nasceu uma galeria aberta de graffiti, onde se encontram trabalhos de HBSR,

Hium, Klit, Mars, Vhils, Youth One, dos portugueses Caos, Oker e Mr. Dheo e dos londrinos Best&Ever.

Neste conjunto de fotografias, destacamos especialmente as duas primeiras (em cima), pelo seu conteúdo ou, por outras palavras, pela mensagem de uma certa crítica social que os seus autores parecem querer fazer passar. A primeira remete-nos para uma apatia, para uma espécie de morte simbólica ou de conformismo e passividade potenciados pela televisão ou, numa abordagem mais alargada, pelos média. A segunda é alusiva ao projecto  $\pm$  maismenos  $\pm$ , do artista português Miguel Januário. Situando-se o seu trabalho na esfera do ativismo, a instalação aqui retratada remete-nos para uma crítica à sociedade capitalista e de consumo, que faz depender a existência humana deste último. Por sua vez, as duas últimas fotografias (em baixo) fazem-nos voltar à análise de Shaw (2015) e para a importância destes eventos no âmbito da reprodução das lógicas de funcionamento do campo de produção artística, nomeadamente através da promoção e consolidação de redes de artistas e da promoção do reconhecimento dos pares.

Figura 2: Visual Street Performance, na Fábrica Social, Porto, 2010.



Fonte: Fotografias das autoras.

Figura 2: Visual Street Performance, na Fábrica Social, Porto, 2010 (cont.).



Fonte: Fotografias das autoras.

## 5. Street Art @ Edifício Axa Conclusões

O terceiro e último conjunto de fotografias é referente a uma outra iniciativa relacionada com arte urbana. Falamos da exposição Street Art Axa Porto a qual foi possível visitar de 30 de Abril a 1 de Junho de 2014, no Edifício Axa, na Avenida dos Aliados (ver Imagem 3). Cinco pisos do edifício foram intervencionados com pintura, graffiti, instalação, stencil e paste up, contando com o trabalho de artistas nacionais e internacionais. Tratou-se de uma iniciativa organizada pela Câmara Municipal do Porto, através da Porto Lazer, que procurou homenagear a arte urbana, sobretudo a que é feita no Porto, contribuindo igualmente para promover o desenvolvimento de outros projectos relacionados com esta forma de expressão artística que, em conjunto, visam colocar a cidade no centro das atenções do panorama internacional da arte urbana.

Para além deste evento concreto, importa aqui evidenciar o contexto mais abrangente em que este se inseriu. Desde Abril de 2013 o Edifício Axa, um edifício em plena Avenida dos Aliados (artéria central da Baixa da cidade do Porto) até então sem qualquer utilização, foi ocupado por diversas actividades culturais, em resultado de uma parceria entre a seguradora e a Câmara Municipal do Porto, que tinha como principais objectivos o estímulo à produção artística (emergente), a articulação com as instituições de ensino superior da cidade e a constante procura de novos públicos. Teatro, dança, música, fotografia e arte urbana foram algumas das actividades que tomaram conta dos sete pisos e mais de 50 salas do Edifício Axa, animando o panorama e a fruição cultural no centro da cidade durante dois anos e oito meses. Para além dos mais de 300 eventos organizados, durante este período realizaram-se ainda várias residências artísticas e acolheram-se várias associações e companhias da cidade, como o Balletteatro, a Porta-Jazz, a ACE, o NEC ou a Shortcutz. Tal parceria e 'ocupação cultural' aconteceram no âmbito do 1.<sup>a</sup> Avenida, um projecto de dinamização económica e social da Baixa do Porto, promovido pela Câmara Municipal, que teve início em Outubro de 2012 num outro edifício devoluto dos Aliados, na posse do Montepio, cofinanciado por fundos comunitários. No

final de 2015, a seguradora colocou o edifício à venda, fazendo com que as actividades culturais deixassem o edifício antes do previsto. Porém, a vontade da autarquia é que as actividades que ali decorriam continuem num ou em mais espaços diferentes, equacionando a possibilidade de replicar esta experiência num outro edifício devoluto da cidade. Tal vem assim confirmar a sensibilidade das políticas urbanas em relação à cultura e ao seu potencial de transformação do espaço urbano e de revitalização e valorização económica e social da cidade.

Figura 3: Street Art Axa Porto, Porto, 2014.



Fonte: Fotografias das autoras.

Neste conjunto de fotografias, mais uma vez realçamos a utilização da *street art* para fazer passar uma mensagem de algum criticismo e questionamento sociais. Seja pela possível referência aos sem-abrigo e suas vivências do espaço urbano (fotografia à esquerda, em cima); seja por uma certa sátira ao próprio campo das artes visuais, pela sua articulação com a esfera económica (fotografia à esquerda, ao centro); seja pela referência às ligações entre o poder económico (símbolo do euro) e o poder bélico (armas) (fotografia à direita, ao centro); seja pela referência à 'dualidade de critérios', que surge aqui associada ao mundo das artes, em específico, ou à sociedade em geral?

## 6. Conclusões

Estes três eventos sugerem-nos, desde logo, uma reflexão em torno daqueles que podem ser os desafios e as alterações nas vivências da cidade que experiências e intervenções urbanas como estas podem gerar. Que impacto podem ter na transformação das formas urbanas e nos modos como se experiencia a cidade? Podem iniciativas pontuais ter efeitos mais prolongados no tempo? O primeiro caso, referente às inaugurações simultâneas na Rua Miguel Bombarda assim o demonstra. Sendo um evento que teve a sua origem na iniciativa de um grupo específico e restrito, os galeristas da rua, hoje está consolidado, é reconhecido e apoiado pela câmara municipal, integrando a programação da cidade. Ao mesmo tempo, surge como um evento, um conjunto de actividades que promove não só a aproximação das pessoas às artes visuais, como também à própria cidade, ao seu centro, às suas ruas, aos seus ambientes. Já os dois eventos relacionados com a *street art*, para além de confirmarem o crescente reconhecimento e valorização desta manifestação artística, são dois exemplos da promoção de novos usos de espaços abandonados ou devolutos no centro da cidade, gerando novas vivências dos mesmos e das áreas envolventes. No caso da Visual Street Performance estamos perante um evento de mais curta duração que, no entanto, revelou ter efeitos subsequentes, com a criação da galeria de *graffiti* num espaço anteriormente vazio. No que concerne à exposição Street Art Axa Porto, tratou-se de uma iniciativa inserida num projecto mais amplo, assente na 'ocupação cultural' de um grande edifício numa das principais avenidas da cidade, até então votado ao abandono.

A qualidade das diversas actividades culturais realizadas e a forma como contribuíram para uma renovada fruição cultural daquela área da cidade, durante mais de dois anos, fizeram com que após a obrigatoria retirada do edifício a autarquia começasse a equacionar a possibilidade de replicar esta experiência num outro edifício devoluto da cidade, demonstrando o reconhecimento do papel da cultura enquanto elemento transformador do espaço urbano. Na verdade, iniciativas como as aqui descritas conduzem-nos a uma abordagem do espaço urbano assente numa dialéctica sócio espacial, que assume o espaço tanto como capaz de moldar o social, como de ser por ele moldado.

De igual modo, eventos como estes são também formas de expressão e de manifestação dos artistas que neles estão envolvidos. Acabam por se constituir como canais ou suportes para os artistas partilharem as suas perspectivas. Por outras palavras, constituem-se como formas de lhes dar voz e, de certo modo, de materializar a sua participação na cidade, através da sua dimensão cultural. Assumindo, então, que nestas manifestações nos deparamos, simultaneamente, com algo que tem uma existência física, com algo que conseguimos ver, mas também com aquilo que são as representações, as percepções dos seus criadores, tal leva-nos a reflectir sobre a possibilidade de pensar as cidades enquanto heterotopias. Tal como Foucault definia o conceito, estamos perante espaços com uma dimensão real, mas ao mesmo tempo também com uma dimensão imaginada e construída tendo presente as relações com outros espaços e as diferentes percepções de quem os vivencia. Neste sentido, as cidades podem ser vistas como a condensação de múltiplos espaços, como tendo múltiplas camadas de significados e de relações para além daquelas que são imediatamente visíveis. Assim, parece-nos que a complexidade das cidades as torna espaços cruciais para a exploração das relações entre espaços planeados, imaginados e vividos.

Ao mesmo tempo, e por outro lado, não podemos descurar que esta tendência para a 'eventificação' tem associadas vantagens, como a revitalização de certas áreas das cidades, mas também desvantagens, como sejam os processos de exclusão social, que têm de ser problematizadas em prol de uma estratégia de acção no espaço urbano mais equilibrada e inclusiva. Paralelamente, ao assumir-se como tendência, esta 'eventificação' levanta questões sobre a sua sustentabilidade e sobre a transformação do espaço urbano num cenário de (mero) consumo de experiências.

## Referências bibliográficas

- Baudrillard, J. (1968). *O sistema dos objectos*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Boyer, M. C. (1994). *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments*. Massachusetts: The MIT Press.
- Caetano, A. (2008). Sociologia e fotografia. Retrato sociológico do estado da relação em Portugal. *CIES eWorking Paper*, 42. Lisboa: CIES.
- Campos, R. (2011a). Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as imagens da cultura e a cultura das imagens. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens*, 1, pp. 28-44.
- Campos, R. (2011b). Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social*, vol. XLVI (199), pp. 237-259.
- Campos, R. (2013). *Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Costa, P. (2002). *As atividades da cultura e a competitividade territorial : o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão.
- Featherstone, M. (1994). *Consumer culture & postmodernism*. 6ª ed. Londres: SAGE Publications.
- Fischer, C. S. (1995). The subcultural theory of urbanism: a twentieth-year assessment. *American Journal of Sociology*, 101, pp. 543-577.

- Guerra, P. (2003). A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo. *Sociologia — Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 13, pp. 69-119.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P. (org.) (2015), *More than loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P., & Moreira, T. (eds.) (2016). *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes (vol. 2)*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 80, pp. 69-94.
- Harvey, D. (1989). *The urban experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jakob, D. (2013). The eventification of place: urban development and experience consumption in Berlin and New York City. *European Urban and Regional Studies*, 20(4), pp. 447-459.
- Jameson, F. (2015). The aesthetics of singularity. *New Left Review*, 92, pp.101-132.
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in western culture: an introduction. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (pp. 1-25). Londres & Nova Iorque: Routledge.
- Lash, S., & Urry, J. (1994) *Economies of signs and space*. Londres: Sage Publication.
- Markusen, A. (2007). The urban core as cultural sticky place. In D. Henckel, E. Pahl-Webe & B. Herkommer (Eds.), *Time space places*. Berlin: Peter Lang Verlag.
- Pink, S. (2001). *Doing visual ethnography*. Londres: Sage Publications.
- Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Oxford: Routledge.
- Pink, S. (2011). Images, senses and applications: engaging visual anthropology. *Visual Anthropology*, 24, pp. 437-454.
- Ploger, J. (2013). Presence Experiences — the eventalisation of urban space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28(5), pp. 848-865.
- Quintela, P., & Oliveira, A. (2015). Capas de discos, estética, intervenção e resistência: uma aproximação à sociologia pelo visual. In P. Guerra (Org.), *More than loud. Os mundos dentro de cada som* (pp. 127-142). Porto: Afrontamento.
- Sassen, S. (2005). The global city: introducing a concept. *The Brown Journal of World Affairs*, XI(2), pp. 27-40.
- Sassen, S. (2008). The specialized differences of global cities. *Urban Age: Newspaper Essay*.
- Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities*. Londres: SAGE Publications.
- Scott, A. J. (2014). Beyond the creative city: cognitive-cultural capitalism and the new urbanism. *Regional Studies*, 48(4), pp. 565-578.
- Shaw, S. (2015). Art crawls: locating artists and audiences in the creative city. *Ethnography*, 16(1), pp. 51-73.
- Silva, A. S., Babo, E. P, & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, pp. 105-124.
- Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell Publishing.

#### **Outras fontes consultadas**

- Carvalho, P. (2015), O edifício AXA no Porto vai deixar de receber cultura, mas isso não tem de ser mau. *Jornal Público* de 30 de Setembro de 2015. Acedido em <https://www.publico.pt/local/noticia/o-edificio-axa-no-porto-vai-deixar-de-receber-cultura-mas-isso-nao-tem-de-ser-mau-1709513>.
- Fundação Escultor José Rodrigues (s/d), *Fábrica Social — Fundação José Rodrigues*. Acedido em <http://www.fejoserodrigues.pt/>

- Oporto Cool (2015), *Inaugurações Simultaneas @ Quarteirão Miguel Bombarda, 31 Out 2015*. Acedido em <https://oportocool.wordpress.com/2015/10/27/inauguracoes-simultaneas-quarteirao-miguel-bombarda-31-out-2015/>
- Porto Lazer. Câmara Municipal do Porto (2015), *Câmara do Porto despede-se do Edifício AXA com uma festa aberta à cidade*. Acedido em <http://www.portolazer.pt/noticias-porto-lazer/camara-do-porto-despede-se-do-edificio-axa-com-uma-festa-aberta-a-cidade-a-28-de-novembro->
- Porto Lazer. Câmara Municipal do Porto (s/d), *Inaugurações Simultâneas de Miguel Bombarda*. Acedido em: [http://www.portolazer.pt/galeria/inauguracoes-simultaneas-de-miguel-bombarda\\_2](http://www.portolazer.pt/galeria/inauguracoes-simultaneas-de-miguel-bombarda_2)
- Porto Lazer. Câmara Municipal do Porto (s/d), *Street Art — AXA Porto*. Acedido em <http://streetartaxaporto.wix.com/streetart>
- Visual Street Performance (2010), *Visual Street Performance Porto*. Acedido em <http://visualstreetperformance.blogspot.pt/2010/03/visual-street-performance-porto.html>

## CAPÍTULO 7

# Imagem na Mediação em Arte

## Image in Art Mediation

Lidia Lobato LEAL<sup>1</sup>

### Resumo

A proposta deste trabalho é debater como o uso de imagens, por docentes pode gerar mudanças na forma de ver e compreender a realidade tanto em sala de aula, quanto no mundo que circunda a escola. A utilização de imagens em sala de aula é um recurso de mediação basilar da área das artes visuais e em várias disciplinas desde a Educação Básica até Ensino Superior, pois utiliza em seu escopo esse recurso como elemento fundante de análise. Este trabalho pretende enfatizar os aspectos teóricos e metodológicos envolvidos no trabalho docente com imagens, na mediação, nos momentos de experimentação, de produção e seu caráter pedagógico, que será trazido por meio do debate entre os autores e os aspectos culturais que envolvem o ciclo de utilização de imagens por docentes da educação básica.

**Palavras-chave:** educação, arte, mediação, imagem.

### Abstract

The purpose of this work is to discuss how the use of images by teachers can generate changes in the way they see and understand reality both in the classroom and in the world around the school. The use of images in the classroom is a basic mediation resource of the visual arts area and in several disciplines from Basic Education to Higher Education, because it uses in its scope this resource as a fundamental element of analysis. This work intends to emphasize the theoretical and methodological aspects involved in the teaching of images, in mediation, in the moments of experimentation, production and its pedagogical character, which will be brought about through the debate between authors and Cultural aspects that involve the cycle of use of images by teachers of basic education.

**Keywords:** education, art, mediation, image.

Este texto faz parte de uma pesquisa de base qualitativa que busca rastrear e compreender a utilização das imagens levadas à sala de aula por professores da Educação Básica através dos conteúdos das áreas de Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes. O centro do debate proposto é a escolha docente e, como essa escolha reflete as relações de poder, relações estéticas, questões sociais, de gênero, étnicas, e sexuais presentes e/ou mesmo sua ausência no espaço da sala de aula através das imagens que são levadas para a composição de atividades educativas em sala de aula pelos docentes envolvidos na pesquisa. O objetivo no presente trabalho é apresentar os debates conceituais iniciais sobre elementos chave da pesquisa no que concerne ao uso das imagens em sala de aula.

---

<sup>1</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), OLHO/FE/UNICAMP, Brasil. E-mail: lleal19(at)gmail(dot)com.

A partir de vários autores busco traçar linhas conceituais de Visão, visível e imagem e como estes conceitos bordejam a educação como propulsora de formação de sentidos. Diversas disciplinas do currículo escolar trabalham com imagens para complementar<sup>2</sup> a aprendizagem dos conteúdos trabalhados em sala de aula, seja através de pranchas, de livros didáticos, de sites, de vídeos, obras de arte reproduzidas ou em visitas a museus e galerias. Desse modo é bastante relevante que se analise como acontece a mediação docente quando do uso de imagens em sala de aula e/ou para conteúdo de aula.

A utilização de imagens em sala de aula não é um privilégio da área de arte, pois várias disciplinas desde a Educação Básica até Ensino Superior têm em seu escopo esse recurso como elemento fundante de análise. A teoria da Imagem, a filosofia da arte e a cultura visual se inserem como corpos teóricos capazes de fazer não apenas as ligações metodológicas, mas também as críticas necessárias à produção, circulação e consumo de imagens.

As mensagens visuais permeiam nosso cotidiano e se faz necessário compreendê-las tanto do ponto de vista metodológico, teórico, bem como sua história social, as relações que produtores visuais (artistas, cineastas, fotógrafos, publicitários) mantêm com a sociedade que consome esta produção. E que, ao buscarmos uma reflexão sobre os modos de olhar e ver, quiçá estaremos promovendo habilidades, tanto em docentes quanto em discentes de se relacionarem de forma ativa (inter-relacionais), criativa e crítica com o mundo visual em que estamos submersos.

As imagens nesta sociedade das mídias (Santaella, 2003) ou sociedade Espetacular (Debord, 1997) entrelaçam sujeitos e objetos, tornando-os um só através do fetiche da mercadoria<sup>3</sup>, que os transforma em um único corpo, pois “a dimensão visual cria um valor acrescido entre o corpo da mercadoria e o corpo do consumidor” (Canevacci, 2001: 22) com necessidades unívocas entre consumidor e consumido. Esses são nossos corpos docentes e discentes entrelaçados nessa vida social/visual/cultural a que estamos envolvidos cotidianamente e, em se tratando do contexto educativo, transformando as imagens em libido objetual, como aponta Sigmund Freud (2015).

Adorno & Horkheimer (1944) se apropriaram do termo “fetiche da mercadoria” para referirem-se a indústria cultural, conforme explica Fábio Silva:

A novidade crítica que Adorno e Horkheimer dão ao fetichismo é a observação da manifestação deste sob um aparato que se constituiria a partir do século XX, principalmente nos Estados Unidos [àquela altura], que eles denominaram de Indústria Cultural. (Silva, 2010: 376).

---

<sup>2</sup> Aqui cabe uma ressalva: Esta complementação se dá por conta de em conteúdos da educação básica as disciplinas se utilizarem bastante de imagens, porém estas costumam ser apresentadas como ilustrativas de situações (caso do livro didático, por exemplo).

<sup>3</sup> Termo cunhado por Karl Marx, em 1867, em sua obra *O Capital*. Este termo representa no sistema capitalista, a capacidade que as mercadorias tem de ocultar as relações sociais de exploração e alienação do trabalho.

Um desdobramento desse conceito é apresentado por Lúcia Santaella através das transformações culturais ocorridas no final do século XIX e durante todo o século XX. O conceito de Indústria cultural reúne, de acordo com Santaella (2003), os meios de reprodução técnico-industriais da cultura de massa — jornal, foto, cinema -; dos meios eletrônicos de difusão — rádio e televisão e ainda o ciberespaço que compreende as imagens do universo das redes de computadores da era digital.

Para Anne Cauquelin (2005) desde o final do século XIX, e ainda até a metade do século XX, seguindo então a ideologia tripartite da economia vigente na sociedade ocidental (produção-distribuição-consumo), o valor do progresso significava a garantia do acesso à propriedade, à educação, às boas maneiras, ao bom gosto e à cultura. É preciso lembrar, desse modo, que consumo “refere-se tanto aos bens materiais quanto aos bens simbólicos, como signos do sucesso social” (Cauquelin, 2005: 33), e isto reflete a confirmação de uma participação bem sucedida, através da adequação, a esse sistema que se realiza como troca social consumada (Baudrillard, 1972). Para Freud (2015) a compreensão de narcisismo e dos impulsos libidinais também orientam nossas escolhas sobre as relações com as imagens ou mesmo os objetos de uso cotidiano, pois direcionamos nossos impulsos internos (pulsões) a elementos externos de desejo. Este autor nomeia de libido objetal aquela pulsão voltada dos impulsos do eu (internos) para objetos externos.

O que nos apontam estes diversos autores é que quando se observa o momento contemporâneo, no tocante ao papel que as imagens desempenham em nosso cotidiano, estas além de dominá-lo (o sujeito e seu cotidiano) também exercem um papel profundo de construtoras de sentido tanto íntimo quanto social. No sentido íntimo ajustam-se ao reino das emoções e afloram como reproduções de um mundo subjetivo constituído de retalhos, de marcas cunhadas pelas mercadorias que nos invadem desde o café da manhã (a margarina tal, o leite Y com ômega 3), até o anoitecer (dormindo sob lençóis 150 fios, assistindo o BBB) e sem esquecer a necessidade de socializar tais informações para ‘provar’ aos demais o quanto se está inserido na troca social consumada.

## **1. Aproximações conceituais**

### **1.1. Visão**

Separemos algumas categorias: Visão, imagem e visível. Esta segmentação compreende o desmembramento entre o que é fisiológico e o que é cultural. Visão compreende o aparelho físico, genético pelo qual é possível converter os estímulos externos, principalmente a luz, através dos cones e bastonetes localizados no globo ocular e que estimulam o cérebro para se converterem em informações, essas informações quando chegam são processadas dentro de uma rede de significados que são aprendidos através da educação e da cultura. Walker & Chaplin, nos informam que “a retina converte

os raios de luz em sinais eletroquímicos, que são transmitidos através dos nervos ópticos ao córtex visual primário (...) um terço do cérebro se ocupa do processamento desses sinais” (2002: 37). Sendo esta, apenas uma etapa do processo, transformando as imagens em significado e sentido, pois,

dentro do cérebro a informação visual vinda dos olhos se mescla com informações que chegam dos outros sentidos, juntando-se ainda a conhecimentos e memórias já existentes, de tal forma que se produz uma síntese (Walker & Chaplin, 2002: 37).

Esta síntese é o que os autores chamarão de ‘percepção’. O cérebro pode convocar essas imagens sempre que acontecerem estímulos, tanto externos (um cheiro, um som), quanto internos (um sentimento, uma memória). As imagens mentais são formadas a partir da memória que desenvolvemos não apenas pelo sentido da visão, mas dos outros sentidos, e todos eles se dão quando estamos em fase de aprendizado, primeiramente na infância e posteriormente ao longo da vida, ao entrarmos em contato com novas situações. Didi-Huberman também se utiliza da categoria visível para aprofundar a aproximação com os demais sentidos, diz ele: “*ver só se pensa e só se experimenta, em última instância numa experiência do tocar*” (Didi-Huberman, 2013: 31), o que reforça a relação com os demais sentidos, mesmo que neste recorte seja reforçado o sentido tátil, o que se deseja é enfatizar a percepção como algo além da visão. É na experiência que se realizam os sentidos que se tornarão memória.

## 1.2. Imagem

De acordo com Santaella & Nöth (1999), as imagens possuem três paradigmas, a seguir: 1 — o paradigma pré-fotográfico, que se refere a imagens produzidas à mão, tais como desenhos, pinturas e/ou esculturas; 2 — o paradigma fotográfico, que se nomeia a partir da mediação maquínica e conexão física com objetos preexistentes, como os registros fotográficos analógicos ou digitais; e 3 — o paradigma pós-fotográfico, que se refere às imagens sintéticas, calculadas por computação através de pixels, algoritmos e que não dependem de objetos preexistentes. Estes paradigmas propostos por Santaella & Nöth tratam da imagem dentro de uma compreensão semiológica.

Os paradigmas apresentados (pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico) não se colocam também como sistemas relacionais? Se no pré- fotográfico o sujeito se relaciona com materiais, no fotográfico os sujeitos se relacionam e mediam o mundo/máquina, no pós-fotográfico a relação se dá não apenas a partir da programação binária ou da modelagem realizada via software, mas também via sujeito/máquina (hardware). Santaella & Nöth não tencionam essas questões, mas esclarecem que mudanças de paradigmas são operadas a partir dos modos como as imagens são produzidas.

Parece evidente que tais rupturas [na produção de imagens] produzem consequências das mais variadas ordens, desde perceptivas, psicológicas, psíquicas, cognitivas, sociais, epistemológicas, pois toda mudança no modo de produzir imagens, provoca,

inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo. (Santaella & Nöth, 1999: 158)

Trazendo uma tensão entre os paradigmas apresentados por Santaella & Nöth, o que proponho aqui é tratar da imagem não apenas como paradigmas. É preciso lembrar que a palavra paradigma está ligada especificamente a “soluções modelares que são compartilhadas por uma comunidade científica dada” (Santaella & Nöth, 1999: 157). Ou seja, pretendo pensar a produção de imagens para além dos paradigmas apresentados. Mas tratar as imagens do ponto de vista da experiência, do encontro. A mediação das imagens com o mundo, pelo paradigma semiótico, se dá de forma apriorística, mesmo que se defenda que as rupturas acontecerão.

Não cabe aqui também o termo ‘Ler imagens’, pois o mesmo refere-se à possibilidade de desvendar certo alfabetismo, ainda ligado à compreensão semiótica de símbolos e signos que possuem interpretações ‘universais’. Não significa aqui ignorar que artistas, programadores e publicitários se utilizem de símbolos (em se tratando principalmente de nossa cultura baseada, sobretudo na colonização ocidental), para comunicar-se com seu ‘público-alvo’. Embora essa gramática muitas vezes seja completamente ignorada por este mesmo público, muitos insistem que o ensino de arte deve ‘alfabetizar’ visualmente os estudantes. Maria Helena W. Rossi assevera que “o professor tem o direito (e o dever) de conhecer o desenvolvimento estético de seu aluno assim como o tem de outros tipos de desenvolvimento” (Rossi, 2003: 11). Porém isto não quer dizer ‘alfabetizar visualmente’. Significa antes, proporcionar aproximações entre o conhecimento estético que este já possui e aquele conhecimento estético que ronda a todos os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem.

Segundo John Berger (1999: 12) “as imagens foram, a princípio feitas [referindo-se ao Renascimento europeu] para evocar as aparências de algo ausente”, este ausente, representa o que não está sendo visto. É um rastro ou uma trajetória do que está ausente. Em se tratando de imagens como obra de arte, todo o modo de produção que se espera de uma obra de arte e que a circunda passa a ser assumida como premissa para se supor algo sobre esta imagem. “O passado não é para se viver nele; trata-se na verdade, de um poço de conclusões, dele extraídas para nosso intuito de agir” (Berger, 1999: 13), este passado que muitas imagens colocadas como obras de arte pretendem representar não é estático, é tão instável, provisório e precário quanto minha tentativa de definição e conceituação de imagens.

A tarefa de tentar fazer alguma conceituação de imagem tem se mostrado infrutífera, principalmente se parto do ponto em que lidar com imagens é da ordem do impossível, daquilo que nos deixa mudos, ou mesmo tagarelas depois de tal encontro (mesmo que a palavra não dimensione a experiência do visível). Será apenas através da poesia e da literatura que mais uma vez o impossível se parentará no sentido estético. O impossível proposto pelas imagens é sua dimensão paradoxal, aquilo que alguém produziu; o

encontro entre o objeto e o sujeito que sequer suspeita dos porquês da existência desse objeto/imagem/arte.

### 1.3. O Visível as imagens

Voltemos a como esses elementos — visão, visível e imagem — mesclam-se para contribuir na pesquisa em educação. Se compreendermos que a fisiologia da visão só é possível se somada à interpretação (memória ativada internamente e/ou memória ativada externamente) e ao sentido conferido ao que se vê (visível), a imagem relaciona-se com construções estabelecidas e enredadas culturalmente. Didi-Huberman (2015: 188) nos alerta que “seria presunçoso afirmar o caráter estritamente *racional* das imagens, como seria incompleto afirmar seu simples caráter *empírico*” já que é na ‘rasgadura’ entre o racional e o empírico que um pensamento da imagem se dá.

As imagens demonstram suas fendas, suas rachaduras. Fendas e rachaduras possuem estruturas, mas, para Didi-Huberman (2015) essas estruturas jogam com uma lógica: a lógica que cria lugares de potência e vida, de sentidos e acontecimentos.

Há, de acordo com Martine Joly (1996) uma confusão e um desconhecimento a cerca do entendimento das imagens, essa confusão acontece principalmente pela tendência reducionista de que a imagem substitui as palavras e que as imagens seriam de entendimento universal, este entendimento equivocado ignora sobremaneira o contexto cultural não apenas de quem produziu as imagens, mas sobretudo de quem tenta decifrá-las. Pois entre a percepção e a interpretação existe justamente a mensagem, que pode ter um significado particular. Esse significado particular não quer dizer significado intrínseco à imagem, mas à abertura de sentidos e possibilidades de acontecimentos a que me referia anteriormente. Essa ‘confusão’ apresentada por Joly também tem ignorado o acontecimento, o encontro, ou a heterogeneidade como relação entre os entes.

A categoria Imagem também aparece em Heidegger, dialogando, *grosso modo*, com Debord, com Freud e Canevacci. Heidegger, ao explicar sobre as manifestações da época moderna, classifica a arte como domínio da estética e, portanto, objeto de vivência, equivalendo-se a uma expressão da vida humana, o autor explica, ainda, que outra característica desse período, é o consumo da ação humana como cultura. Ou seja, o diálogo que tento aproximar entre Debord e Heidegger é que essa espetacularização da vida (Debord, 1997) perpassa pela arte e pela cultura enquanto concepção e consumo (Heidegger, 1986). Ambos se utilizam do termo imagem para traçar perspectivas sobre os comportamentos dos sujeitos na modernidade; Heidegger busca realizar um panorama da modernidade como “A época das imagens de mundo” (1986) e Debord (1997) as utiliza como elementos essenciais para compreender como essa sociedade fundamenta-se na representação para a manutenção de uma vida não vivida, ou seja para um simulacro de vida. Se representação significa ‘por no lugar de’, a vida não é um simulacro, que em tempos contemporâneos, vincula-se ainda a imagens virtuais, propagandas televisivas,

fotografias, filmes, vídeos, imersão simulada de uma vida sentida por estímulos elétricos fabricados sinteticamente. Mas nas cavernas de imersão essa 'visão' de mundo fabricado não é o 'mundo em si' para quem o vivencia e crê nele?

Mesmo que Heidegger esteja se referindo a uma cultura do ouvir antes da cultura do ver, ele apresenta o paradoxo entre o visível e o invisível, o que seria a época das imagens, do macro (que se vê a olho nu) e do micro (que se utiliza de aparelhos ou conceitos para 'enxergar').

Para Joly (1996: 47) a prática contínua da análise da imagem pode aumentar o prazer estético e comunicativo das obras de arte, "pois aguça o olhar, aumenta os conhecimentos, e desse modo, permite captar mais informações". Assim, o estabelecimento de uma 'pedagogia do olhar', contribuiria para instrumentalizar os alunos (de níveis variados de escolaridade) para confrontarem-se de forma crítica nesse mundo mediado por imagens. Observemos que as terminologias utilizadas são: 'Pedagogia do olhar', 'instrumentalização', 'aumento de conhecimento', 'captura de informações', por exemplo. Estas terminologias nos remetem uma constituição de mundo bastante demarcada por uma estrutura cartesiana de estar no mundo. Adverte-nos Berger sobre a convenção da perspectiva, no ocidente a partir da Renascença: "O mundo visível é organizado para o espectador assim como o Universo já foi antes organizado para Deus" (1999: 18), o problema da perspectiva seria a organização do visível, em direção a um único espectador. Com a possibilidade de captura de imagens via máquina fotográfica (digital ou analógica), via câmera cinematográfica, tornou-se evidente que "o que se via dependia de onde se estava e quando. O que se via era relativa à sua posição no tempo e no espaço" (Berger, 1999: 20), mudança especular radical da experiência da visão com as imagens e com o visível, pois, se a perspectiva proporcionava relação unívoca e idealizada através do/os ponto/os de fuga, a imagem fotográfica ou filmica, por outro lado, permitia questionar as escolhas de planos e recortes tanto da pintura quanto da imagem fotográfica. A invenção da câmera modificou radicalmente a relação dos sujeitos com o visível, passando a significar algo diferente de quando via o mundo pelas pinturas.

Para os impressionistas, o visível não mais se apresentava ao homem de forma a ser percebido. Ao contrário, o visível, num fluxo contínuo, tornou-se fugidivo. Para os cubistas, o visível não era mais aquilo com que apenas o olho se defrontava, mas a totalidade das vistas possíveis, extraídas de pontos ao redor do objeto (ou pessoa) sendo retratado (Berger, 1999: 20)

Este exemplo sobre o Impressionismo e o Cubismo, trazido por Berger, possibilita ir além, possibilita questionar como passamos a ver as pinturas realizadas antes da câmera, como era a relação dos sujeitos com o visível, possibilitando, com as imagens fotográficas a fragmentação e a multiplicidade de significados dados às imagens.

Mesmo que Martine Joly esteja se referindo às obras de arte especificamente, não podemos negligenciar o fato de que os trabalhadores das agências de propaganda e os designers se utilizam de referências visuais advindas do mundo da arte, utilizando a

fotografia e a reprodutibilidade nas imagens massivas que produzem. Segundo Walter Benjamin,

com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte (1985: 12).

Mesmo que Benjamin (1985) argumente que existe uma *falta* na reprodução de uma obra de arte, ele admite que sua *presença* é sintomática de um *estar ali* no lugar de algo que não se pode ver a não ser pela reprodução (representação). Ou seja, aquilo que a imagem, uma reprodução da Mona Lisa, por exemplo, representa substitui a obra e torna-se ela mesma a obra. Em se tratando de imagens de arte que os docentes levam à sala de aula por uma impossibilidade de visitas aos museus, por exemplo, como fica para os discentes este contato mediado apenas pela experiência da representação fragmentada? Segundo Walter Benjamin (1985), mesmo a pior representação de uma peça é melhor que um filme, uma vez que o filme é sua produção técnica mediada por um esvaziamento da representação da peça, do clima, da respiração, dos atores e das sensações instauradas durante uma apresentação teatral. Um filme possui outra natureza. É imagem mediada pela tela, com seus recursos plásticos próprios, enquadramentos, trabalhos de luz e filtros completamente diferentes de uma peça de teatro. De acordo com Landowski

Independente das concepções ou dos preconceitos refletidos no seu modo de construção, bem como daquilo que 'representa', uma imagem é, com efeito, de início, por si mesma presença. Ela nos impõe imediatamente em contato com alguma coisa que não é um discurso sobre algum suposto referente (...) mas que é, nem mais nem menos, a presença da própria imagem como tal (2002: 126).

A imagem representa algo, mas também é presença, por si mesma, na medida em que se coloca como *um estar no mundo*, e sua materialidade se impõem no momento em que entra em contato com esta, mesmo que seja uma presença mediada, como nos informa Benjamin sobre a peça transformada em filme, ainda assim esta existirá para além da natureza inicial a que foi criada — uma peça de teatro.

Desse modo, as imagens tem natureza dupla de ser presença, tanto existem por si mesmas, quanto existem como representação, como um traço de lembrança de outro ente. Vale ressaltar que ao buscar essas aproximações entre imagens *per se* e reproduções, não estamos tentando fazer apologia à autenticidade, pois o próprio Benjamin demonstra que a autenticidade apenas confere a uma imagem um *status* diferenciado — aurático. Como as obras de arte que são valoradas a partir de sua raridade e do preço que alcançam no mercado de arte. Mesmo que se costume conferir a elas (especialmente a obras célebres) um "valor espiritual" (Berger, 1999: 23), até mágico, já que seu passado é estudado a fim de garantir sua linhagem, imponência, e (porque não?) beleza.

Este “valor espiritual” das obras de arte é construído por todo um discurso articulado para que este passado grandioso, sofisticado, seja coadunado por especialistas; críticos, *marchands* que atestarão sua raridade e importância também no presente. Anne Cauquelin explica sobre a arte moderna<sup>4</sup> e referindo-se a Benjamin, que “a *exposição* é a marca moderna, da inautenticidade das obras” (Cauquelin, 2005: 93. *Grifo nosso*), uma vez que as obras passam a ser regidas pelo *continente*, no qual “o valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou do próprio objeto” (Cauquelin, 2005: 94). Essa inautenticidade é traduzida não apenas pela reprodução técnica, mas pelo jogo de constituição de sentidos que impregna os *locais* onde acontecem suas exposições.

No caso das reproduções, elas colaboram para manter o *status* de originalidade daquela imagem ‘ausente’ e seu poder. Uma vez que a forma de interpretação de mundo está diretamente vinculada a percepções e hábitos legitimados pelo grupo em que o sujeito está inserido, o status de cada imagem (obra de arte, reprodução, fotografias, filmes ou imagens de mídia) precisa ser analisado caso a caso no(s) contexto(s) específico que o gerou e também no contexto que o legitima.

## 2. O que isto tem a ver com a pesquisa em educação?

O recorte aqui escolhido se orienta por uma teoria do ocularcentrismo<sup>5</sup> que emerge nesta sociedade espetacularizada<sup>6</sup> pela mídia. O ocularcentrismo, apresentado por Martin Jay (1993) constrói significados do estar no mundo. O movimento feminista também se utilizou desta categoria conceitual para referir-se ao olho/olhar como uma supremacia presente na sociedade ocidental patriarcal. Esta supremacia do olhar é reforçada por Debord (1997) em seu primeiro capítulo de “A sociedade do espetáculo”:

As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (Debord, 1997: 13)

A torrente visual que inunda a vida dos sujeitos imersos nesta sociedade desemboca em seus comportamentos e afeta a coletividade presente na sala de aula. Professores, alunos, trabalhadores da educação, todos estão impregnados pelas imagens autonomizadas, que Debord classifica “como inversão concreta da vida”, pois estas substituem a própria vida. No processo ensino-aprendizagem, compreender que as

---

<sup>4</sup> Mais precisamente sobre Ready made.

<sup>5</sup> Martin Jay (1993) estabelece uma hierarquia do olhar sobre os outros sentidos.

<sup>6</sup> Guy Debord (2007), nomeia a Sociedade do Espetáculo, aquela em a mídia atua como poder de produção cultural indissociável do próprio sujeito e seus sentidos.

imagens constroem significados marcantes para o comportamento dos sujeitos é buscar compreender como e em que medida essa afetação pode ser utilizada para criar encontros e 'destronar reis', desnaturalizar o ordinário.

A proposta encampada aqui é de docentes e discentes se tornem sujeitos de sua aprendizagem, para lidar de forma competente e criativa com as informações visuais que lhes chegam e também com as relações de poder travadas dentro e fora de sala de aula; com as escolhas nunca aleatórias de conteúdos, das ausências propositais ou mesmo inconscientes, com a invisibilidade, onde rasgar a pele para mostrar por dentro se constitui num doloroso processo de mutação, "reconfigurações e direcionamentos de práticas, de ideias e de perspectivas" (Tourinho, 2011: 618), é o que pretendo com estas reflexões.

Um devir impregnado da experimentação para poder fazer o exercício de olhar por entre, por baixo e no âmago das imagens que são levadas à sala de aula. As imagens representam a história visual ou o percurso visual que traçamos, experienciamos/experimentamos, trocamos, tropeçamos, vivenciamos e reproduzimos (ou não), de modo que expressam "situações significativas, estilos de vida, gestos e atores sociais [sujeitos/entes] e rituais que aprofundam a compreensão de expressões estéticas e artísticas" (Barbosa & Cunha, 2006: 53) e, tanto para os docentes quanto para os discentes envolvidos, e mais ainda, para a aprendizagem através do cotidiano, das escolhas realizadas nos processos de mediação.

"O aprender é, pois, um acontecimento da ordem do problemático" (Gallo, 2012: 4), o problemático que se apresenta nas relações de ensino-aprendizagem reside no encontro entre entes diversos, com trajetória diversa e que, na maioria dos casos se dispõem a estar juntos não para uma reconhecimento, mas para a imprevisibilidade do aprender. Sílvio Gallo nos desafia a pensar o ato de aprender, referindo-se a Deleuze, que o encontro é que nos faz aprender "aprender é fazer *com* o outro, não fazer *como*" (Gallo, 2012: 5). Por tanto além de *ver* imagens, é preciso *fazer* imagens, para no processo, no caminho compreender o que elas podem vir a ser.

## Referências bibliográficas

- Barbosa, A., & Cunha, E. T. (2006). *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Baudrillard, J. (1972). *Pour une Critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard.
- Canevacci, M. (2001). *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Debord, G. (2007). *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo* (9ª reimp.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Benjamin, W. (1985). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense.
- Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Didi-Huberman, G. (2013). *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Diante da Imagem* (1ª reimp.) São Paulo: Editora 34.

- Gallo, S. (2012). *As Múltiplas Dimensões do Aprender*. Comunicação apresentada no Congresso de Educação Básica: Aprendizagem e Currículo, organizado pela Secretaria Municipal de Educação da Capital, Campinas/SP.
- Heidegger, M. (1986). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard.
- Jay, M. (1993). *Ojos abatidos: La denigración de la visión em el pensamiento Francés del siglo XX*. Berkeley: University of California Press.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas-SP: Papyrus.
- Landowski, E. (2002). *Presenças do outro: ensaios de Sociossemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Rossi, M. H. W. (2003). *Imagens que falam: leitura da arte na escola* (2ª ed.). Porto Alegre: Mediação.
- Santaella, L., & Nöth, W. (1999). *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2ª ed.) São Paulo: Editora Iluminuras.
- Santaella, L., & Nöth, W. (2003). *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- Silva, F. C. (2010). O conceito de fetichismo da mercadoria cultural de T. W. Adorno e M. Horkheimer: uma ampliação do fetichismo marxiano. *Revista Kínesis*, II(3), pp. 375–384. Acedido em <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/FabioCesardaSilva.pdf>.
- Walker, J. A., & Chaplin, S. (2002). *Cultura visual: una introducción*. Barcelona: Octaedro.



## CAPÍTULO 8

# Apropriações contemporâneas da cultura azulejar

## Contemporary cultural appropriations of *azulejo*

Marluci MENEZES<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo procura dar conta de algumas expressões que configuram as contemporâneas manifestações de recurso à cultura azulejar. Considera-se o interesse em abordar a relação entre estas manifestações e o atual processo de patrimonialização do azulejo. O artigo foca determinados aspetos da relação entre continuidade e renovação da arte do azulejo, e a emergência de uma apropriação transfiguradora de entendimento e uso da cultura azulejar. O objetivo é pontuar alguns dos aspetos que sobressaem para aprofundar a ideia de que o azulejo é bom para pensar a mediação entre memória, cultura, identidade e sociedade na significação do património.

**Palavras-chave:** arte azulejar, património, significados sociais, contemporaneidade, processos de patrimonialização.

### Abstract

The article gives an account of some manifestations that configure the contemporary resorting to the glazed ceramic culture. The interest of the relationship between these manifestations and the current process of *azulejo* patrimonialisation is considered. The article points out the relationship between continuity and renewal of *azulejo* art, and the emergence of a transfiguring appropriation in the use of glazed ceramic culture. The aim is highlighting the aspects that stand out to support the *azulejo* contribution when considering the mediation between memory, culture, identity and society in the heritage meaning.

**Keywords:** culture of *azulejo*, heritage, social meanings, contemporaneity, patrimonialization process.

## 1. Notas iniciais

Os aspetos que aqui abordo enquadram-se numa perspetiva mais ampla de estudo, onde se visa estudar o atual processo de valorização sociocultural do azulejo integrado na arquitetura. De um ponto de vista antropológico, pretende-se reconstituir representações e práticas que advêm deste processo e que, paralelamente, o compõem e organizam. O azulejo afigurou-se, assim, como bom para pensar a mediação entre memória, cultura, identidade e sociedade (Menezes, 2015). Em síntese, propõe-se analiticamente investigar sobre o lugar preenchido pelo azulejo na significação social do património, focando em particular o caso português, já que:

O Azulejo é em Portugal uma das expressões fundamentais de Cultura, onde inscreve funções não só de estrita decoração, mas sobretudo de transcendência artística, como suporte de imagens ao longo dos cinco séculos em que, sem interrupção, foi aplicado nos espaços nobres das arquitecturas e das cidades.

---

<sup>1</sup> Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Portugal. E-mail: marluci(at)lnec(dot)pt.

Os portugueses elegeram para os seus edifícios, com peculiar inteligência prática, este material pobre — placa cerâmica vidrada que se desmultiplica conforme a dimensão das paredes, de grande durabilidade e de manutenção simples — escolha que se prendeu também com as suas qualidades sensíveis de matéria, cor e brilho, e o seu valor simbólico como registo profundo de existência (Henriques, 2000: 13).

Os caminhos realizados pela cultura azulejar renovam-se por entre expressões, lugares, desejos, interesses, grupos sociais e visões de mundo, adaptando-se, e conformam uma herança que, na sua renovada continuidade, conta-nos sobre o que se esconde por detrás da matéria: uma também leitura sobre determinados aspetos socioculturais da valorização do património numa determinada sociedade.

A ideia de partida deste estudo mais ambicioso relaciona-se com uma indagação em torno da ideia de um 'gosto português'<sup>2</sup> pelo azulejo. Uma ideia que não só ressoa na relevância com que o azulejo habita a paisagem cultural do País, como também se reflete em outros aspetos, tais como: o azulejo mostra-se como um marcador identitário, tendo cativado lugar num Museu Nacional; é uma cultura material abrangida pelos conteúdos que definem a categoria património; representa uma determinada linha de divulgação do País. Enaltecido por uns, trivializado por outros, o azulejo é apropriado por entre significados, à partida, dinâmicos e contraditórios: vandalizado, esquecido e mesmo substituído por outros revestimentos, simultaneamente é exaltado, reinventado, patrimonializado e usado como recurso para a promoção turística do País.

Neste artigo foco um aspeto, entretanto observado na sequência da pesquisa que se realiza para um programa de estudo mais abrangente e aprofundado. Isto é, observando a continuidade da cultura azulejar e da sua respetiva aptidão para renovar-se, identifica-se a emergência de uma diferente lógica de recurso ao azulejo. À partida, esta outra lógica sugere um novo e diferente fenómeno de uso da cultura azulejar: a emergência de uma apropriação transfiguradora de entendimento e uso do azulejo. Pelo que, neste artigo, proponho apresentar estas três lógicas de recurso à cultura azulejar — continuidade, renovação e transfiguração no recurso à cultura azulejar — considerando que são importantes para melhor conhecer o atual processo de patrimonialização do azulejo.

Parte da discussão aqui encetada resulta de informações coletadas no decorrer da pesquisa acima indicada. Em síntese, realizou-se (e ainda se realiza): pesquisa bibliográfica sobre o tema do azulejo; consulta alargada a guias turísticos e a artigos jornalísticos, *sites* e *blogs* com referência ao azulejo; entrevistas aprofundadas com artistas e ceramistas, bem como um conjunto de troca de impressões e de entrevistas pontuais com uma variedade de interlocutores privilegiados (arquitetos, estudiosos e técnicos-especialistas do azulejo, etc.); a frequência pontual a cursos de história e seminários sobre a arte do azulejo<sup>3</sup>; recolha de imagens fotográficas de uma variedade de expressões associadas à

---

<sup>2</sup> Ideia inspirada pelo título de exposição realizada, em 2012, no Museu Nacional do Azulejo. Ver: Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII [catálogo de exposição]. Lisboa: MNAz/Athena (2012).

<sup>3</sup> Algumas das atividades aqui relatadas têm sido realizadas em conjunto e com o contributo da antropóloga Eva Maria Blum, com quem tenho vindo a construir uma antropologia do azulejo.

cultura azulejar. Uma pesquisa que também se tem sustentado pela observação atenta e *in loco*, de diversificadas menções feitas ao azulejo na contemporaneidade.

## 2. A renovada continuidade da arte do azulejo

A lógica de continuidade associada ao azulejo pode, a princípio, ser compreendida em dois sentidos. Um deles remete para a longevidade do azulejo e não só recupera o seu significado histórico de uso e manifestação, como de permanência da matéria ao longo dos anos, na verdade através de séculos. Um segundo sentido para compreender a continuidade do azulejo relaciona-se com a prossecução do seu uso, e mesmo, de expansão e pluralidade com que se dá a sua recorrência. A continuidade do azulejo como expressão de referência da cultura material exprime-se, contudo, por um sentido particularmente singular: uma persistência que se define pela sua capacidade de renovação. Melhor dizendo, a continuada recorrência ao azulejo em Portugal e, como tal, da sua originalidade, define-se por um “espírito de continuidade renovadora” (Santos, 1957: 8). E que, como salienta o autor, é uma originalidade que sobretudo advém do sentido ornamental desta arte decorativa que, assim, a “inspira e renova”, não necessariamente sobrevivendo a sua inovação, de uma característica técnica.

O que caracteriza a singularidade do azulejo português, cuja técnica foi sobretudo a da majólica, isto é, da pintura sobre a superfície plana do barro cozido, foi logo de início uma visão monumental da sua aplicação, mesmo dos azulejos importados, e que se renovou na ampla decoração mural e policrómica do século XVII, revestindo a totalidade dos muros, portas, janelas, frontais de altares e até tectos e abóbadas. (Santos, 1957: 7-8)

A originalidade do azulejo português dar-se-á, com especial enfoque, na sua ligação à arquitetura e da qual resultou um uso à escala da própria construção, o que contribuiu para a configuração do seu carácter monumental. Uma característica que não só define o azulejo português, como o distingue, ao longo da história, de outros contextos em que a sua utilização tem recorrência. Um exemplo é o comentário abaixo sobre a forma como portugueses e holandeses recorreram a gravuras para inspirar um painel de azulejo:

Ao usar uma gravura como inspiração para um painel, os portugueses tipicamente alteravam o que fosse necessário para a sua adequação a um local específico. As representações holandesas dos temas são menos expressivas em comparação com as interpretações portuguesas de determinada imagem (...). Enquanto os artistas portugueses não eram tecnicamente tão proficientes como os pintores holandeses de azulejos, eram muito mais criativos num estilo ingénuo. Criavam azulejos para um efeito de conjunto numa determinada estrutura arquitectural e pareciam ter um talento sem paralelo para a decoração. (Georgia, 1995: 24)

Na verdade, este conjunto de aspetos característicos do azulejo português define, como observado por Reynaldo dos Santos, uma “originalidade” que, desde o século XVI, reside na “sua própria evolução, cuja unidade residiu, não na imutabilidade duma

concepção tradicional, mas na variedade de invenção inspirada na adaptação ao estilo e espírito das épocas” (1957: 8).

Se é que no séc. XVII o azulejo assume-se pela sua diversidade decorativa, a participação de pintores qualificados na sua execução, conforme se verifica no século XVIII, consagraria à matéria um representativo estatuto artístico. Mas, a sua vocação higiénica e de embelezamento rápido e moderno logo se fez notar no período pós-terramoto (finais do século XVIII). Em meados do século XIX o azulejo, já semi-industrial, conquista a fachada dos edifícios, chamando a atenção de visitantes estrangeiros, tal como assinala Castanheira das Neves em princípios do século XX:

(...) nas nossas casas, antigas e modernas, principalmente nas fachadas, é tão vulgar o uso do azulejo, liso, polychromo, de desenho mais ou menos elegante que Albrecht Haupt o considera 'bem característico da architectura portuguesa', e Theodor Bogge 'característico do País', como Raczynski o appellidara 'physionomico' (in Castanheira das Neves, 1908: 169).

O notório lugar do azulejo no espaço urbano logo se expressaria por uma crescente inovação, resultado de uma criativa e crescente combinação entre um sentido mais tradicional da arte com um outro mais progressista. São exemplos significativos a sua aplicação nas estações de comboio (1930-1940) e, com o surgimento do metropolitano em Lisboa (1959), o recurso feito ao azulejo na ornamentação das suas estações. Em finais da década de 1950 o azulejo assume o estatuto de arte pública. Ao que, a encomenda de expressivas obras passa a ser realizada a artistas de mérito reconhecido, nacionais e estrangeiros. A influência da industrialização fez-se, no entanto, cada vez mais presente no processo de produção do azulejo. Transformado em objeto de produção maciça e industrial, o azulejo dissemina-se e o seu uso populariza-se e expande-se não só nos espaços interiores, mas também nas fachadas de casas e edifícios que, a partir dos anos de 1960-70 e aproximadamente até a última década do século XX, se fizeram construir no território urbano que se viria a formar na abrangência de muitas das cidades portuguesas<sup>4</sup>. O azulejo participou, à sua maneira, da dinâmica de expansão dos territórios urbanos do país. Um fenómeno que configuraria uma “apropriação exuberante” do azulejo, tal como assinalado por João Cortiço<sup>5</sup>, sendo particularmente identificável nos subúrbios e periferias que sobretudo cresceram em volta das principais cidades de que são exemplo Lisboa e Porto.

Na última década do século XX o azulejo reinventa-se como arte pública, participando da renovação e da construção de novas estações do metropolitano, vindo a tornar-se uma também referência nas encomendas feitas à artistas renomados, nacionais e estrangeiros,

---

<sup>4</sup> É de salientar que o azulejo semi-industrial ocupou as fachadas a partir da década de 1840 e até cerca de 1910, não só em Portugal, mas também no Brasil, onde veio a ser integrado na arquitetura modernista, primeiro no Brasil e depois em Portugal.

<sup>5</sup> Em sede de palestra realizada em sessão do AzLab na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 3 de dezembro de 2014.

no âmbito de alguns contextos relacionados com a Exposição Mundial de 1998 em Lisboa, vindo posteriormente a manifestar-se na arquitetura edificada nesta mesma zona (Parque das Nações). O sentido artístico associado ao lugar público que o azulejo assume no espaço urbano, revela o modo insinuante desta arte na reinvenção da “cidade de loiça” (Pais, 2014).

### 3. Continuidades transfiguradoras na atualidade da cultura azulejar: breves apontamentos

A relação entre continuidade e renovação da arte azulejar não é assim tão linear, já que o seu uso tem sido, ao longo da história, precedido por momentos de descontinuação. Estes períodos de declínio no uso do azulejo estão normalmente associados às dificuldades conjunturais, tais como guerras, crises económicas e questões sociais afins. Mas, ainda assim, podendo não ocorrer uma promoção exuberante do azulejo nesses intervalos de descontinuidade, o mesmo não significa o abandono da cultura. Tomemos, a título de exemplo, o interregno que muito possivelmente se deu no princípio do século XXI, refletindo-se num acanhar da sua manifestação. Mas, olhando este último período é também interessante notar que, neste intervalo da relação entre continuidade e renovação da cultura azulejar, parece germinar alguns elementos da sua reinvenção contemporânea. Neste sentido, por um lado, desde finais do século XX observa-se uma maior protagonização do azulejo a partir da ideia de património, bem como é curioso observar que a sua aparente descontinuidade, irá inspirar a renovação da cultura azulejar, mas também outros diferentes fenómenos da sua manifesta transformação.

Um dos fenómenos que se observa é que a cultura azulejar assume um estatuto de arte urbana<sup>6</sup>, tal como referido para a *street art*, inicialmente, de carácter mais efémero e que, como tal, contradiria a ideia de perenidade da matéria azulejo. Mesmo em casos de o azulejo ser peça cerâmica, observa-se que a sua manifestação se dá informalmente. Noutras situações, esta mesma condição informal aparece a partir de uma versão ideográfica do azulejo, afixada em matéria outra, contribuindo para efeito as novas tecnologias, tal como são as digitais. Uma outra característica da cultura azulejar enquanto *street art* são as intervenções que, à partida, se propõem denunciar o

---

<sup>6</sup> No presente texto assumo provisoriamente que as noções de arte urbana e arte pública são distintas, somente para diferenciar os fenómenos que aqui pretendo demonstrar. Assim, por arte pública estou, por agora, a considerar a arte que tem por referência algum tipo de encomenda formal, mais normalmente advinda da parte do poder público. Já por arte urbana considero o que também é refletido como arte de rua (*street art*), isto é, como aquela que, à partida, se realiza mais informalmente, considerando que “a arte de rua é tática. É independência. E, como queria Brassã, fornece ao cotidiano os meios para embutir, nele próprio, algo de ‘sagrado’” (Junior, 2011: 144). Todavia, tal como refere Zaidler Junior, estes termos se relacionam, identificam nuances e particularidades. Ao que, a arte urbana (enquanto *street art*) poderá também ser concebida como uma das variantes da arte pública, nomeadamente quando hoje em dia sabemos das encomendas do poder público para a constituição de verdadeiras galerias urbanas de arte de rua. Ver também: (Neves, 2015; Abreu, 2015).

vandalismo para com os revestimentos de azulejo, normalmente em zonas históricas. Estas intervenções, contudo, tanto podem se socorrer de azulejos enquanto peças cerâmicas ou em outro material, às vezes reproduzindo azulejos nos espaços vagos de um painel ou fachada. Por exemplo, em matéria do Jornal Público intitulada “O azulejo tradicional reinventado por artistas contemporâneos”, o texto em destaque chama a atenção para os materiais em uso e que podem ser “em cerâmica, papel, stencil ou pixelart”, ainda que seja considerado que “o formato e a técnica utilizada variam, a essência não”, salientando mais adiante que a arte urbana é onde esta atual tendência manifesta-se com considerável representatividade (Flores, 04.08.2012, *in* Público)<sup>7</sup>.

Mas, às vezes, esta arte, *a priori*, mais informal, responde a uma encomenda e adquire o estatuto de arte pública, sendo algumas das manifestações desta arte os painéis cerâmicos. O que, à partida, contraria um sentido mais efémero da *street art*. Como exemplo, cita-se o caso do Mural de Azulejos de André Saraiva (artista gráfico), situado no Jardim Botto Machado, na área da Feira da Ladra em Lisboa<sup>8</sup>.

Um outro sentido da transfiguração do azulejo em matéria outra é o recurso feito as suas expressões mais visíveis (forma quadrada, cores, estampas e iconografias mais tradicionais) para inspirar a estética, decoração e estilização de objetos que, de entre as suas várias componentes e funções, uma delas perde força: o uso do azulejo como revestimento em arquitetura. Isto é, paralelamente a arte do azulejo renovar-se enquanto revestimento (ou mesmo enquanto alusão ao azulejo perdido em fachadas vandalizadas ou em acentuado estado de degradação), o azulejo transforma-se numa inspiração para a estética de anéis, brincos e colares, capa de blocos de notas, canetas, colares e brincos, roupas, sofás, sapatos, biscoitos, sabonetes, papeis de embrulho (etc.). Aqui a ideia de azulejo como marcador identitário, embora presente, estimulará toda uma economia cultural intimamente associada à ideia de cidade criativa ou de uma economiação da cultura, perfazendo um:

(...) fenómeno social global que, todavia, faz pensar o fenómeno mais local de apropriação da ‘ideia’ de azulejo como fazendo também parte do *place branding* de muitas cidades portuguesas, eventualmente de uma ‘marca’ (*branding*) do País: a ‘Marca Portugal’. Um fazer património (*heritage making*) intimamente ligado ao setor das indústrias criativas, tendo o mesmo passado a integrar os novos sentidos culturais de apropriação da ‘ideia’ de azulejo. Daí resultam novas experimentações dos motivos azulejares, da sua aplicação em materiais diversos e não cerâmicos, enfim, o repercutir

---

<sup>7</sup> A título de exemplo tem interesse consultar os seguintes sites relacionados com alguns artistas, tais como: Add Fuel (Diogo Machado) — <http://gerador.eu/autor/add-fuel/>. Ver também: site do autor — <http://www.addfueltothefire.com/>, e ainda: <https://ideiasderua.blogspot.pt/2012/03/diogo-machado-add-fuel-to-fire.html>; Maria d’Almada — <https://www.flickr.com/photos/recuperarte/>; Pixelejo (Tiago Tejo) — <http://chocoladesign.com/pixejejo-azulejos-reinventados>.

<sup>8</sup> Mais informações em: <http://www.belasartes.ulisboa.pt/mural-de-azulejos-de-andre-saraiva-com-a-colaboracao-de-alunos-da-fbault/>; <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/mural-de-azulejos-de-andre-saraiva-da-brilho-ao-muro-do-jardim-botto-machado>; <http://ocorvo.pt/2016/09/20/mural-de-azulejos-no-campo-de-santa-clara-vai-estar-pronto-no-final-de-outubro/>.

destas novas lógicas de apropriação da cultura azulejar no sector da moda, do design, do *webdesign* e da publicidade. (Menezes & Blum, 2016: 27)

Não menos interessante é notar que estes objetos de consumo estetizados são, muitas vezes, reinterpretações de elementos culturais pré-existentes. Isto é, ao reproduzirem uma ideia de azulejo português, refletem determinados ícones e significantes culturais que podem ser reconhecidos como marcadores identitários. O que, por exemplo, poderá explicar a sua também presença nas lojas do Museu Nacional do Azulejo ou do Mosteiro de São Vicente de Fora.

#### 4. O azulejo é bom para pensar o património: notas finais

Propus aqui identificar algumas manifestações da contemporânea apropriação da cultura azulejar, considerando que as mesmas estão ligadas ao processo de patrimonialização do azulejo. Focando a relação entre continuidade e renovação no azulejo, a par dos intervalos em que se verificam descontinuidades na manifestação desta cultura, observei a ocorrência de um novo e diferente fenómeno de apropriação da cultura azulejar e que, em síntese, remete para ideia de uma apropriação transfiguradora do azulejo. Contudo, procurei salientar que, a par de atualmente se experimentar uma apropriação transfiguradora de entendimento e recurso à cultura azulejar, mantém-se a inventiva capacidade de a arte azulejar renovar-se.

Na demonstração das atuais expressões de apropriação da cultura azulejar recorri a alguns exemplos. Observei que determinados artistas gráficos, nomeadamente aqueles mais associados à arte urbana (*street art*), têm vindo a trabalhar com a cultura do azulejo, quer na sua tradicional qualidade de material cerâmico, quer somente enquanto efeito visual, ou seja, reproduzindo uma ideia de azulejo em outra matéria. Notei que uma e outra situação podem ser visíveis nas paredes da cidade, ainda que sejam muitos os casos em que sobressaia a função estético-artística (mesmo em situações que visam denunciar o abandono e o vandalismo), sobre as outras funções do azulejo. Reparei ainda que alguns destes artistas, entretanto identificados com a *street art*, passaram a ter encomendas públicas para a execução de painéis em azulejo (enquanto material cerâmico). O que permitiu considerar que o sentido efêmero da *street art* altera-se com a adoção de um material de maior durabilidade<sup>9</sup>, aproximando-se de um sentido mais usual de entendimento da cultura azulejo. Isto é, um sentido em que o azulejo é uma peça cerâmica, normalmente quadrada, com uma face vidrada e brilhante que pode ser mono ou policromática e que, em geral, é usada como revestimento em arquitetura, ainda que abarque significados funcionais, decorativos, artísticos, estilísticos, a par da durabilidade. Por outro lado, salientei sobre o emergir de um novo fenómeno que, inspirado na cultura

---

<sup>9</sup> Este fenómeno foi também salientado por Alexandre Pais (Historiador de Arte do Museu Nacional do Azulejo) numa troca de impressões.

azulejar, sobretudo irá recorrer aos elementos formais, gráficos e iconográficos do azulejo para revestir objetos que não estão integrados na arquitetura, nem tão pouco se caracterizam por um sentido de perenidade. Embora este novo fenómeno associe-se aos processos de economização da cultura e de culturalização do urbano, destaquei a sua também associação ao processo de patrimonialização do azulejo. É, contudo, de salientar que, a par de atualmente se experimentar uma apropriação transfiguradora de entendimento e recurso à cultura azulejar, mantém-se a inventiva capacidade de a arte azulejar renovar-se.

Para finalizar, considero que o entendimento da secular manifestação de uma cultura material que se adapta, ao renovar-se, ainda que paradoxalmente perde-se, lembrando o interesse da sua salvaguarda, tem sido demonstrado em estudos históricos, mas pouco explorado de um ponto de vista antropológico. Tendo como fio condutor de análise a tríade continuidade-descontinuidade-renovação no uso do azulejo, associando à esta relação as dinâmicas de transfiguração da cultura azulejar, num sentido antropológico, abre-se um leque de possibilidades de estudo. Em síntese, de um estudo que remete para o entendimento dos mecanismos socio-simbólicos que configuram os significados de valorização do património azulejar. Ambiciona-se uma análise em que os fatos sociais sejam evidenciados, assim clarificando um pouco mais os significados do 'gosto português' pelo azulejo.

**Agradecimentos:** Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Projeto Infraestrutura Nacional na área do Património Cultural — IPERION-CH.PT — FCT.

## Referências bibliográficas

- Abreu, J. G. (2015). As origens históricas da arte pública. *Convocarte — Revista de Ciências da Arte*, 1, pp. 14-27. Acedido em [http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wpcontent/uploads/2015/12/Convocarte\\_1\\_site.pdf](http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wpcontent/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf)
- Castanheira das Neves, J.P. (1908). In *Notas sobre Portugal*, Vol. 1, (pp. 169). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Flores, F. (2012). O azulejo tradicional reinventado por artistas contemporâneos. *Público*. Acedido em <http://p3.publico.pt/cultura/design/4002/o-azulejo-tradicional-reinventado-por-artistas-contemporaneos>
- Henriques, P. (2000). Introdução. *O azulejo em Portugal no século XX*. Edições INAPA: Lisboa.
- Menezes, M. (2015). Azulejo, cultura, memória e sociedade: para um estudo dos significados sociais do património azulejar. In *Proceedings International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage*. Lisbon: LNEC.
- Menezes, M., & Blum, E. M. (2016). Para além do azulejo: matérias outras da invenção contemporânea da cultura azulejar. In *Livro de Resumos do Congresso Património, suas matérias e imatérias — PATRIMA\_2016* (pp. 26-27). Lisboa, LNEC.

- Neves, P. S. (2015). Significado de arte urbana, Lisboa 2008-2014. *Convocarte — Revista de Ciências da Arte*, 1, pp. 121-134. Acedido em [http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wpcontent/uploads/2015/12/Convocarte\\_1\\_site.pdf](http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wpcontent/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf)
- Olivia, G. (1995). *Waves of influence — Cinco séculos do azulejo português* [catalog of an exhibition held at Snug Harbor Cultural Center, February 27-May 22, 1994; Everson Museum of Art, March 17-May 7, 1995; Museum of Art, Rhode Island School of Design, December 8, 1995-February 7, 1996]. Lisboa, Metropolitano de Lisboa.
- Pais, A. (2014). A construção de uma cidade de loiça. Maria Keil e a renovação da azulejaria contemporânea. In *De propósito — Maria Keil, obra artística* [catálogo de exposição] (pp. 50-59). Museu da Presidência, Lisboa.
- Santos, R. (1957). *O Azulejo em Portugal*. [s.l.]: Editorial Sul Limitada.
- Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII* [catálogo de exposição] (2012). Lisboa: MNAz/Athena.
- Junior, W. Z. (2011). Arte pública e arte de rua. In *Actas do II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica — Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latino-americanas* (pp. 138-148). Vitória, ES: Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.



## CAPÍTULO 9

# 'It was easy, it was cheap, go & do it': a importância do *do-it-yourself* na cena do *rock alternativo* em Portugal

## 'It was easy, it was cheap, go & do it': the importance of *do-it-yourself* in the Portuguese alternative rock scene

Ana OLIVEIRA<sup>1</sup>  
Paula GUERRA<sup>2</sup>  
Pedro COSTA<sup>3</sup>

### Resumo

A abordagem DIY das carreiras musicais reside na premissa de que a música é um pólo de unificação das atividades, entendida como um conjunto de atividades comerciais. A análise da produção musical é baseada numa perspetiva empresarial em relação aos trabalhadores criativos e, especificamente, aos músicos. Vários autores têm prestado especial atenção aos 'novos independentes', trabalhadores *freelancers* envolvidos numa lógica de redução da especialização e de promoção de competências múltiplas, diluindo os limites entre o profissional e o amador. Esta ênfase é baseada no exercício da teoria social para visitar um dos valores fundamentais da subcultura de *punk* — o *ethos* DIY. Trata-se de mobilizar a atitude DIY como novo padrão para promover a empregabilidade, gerindo a incerteza e precariedade desta opção em termos de construção de uma carreira profissional. A partir do caso do projeto HAUS, pretendemos explorar a relevância das lógicas e procedimentos DIY na construção e manutenção de carreiras musicais no *rock* alternativo, considerando o seu impacto sobre a oferta musical de Lisboa.

**Palavras-chave:** DIY, carreiras musicais, *rock* alternativo.

### Abstract

The DIY approach of musical careers lies in the premise that music is a unifying pole of activities, understood as a set of commercial activities. The analysis of musical production is based on a business perspective on creative workers and specifically on musicians. Several authors have paid special attention to the 'new independents', freelancers engaged in a logic of reduction of specialization and promotion of multiple skills, diluting the boundaries between the professional and the amateur. This emphasis is based on the exercise of social theory to revisit one of the fundamental values of the punk subculture — the DIY ethos. It is about mobilizing the DIY attitude as a new standard to promote employability, managing the uncertainty and precariousness of this option in terms of building a professional career. Considering the HAUS project, we intend to explore the relevance of DIY logic and procedures in the construction and maintenance of musical careers in alternative rock, considering its impact on the musical offer of Lisbon.

**Keywords:** DIY, musical careers, alternative rock.

---

<sup>1</sup> ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira(at)gmail(dot)com.

<sup>2</sup> Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

<sup>3</sup> ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINAMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: pedro.costa(at)iscte(dot)pt.

## 1. Introdução<sup>4</sup>

A abordagem DIY das carreiras musicais é geralmente baseada na premissa de que a música é um pólo unificador de atividades, que pode ser entendido como um conjunto de atividades interrelacionadas que estruturam, por um lado, as fontes de rendimento dos agentes envolvidos e, por outro, o seu estilo de vida, as suas sociabilidades, bem como a sua reputação no seu espetivo mundo da arte. A análise da produção musical assenta numa perspetiva empreendedora em relação aos trabalhadores criativos e, mais especificamente, em relação aos músicos. Vários autores têm dedicado especial atenção aos 'novos independentes', trabalhadores *freelancers* envolvidos numa lógica de promoção de múltiplas competências, o que os faz assumir simultaneamente o papel de músicos, produtores, *designers* e promotores, gerando interseções entre vários subsectores artístico-criativos, desafiando as fronteiras entre o profissional e o amador, numa esfera social marcada pela densificação relacional (Hennion, Maisonneuve & Gomart, 2000; Leadbeater & Oakley, 1999). Isto é particularmente verdadeiro quando as diferenças entre trabalho e lazer, oferta e procura se desvanecem progressivamente, em contextos institucionais marcados pelo trabalho orientado por projetos, flexibilidade laboral, acumulação coletiva de conhecimento baseada em interdependências de interesse e complexos mecanismos de regulação (O'Connor & Wynne, 1996; Scott, 2000; Caves, 2002; Costa, 2008; Borges & Costa, 2012).

Esta ênfase está relacionada com o exercício da teoria social de revisitação de um dos valores centrais da subcultura *punk*, o *ethos* DIY, baseado no empoderamento, na tomada de posse dos meios de produção, como uma alternativa aos circuitos de produção *mainstream*. Trata-se de mobilizar as competências DIY (força, realização, liberdade, ação coletiva) como novos padrões para promover a empregabilidade, gerindo a incerteza e a precariedade dessa opção em termos de construção de uma carreira profissional.

Nas paisagens contemporâneas e fluídas da criação musical e do consumo de música, e aproveitando, em particular, as vantagens da digitalização e dos avanços tecnológicos nos mecanismos de produção e disseminação, os coletivos de artista-produtores-*gatekeepers* estruturam suas atividades, formal e informalmente, neste tipo de prática, assumindo o seu *ethos* e filosofia, mas também suas vantagens económicas, para a afirmação dos seus bens culturais, bem como dos seus ativos de reputação dentro dos campos artísticos em que se movem. Tanto no seio dos principais meios criativos da cidade como nas periferias do núcleo urbano, desenvolvem sua atividade especializada, fortemente interligada, tanto local como internacionalmente, em torno da criação, apresentação, divulgação, produção e legitimação de manifestações musicais (tanto na oferta, como na procura), que se relacionam com as suas especificidades estéticas e

---

<sup>4</sup> Esta comunicação insere-se no projeto de doutoramento de Ana Oliveira, tendo Paula Guerra e Pedro Costa como orientadores. O projeto intitula-se *Do It Together Again: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena indie portuguesa* e é desenvolvido com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/101849/2014.

criativas. Desde a promoção de concertos, eventos e festivais, até à promoção quotidiana e dinamização de uma cena animada em cada um dos lugares em que estão ancorados, estes atores desenvolvem uma atividade persistente baseada nos modos de ser e fazer DIY, que explora esses princípios como ferramentas para a sua competitividade e para a sua afirmação simbólica dentro dos seus mundos artísticos.

Partindo de um caso de estudo concreto — o projecto HAUS —, ilustrador destes princípios e *ethos* DIY, exploramos nesta comunicação a relevância das lógicas e procedimentos DIY na construção e manutenção de carreiras musicais na cena do *rock alternativo*, considerando o seu impacto nos mundos da música da área metropolitana de Lisboa. A análise é baseada em entrevistas realizadas a dois dos fundadores do projeto HAUS, das quais se apresentam ao longo do texto alguns excertos ilustrativos.

## 2. O DIY na contemporaneidade

Tanto o acrónimo DIY como a expressão em inglês ‘do it yourself’ são de uso corrente, sendo também utilizada a expressão em português ‘faz por ti próprio’. Refere-se neste contexto, a um modo de produção musical simbolicamente apartado dos circuitos profissionais e da indústria fonográfica, ideologicamente motivado (Guerra, 2013, 2014). Nem sempre é fácil datar, se de facto for possível, precisamente o surgimento de uma ideia. Contudo, é possível estabelecer alguns momentos-chave: primeiro, em 1957, muito devido à ação da Internacional Situacionista, aglomerado de vários artistas, destacando-se entre eles Guy Debord, que tinham como primordial objetivo revoltar-se “contra os discursos dominantes, imagens e ideias da cultura de consumo capitalista, (...) e procurou incitar uma revolução, empregando táticas culturais que expunha contradições e criticava abertamente a sociedade” (Downes, 2010: 3).

Um segundo momento é a crise de 1970, caracterizada por um período de quebra nas taxas de troca, congelamento salarial, e estagnação económica, que deu origem a que os artistas Britânicos da classe pobre se desencantassem ainda mais com o estado e a sua incapacidade de lidar com a crise. Este processo deu origem no Reino Unido à formação de novos movimentos de sociabilidade juvenil, nomeadamente ao *punk*, com os Sex Pistols, que serviram simultaneamente como um alicerce de explosão social, e um indutor de medo na sociedade geral (Holtzman *et al.*, 2007).

Esta aparente morte do *punk* deu nova vida à contracultura, no entanto, e nos Estados Unidos isto deu origem a várias cenas locais em comunidades, subúrbios e cidades, unidas por um espírito DIY. Todas elas repudiavam a influência do capitalismo, e começaram a criar as suas redes de produção musical e cultural, com intenção de se afastarem do capitalismo e das suas instituições (Holtzman *et al.*, 2007). Isto é, a abordagem em torno do DIY ganhou maior relevo devido à tendência geral para um pós materialismo nas sociedades industriais desenvolvidas e ainda um sentimento

amplamente partilhado nos anos 80 e 90 de que a antiga política radical já não tinha capacidade de fazer frente às forças da globalização capitalista (César & Koubek, 2012).

E esta valorização do sentido comunitário da prática musical amadora vai de par com a conotação de marginalidade. Por um lado, marginalidade musical, no sentido de reivindicação pelos jovens músicos de uma expressão artística singular, experiência autêntica contraposta — não sem contradições e ambiguidades — ao mercado e às convenções musicais dominantes. Por outro lado, a conotação de marginalidade relativa à condição social dos jovens músicos quer a um nível de contestação simbólica da autoridade e de rebeldia juvenil veiculada através da música, quer a um nível de utilização da música como instrumento de mobilização política de grupos sociais identificáveis (o que é mais visível em géneros musicais mais politizados e socialmente recortados do *punk* ou do *rap*) (cf. Silva & Guerra, 2015; Humeau, 2011).

Mais, é possível analisar este espaço como sendo de socialização múltipla, uma esfera social em que fatores de estratificação, como classe ou capital escolar, são jogados num contexto de experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais. Os circuitos de auto-produção musical formam uma pluralidade de espaços de socialização, caracterizados por códigos simbólicos diversificados — de acordo com diferentes géneros musicais, culturas juvenis, enquadramento social, contexto urbano, grau de aproximação a meios profissionais, entre outros factores (Laing, 2015; Martin-Iverson, 2014; Guerra & Bennett, 2015).

Posto isto, o que significa este conceito? Qual a sua amplitude? Resumir-se-á à música? Alguns autores não deixam de notar que é um termo que não deixa de ter as suas ambiguidades, mas que pode circunscrever-se a uma ética particular que oriente as atividades dos movimentos que lutam pela autonomia e independência de uma sociedade orientada para o consumo (Guerra & Quintela, 2014).

De igual modo, uma primeira abordagem pode remeter para a criação de uma alternativa simbólica criando um espaço de auto-*empowerment*, ajuda mútua e organizações sociais alternativas (Kuhn, 2010). Ou práticas associativas e recreativas organizadas pelos próprios participantes num processo de empoderamento e capacitação com impactos no projeto de vida pessoal e na luta pela igualdade de género. Mais do que tudo, o DIY serve como uma força contrária ao neoliberalismo.

Contudo, isto é apenas uma parte da história. De igual modo, temos de ter em conta questões que remetem para formas de socialização alternativas (novas formas de educação e de constituição de famílias comunitárias); rejeição das corporações, cadeias de negócios e empresas multinacionais; ênfase nos média e canais de informação alternativos oferecidos; relação com as estratégias da ação direta; sistema de habitação alternativo (*squats*, cooperativas); práticas de cultura participatória DIY na aprendizagem de computação, tanto em conceitos como capacidades. A programação é particularmente relevante, oferecendo ao criador a capacidade de manipular o meio em que se move a constituição do computador, adaptá-lo, e reinterpretá-lo; vivências com princípios ecológicos, fazendo jardinagem, reparações e reciclagem, música e preservando a sua

própria comida; educação de adultos, etc. (Hemphill & Leskowitz, 2013; Guerra & Quintela, 2014, 2016).

E apesar de ser uma dimensão que não se encontrava presente nos dois momentos supramencionados, a verdade é que a Internet, e os contactos por ela possibilitados, vêm revolucionar o DIY (Guerra, 2015, 2010; Guerra & Silva, 2015). É comumente aceite que o avanço tecnológico, nomeadamente a Internet, beneficiou bastante o movimento ao facilitar o contacto com outras cenas *punk* em todo o mundo. Contudo, se criou mais contacto, criou também mais divisão dentro dos géneros de *punk* (Moran, 2010).

Como não se podia deixar de falar, é de salientar a importância das *zines* para disseminar o movimento. Sem fins comerciais, de pequena circulação, as *zines punk* serviram primariamente para estabelecer a comunicação entre as diversas cenas, expandindo-se para um fórum onde as pessoas podiam discutir temas pouco abordados pelos média (O'Hara, 1999). Este tipo de atitude é valorizado, dado ser um momento de recuperação e apropriação de algo distante e apoderado pelo capitalismo — a publicação (Hemphill & Leskowitz, 2012). O valor das *zines* está não só no encorajamento externo como interno, do produtor como do leitor, passando por uma produção que procura exprimir paixões, conhecimentos e frustrações através de uma criação artística DIY (Holtzman *et al.*, 2007).

Quanto à pirataria, por exemplo, Hemphill & Leskowitz (2013) mencionam o seu carácter radical, marcado por questões como as rádios piratas e o seu sentido — devolver o poder às massas e aos criadores, sem precisar de corporações como os *mass media*. Igualmente relevante é o facto de o público não ter de pagar pela informação. (Hemphill & Leskowitz, 2013). Existe também aqui a perspetiva da criação de uma documentação duradoura do evento, quer dizer, vídeos DIY particularmente valorizados na sua capacidade de replicar a sensação de estar no espetáculo, sendo entendidos como presentes dentro dos sistemas explicitamente não-económicos de troca. Acabando, por ser turno, por providenciar um ponto de contacto entre utilizadores individuais, comunidades de fãs e bandas (Guerra, 2010, 2015).

No que toca às *skillshares*, os autores notam como tem sido uma das marcas do DIY a constituição de cooperativas livres, em eventos onde os voluntários criam *workshops* sobre uma capacidade que controlam e dominam, desde a desobediência civil até ao trabalho com madeira. Igualmente notáveis, os grupos de estudos radicais constituem outra forma de partilhar este tipo de saber acumulado — e servem um propósito de disseminação de informação recolhida por canais tradicionais. Nesse sentido, portanto, o DIY destes grupos passa pela constituição de uma comunidade de prática. No que toca à Internet e a materiais *open source*, as respostas dos participantes tenderão a apontar para projetos de democratização, apontando os grupos *online* como comunidades auto-educantes. Mais ainda, a criação de ferramentas como *wikis* e *open source* permite uma democratização da internet ainda maior (Hemphill & Leskowitz, 2012).

É interessante, a pesquisa da cena DIY de Baltimore por Eversley que analisa o Estado-Nação a partir de uma ótica pouco abordada: aqueles que conseguiram escapar à

incorporação do Estado e entender que o Estado-Nação faz uma clara distinção entre aqueles que aceitam o seu controlo, os civilizados, e todos aqueles que não se encontram sob sua jurisdição, os bárbaros. Mas esta barbárie nada mais é do que a resistência à incorporação por parte do aparato estatal e a busca de uma liberdade fora deste aparato (Eversley, 2014: 51).

E constata-se isso na ética DIY em Baltimore, onde se procura escapar ao controlo e vigilância estatal em busca do alcance de uma maior autonomia. Mas a relação atualmente é mais complexa, pois não existe uma clara divisão entre espaços estatais e espaços não estatais. Não existe uma clara rejeição do poder e controlo do Estado, sabem que tal não é plausível. Existe é uma clara opção por locais legais onde atuam, para desta forma evitarem as constantes operações policiais contra os locais ilegais ou semilegais (Eversley, 2014: 52).

Aqui Eversley introduz o termo de cidadania rebelde, isto é, o uso da cidadania como uma “esfera de resistência, agência e contestação” (Eversley, 2014: 52). E transpondo esse conceito para a cena DIY de Baltimore, a autora define-o “como o uso de espaços para fins que não a sua intenção original e, ao mesmo tempo, subvertendo os padrões hegemónicos de cidadania produtiva (*productive citizenship*)” (Eversley, 2014: 53). Neste sentido, podemos estabelecer a uma política horizontal, sem qualquer tipo de líder. É uma forma de protestar contra o que é considerado como a cooptação dos Estados pelas grandes multinacionais e a sua incapacidade de lidar com os problemas das pessoas. Por isso, a resposta é uma organização que permita às pessoas uma capacidade de organizar a sociedade de baixo para cima (Eversley, 2014: 75).

Assim, a “cena punk DIY assemelha-se à democracia direta no sentido que os músicos são livres de organizar os seus próprios espetáculos se conseguirem encontrar um espaço ou colaborar com outras pessoas da comunidade DIY” (Eversley, 2014: 76). E esta política de horizontalidade tem claras consequências ao nível das sociabilidades na comunidade DIY. Primeiro, a barreira entre público e artistas é derrubada; segundo, existe uma intimidade que “permeia todo o ambiente social nos espetáculos *punk*, e, portanto, promove uma atmosfera híper-social” (Eversley, 2014: 76). Ou seja, tal como Moran salienta: o DIY revela-se como um princípio ético e pode resumir-se a uma expressão ‘feito pelos fãs para os fãs’.

### 3. O projecto HAUS

No centro de Lisboa, perto do rio e da estação ferroviária, encontramos um novo projeto cultural no qual estão presentes os princípios e mecanismos DIY. O HAUS, aberto desde 2015, é ao mesmo tempo um estúdio de gravação, um conjunto de salas de ensaio, um espaço de agenciamento e promoção de concertos e outros espetáculos e também um lugar onde as relações entre música e marcas são exploradas. Na verdade, os seus fundadores vêem o projeto como um centro de música onde se concentram valências

diferentes e complementares e onde desempenham papéis diferentes, indo ao encontro da ideia de política horizontal de Eversley (2014).

(...) o próprio modelo de negócio também é reflexo dessa atitude mais comunitária. Não é um estúdio linear na coisa. O HAUS organiza-se como centro de música. Há falta de melhor termo [risos]. Porque queremos agregar aqui o máximo de valências e soluções para a nossa experiência da música. É fundamental um sítio fixe para ensaiar, um sítio onde possas vir falar da experiência do fazer com outras pessoas daqui. O facto de as bandas estarem juntas, alimenta e inspira muitas coisas e isso é fundamental. Haver um sítio com qualidade para alguém te ajudar a gravar e a registar a tua música da melhor maneira possível também é fundamental. Depois teres alguém que te consiga ajudar a levar isso para a estrada ou a pensar contigo maneiras de promover o que estás a fazer. (Co-fundador do HAUS)

O projeto resulta inteiramente de uma carreira musical anterior, feita em conjunto pelos quatro fundadores do HAUS<sup>5</sup>. Emerge do desejo de partilhar com outros músicos o conhecimento adquirido em anos de estúdio e de estrada. Portanto, o projeto é baseado num espírito de comunidade e troca de experiências. Pode ser visto como uma forma e um espaço de transmissão, acumulação e co-criação de conhecimento. Algo feito por um grupo de pessoas que pensam formas alternativas para os músicos portugueses criarem e gerirem formas de expressão e de rendimento. Trata-se, portanto, de um projeto que busca caminhos de sustentabilidade não apenas para os elementos que o integram, mas também para outros músicos com ele relacionados. Como dissemos anteriormente, o HAUS pode ser entendido como um importante espaço de socialização baseado numa profunda simbiose entre as pessoas que o frequentam. Elas formam uma 'comunidade de afetos', constituída por pessoas unidas em torno dos mesmos princípios e objetivos, que é algo característico das formas de fazer independentes, DIY — a criação de uma atmosfera de forte sociabilidade e convivência, essencial à criação e gestão das carreiras musicais.

Estamos juntos, temos todos valências, consciências, saberes complementares, bora lá juntar trapinhos, porque é mais fácil. Esta ideia de simbiose é natural e depende, acima de tudo, de afetos, de afinidades e de afetos. (...) Só acontece assim porque a gente se deu bem e trabalhamos juntos há muito tempo. É outro marcador do independente. É uma química, uma afinidade, que junta as pessoas. A ideia da comunidade de afetos aplica-se aqui perfeitamente. Não há um objetivo partilhado de lucro ou do que quer que seja. É o facto de as pessoas se darem bem e quererem fazer as mesmas coisas ou irem aos mesmos sítios ou querem partilhar a experiência juntos de fazer música e ir não sei para onde com a música e construir um estúdio para fazer mais música, é isso que os leva para a frente. (Co-fundador do HAUS)

Nesse sentido, podemos dizer que o HAUS surge de uma atitude e de um modo de fazer DIY. Os seus fundadores, todos com carreiras musicais ligadas ao *punk* e ao *hardcore*, não esperaram, não pediram apoio, agiram mobilizando o seu *background*, os seus conhecimentos, as ferramentas, as redes de relações que tinham e, acima de tudo, o

---

<sup>5</sup> Para além de outras bandas mais antigas, atualmente têm uma banda comum, chamada PAUS.

facto de não terem medo de falhar. Acima de tudo é a ideia do DIY como uma ferramenta em prol da autonomia e da independência e como uma forma de capacitação.

Num artigo que reflete sobre a possibilidade de o DIY ser considerado uma contracultura, Hein (2012) mostra que o cenário do *punk rock* desmistificou o processo de produção cultural, revelando a capacidade que qualquer pessoa tem de se tornar um agente cultural. Esta dinâmica é traduzida no DIY, um sistema de ação que presidiu o desenvolvimento de um empreendedorismo *punk*, relativamente independente da indústria fonográfica *mainstream*. Na verdade, o autor fala sobre o desenvolvimento de uma 'economia alternativa'. Nesta perspetiva, ele defende que o DIY mostra que é possível desenvolver um negócio cultural dirigido a um nicho específico mantendo os valores do *punk*, podendo assim ser considerado uma contracultura. O DIY pode promover a autoprodução de uma cena cultural ou musical, participando de um processo de capacitação, uma consciencialização da capacidade de ação. O envolvimento no *ethos* DIY incentiva as pessoas a inventar e inovar. De alguma forma, promove a experimentação e a criatividade, mas como Hein sublinha esta dinâmica depende da determinação dos atores em criar e "fazer o produto"<sup>6</sup>. Os atores têm de aprender a identificar os recursos disponíveis, estar atentos às oportunidades e construir as suas próprias estratégias. O DIY pode ser visto como um processo de capacitação pelo qual uma pessoa ou um grupo adquire os recursos necessários para reforçar sua capacidade de ação e emancipar-se. Assim, esse processo de empoderamento surge como promotor da criatividade. Portanto, podemos dizer que o HAUS é um espaço e um projeto que promove essa capacitação e estimula a liberdade criativa através das possibilidades de partilha fornecida. Tal levamos à importância do DIY e do papel da comunidade criativa para a criação de carreiras musicais. Esta perspetiva assenta numa abordagem relacional da música, entendida como uma criação coletiva, produto da conexão entre os diferentes elementos que compõem os mundos da música (Guerra, 2015; Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew & Widdop, 2014; McAndrew & Everett, 2015).

O facto de fazermos juntos implica sempre estares com amigos e, ao mesmo tempo, estares com alguém que te está a motivar. Por isso é que as comunidades, normalmente, evoluem mais rápido. Quem aprende junto, evolui mais rápido porque tem esse lado de comparação, de picanço e de puxar. (Co-fundador do HAUS)

Conforme evidenciado anteriormente, e como reconhecido pelos elementos que compõem o HAUS, a ética particular DIY que orienta as atividades e serviços desenvolvidos por este projeto permite uma democratização das formas de criar e consumir música. Ela desmistifica a ideia tradicional sobre todos os recursos necessários para ter uma banda ou para lançar um disco, contribuindo para a proliferação da ideia de que todos podem fazê-lo (Dale, 2010). Ao mesmo tempo, isso promove a quebra de barreiras entre público e artistas.

---

<sup>6</sup> Referência à música *I make the product*, dos Desperate Bicycles, uma banda *punk* inglesa, considerada uma das pioneiras do *ethos* DIY. A música pertence ao EP *New Cross, New Cross*, editado em 1978.

O espírito DIY implica que se tu és fã, deves sentir-te inspirado para fazer. É um discurso muito recorrente. “Se ele faz, eu também consigo” (...) O fazer é mais importante do que fazer carreira ou o que quer que seja, por isso, é que o DIY é um terreno super fértil para muita gente que está a trabalhar hoje em dia, porque descomplicou isso à partida, ou desmistificou. Nivelou as aspirações, porque de alguma forma o sistema de entretenimento ou estrelato até anos 90 era uma coisa meia diagonal. Vivia desta relação diagonal: o artista é alguém inatingível, sobre-humano, é muito difícil chegar onde ele chega, isto não é para todos. A ideia de ser muito difícil fazia com que os discos, os concertos, o merchandise fossem o mais próximo que eu vou conseguir estar dele ou dela... (...) O DIY desmonta isso. Tu não precisas saber tocar para ter uma banda, não precisas saber escrever para ter uma fanzine, não precisas ter uma gráfica, não precisas desenhar super bem para fazeres uma banda desenhada... O que interessa é que tu faças e a tua perspetiva é muito importante. E isto dá muita liberdade criativa e de expressão, de se criarem novos discursos, novos vocabulários, novas técnicas. (Co-fundador do HAUS)

Estas mudanças são impulsionadas pelos avanços tecnológicos e pela proliferação da Internet e das várias redes sociais. Autores como Oliver e Green têm trabalhado a respeito da auto-suficiência do artista DIY e do papel das novas ferramentas tecnológicas a este nível (Oliver & Green, 2009; Oliver, 2010). Eles mostram como é importante usar todas as ferramentas relevantes em termos de bases de dados, redes sociais, educação, formação e comunicação. Estes sistemas de informação são essenciais para a realização de atividades criativas. Eles introduzem novas formas de pensamento colaborativo, atuam como ferramentas de auto-promoção de atividades criativas e melhoram a rede com outros músicos e fãs. Desta forma, contribuem para uma profunda mudança nos modos de criação e de interação. Através destas novas tecnologias, artistas e fãs têm as mesmas oportunidades de comunicação, partilha de informações e visibilidade. No seu trabalho diário, os membros do HAUS mobilizam recorrentemente estas ferramentas.

E a internet e depois a tecnologia que vem a seguir vem facilitar a produção dos produtos culturais. De repente já não dependíamos de não sei quantos milhares de euros para alugar um estúdio, não precisávamos de gráficas... Ou seja, adotámos métodos de impressão digital mais simples, ou percebemos como é que se montava uma coisa de serigrafia em casa. A partilha de informação destas redes todas e a democratização não só da informação mas da tecnologia permitiu a mais gente começar a trabalhar com um espírito DIY porque era mais fácil ser-se independente. (Co-fundador do HAUS)

#### 4. Algumas pistas conclusivas

Como resultado da análise aqui apresentada, podemos tirar algumas ideias que nos dão um panorama relativamente claro acerca de alguns dos mecanismos DIY que baseiam a produção e divulgação de música na contemporaneidade, particularmente se nos concentrarmos no caso específico da cena do *rock* alternativo.

Por um lado, podemos ver claramente vestígios deste *ethos* DIY na análise das lógicas de trabalho desses agentes. Os ‘novos independentes’, que são o paradigma deste tipo de

atividades e práticas, podem ser vistos como trabalhadores *freelancers* que promovem e mobilizam competências múltiplas, permitindo-lhes assumir, formal ou informalmente, o papel de músicos, produtores, *designers*, promotores, gerando uma interseção entre vários subsetores artístico-criativos e desafiando as fronteiras entre o profissional e o amador, numa esfera social marcada pela densificação relacional, onde as tênues fronteiras entre trabalho e lazer também tendem a esbater-se e a desaparecer. O artista-criador-consumidor, visto aqui como um verdadeiro empreendedor de si mesmo, entre a produção e o consumo, entre sujeito simbólico e objeto simbólico, entre vocação e oportunidades, afirma-se no núcleo desses processos colaborativos e constrói a sua carreira e trajetória profissional num ambiente progressivamente autoconstruído, gerando e explorando oportunidades sucessivas de auto-capacitação, capacitação coletiva e reforço da autonomia. Mecanismos de aprendizagem coletiva e acumulação de conhecimento partilhado são aqui fundamentais, como em qualquer ambiente criativo em geral, incluindo todos os aspetos simbólicos. Assim, as funções de *gatekeeping* e os mecanismos de construção de reputação são também uma parte importante, fortemente presente nestes mecanismos DIY.

Por outro lado, também podemos ver claramente o DIY na análise das vantagens competitivas desses valores e processos como parte do desenvolvimento de alternativas aos circuitos de produção *mainstream*. Fortemente conectados através de redes, tanto a nível local como externo, estes circuitos DIY são uma forma muito eficaz de afirmar especificidades (estéticas, artísticas, simbólicas, processuais, ou outras), que podem ser exploradas como uma mais-valia na estruturação dos mercados para os bens e serviços que são produzidos por esses criadores. Estes circuitos são uma forma de afirmar e explorar oportunidades de negócio, ligadas a certos nichos de mercado, baseados na diferenciação e distinção (nos bens e serviços, na forma como são experimentados, na distinção simbólica que o seu consumo transmite, etc.).

Neste contexto, defendemos que a mobilização das competências DIY tradicionalmente reconhecidas (força, realização, liberdade, ação coletiva) permite a estes atores promover um certo tipo de 'empregabilidade' (mas não necessariamente o tipo formal a que estamos habituados), gerindo ao longo do tempo a incerteza e a precariedade desta opção em termos de construção de uma carreira, de um percurso profissional. Os atores desenvolvem assim uma espécie de auto-suficiência na construção de suas trajetórias e caminhos de vida, que é reforçada pelo grau de integração num ambiente ou cena específica, articulada local e externamente através de uma extensão de mecanismos de rede, tanto a nível material, como a nível simbólico. Há uma tendência de vincular essa autonomia à evolução tecnológica. No entanto, a auto-suficiência não é apenas tecnológica. Esta é uma parte que, nas últimas décadas, foi decisivamente ativada no campo da música através dos processos de digitalização e da Internet mas, na maioria, esses mecanismos de auto-suficiência advêm da capacidade de construir e gerir procedimentos económicos, simbólicos, culturais e sociais que permitem aos agentes um

espaço de autonomia em relação a outras forças hegemónicas. E os procedimentos DIY fornecem muitas ferramentas que tornam possível tal autonomia.

## Referências bibliográficas

- Borges, V., & Costa, P. (org.) (2012). *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e profissionais da cultura*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Caves, R. (2002). *Creative industries: contracts between art and commerce*. Cambridge & Londres: Harvard University Press.
- Císar, O., & Koubek, M. (2012). Include 'em all? Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic. *Poetics*, 40(1), pp. 1–21.
- Costa, P. (2008). Creativity, innovation and territorial agglomeration in cultural activities: the roots of the creative city. In P. Cooke & L. Lazzeretti (Org.), *Creative cities, cultural clusters and local development* (pp. 183-210). Cheltenham: Edward Elgar.
- Crossley, N., & Bottero, W. (2015). Social spaces of music: introduction background. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 3–19. Acedido em <http://doi.org/10.1177/1749975514546236>.
- Crossley, N., McAndrew, S., & Widdop, P. (Eds.) (2014). *Social networks and music worlds*. Londres: Routledge.
- Dale, P. (2008). It was easy, it was cheap, so what?: reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3(2), pp. 171–193.
- Dale, P. (2010). *Anyone can do it: traditions of punk and the politics of empowerment*. New-castle University.
- Downes, J. (2010). *Riot grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism*. Acedido em: [http://www.academia.edu/263110/Riot\\_Grrrl\\_Revolution\\_Girl\\_Style\\_Now\\_Black\\_Dog\\_Publishing](http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing).
- Eversley, M. (2014). *Space and governance in the Baltimore DIY punk scene. An Exploration of the postindustrial imagination and the persistence of whiteness as property* (Honors Thesis). Wesleyan University: Connecticut.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)* (Tese de doutoramento). Porto: University of Porto.
- Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102/103, pp. 111-134.
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorfoses. *Critical Arts*, 28, pp. 195-211.
- Guerra, P. (2015). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 51.
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38, pp. 500-521.
- Guerra, P., & Silva, A. S. (2015). Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), pp. 207-223.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2014). Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal. *Punk & Post Punk*, 3, pp. 203-224.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos. Os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 80, pp. 69-94. Doi:10.7458/SPP2016806009.
- Hein, F. (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène punk rock. *Volume!*, 9(1), pp. 105–126.

- Hemphill, D., & Leskowitz, S. (2012). DIY activists — communities of practice, cultural dialogism, and radical knowledge sharing. *Adult Education Quarterly*. April 5, 2012. Doi: 0741713612442803.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Holtzman, B., Hughes, C., & Van Meter, K. (2007). Do It Yourself... and the movement beyond capitalism. In S. Shukaitis & D. Graeber (Eds.), *Constituent imagination: Militant investigations // collective theorization* (pp. 44-61). Oakland: AK.
- Humeau, P. (2011). *Sociologie de l'espace punk indépendant français: Apprentissages, trajectoires et vieillissement politico-artistique* (Tese de doutoramento). Nantes, l'Université Picardie Jules Verne.
- Kuhn, G. (2010). *Sober living for the revolution: hardcore punk, straight edge, and radical-politics*. Oakland: PM.
- Laing, D. (2015). *One chord wonders: power and meaning in punk rock*. Oakland: PM Press.
- Leadbeater, C., & Oakley, K. (1999). *The independents: Britain's new cultural entrepreneur*. Londres: Demos.
- McAndrew, S., & Everett, M. (2015). Music as collective invention: a social network analysis of composers. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 56–80.
- Martin-Iverson, S. (2014). Running in circles: performing values in the Bandung 'Do It Yourself' hardcore scene. *Ethnomusicology Forum*, 23(2), pp. 184-207.
- Moran, I. P. (2010). Punk: the do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1). Acedido em <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>
- O'Connor J. & Wynne D. (Ed.) (1996). *From the Margins to the centre: cultural production and consumption in the post-industrial city*. Aldershot: Arena
- O'hara C. (1999). *The philosophy of punk: more than noise*. Londres: AK Press.
- Oliver, P. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), pp. 1422–1432.
- Oliver, P., & Green, G. (2009). *Adopting new technologies: self-sufficiency and the DIY artist*.
- Scott A.J. (2000). *The cultural economy of cities*. New Delhi, Londres, Thousand Oaks: Sage.
- Silva, A. S., & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia Editores.

## CAPÍTULO 10

# O pregão do cancionero e outras cantigas em *O menino atrasado*, de Cecília Meireles

The pamphlet of *chansonnier's* sale and another songs in *O menino atrasado* by Cecília Meireles

Elizângela Gonçalves PINHEIRO<sup>1</sup>

### Resumo

O auto de Natal *O menino atrasado*, de Cecília Meireles, foi escrito no Brasil em 1940. Traz reconfigurações da tradição portuguesa no que tange à composição do gênero auto, ao tema natalino e à rima amalgamada na cadência oral dos cancioneros. Na linguagem há a metáfora do devir daquilo que se foi e que ainda é, sobretudo em relação à memória alhures e algures. No Brasil moderno, o ritmo oral dos pregões e das vendas ambulantes, herança dos folhetos ibéricos ou das trocas nas feiras medievais, retomada a partir de outro olhar, atualiza comportamentos culturais do Novo Mundo. Pretende-se trazer elementos da celebração do nascimento de Jesus e da visita dos Reis Magos, verificando ecos da história dos cancioneros no teatro lírico de Meireles, desde os ritmos que embalam as entoadas das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, e da canção “Noite de Santos Reis”, de Elomar Figueira Mello.

**Palavras-chave:** *O menino atrasado*, cancionero, Reis Magos, Cantigas de Santa Maria, “Noite de Santos Reis”.

### Abstract

The Brazilian Christmas tale *O menino atrasado* was written by Cecília Meireles in 1940. It updates Portuguese tradition regarding the structure of the act (*auto*) genre, the Christmas theme, and the rhyme typical of *chansonniers'* oral cadence. The language used by Meireles metaphorically expresses the future of past and present, particularly with regard to memories from other contexts. Within modern-day Brazil, the oral rhythm of street trades, a heritage from Iberian pamphlets (*folhetos*) or from exchanges at medieval fairs, now taken up from a different perspective, updates cultural standards of behaviour in the New World. This study seeks to bring forth elements from the celebrations of Jesus' birth and the visit of the Wise Men, in an attempt to highlight echoes of the history of *chansonniers* in Meireles' lyrical theatre. Such echoes evoke the rhythms employed in Cantigas de Santa Maria, composed by Afonso X, and “Noite de Santos Reis”, composed by Elomar Figueira Mello.

**Keywords:** *O menino atrasado*, *chansonniers*, Wise Men, Cantigas de Santa Maria, “Noite de Santos Reis”.

## 1. Dois dedos de prosa: o introito

*O menino atrasado*, auto de Natal de Cecília Meireles, aborda questões do romanceiro popular brasileiro, herança do cancionero medieval ibérico. Essa herança vai desde o ritmo<sup>2</sup> longo, perfeito para o decassílabo e canções musicadas para o acompanhamento

<sup>1</sup> Universidade do Porto, Portugal/Brasil. E-mail: eliangelus(at)gmail(dot)com.

<sup>2</sup> Como sentimento de poder poético em nós e da repercussão de ressonâncias, da memória de nossos sentimentos recordados do passado, capaz de criar imagens e verdades no leitor, independentemente do tempo em que este se encontra, a contar com a simples experiência individual. Assim, a imagem do novo

dos versos, ao tema do amor petrarquiano. Para Marnoto (2015: 79), tanto “[o]s processos retóricos, estilísticos e de organização métrica e compositiva” dessa tradição literária, quanto “[o] ideal sacral, as reações às preces, ao sofrimento [e aos] desgostos, alegrias e tormentos por ele suportado” (2015: 80), condensam um ambiente de antinomias na coexistência de oposições.

O folclore resgatado no auto mostra-nos a dedicação aos detalhes, a seriedade do drama, ainda que seja para uma representação infantojuvenil de fantoches, bem como o cuidado e o rigor de Meireles revigoram as brincadeiras da tradição popular brasileira dos contos e das cantigas na rubrica teatral para “atrizes bonequeiras” (Souza, 2006: 14). A escritora opera, no que era para ser uma linguagem elevada e arquetizada pela erudição, uma desconstrução a partir do real, da práxis de um espaço habitado por pessoas simples, a transformar-se num cuidado com a escrita teatral.

Na senda de Souza (2006), Meireles capta o “Simbolismo francês de Maeterlinck” em devir de luzes e sombras, primeiro com o clarão da madrugada com que a peça inaugura, depois, ao meio, a presença de elementos simbólicos como a borboleta e o anjo — como os de Aleijadinho — para criar um simulacro opositor do efeito mimético a partir do real até chegar ao fim com o menino dormindo e sonhando. No Brasil, esses elementos eram valorizados e retomados no “teatro de Arte”, a conquistar o espectador para o “teatro poético” (Souza, 2006: 22) de linguagem sem mistério, sutil, numa atmosfera tomada por imagens.

A rubrica do drama em *O menino atrasado* é a simbiose das artes; ainda que seja apenas um texto escrito, pode-se perceber a influência da escultura, da dança, da melodia, do ritmo poético, da tragédia a descortinar a tensão do menino atrasado, das vozes ali contidas, dos pobres e marginalizados que se atrasam para tudo na vida, no trabalho, na compra do alimento, no recebimento do salário, nas comemorações de Natal, incluindo a peregrinação.

Assim, os personagens saem dos palcos religiosos da peregrinação dos Magos a Belém, no tempo de Herodes, para uma demonstração fundida num ritmo prosódico ameríndio e polifônico, correlato ao modo como Mario de Andrade (1972: 30) caracteriza a música brasileira: “da oratória amalgamada ao comensuralismo tradicional, feita de ritmos longos e cadenciados”. O auto desfila personagens da tradição brasileira, a miscigenação das raças e culturas: o trio de ciganas, as duas pretinhas de roça, os três roceiros, um grupo de baianas doceiras, o violeiro nortista, a costureira, o gaúcho e o vaqueiro do Norte.

---

transforma-se em “ser novo de nossa linguagem”, “um devir de expressão e um devir de nosso ser” (Bachelard, 2008).

## 2. A lição dos cancioneiros

O introito do livreto é feito por músicas, danças e representação dos pastores à maneira de Virgílio, isto é, com pastores-poetas que, em meio à paisagem amena do campo, celebram seus amores e disputam entre si a primazia no canto. O texto de Cecília retrata esse ambiente somado a outros elementos da cultura popular local.

1º pastorinha: (levantando-se)  
O galo já canta,  
A ovelha já berra,  
O boi ajoelha-se  
E prosta-se em terra.

(Falando para os companheiros):  
Tocai os pandeiros  
E as gaitas também,  
Vamos ver Jesus  
Nascido em Belém!  
(Maireles, 1966: 10)

Na aparente simplicidade do campo pode-se encontrar uma hermenêutica de práticas mágicas<sup>3</sup>, de conceitos testamentários, da tradição egípcia enredada nas versões apócrifas, orais ou escritas. O legado que Maireles retoma acaba por ser um avatar da esperança messiânica, a tradição de dar e pedir conselhos aos Reis, desde o propósito dos eremitas indianos, a incluir a estrela de David com seis pontas, ou o “pentagrama do selo de Salomão, que significa regeneração, símbolo do internacionalismo”, ou ainda, “as sete pontas, símbolo do ser humano” e por último “a parte mítica relativas à natureza divina de Deus” em conjunto com as quatro outras pontas que representam a “encarnação humana”, “Deus humanado, apresentados aos Magos, na gruta ou no estábulo, como era costume dos camponeses” (Gomes, 2009: 8).

O estábulo ou a vida dos camponeses muitas vezes dura e solitária comum no mundo antigo. A escritora resgata, assim, conceitos e assertivas da benfazeja vida solitária: “De Vita Solitária de Petrarca, isto é, o aprofundamento da consciência por parte do pecador”, e por parte da condição do espaço daquilo que a vida no campo permite (Marnoto, 2015: 38–39). É claro que aqui será numa proporção atenuada de um novo tempo.

Essa vida solitária pode ser muito bem demonstrada nos autos pastoris, comuns na literatura portuguesa, descrita de modo correlato no Auto pastoril de Pedroso Rodrigues, de 1904:

Que raça d’homens é esta,  
Tão fraca, tão pobre e má,  
Que dorme sobre a giesta,  
Como se não fora flor.

---

<sup>3</sup> Magia das Ciências Sagradas executadas e inspiradas pelos Reis Magos, ocultismo.

O cardo é cama melhor.  
Deixou morrer o rebanho  
Rez a rez! Já não tem anho  
Gordo, lindo e folião  
Nem ovelha branca e pura,  
Que galgue serra adiante  
Nas lindas manhãs de v'ráo.  
Mau pastor e má ventura!  
(Rodrigues, 1904: 19)

A narrativa se passa na Serra da Estrela com vozes de pastores. Já ao amanhecer do dia, Ruivo, Tonio, Cego, Violante e os pastores percorrem caminhos com córregos floridos e cabras, num ambiente rústico da terra: veem a produção diária dos homens que ali habitam, uma manta estendida na terra, uma cantarinha de barro e uma flauta. Uma cena tomada pela luz solar, por árvores e penedias. Nesse idílio, Ruivo diz a Tonio: "Eh Tonio! Tu dormes já?" (Rodrigues, 1904: 19). E, depois, a cobrança para saber que homem é aquele que dorme no trabalho e perde o rebanho: "Mau pastor e má ventura!".

Cito outro trecho do livreto que se contrapõe à reclusão da vida solitária mas se aproxima do *locus amenus*, como a dedicação de práticas religiosas. As confluências pastoris no auto de Natal de Meireles são muitas. Uma delas justifica-se na caracterização do próprio nascimento e a manjedoura para divulgar um Brasil belo e de riquezas múltiplas. Assim, Meireles faz uma reconfiguração à brasileira da simbolização desse ambiente em defesa de uma autonomia.

Enquanto dançam e cantam, começam a sair da árvore passarinhos que dão voltas pelo ar.

Os Pastores e Pastorinhas aproximam-se de um arbusto onde pousa uma grande borboleta verde, e cantam (Meireles, 1966: 11).

A diegese do auto remete à representação do Natal que Meireles nos presenteia com elementos do ciclo natalino recriado a partir de um ambiente luso-brasileiro. Contudo, não deixa de ser também um legado levado para o Brasil pelos jesuítas no século XVI, época em que já eram comuns a doação e o recebimento de presentes enquanto eram entoados cantos e representavam-se as danças.

O segundo ato do livreto apresenta o presépio montado no alto da colina, tal como na tradição hebraica, a compor o cenário do nascimento, a iniciar o louvor; o galo, o boi e a ovelha, importados da cultura oriental, sobretudo do Oriente Médio, um sumário de forças primitivas, homem-natureza, ou a condensação musical das conquistas humanas. As pastoras, nesse folheto, estão mais para uma representação da natureza, sob o olhar do ser circundante do que para uma continuidade barroca da tradição católica, adquirindo no Brasil uma dimensão profana como a dramatização do Bumba-meu-boi, o Boi Tungão.

Com toda a ambientação profana que a escritora põe em sua pena, a caracterizar o duelo entre o profano e o sagrado ou entre o grotesco e o sublime, ao fim vence, mais uma vez, a fé cristã. Na atmosfera de redenção do menino Jesus intercedendo pelo menino

atrasado, o ciclo natalino comemora o nascimento do Messias em 25 de dezembro e celebra a visitação dos Reis Magos em 6 de janeiro com a Folia de Reis, tradicionalmente chamada de Terno de Reis.<sup>4</sup> Uma festa sagrada e profana, colorida e alegre, composta por músicos tocando instrumentos, em sua maioria, de confecção caseira e artesanal, como tambores, reco-reco, flauta e rabeca, e, no Brasil, com a adição do ganzá e o coco.

As cantigas tornam-se objeto e motivo de reescritas a demonstrar consciência do desvio da moral e da racionalidade pela vivência amorosa, bem como a não obediência a um amor único. O trabalho com a linguagem mnemônica acessa as camadas primeiras das narrativas tradicionais, da história e da memória oral, na tentativa de lembrar sempre para não esquecer. O jogo antitético retrata os meandros da intimidade do Natal que englobam desde a simplicidade do nascimento do menino Jesus à vida do menino atrasado e aos pregões na rua, desde a baiana vendendo a cocada, ao sorveteiro e às trovas do violeiro.

Entram as baianas, muito movimento. Cantam o pregão:

Côro:

Olha o pé de moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa!

Depois dançam, cantando:

Levamos cocadas,

Levamos cuscuz

E bolo de milho

pra dar a Jesus.

Quindim, bom-bocado

Levamos também

Pra dar ao Menino

Nascido em Belém

(Passam e vão desaparecendo com o pregão):

– Olha o pé di moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa!...

Vem um violeiro do norte e canta para a sua companheira [...].

(Meireles, 1966: 14-15)

As comidas típicas simbolizam a miscigenação e as influências africanas e portuguesas do povo brasileiro: a cocada vinda de Angola, o cuscuz, prato árabe originário de Magrebe, região do norte da África, etc. O auto traz a combinação exemplar da simbiose de tudo que somos, cultuamos e produzimos, até mesmo a música, o coco da tradição popular: “Menina se queres vamos/ não te põe a maginá!/ Quem imagina cria medo/ quem tem medo não vai lá!” (Meireles, 1966: 15). Em seguida vem o Boi Tungão — coco de ganzá.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “Pode ainda ser ligado a ocasiões festivas como romarias, feiras, desfolhadas, serões etc., (...) Nos cantares ao desafio, durante largos minutos, são abordados temas como escárnio e maldizer, amor e ódio, fé e caridade; improvisam-se as rimas e responde-se, preferencialmente de forma jocosa, ao outro cantor. Há nessa tradição origens trovadorescas”. Acedido em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Desgarrada>.

<sup>5</sup> Coco significa cabeça, de onde vêm as músicas de letras simples. De origem africana e indígena, é uma dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante festas populares do litoral e do sertão nordestinos.

Ai, li-li-ô, Boi Tungão  
boi do maiorá  
Bunito não era o boi  
Como era o aboiá  
Eu chamava e ele vinha  
pra purteira do currá  
(Antônio, 1982)

No livro, as alterações da representação semântica na cantiga são quase iguais:

Aparece um grupo: Costureira, Cozinheira, Gaúcho e Vaqueiro do Norte.  
O Vaqueiro do Norte pula no meio e canta o Boi Tungão — Côco de ganzá:  
Solo:  
    Ó li, li, liô!  
Côro:  
    Boi Tungão!  
Solo:  
    Boi do Maiorá!  
Côro:  
    Boi Tungão!  
Solo:  
    Eu tava em casa,  
    tava danado no quarto,  
    tava bebo de aguardente  
    quand'ouvi chamá.  
    Era uma nêga,  
    Chamada Quitêra;  
    Essa falou sério:  
    Chico Antônio vá!  
(Mireles, 1966: 15–16)

Em uma embolada da tradição oral — o desafio e o repente, estudados e problematizados por Mario de Andrade —, Chico Antônio, descoberto pelo escritor em 1929, no auto de Mireles é um dos ícones do sincretismo social e cultural do Brasil, de nossa memória e identidade. Trata-se da história do boi forte, capaz de 'romper' as dificuldades do lugar. Na narrativa de Mireles, o boi tem a função de abrilhantar e colorir a festa de Natal num ritmo em que a tendência das quadras "é ligarem-se umas às outras, senão pela repetição dos últimos versos, por alguma palavra dêle, ou pelo sentido nele expresso" (Miller, 1951: 160). Essa explicação serve para compreendermos a facilidade mnemônica das letras e o modo como se fixam à mente.

Outro recorte temático é o dos três Reis Magos, da paráfrase bíblica do Evangelho de Mateus. A leitura nesse estudo é de um palimpsesto do Códice de Toledo das Cantigas de Santa Maria, como a de nº 424, em que o velho se fez novo na Idade Média, depois em inúmeras outras narrativas e textos até chegar ao Brasil e ser representado por diversos veículos comemorativos. Enfim, o tema da narrativa do menino atrasado pode ser o

mesmo de Loor à Santa.<sup>6</sup> A cantiga “Pois que dos reys Nostro sennor”, atribuída a Afonso X, o sábio, revigora a complexa relação entre a produção profana e religiosa na tradição galego-portuguesa, numa sociedade patriarcal e feudal em que o padrão feminino exigido era nada menos do que a perfeição e abdicação plena.

As configurações no século XX do teatro litúrgico trazem a música cantada na rua pelos pregoeiros com histórias preexistentes da Antiguidade, reconfigurado nas pessoas de quem trabalha e tem uma vida na rua: o menino, o doceiro, na forma de vendedor, o Velho, Chico Antônio, a nega Quitéria, a ambientar a atmosfera natalina.

A presença do cancionero medieval é ecoada desde o sincretismo religioso à tradição das cantigas medievais, a narrar a viagem e a adoração dos três Reis Magos a usar como fontes a narração bíblica.

Pois que dos reys Nosto Sennor  
Quis de seu linage descer,  
Com razon lles fez est’amor  
Em que lles foi apareçer.

Esto foi quand’em Beleen  
De Santa Maria nasceu  
Que cada ùu per seu sem  
E na estrela connoçeu  
Com’era Deus Rey; e poren  
De longe o foron ver [...]

Esto cá non maravidis,  
Ofereron a Deus los reys;  
Porend’assi os guardar quis  
Aquele que juntou as leis,  
Que per sonos os fez ben fis  
Que sonnaran vel cinc’ou seis  
Que fossen a Tarssis,  
Passa-lo mar por guarecer. <sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Nas Cantigas de Santa Maria encontra-se a trajetória de vida da Virgem, desde milagres canonizados a relatos ligados à devoção mística, gerados pela imagem da santa vista por milhares de pessoas. Na organização das cantigas, há poemas com profundos significados relacionados à devoção e à fé, tendo como resultado verdadeiras orações à Virgem. A cantiga em questão conta a história e a criação do reinado de Cristo, com suas leis e súditos, e a superioridade aos humanos, pois, mesmo com toda semelhança, o reino está nos céus, nos corações, na fé e na alma cristãs. Surge como herança da época medieval e dos aspectos sociais, históricos e políticos calcados na cultura patriarcal, dentro dos princípios de racionalização intelectual e social. No caso particular de Meireles, há um combate ativo em conjunto com o momento histórico brasileiro em que os artistas se unem em defesa do nacional, daquilo que formou o povo com todas as suas particularidades culturais e identidade literária. A simbiose com o paganismo, herança do solstício de inverno romano, é muito anterior ao 25 de Dezembro.

<sup>7</sup> Isto é, passar o mar para se salvarem. Códice Toledano. *Cantigas de Santa María*, nº 424. *Pois que dos Reis Nostro Seno*. Acedido em [http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois\\_que\\_dos\\_Reis](http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois_que_dos_Reis).

A versão original do Códice de Toledo mostra que na diegese da cantiga, antes mesmo do nascimento de Jesus, já havia começado a peregrinação. Há cruzamentos das histórias de Maria e José e da mãe ainda em gestação com o ramo do reinado de Davi, um resgate da fé cristã dogmática. Nas Cantigas de Santa Maria encontram-se a trajetória de devoção mística e dos milagres da santa. Nessa última estrofe, a peregrinação estende-se à trajetória do Oceano Índico até Tarsis, um idílio provavelmente situado ao norte de Espanha, um porto fenício.

Os Reis levam ouro como reconhecimento de seu reinado, incenso para o espírito e mirra como proteção corpórea para a morte, a evitar o apodrecimento do corpo. Meireles metamorfoseia esses presentes em uma colcha e um cobertor; queijo; melado, rapadura e cocadas; cuscuz, bolo de milho e bom-bocado, levados respectivamente pelo trio de ciganas e pelas duas pretinhas, símbolos de um Brasil regional e agrário antes da revolução verde de 1950.

O lirismo de Gil Vicente é fortemente estereotipado quando se trata da finalidade estritamente circunstancial. A exame desse lirismo pode-se ler a cantiga posta na boca de uma mãe judia em Auto da lusitânia: "D'onde vindes filha,/ Branca e colorida?/ De lá venho madre,/ De ribas de um rio;/ Achei meus amores/ Num rosal florido,/ Florido enha filha,/ Branca colorida" (Vicente *in* Bernardes, 2003: 122-123). Bernardes (2003: 122-123) aduz que "parece constituir um ritmo diluído de uma cantiga de amigo, tanto sob o ponto de vista semântico como sob o ponto de vista fônico-ritmo".

A herança do lirismo dos autos luso-brasileiros transcende o espaço físico temporal, para diluir-se numa dimensão metafórica de consciência humana e de expressividade exornativa do folclore. Outro exemplo é um fragmento contido em Triunfo do inverno, de Juan Guijarro, ao "queixar-se da penúria em que o amor o deixou": "Por do passar é la sierra/ Gentil serrana morena?/...../ Ti ri ri ri ri: queda tu aqui./ Tu ru ru r uru: que me quieres tu?" (Guijarro *in* Bernardes, 2003: 123). Como nas cantigas de amigo há aqui o tema da donzela que dá satisfação à mãe e geralmente entra em cena cantando, a estabelecer uma certa tensão, uma subdivisão das cantigas do gênero.

Há, na memória portuguesa e na história literária, a influência do petrarquismo nos versos endecassílabo italiano, na repetição dos motes do bailado e da idealização do amor, na glossa popular à exemplo de Camões e na retomada da medida velha, bem como na estreita relação política de fins do século XV do contato entre "D. João II e Angelo Feliciano" a frequentar as "escolas humanistas" (Braga, 1997: 103). Ademais, intelectuais portugueses comumente viviam em vários sítios italianos, dentre eles Roma, Milão e Bolonha.

Eis o Cancioneiro musical de 'los siglos XV y XVI', comentado por Barbieri em Madri:

Mengua la del bustar,  
Que yo nunca vi serrana  
De tan bonico bailar

Yo me iba, la mi madre

A Santa Maria del Pino  
Vi andar uma serrana  
Bien à cerca del caminho.

Saya trala pretada  
De um verde florentino...  
(Braga, 1997: 128)

Para demonstrar a corte feita na época trovadoresca, nos bailes oferecidos pela nobreza, a dama dança de maneira a destacar a beleza da roda de seu vestido, do bailado que desenha no salão. O lirismo do cancionero ascende a uma intensidade amorosa, “expressão reflectida da escola italiana, nesse verso de redondilha” (Braga, 1997: 130). Já em *O menino atrasado* “Entram as baianas, muito movimento. Cantam o pregão:/ Coro:/ Olha o pé de moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa! (Meireles, 1966: 14).

Outro cancionero moderno que pode ser hipertexto de Meireles é o de Elomar Figueira Mello. Coetâneo da escritora, reproduz também essa passagem em “Noite de Santos Reis”, mas trazendo uma versão sertaneja na retomada do mito original da narrativa sagrada do nascimento de Cristo. Mello humaniza Cristo, sobretudo quando este pode ser qualquer menino pobre e nordestino. A dicção religiosa multifacetada ambienta um universo pictórico brasileiro recuperando as poesias profanas de Afonso X no fazer satírico, no lirismo e, por vezes, até na rima.

Noite de Santos Reis  
I — Entrada  
Meu patrão minha sinhora  
Meu patrão minha sinhora  
Cum licença de meceis  
Nóis chegemo aqui agora  
Viemo nunciá o Santo Reis  
Viemo nunciá o Santo Reis  
II — Louvação  
São José Virge Maria  
São José Virge Maria  
Vai um jumentin também  
Vai um jumentin também  
Pirigrinamo os três  
Pirigrinamo os três  
Nas istrada de Belém  
Nas istrada de Belém  
O sinhô com sua Dona  
O sinhô com sua Dona  
Tem nessa casa um tisôro  
Tem nessa casa um tisôro  
Os filhos qui istão durmino  
Os filhos qui istão durmino

Vale mais qui prata e ôro  
Vale mais qui prata e ôro  
Oi lá vai os Três Rei Mago  
Oi lá vai os Três Rei Mago  
Cum a estrêla de guia  
Cum a estrêla de guia  
Visitano na capela  
Visitano na lapinha  
O Minimo qui nascia  
O Minimo qui nascia  
III — Aleluia  
Na palha o boi parou de remoer  
O carneiro na eira mugiu  
O burro levantou quando Jesus nasceu  
E os pastores na guarda deram Glória  
a Deus  
Aleluia... aleluia... aleluia  
O cego viu o côxo caminhou  
O mudo de nascença falou  
Quando Jesus andou aqui  
Jesus o Bom Pastor da casa de David  
Aleluia... aleluia... aleluia  
(Mello, 2005)

A canção de Figueira Mello, um musicista e compositor que faz louvação ao nascimento do menino, um retrato da peregrinação que acontece de casa em casa no sertão do Brasil. O paratexto bíblico e o cancionero com todo o paralelismo fazem ecos na canção, intensificando a representação dramática dos autos tal como na tradição das cantigas de amigo — ela descreve uma peregrinação religiosa, logo é intitulada de 'romaria'. O violeiro percorre casa por casa dos cantadores a fazer a folia e a oração. Farta-se no banquete que lhe é oferecido e canta as músicas de louvação em agradecimento ao acolhimento; em troca, dá-lhes a louvação do nascimento do menino Jesus. Assim, aquela casa que crê e segue as leis divinas do herdeiro de Davi continuará a ter boas colheitas e dádivas celestes para uma vida plena.

Mello tece toda essa dramatização dentro da representação do cancionero como exposto na Cantiga de Santa Maria, isto é, com as repetições de temas, léxico ou rimas dentro do verso longo e melódico — numa toada prosaica, como diria Mario de Andrade. A "aleluia" no terceiro ato anuncia o ambiente pastoril do lugar, da ovelha, da palha e do jumentinho. E quando Jesus nasce o universo para perante o esplendor do momento, o boi para de moer a palha, o burro "se levanta" e os pastores dão glória ao filho de Deus.

Não obstante, Figueira Mello e Meireles atualizam e demarcam certa ruptura dos moldes tradicionais dos autos, inserindo elementos próprios da cultura popular brasileira. Se, por um lado, revivem aquilo que Vasconcelos (1996: 75) nomeia "o cantar velho" da criação "verdadeiramente popular" dentro das divagações filológicas e das repetições lexicais, num repente de "saudades da minha terra" para "sodade" da alma — herança do bilinguismo do latim vulgar arraigado no culto da ternura nacional e na linguagem sertaneja brasileira, com suas diversidades linguísticas e culturais —, por outro marcam os novos tempos literários, modernos num país totalmente independente.

Uma questão proposta por Vasconcelos continua válida nos dias de hoje para erigir um panteão aos cancioneros portugueses: "Serão os Cancioneiros manuscritos realmente uma instituição nacional? Avaliaram os portugueses a arte das artes de modo diverso das restantes nações neo-latinas? Mais altos ou mais baixos?" (1924: 16). Se o legado popular abrange um feito democrático e histórico, é inegável que o alcance e o tempo não limitam esse tipo de canção a um único país. Contudo, a herança portuguesa é irrefutável, seja em livros de trovas, nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. Segundo Vasconcelos (1924: 17): "Ninguém ignora que os três exemplares que subsistem e se completam felizmente, se chamam Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Vaticana, e Cancioneiro Colocci-Brancuti".

A manutenção dessa continuidade ainda hoje deve-se à epistemologia antropológica que abarca o mito, a memória, a leitura e os leitores. O mito como narrativa que perdura ao longo dos tempos entre os homens configura-se como relato, discurso mítico "que dispõe em cena (...) cenários geralmente não naturais (...), segmentáveis em seqüências ou reduzidas unidades semânticas (mitemas)" (Durand, 1985: 245), onde está investida uma crença que faz funcionar uma lógica da identidade.

Dentro das inúmeras configurações da memória, a que será abordada aqui é a de lembrar, de cultivar a boa memória como tentativa de combater o esquecimento. Meireles faz uma apologia aos cancioneiros numa retomada da práxis dos cantadores medievais e das cantigas populares brasileiras. Com esse ato, a autora traz por intermédio do lirismo poético toda a gama de significado histórico da literatura medieval. Mesmo que em tempos modernos a engrenagem seja outra, o espaço e a cultura regional também se transformam em novo devir. A poetiza problematiza o passado e o moderno nas figuras dos personagens à brasileira, a resultar numa síntese de expressão com a figura do sorveteiro, por exemplo, uma figura grotesca a desfilarem o sublime, o sorvete, elemento moderno que esfria e alegra nos dias quentes.

Com a sorveteira à cabeça canta a seguinte trova: "Sorvetinho, sorvetão,/ Sorvetinho de ilusão,/ quem não tem duzentos réis/ não toma sorvete não" (Meireles, 1966: 17). Logo, o sorveteiro, ao lembrar as trovas da fórmula medieval, retoma os artistas da memória, pois lembrar é considerado arte principal, 'arte espacial': no discurso "o artista da memória precisa apenas repassar em pensamento a sequência de lugares (latim, permeare, pervagari, percurrere), e com isso pode vagar em série as imagens da memória" (Weinrich, 2001: 30–32). Tudo que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado, menos o esquecimento.

Para a história cultural é fundamental a reformulação que acentua a pluralidade compreensiva da liberdade criadora, ainda que regulamentada. Nela há os 'agentes' que não servem aos textos nem às normas, naquilo que Michel Foucault considera como apropriação social dos discursos, como procedimentos maiores aos quais os discursos são submetidos. Um sentido que a hermenêutica confere à apropriação, seja como narrativa particular ou a situação do leitor que reconfigura sua compreensão de si mesmo e do mundo (Chartier, 1992). Assim, a experiência pessoal é um fenômeno tido como universal e separado de toda variação histórica.

De donde la necesidad de un segundo desplazamiento cuya atención se centra en las redes de práctica que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, de relación con los textos. La lectura no es sólo una operación abstracta de intelección: ella es una puesta en obra del cuerpo, inscripción en un espacio, relación consigo misma o con el outro (Chartier, 1992: 54–55).

Como agentes históricos em seu tempo, o baiano e a carioca revivem o mito bíblico com caracterização autônoma. As narrativas ali contidas permeiam desde o tecido testamentário a transitar pela recordação do mito dos três escrínios de Shakespeare, em "Tem nessa casa um tisôro /Os filhos qui istão durmino/ Vale mais qui prata e ôro", ao valorizarem a ordem natural das coisas e da essência humana, já que entre o chumbo, a prata e o ouro, o primeiro pode ser o mais autêntico, o menos ilusório. Meireles e Figueira Mello não estão interessados na riqueza, mas em seu oposto, na simplicidade humana por excelência. Essa simplicidade pode ser resultante das religiões totêmicas comemoradas no Reisado, pois a simbiose dos elementos profanos, decorrentes da cultura africana e

indígena — como a baiana com o cuscuz e a cocada, além do boi Tungão —, aparecem no auto de Natal para harmonizar e embelezar o cenário. Assim, quando o menino atrasado chega interessado em assistir a representação de Natal e em brincar com o menino Jesus de “pião, papagaio,/ gude, amarelinha,/ cantigas e danças” (Mireles, 1966: 25), e o porteiro nega, a harmonia do cenário acalma o menino e ele adormece. Um ato de desumanização ganha elevação na peça, e a catarse desencadeada pelo embate com o porteiro dilui-se e intensifica o efeito dramático:

Vá para casa depressa!  
não lhe digo isso outra vez!  
Então pensa que o Menino  
é assim como vocês?  
Este é o Rei da Humanidade,  
Não vai como vocês vão  
Perdendo tempo nas ruas  
Com papagaio e pião!  
(Mireles, 1966: 25)

Isso até que Jesus e os anjos o ouvem e caminham todos na direção do menino que começava a pegar no sono. Mireles simboliza aqui uma dualidade corpórea do Cristo, podendo ser ele o rei distante ou o menino adormecido na calçada. Em suma, O menino atrasado pode ser considerado um monumento aos mortos, àqueles que vivem ao longo da história literária e humana, que combateram bravamente em guerra, cujo inimigo fora o próprio tempo. A simbologia da palha, do burrinho, do galo remete-nos ao idílio perdido, recupera-nos as pastoras e suas canções pueris, porém repleta de sonhos num espaço e tempo perdidos. A tradição do folclore brasileiro luta, enfim, para sobreviver dignamente contra todos os fenômenos trazidos pela modernidade tecnológica, pela cultura das facilidades e comodidades.

## Referências bibliográficas

- Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, MEC.
- Antônio, C. (1982). *Boi Tungão*. Acedido em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O\\_turista\\_aprendiz.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf).
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardes, J. A. C. (2003). Gil Vicente. In M.J. Brillhante et al. (Eds.), *Gil Vicente 500 anos depois* (pp. 120–124). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. Vol. II.
- Braga, T. (1997). *História da literatura portuguesa II: Renascença*. Lisboa: Livros de Bolso Europa-América.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. História cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Códice Toledano. *Cantigas de Santa María nº 424. Pois que dos Reis Nostro Seno*. Acedido em [http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois\\_que\\_dos\\_Reis](http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois_que_dos_Reis).

- Durand, G. (1985). Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitoanálise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, 11(1-2), pp. 244-256. Acedido em <http://www.revistas.usp.br/rfe/article/viewFile/33348/36086>.
- Gomes, P. (2009). *Memória acerca dos Reis Magos*. Braga: Minhografe.
- Marnoto, R. (2015). *O Petrarquismo português no cancioneiro geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Meireles, C. (1966). *O menino atrasado: Auto de Natal*. Rio de Janeiro: Edição comemorativa do 25º aniversário de Fundação de Livros de Portugal, S.A.
- Mello, E. F. (2005). Noite de Santos Reis. In *Na quadrada das águas perdidas*. Salvador: [s.e.].
- Miller, C. A. (1951). *Poesia popular* (pp. 159–162). Acedido em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/20712/12990>.
- Rodrigues, P. (1904). *Auto pastoril: peça em 1 acto em verso* (2ª ed.). Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.
- Souza, I. V. D. (2006). *O teatro poético de Cecília Meireles* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Vasconcelos, C. M. (1996). *A saudade portuguesa: divagações filológicas e literárias em volta de Inês de Castro e do cantar velho "saudade minha — quando te veria?"*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Vasconcelos, C. M. (1924). *Estudos Camonianos II: O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Weinrich, H. (2001). *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



## CAPÍTULO 11

# Arte de rua, estética urbana e as experiências sensíveis nas metrópoles contemporâneas<sup>1</sup>

## Street art, urban aesthetics and sensitive experiences in contemporary metropolis

Ana Luiza Carvalho da ROCHA<sup>2</sup>

Cornelia ECKERT<sup>3</sup>

### Resumo

A partir de experiências de etnografia de rua desenvolvidas nas cidades contemporâneas em períodos de pós-doutorado, em Paris (França), Berlim (Alemanha) e também em Porto Alegre (Brasil), refletimos sobre a prática da arte de rua ou da arte urbana. Nosso objetivo é explorar a cidade desde a observação de sua feição ondular e do caráter granular e nodular das mutações de suas espacialidade e territorialidades.

**Palavras-chave:** arte de rua, arte urbana, cidade, estética, etnografia.

### Abstract

From street ethnographic experiences in contemporary cities in postdoctoral periods in Paris (France), Berlin (Germany), and also in Porto Alegre (Brazil), we can reflect on the practice of street art or city art. Our goal is to explore the city from the observation of its curling feature and granular and nodular character changes their spatiality and territoriality.

**Keywords:** street art, urban art, city, aesthetics, ethnography.

## 1. Introdução

Arte de rua ou arte urbana, legal ou não, é hoje reconhecida internacionalmente como parte de um movimento artístico contemporâneo iniciado nos anos 1960 (século XX), tempos de integração das experimentações dos artistas na cidade, em conjunto com outras formas de apropriação dos espaços urbanos, reunindo modalidades de produção no campo das artes que são realizados nos espaços públicos e nas ruas das grandes metrópoles.

Com frequência ouvimos e lemos sobre a relação da arte urbana com a emergência do movimento *hip-hop* nos Estados Unidos, o nascimento dos primeiros grafites nos metrô de Nova York (expressão das populações negras), e do movimento dos *squats* na Europa, nos anos 1970, como movimentos sociais urbanos, precursores da arte de rua

---

<sup>1</sup> Paper apresentado sob o título *Street Art in Kreuzberg (Berlin): an ethnographic experience of aesthetic enjoyment* na Session 2.3. [10RNo2] Arts in everyday life: representations, performers, roles coordenado por Dan Eugen Ratiu na 9th Midterm Conference (ESA-Arts 2016) de 8 a 10th setembro 2016 na Universidade do Porto, Portugal.

<sup>2</sup> Universidade Feevale, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: miriabilis(at)gmail(dot)com.

<sup>3</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: chicaeckert(at)gmail(dot)com.

(*street art*). Para Manuel Castells, observaríamos aqui a tendência da ação praticada a politizar-se pela relação com as gestões públicas e políticas urbanas (Castells, 1977: 120). Em particular, no contexto francês, esse movimento da arte contemporânea se consolida com o contexto de efervescência de maio de 1968, sendo oficializado como movimento artístico autônomo, apenas nos anos 1980. Entre eles, em termos de uma genealogia das linguagens audiovisuais empregadas pelos artistas de rua, alguns apontam o grafismo da arte de rua e seus estilos como herdeiros de outras disciplinas no campo das artes como as estórias em quadrinho e os *outdoors*, das obras dos *comics underground*.

Numa perspectiva mais arqueológica, a arte de rua por sua linguagem pré-histórica, pode ser concebida como herdeira da arte de muros (Leroi-Gourhan, 1995; Delluc & Delluc, 1995). Por outro lado, alguns historiadores da arte no Ocidente consideram que a arte de rua com suas manifestações no campo da arte contemporânea, da arte gráfica sobre muros, fachadas e outros equipamentos urbanos, seria tributária de outros diversos tipos de formas de expressão culturais de rua que remontam as origens da nossa cultura ocidental, da antiga Grécia (Keuls, 1978; O'Donnell, 1999; Steingraber, 2006) à Idade Média (Le Goff, 1960, 1964; Leguay, 1984; Bakhtin, 1987; Brunel-Labricho & Duhamel-Amado, 1999), numa associação arcaica da figura do artista de rua aos mímicos, palhaços, engolidores de fogo, artistas de circo, cantores de rua e outros tantos que habitam a poética das cidades de ruas (Bachelard, 2000) e os devaneios de suas enunciações pedestres (De Certeau, 1994).

*Stencil art* (uso do molde vazado), ou *sticker* (pintura com adesivo) ou *lamb-lamb* (imagem reproduzida e aplicada em larga escala), na sua diferença de dispositivos técnicos, a arte de rua pode não significar uma revolução artística ou uma ruptura na história da arte, uma vez que ela herda um certo cortejo de símbolos que a acompanha. Ou seja, as manifestações populares de nossas antigas cidades, repleta de cantores e atores de rua, cuja arte bebia na bacia semântica das lendas e tradições populares e seus personagens mitológicos (o bufão, o mágico, o trovador, o acrobata, o mímico) e de seu repertório de formas de apropriação do ambiente das ruas, das festas e dos palácios (Bakhtin, 1987), profundamente afetado na pré-modernidade com a invenção da prensa gráfica, dos livros e de jornais, na qual tais expressões culturais e suas fábulas não mais de inscrevem (Rancière, 2000; Chartier, 2002).

Apropriando-nos dos esquemas interpretativos de J. Rancière (2005, 2011) estamos tratando a arte de rua como *ars* (técnica) ou seja, como herdeira de uma potência heterogênea de operar com o sensível em suas formas de ver, de fazer e de pensar a arte emergindo das composições das formas urbanas. Para o autor, se trata de pensar as novas formas de criação artística nos dois últimos séculos, desde o ponto de vista daquilo que, na tradição ocidental, o “estético” se liga ao “político”. Para atingir esta meta, o autor apresenta três grandes regimes de identificação e pensamento das artes. São eles: o regime ético das imagens, “quando a arte não é identificada enquanto tal”. Isto é, as artes se apresentam no “modo de ser das imagens”, no que se refere “ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2005: 28) As artes neste regime ético

das imagens não se individualizam, ao contrário, a arte adquire seu valor no interior de uma função ritual e em razão dos efeitos que induz. E o regime poético, regime representativo das artes, um regime de visibilidade das artes relacionado as formas normativas de ver, fazer e julgar as artes. Um regime que autonomiza as artes, articulando-as a uma ordem das maneiras de fazer e das ocupações. No regime da representação há “o primado representativo da ação sobre os caracteres ou da narração sobre a descrição, da arte da palavra, da palavra em ato (...)”. (Rancière, 2005: 32).

Segundo o autor, no regime estético, “não se trata mais de maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (Rancière, 2005: 32). No regime estético das artes, ‘as coisas da arte’ estão desobrigadas de toda e qualquer regra específica, afirmando sua absoluta singularidade. Nesta perspectiva, podemos pensar que as intervenções artísticas de rua, dialogam com o regime representativo da arte (sua submissão passiva ao visível) que tem como guia um pensamento que lhe é estrangeiro (o regime estético da arte e de suas linguagens arbitrárias). A arte urbana seria uma forma de expressão que tem por origem o regime representativo da arte, se construindo suas formas sensíveis com base na dupla *poiésis/mimésis*, mas que se pauta pelo regime estético da arte onde se destaca a autonomia do artista de rua (o estilo de suas criações), seus procedimentos e vocação. Mais tarde, apoiando-nos em Georg Simmel (1979) e seus estudos sobre a metrópole e a vida mental, podemos atentar para o quanto esta tensão na arte de rua revela precisamente seu lado trágico.

## 2. A arte de rua e as cidades sustentáveis

Pelo caráter comunicacional e pela fruição estética provocada nos habitantes da cidade, mais recentemente essa forma de expressão artística tem sido incorporada aos projetos urbanísticos e de gestão urbana de algumas das grandes cidades. Entretanto, na maioria das vezes as políticas culturais para os espaços urbanos abertos, diante de suas preocupações com a uniformidade e padronização como procedimentos de construção nas cidades moderno-contemporâneas, não tem estabelecido uma relação amigável com as linguagens e estéticas que orientam o campo da arte urbana.

Em nosso ponto de vista, a arte de rua devolve aos habitantes das metrópoles contemporâneas a fruição estética que as formas urbanas, como parte integrante de sua dimensão de objeto temporal, lhe provoca.

A arte de rua e suas intervenções em certos bairros em detrimento de outros, como no caso que acompanhamos ao realizar etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2014) nos bairros de Belleville, em Paris, França (2001) e de Kreuzberg, em Berlim, Alemanha (2013), pode ser aqui esclarecedor. Essas oportunidades de etnografias ocorreram por ocasião de estágios de pós-doutoramento. Dedicadas aos estudos das cidades como objetos temporais, investimos nestes exercícios a respeito dos laços que unem a arte de rua, ou

arte urbana, à trágica presença do tempo granular e nodular no interior das fábulas progressistas que acompanham o mito de fundação da cidade moderna.

A presença expressiva da arte de rua em Belleville e em Kreuzberg, ambos bairros pluriétnicos, plurirraciais e multiculturais, que salvaguardam as diferenças de sentido nas formas de apropriação dos espaços urbanos de duas grandes metrópoles europeias, podem ser ilustrativos do nosso desafio neste artigo. São bairros que não apresentam uma uniformidade em sua composição urbana e, por esta razão, impossibilitam as políticas urbanas locais a atingir uma finalidade em suas pretensões de uniformidade para a gestão democrática da cidade moderna como objeto acabado, concebido desde sua transformação contínua e infinita.

Nos casos por nós etnografados, a arte de rua acaba por atribuir uma identidade a determinados bairros e territórios urbanos. Ela age precisamente nos dilemas dos bairros com seus espaços vazios (territórios abertos disponíveis às potências de um querer-viver coletivo) tanto quanto seus espaços públicos qualificados (como praças e parques). Em um caso e no outro, o que caracteriza a arte de rua (grafites, mosaicos, colagens, *tags*, *stencils*, etc.) é precisamente seu caráter efêmero e seu consumo público que adota as formas urbanas para suas experiências e criações estéticas distintamente da arte de galeria e dos recintos fechados.

Em muitos casos, a arte de rua retoma os espaços urbanos mal administrados pelas municipalidades no que tange a sua infraestrutura ou as condições de vida de seus moradores, orquestrando para os limites de suas formas, metamorfoses inesperadas que salvaguardam seus sentidos.

Um exemplo arquetípico, no caso de Berlim, é a proporção que assumiu a East Side Gallery na região de Kreuzberg-Friedrichshain. Trata-se de uma galeria de arte ao ar livre. Esta se situa ao lado leste do antigo muro de Berlim e foi preservado, nos anos 1990, quando de sua demolição. Uma galeria que apresenta, hoje, 105 trabalhos de artistas, reunindo duas associações de artistas alemães, e cuja alteração de seu antigo trajeto e a sua destruição parcial, em janeiro de 2006, para um processo de 'qualificação' do lugar próximo a Ostbahnhof, foi motivo de protestos diversos.

Interessante observar que a arte de rua em seu diálogo com as tramas urbanas e suas formas de apropriação, dialoga com suas marcas do passado, além de considerar igualmente seu ecossistema como elemento de composição da arte urbana. Não apenas esta se coloca como parte das esquinas, viadutos, elevadas e ruas das grandes cidades mas também se manifesta como parte da paisagem de suas praças, dos seus parques e dos seus morros e canais tanto quanto esta presente, nas decorações de certos bares e de boutiques, de lojas e mesmo de ilustrações publicitárias, vibrando na memória coletiva de seus habitantes.

Neste caso, o reconhecimento das intervenções da arte urbana tem se nutrido da ação dos movimentos sociais organizados. O artistas da arte urbana cada vez mais vem lutando por uma legislação que garanta os seus direitos de se expressar. O debate coloca a arte urbana como forma de expressão contemporânea que retoma o conceito original

de espaço público e o interroga em termos das novas práticas de cidadania no mundo urbano contemporâneo. A arte de rua provoca-nos a pensar a vida social nos grandes centros urbano-industriais desde a perspectiva dos desafios de configuração de uma comunidade política, do processo de construção de um comum de sentido para as formas de sociação que ela contempla assim como sua legitimidade.

No plano das artes plásticas, a arte de rua se colocaria, em termos dos regimes da arte de Jacques Rancière (2005), na interseção entre o regime ético, questionando o comum de sentido das atuais formas de representação artística assim como de suas origens, e o regime estético, que propõe a diluição das fronteiras entre tudo aquilo que pertence as belas artes e aquilo que não lhe pertence, propondo, através do diálogo entre a arte e as pessoas, a arte e a rua, a arte e a vida metropolitana uma destruição de suas fronteiras. A arte urbana se afirma como espaço privilegiado para se refletir sobre os espaços urbanos e seus territórios como fundamento da vida política nas modernas sociedades complexas por nos fazer refletir sobre o sentido do 'comum' que tece suas formas de sociação e as tensões entre o indivíduo e o coletivo.

A meio caminho entre um e outro dos regimes da arte, a arte urbana se polemiza com um certo formalismo e o purismo do regime de representação da arte e seus esforços em delimitar o campos das *arts* a certos gêneros e seus padrões e que atuam no sentido de estabelecer critérios específicos para seus regimes de imagens. Ela não se quer representada por esta ou aquela escola, por este ou aquele estilo de produção, ela quer incarnar, ela própria, as formas urbanas, expressando sua matéria e experiência sensível com liberdade e autonomia.

O mundo sensível da arte urbana considera, assim, os altos e baixos das edificações, os frontões de prédios de esquinas, os velhos prédios em contraste com os novos, os mobiliários dos parques e das praças, os contrastes de ruas e avenidas com a presença de velhas escadarias e vielas nas grandes cidades, como espaço ordinário de sua 'cena artística'. Nestes termos, diferente da arte dos museus que nós contemplamos como produção coletiva na condição de se aceitar que dela não participamos, a arte de rua nos convida a participar de sua criação.

### **3. A arte urbana e domínio da ética e da técnica**

A arte urbana é aqui pensada na ressonância que se estabelece entre ela e as metamorfoses das modernas metrópoles contemporâneas e suas representações, num esforço de conjugar as reflexões de Jacques Rancière (2005), sobre os laços que unem a arte, a estética, a política e o paradigma estético para a interpretação da dimensão estética das formas de vida na cidade moderna (Maffesoli, 1985), tendo como inspiração os estudos de Pierre Sansot (1975, 1986) sobre as formas sensíveis da vida social e a poética da cidade tanto quanto o de Georg Simmel (1979, 1983, 1998), sobre a metrópole e a vida mental.

Não se trata, portanto, de pensar a arte de rua e suas formas de expressão segundo sua relação com os espaços públicos, reduzindo-a a ser expressão cosmopolita do mobiliário urbano das grandes metrópoles. Propomos refletir sobre o diálogo que a arte de rua estabelece com as formas sensíveis com as quais a comunidade urbana moldou a matéria dos territórios onde habita, numa interação constante de suas formas expressivas para a sua obra de criação sobre os elementos heterogêneos que a conformam.

No caso das arte urbana do Brasil, a desintegração da estética do modelo do fenômeno urbano colonial nas cidades moderno-contemporâneas, em especial em Porto Alegre em que temos nos dedicado a etnografias de rua há 20 anos, tem se tornado uma provocação para as regras de concepção estética da arte de rua em seu talento e vocação para trabalhar as faces desordenadas do tempo e suas expressões espaciais.

A arte urbana se antagoniza, portanto, com a leitura histórica que procura compreender as morfologias urbanas das cidades moderno-contemporâneas segundo sua evolução cronológica. Uma concepção estética herdeira do urbanismo modernista que insiste em operar com a vida urbana como resultado de uma evolução de períodos históricos sucessivos isolados, e segundo seus exemplos diferentes. A arte urbana, ao contrário, não separa o *approche* sensível das formas de vida social nas grandes metrópoles, isto é, o estudo das qualidades dos laços coletivos que nela se configuram, do desenho de suas formas, do seu caráter objetual de suas propriedades estéticas, e do qual resulta composição da arquitetura urbana propriamente dita.

Para provocar a leitura da arte urbana nos termos de uma etnografia da duração (Eckert & Rocha, 2013), em que os tempos vividos vibram na memória coletiva dos habitantes nas cidades, importa caracterizar as formas sensíveis do fenômeno urbano, nas expressões que floram do movimento artístico. No que tange nossa perspectiva, a arte urbana se destaca da arte dos museus e das galerias por explorar a cidade desde a observação de sua feição ondular e do caráter granular e nodular das mutações de suas espacialidade e territorialidades.

Do ponto de vista da cidade como objeto temporal, sob a perspectiva do tempo agitado das modernas sociedades complexas, e seguindo a rítmica da acomodação/assimilação de seus instantes superpostos uns aos outros, a arte de rua reinventa as formas dos espaços urbanos segundo as características das formas informes de suas paisagens (altura dos prédios, aspecto das fachadas, alinhamentos de ruas, modalidades diferenciadas do mobiliário urbano, a localização dos imóveis em esquinas, avenidas, sua situação no desenho urbano, etc.)

A composição da arte urbana segue, assim, intimamente o que Gilbert Durand (1984) descreve como "trajeto antropológico", ou seja, as formas e os estilos que adota revela a forma como esta forma de arte expressa o diálogo incessante que ela estabelece com seu meio cósmico, não se fixando ou reduzindo a aparência de uma forma única.

A arte urbana, expressão surpreendente da interação de diferentes linguagens artísticas com os elementos arquiteturais e urbanos resulta de uma criação cultural e

social, muitas vezes não orquestrada em termos de coletivos citadinos e que desafiam as políticas urbanas para os espaços públicos nos cenários contemporâneos.

Compondo a estética urbana, a arte de rua tem por propósito atuar sobre a alma dos habitantes das grandes cidades através de suas imagens e suas linguagens visuais, tornando seus territórios únicos, diferenciados.

Em termos de uma cidade reinventada no que tange a prática da democracia, a arte de rua dialoga com tensões de suas expressões sensíveis, jogando com a proporção, a regularidade, a simetria, a perspectiva aplicada às avenidas, às ruas, às praças, aos edifícios que conformam a feição dos grandes centros urbano, explorando nas suas expressões estéticas o tratamento de suas proporções e de seus elementos de ligação entre as suas construções (arcadas, colunas, portas, arcos, jardins, obeliscos, fontes, estatuas — a arte urbana e a sua composição).

A arte urbana ao se depositar em determinados lugares da vida urbana, coloca em relevo as camadas de tempo que persistem no interior dos patrimônios arquitetônicos e urbanos, deslocando sistemas culturais que se pretendem coerentes e harmônicos. Não é estranho que se observe que diante da arte de rua, presenciamos a ambivalência dos poderes municipais, ora considerada vandalismo (selvagem), ora como prática artística do grafite.

Em termos da composição estética das edificações dos modernos centros urbanos é frequente que a arte de rua seja apontada como um tipo de manifestação que se polemiza com os constrangimentos sociais advindos do individualismo de massa, no esforço de uma geração em marcar os espaços públicos da vida urbana com uma assinatura visual, não apenas questionando regras e leis comuns de uso de tais territórios mas criando novas maneiras de fruição estética em suas ambiências. Entretanto, este não é apenas um viés de interpretação, há outros pensadores apontam que a arte de rua não consiste em uma dimensão subversiva e libertadora do individualismo emancipador, mas pode ser analisada como uma modalidade ultraliberal de produção no campo da arte.

Em tais debates se torna evidente que a arte urbana não apenas representa a extroversão das linguagens das artes visuais dos paredes de museus e de galerias para os muros, ruas, viadutos, elevadas esquinas, praças e parques das grandes metrópoles contemporâneas. Ela revela que as decisões sobre a estética dos territórios urbanos na contemporaneidade não é decisão apenas de profissionais e técnicos que atuam na área, nem sequer diz respeito somente aos círculos fechados dos investimentos políticos e dos empreiteiros que dela fazem uso.

Para o caso de nossos devaneios simmelianos, a arte urbana em suas intervenções efêmeras mas contundentes nos espaços urbanos da cidade moderna, desalojando e provocando suas formas de composição dialoga intimamente com a figura do Estrangeiro (Simmel, 1983: 182-183). O artista de rua é aquele que revela a cidade como condição de socialização entre seus moradores, ao mesmo tempo que reconhece em suas formas como símbolo de um querer-viver coletivo.

O artista urbano, por sua proximidade e distância, de uma exploração sedentária das formas urbanas produz, assim, com sua obra uma forma peculiar dos habitantes das grandes cidades interajam com as formas fluidas e rotineiras de explorar a cidade.

Da mesma forma, a arte urbana age como provocação a atitude “blasé” (Simmel, 1983) que adotamos quando nos deslocamos anonimamente e impessoalmente pelos espaços das metrópoles, sob os efeitos da unidade pretensa de suas formas. Em termos de experiência subjetiva, fluir no espaço público deixando-se afetar pelas artes de rua fazem do ato de deslocar-se pela cidade uma experiência de fruição estética, provocando reações naquele que caminha, retirando-o de seu contato corriqueiro com as formas da cidade, obrigando-o a atribuir sentido a espaços que antes lhe seriam indiferentes.

#### **4. A reinvenção da rua, de suas paisagens (o presente eterno)**

A arte de rua encontra seu sentido no debate acerca das melhorias na qualidade de vida social nas grandes metrópoles em sua proposta de uma redescoberta de sua qualidade arquitetural e sua dimensão ecológica. Ela agencia parte do debate democrático das formas de apropriação dos espaços públicos urbanos, revelando seu caráter trágico, como fluxo vital do exercício subjetivo do direito à cidade, por um lado, e como forma objetiva de realização de tais aspirações. Nos termos de Henri Lefebvre, em “O direito à cidade” (2012: 117) “a arte traz à realização da sociedade urbana a sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição”.

Ao mesmo tempo que a arte urbana se coloca como expressão de ideais de apropriação democrática dos espaços públicos na direção do exercício de uma nova cidadania, ela, ao mesmo tempo, dela difere. Ponderação que aproxima a performance e tática do praticante com a arte de rua em uma “dialética sem superação”, do que trata Georg Simmel (1998) analisa acerca do pensamento trágico sobre a vida social na modernidade — ele procurava compreendê-los, sustentando suas contradições e ambiguidades, visto que não propunha resolvê-los ou negá-los, posto que entendidas como elementos essenciais da vida social.

O tempo tem fronteiras plásticas e a arte de rua traz para o centro do debate a permanência articulada das temporalidades que ritmam a vida cotidiana no pulsar da cidade (passado, presente, futuro) para a composição da arte urbana. Joga-se com as fontes identitárias dos espaços e territórios urbanos revelando a elasticidade do tempo do presente vivido nas suas projeções, na permanência física das ruínas do passado como lugar praticado pelo gesto do interventor (da interventora).

Na arte urbana e suas intervenções, constata-se o diálogo cúmplice do artista com as formas da cidade e a experiência de fruição estética dos lugares, em especial seu especial carinho para com a ruína. Sendo que a ruína “cria a forma presente da vida passada” (Simmel, 1959: 261), podemos assegurar que ela resulta da contemplação estética dos tempos múltiplos que tecem as memórias dos lugares urbanos.

## 5. Em fechamento

Neste ínterim, a arte de rua expressa de forma exemplar os conflitos entre a natureza e o espírito no sentido de submeter a materialidade da qual são feitas as cidades moderno-contemporâneas aos ditames da vontade e da racionalidade.

Aplicada aos territórios onde a unidade da forma urbana é evocada, natureza e espírito encontram-se dissociados na intervenção artística nos cenários urbanos. A arte de rua não procura harmonizar este antagonismo, ao contrário, ela o estetiza.

## 6. Fotografias

Figura 1: Belleville, Paris, França, 10 junho 2001.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 2: Belleville, Paris, França, 10 junho 2001.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 3: East Side Gallery, Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 13 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 4: East Side Gallery, Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 13 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 5: East Side Gallery, Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 13 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 6: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 13 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 7: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 8: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 13 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 9: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 14 setembro, 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 10: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 07 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 11:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
07 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 12:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
10 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 13:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
27 setembro 2013.



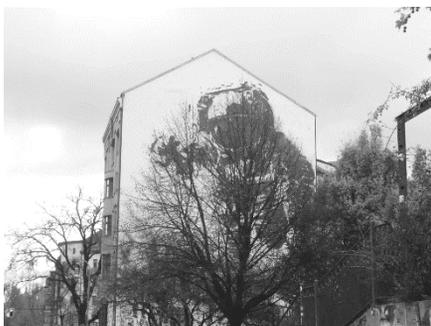
Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 14:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
07 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 15:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
07 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 16:** Kreuzberg, Berlim, Alemanha,  
10 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 17: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 10 outubro 2013.**



Fonte: Foto de Ana L.C. da Rocha.

**Figura 18: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 10 outubro 2013.**



Fonte: Foto de Ana L.C. da Rocha.

**Figura 19: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 07 novembro 2013.**



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 20: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 07 novembro 2013.**



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

**Figura 21: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.**



Fonte: Foto de Ana L.C. da Rocha.

**Figura 22: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 07 novembro 2013.**



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 23: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 07 novembro 2015.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 24: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 25: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 10 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 26: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 10 novembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 27: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 28: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.



Fonte: Foto de Ana L.C. da Rocha.

Figura 29: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 27 setembro.2013.



Fonte: Foto de Cornelia Eckert.

Figura 30: Kreuzberg, Berlim, Alemanha, 15 setembro 2013.



Fonte: Foto de Ana L.C. da Rocha.

**Agradecimentos:** Agradecemos o financiamento da CAPES e CNPq, Brasil.

## Referências bibliográficas

- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Castells, M. (1977). *Movimientos sociales urbanos*. Mexico: Siglo veintiuno editores.
- Chartier, R. (2002). *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP.
- De Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. Vol II. Petrópolis: Vozes.
- Delluc, G., & Delluc, B. (1995). *La préhistoire de l'art occidentale*. Paris: Mazenod-Citadelles.
- Eckert, C., & Rocha, A. L. C. (2013). *Etnografia de duração*. Porto Alegre: Marca Visual.
- Eckert, C., & Rocha, A. L. C. (2014). *Etnografia de dura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Keuls, E. C. (1978). *Plato and Greek painting*. Leiden: EJ Brill.
- Lefebvre, H. (2012). *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Le Goff, J. (1960). Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 15(3). Acedido em [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1960\\_num\\_15\\_3\\_421617](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1960_num_15_3_421617).
- Le Goff, J. (1964). *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Arthaud.
- Leguay, J-P. (1984) *La rue au Moyen Age*. Ouest France, Rennes.
- Leroi-Gourhan, A. (1995) A. L'art pariétal. Langage de la préhistoire. *L'Homme*, 35(135), pp. 194-195. Acedido em [http://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1995\\_num\\_35\\_135\\_369992](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_135_369992).
- Maffesoli, M. (1985). Le paradigme esthétique: la sociologie comme art. *Revue Sociologie et sociétés*, 17(2), pp. 33-40. Acedido em <https://www.erudit.org/en/journals/socsoc/1985-v17-n2-n2/001461ar/>.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34.

- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Editions Galilée.
- Sansot, P. (1986). *Les Formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF.
- Sansot, P. (1973). *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Simmel, G. (1983). O Estrangeiro. In F. E. Moraes (Ed.). *Sociologia* (pp. 182-188). São Paulo: Ática, Ed. Abril.
- Simmel, G. (1998). O conceito e a tragédia da cultura. In J. Souza & B. Öelze (Eds.), *Simmel e a modernidade* (pp. 79-108). Brasília: Ed. UnB.
- Simmel, G. (1998). A ruína. In J. Souza & B. Öelze (Eds.), *Simmel e a modernidade* (pp.137-144). Brasília: UnB.
- Simmel, G. (1979). A Metrópole e a Vida Mental. In O. G. Velho (Ed.). *O Fenômeno Urbano* (pp. 13-28). Rio de Janeiro, Zahar.
- Steingraber, S. (2006) *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Stansbury, O'D., & Mark, D. (1999). *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge/New York: Cambridge University.
- Thibaud, J. P. (2010). La ville à l'épreuve des sens. In O. Coutard & J.-P. Lévy (Eds.). *Ecologies urbaines: états des savoirs et perspectives* (pp. 198-213). Paris: Ed. Economica-Anthropos.
- Brunel-Labrichon, G., & Duhamel-Amado, C. (1999). *Au temps des troubadours, XIIème-XIIIème siècles*. Paris: Hachette.



## CAPÍTULO 12

# Arquitetura, espaços e atividades criativas – A Casa da Cultura de Beja

## Architecture, spaces and creative activities – The Beja House of Culture

Alexandra SARAIVA<sup>1</sup>

Raquel PIRES<sup>2</sup>

### Resumo

Inspirada em valores inovadores (sociais e culturais), o propósito da criação da Casa da Cultura da Juventude de Beja, pelo Arquiteto Hestnes Ferreira, foi proporcionar uma cultura mais democrática assente num modelo comunitário e de participação ativa. A investigação resulta da análise deste edifício, demonstrando premissas de valorização do património edificado, que possam favorecer a economia criativa em cidades de pequena dimensão ou com particularidades rurais.

O artigo conceptualiza a criatividade e a economia criativa enquanto estratégias de desenvolvimento da sustentabilidade territorial; a Arquitetura, enquanto subsector das Indústrias Culturais e Criativas, exprimindo as dinâmicas sociais e culturais de um território, com o enfoque na cidade de Beja.

Por fim, propomos perspectivas futuras que articulem a ação dos atores culturais com as comunidades locais.

**Palavras-chave:** Casa da Cultura da Juventude de Beja, Hestnes Ferreira, arquitetura, indústrias culturais e criativas.

### Abstract

Inspired by innovative values (social and cultural), the purpose of the creation of the Beja Youth Culture House, by Architect Hestnes Ferreira, was to provide a more democratic culture based on a community model and active participation. The research results from the analysis of this building, demonstrating valorization principles of the built heritage, which can favor the creative economy in small-sized cities or in rural ecosystems.

This paper conceptualizes creativity and the creative economy as strategies for the sustainability territorial development; the Architecture, as subsector of the Cultural and Creative Industries, expressing the social and cultural dynamics of a territory, with the focus in the city of Beja.

Finally, we propose future perspectives that articulate the actions of cultural actors with local communities.

**Keywords:** The Beja Youth House of Culture, Hestnes Ferreira, architecture, cultural and creative industries

---

<sup>1</sup> ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, DINÂMIA'CET-IUL; Faculdade de Arquitetura e Artes, Universidade Lusíada Norte – Porto, Portugal. E-mail: achaves(at)por(dot)ulusiada(dot)pt; ambac(at)iscte(dot)pt.

<sup>2</sup> Programa Doutoral em Design, pelo DeCA – UA / FBAUP / ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura, Portugal. E-mail: rcspires(at)Gmail(dot)com.

## 1. Introdução

O artigo aborda a interdisciplinaridade entre várias artes que refletem a atividade profissional de Raúl Hestnes Ferreira. Por outro lado, com base na análise da sua obra, em concreto a Casa da Cultura da Juventude de Beja, articula-se a importância da arquitetura enquanto subsector da economia criativa, capaz de conferir propósitos de sustentabilidade territorial e potenciando a intemporalidade do edifício/espço cultural convergindo em atividades criativas. Nesta acepção inscreve-se o Festival Internacional de Banda Desenhada, iniciado em 2005 ganhando notoriedade e projeção na internacionalização de Portugal.

Trata-se de uma investigação qualitativa assente em *grounded theory* (Collins, 2010; Gray & Malins, 2004). Suportada na revisão da literatura, na pesquisa documental e fotográfica, o presente artigo parte da Tese de Doutoramento sobre Hestnes Ferreira (Saraiva, 2011). E paralelamente enquadra a convergência de duas investigações em curso: *A monumentalidade revisitada — Hestnes Ferreira, entre intemporalidade europeia e classicismo norteamericano (1960-1974)* — um projeto de investigação de pós-doutoramento em curso apoiado pela FCT com a referência SFRH/BPD/11868/2015, sedado no DINAMIA'CET — IUL ISCTE; e a investigação no âmbito Programa Doutoral em Design que reflete sobre as narrativas e confluências artísticas em cidades de pequena dimensão e contextos rurais, observando o valor instrumental da economia criativa nestes ecossistemas.

## 2. Criatividade, economia e configuração do território

Desde os meados do Século XX que a ligação entre criatividade e os grandes génios foi sendo dissipada. Estudos corroboram que a criatividade não é algo exclusivo de um grupo cultural e cientificamente dotado ou até uma característica inata (Tschimmel, 2009). Nesta conformidade, Guilford apresentou uma visão sobre o “pensamento divergente”, considerando-o multidirecional, flexível e essencial para a criatividade (*in* Tschimmel, 2009). Segundo De Bono, a criatividade diz respeito ao “pensamento lateral” o qual estimula a criação de ideias originais no seio dos grupos (*in* Tschimmel, 2009). Já Binnig assume a criatividade como uma característica da espécie humana, defendendo que todos necessitam dela para se adaptar aos diversos contextos em que estão inseridos (*in* Tschimmel, 2009). Com efeito, consoante determinadas condições, a criatividade pode ser introduzida ou melhorada no indivíduo através do “treino mental” e de “estímulos externos” (Tschimmel, 2009). Na mesma linha de pensamento Eysenck (*in* Boden, 1996: 207-208) classificou a criatividade como “achievements”, sugerindo “a possible set of cognitive, personality, and environmental variables that are likely to interact in a multiplicative fashion to produce creative products and achievements.” Atualmente, vários métodos e técnicas do domínio criativo têm sido utilizados no campo organizacional e dos negócios. Em termos conceptuais estudos académicos, documentos

governamentais e não-governamentais têm reconhecido na criatividade a base das Indústrias Culturais e Criativas, utilizada como instrumento capaz de melhorar os serviços e os produtos, e de equilibrar a economia, convertendo-a em economia criativa.

A economia criativa, ancorada na cultura e na criatividade, determina o enfoque no desenvolvimento sustentável dos territórios. A abordagem do setor cultural e criativo, articulada com o desenvolvimento tem sido aplicada desde a 'Indústria Cultural' de Adorno & Horkheimer até ao desenvolvimento sustentável inscrito na Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (*in* De Beukelaer, 2015).

Na relação entre economia e cultura Sacco (2011: 2-4) evidenciou quatro modelos de cultura:

- Cultura 1.0, um modelo económico pré-industrial suportado por patrocínio;
- Cultura 2.0, um modelo cuja cultura é considerada como indústria;
- Cultura 3.0, um novo modelo económico em que a cultura se converte numa dinâmica relacional e cocriativa, sendo difícil estabelecer uma fronteira entre a criação/produção e os utilizadores dos serviços.

Do mesmo modo, parafraseando Klein & Tremblay (2016), a dinâmica relacional e cocriativa é explicada como:

the implementation of cultural activities that truly engage the population is much more important than passive financial support for cultural activities that are often seen as exclusive or oriented towards the best educated and wealthiest. Cultural creation can only serve as a basis for a cohesive urban development strategy if the various populations are enabled to participate and engage actively in the cultural and creative activities themselves rather than being passive observers, or worse, totally excluded from the activities (Klein & Tremblay, 2016: 457).

Partindo dos dados estatísticos mais recentes, em 2013 os serviços e os bens culturais totalizaram 212,8 mil milhões de dólares (UNESCO Institute for Statistics, 2016). As Indústrias Culturais e Criativas foram o segundo maior mercado em todo o mundo e geraram 29,5 milhões de postos de trabalho, representando 1% da população ativa do mundo (EY, 2015). Na Europa, em 2013, o setor cultural e criativo foi o terceiro mais dinâmico: a receita anual foi de 709 mil milhões de dólares e empregou 7,7 milhões de pessoas, evidenciando a maior empregabilidade jovem (15–29 anos). A economia cultural europeia reforça o seu posicionamento na dimensão das Indústrias Culturais e Criativas, considerando a tradição histórica, o património e as instituições de arte.

Relativamente ao contexto português, ponderando os últimos dados do Instituto Nacional de Estatística (INE), verifica-se que embora o emprego no setor cultural e criativo tenha aumentado entre 2013 e 2014, de 71 300 para 78 400 postos de trabalho, o número de empresas e o volume de negócios teve um decréscimo (INE, 2014, 2015).

No relatório *Cultura, Criatividade e Internacionalização da Economia Portuguesa*, identifica-se três sinergias fundamentais para a "internacionalização": a "cultural", a

“turística” e a “industrial”, colocando a tônica na “inovação”, “diferenciação” e na “Língua Portuguesa” (Augusto Mateus & Associados, 2013).

No estudo *A Economia Criativa em Portugal — Relevância para a Competitividade e Internacionalização da Economia Portuguesa*, Augusto Mateus & Associados (2016) divulgam que, em 2015, as exportações de bens e serviços criativos situaram-se em 2,7 mil milhões de euros, representando 4% do total de exportações de bens e serviços nacionais. Em 2014, as exportações de bens criativos representaram 2,6% das exportações nacionais de bens, em linha com os 2,7% da União Europeia. Assim, o Design liderou o total das exportações de bens criativos nacionais com 62%, superando a média dos países europeus. Já nas exportações de serviços criativos encontra-se a Arquitetura com 55% (a par dos serviços de engenharia e outros serviços técnicos), igualmente superior à média europeia. Em 2012, as profissões criativas (com prevalência nos programadores de software, jornalistas, programadores de aplicações, designers gráficos, de comunicação ou multimédia, arquitetos e técnicos das atividades culturais e artísticas) situaram-se em 1,3% do total de trabalhadores por conta de outrem.

Ainda no contexto da internacionalização, o programa de Apoio à Internacionalização das Artes, em 2016, atribuiu 400 mil euros para o financiamento de 29 projetos. A arquitetura foi o subsetor com a verba mais elevada, projeto que envolverá a Espanha, França, Colômbia, Brasil, Uruguai e Argentina (Camões, I.P., 2016; DGArtes, 2016).

### **2.1. Arquitetura e território**

A importância da arquitetura na definição dos territórios assinala-se na qualidade física dos espaços enquanto lugares de representação cultural, conferindo um reforço para as dinâmicas e vivências sociais.

Com efeito, “a Arquitetura tem um enorme potencial transformador sobre a cidade, que pode ir da simples escala do edifício singular ao planeamento urbano global e às dinâmicas quotidianas” (Furtado & Alves, 2012: 138).

Fenómenos de reabilitação de centros históricos, de construção de espaços culturais e criativos, de expansão dos territórios e de preservação da memória e identidade local, podem constituir-se na lógica da sustentabilidade dos territórios como uma mais-valia. Com efeito a INTELI (2011) definiu cinco tipologias de espaços criativos capazes de reforçar a dinâmica territorial — não só dos grandes aglomerados urbanos como das cidades de pequena dimensão ou com particularidades rurais: Residências Artísticas, Incubadoras de indústrias criativas, Espaços Coworking, Fab-Labs, Espaços culturais (alternativos ou *low-cost*).

### **2.2. Arquitetura e territórios de pequena dimensão ou rurais**

O potencial produtivo das áreas rurais é diversificado, sendo por isso importante expandir as estratégias de sustentabilidade territorial a estes contextos. A qualidade de

vida nas cidades de pequena dimensão ou com características rurais passa por aproveitar de forma inteligente os recursos endógenos, os quais possam ser transformados em produtos e serviços autênticos e de excelência. As metamorfoses do territorial envolvem igualmente a sua organização física, podendo articular os traços de modernidade urbanos com a preservação de uma matriz rural. A importância da cultura e da criatividade como motor de desenvolvimento local dos territórios rurais enfatiza-se por isso com a Arquitetura enquanto subsector das ICC. Assim,

the Natural and built environment dimension refers to the natural, architectonic and archaeological heritage, which are important components to attract creative people. This encompasses the architecture of the place, the urban landscape, the climate, public spaces, and other tangible and natural assets (Selada, Cunha & Tomaz, 2012).

O objetivo de tornar os territórios sustentáveis colocou no discurso da Comissão Europeia a Arquitetura como contributo da cultura para o desenvolvimento sustentável (Comissão Europeia, 2008). Nesta linha de pensamento, a URBACT (2015) considerando os novos instrumentos e conceitos do Horizonte 2014-2020, reforça que

Common Strategic Framework refers to urban-rural linkages in order to strengthen territorial cohesion that promotes the sustainable urban development and should take into account the need address urban-rural linkages in a 'smart urban-smart rural' perspective (URBACT, 2015: 7).

### **3. Beja — contextualização urbano-rural**

Beja localiza-se no sul de Portugal, mais concretamente no Baixo Alentejo. O concelho de Beja abrange 12 freguesias, numa área total de 1146,44Km<sup>2</sup>. Beja é um dos Distritos mais extensos de Portugal, e em 2014, só no município registaram-se 34810 habitantes (Argel & Marques, 1992; PORDATA, 2016). A "ligação aos grandes centros urbanos nacionais e estrangeiros" fomenta os investimentos, essencialmente o comércio e os serviços do Distrito, conferindo-lhe um posicionamento geográfico estratégico em relação ao território nacional e espanhol (Silva, 2008: 27).

As transformações do território na sua relação urbano-rural ocorrem fundamentalmente na primeira metade do século XX, traduzindo-se numa dinâmica de crescimento expressiva nas freguesias rurais (C.M. de Beja, 2013). Já na década de 1960-1970 assiste-se a um decréscimo no contexto rural, situação que se mantém até ao registo dos últimos dados estatísticos (C.M. de Beja, 2013; PORDATA, 2016). Relativamente à cidade a dinâmica é de crescimento, registando "um processo de urbanização crescente, que compreende 70,1% em 2011 (C.M. de Beja, 2013).

**Tabela 1: Distribuição da população do concelho pelas freguesias urbanas e rurais entre 1970 e 2011.**

Designação	1960	1970	1981	1991	2001	2011
Concelho	43119	36384	38246	35659	35762	35854
Freg. urbanas	18040	18364	22193	22061	23353	25148
Freg. rurais	25079	18020	16053	13598	12409	10706
Taxa urbanização	41,8%	50,5%	58,0%	61,9%	65,3%	70,1%

Fonte: Elaboração própria, 2016 (adaptado de C.M. Beja, 2013).

Resultado destes processos de ocupação social do território, conforme o Plano Diretor Municipal de Beja (C.M. de Beja, 2013), em termos urbanísticos a cidade introduziu desde o início do Século XX medidas de expansão que se repercutem até à atualidade. As dinâmicas de expansão foram produzidas de diferentes modos: o núcleo central da cidade manteve as características medievais (ruas e aglomerados de cariz agrícola). Este aproveitamento de espaço rural central traduz a política urbanística de valorização patrimonial e multifuncional que harmoniza a dinâmica da cidade e as singularidades do campo. A reabilitação e dinamização do centro histórico associada à modernidade promove uma nova centralidade, atrativa para os novos residentes, sobretudo jovens. Por outro lado, a vida cultural sai favorecida. As zonas periféricas da cidade também regulam a dinâmica de expansão não só como espaço habitacional mas também como zona destinada às atividades económicas e culturais.

Entre 1976 e 1986 Raúl Hestnes, participa, como colaborador, na Gestão Urbanística da Câmara Municipal de Beja. O facto de ter coincidido com o período de desenvolvimento da CCJB, permite-lhe conhecer e condicionar o rumo desta cidade de pequena dimensão.

#### **4. A Casa da Cultura da Juventude de Beja**

Raúl Hestnes Ferreira (Lisboa, 1931) diploma-se na ESBAL em 1961 com a tese sobre Residências Universitárias, tendo obtido a classificação de 19 valores. As suas influências pessoais, académicas e profissionais são determinantes para a definição da sua arquitetura (Saraiva, 2011).

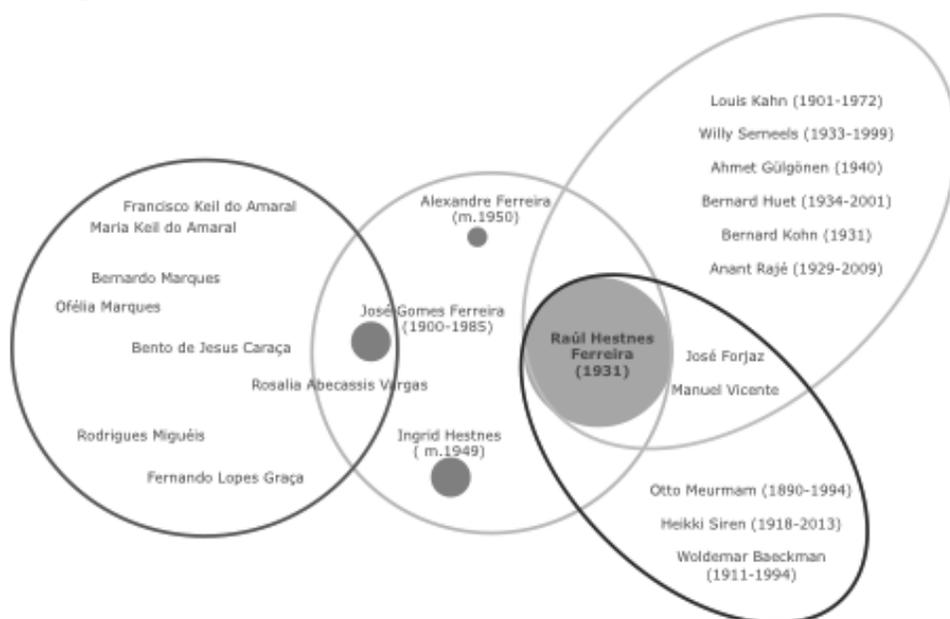
A permanência na Finlândia por um ano, ainda durante o seu percurso académico em 1958, bem como o seu período relativamente longo de estudo e trabalho nos Estados Unidos da América, entre 1963 e 1965, com Louis Kahn, são determinantes na construção do seu léxico arquitectónico e no entendimento da arquitetura mundial.

É convidado a desenvolver vários projetos, ligados a Juventude, sob a responsabilidade do Ministério da Educação. No período entre 1970 e 1980 integra a Direcção Geral das Construções Escolares, participando entre outros projetos, na revisão do Plano da Cidade Universitária de Lisboa.

O projeto deste equipamento cultural inicia-se em 1975, tendo a obra ficado concluída dez anos mais tarde. Pela experiência profissional comprovada, o arquiteto foi convidado a desenvolver livremente todo o projeto, tendo sido responsável pela criação e definição do programa. Sublinhando apenas a coexistência de várias atividades dentro do espaço, entre Arquitetura, Artes Plásticas, Cinema, Música, Poesia e Teatro (Figura 1). Em parte, esta capacidade de conceber os diferentes espaços para as diferentes artes, resulta do conhecimento e experiência pessoal, que Hestnes Ferreira, manteve pelo contacto familiar e profissional tão vasto. A importância da Casa da Cultura da Juventude de Beja, na historiografia da arquitetura Portuguesa do século XX (Figura 2), é amplamente reconhecida “A Casa da Juventude de Beja é um projeto chave da sua obra, pelo programa específico e pela população a que se destinava” (Saraiva, 2015).

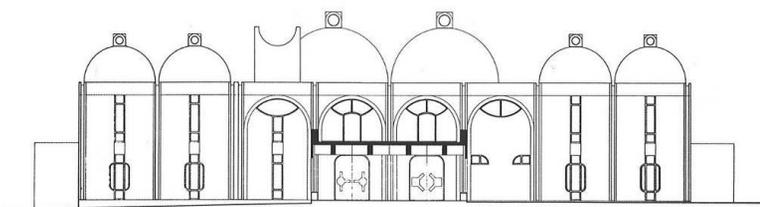
Identificada pelo uso de formas regulares, ausência de ornamentação, pela simplicidade e neutralidade dos espaços. A capacidade de incluir materiais locais e as respectivas técnicas construtivas, tendo por base as referências históricas e vernáculas, permitem potenciar e perpetuar a tradição construtiva portuguesa (Figura 3) (Saraiva, 2015).

**Figura 1: Influências das várias artes e respetivos autores em Raúl Hestnes Ferreira.**



Fonte: Alexandra Saraiva, 2016.

**Figura 2: Alçado principal.**



Fonte: Edição de Alexandra Saraiva, a partir do Arquivo de Raúl Hestnes Ferreira.

**Figura 3: Maqueta do conjunto. Esferovite e balsa.**



Fonte: Arquivo de Raúl Hestnes Ferreira.

#### **4.1. Arquitetura, espaços e atividades culturais — o Festival Internacional de Banda Desenhada**

Em 1996, um grupo local desenvolve as primeiras iniciativas ligadas a Banda desenhada dando origem, em 2005, ao primeiro Festival Internacional de Banda Desenhada que tendo sido realizado anualmente sem interrupções até à atualidade (Figura 4).

Desde Abril de 2005, o primeiro piso da CCJB é ocupado pela Bedoteca de Beja (uma das três existentes no país). Este espaço é vocacionado para a divulgação da banda desenhada e contempla áreas como a ilustração, o *cartoon* e o cinema de animação. É através do Núcleo de Documentação e Pesquisa, Núcleo de Cinema de Animação, Cartoon e Ilustração, Espaço Internet, Núcleo de Trabalho, Arquivo de Originais e Galeria de Exposições Temporárias, que são desenvolvidas as diferentes atividades culturais. Entre a programação mensal da Bedoteca, integram-se exposições, noites temáticas, *workshops*,

encontros, palestras. Sem dúvida que o Festival Internacional de Banda Desenhada de Beja é o evento mais representativo, com relevo a nível internacional e com grande repercussão europeia. Não obstante, a Bedeteca realiza vários eventos com relevo à escala nacional, com destaque para o Março Horrível e o *Natsuyoka Meet*.

Mais recentemente, cumprindo a dinâmica da internacionalização de Portugal, em Beja será construído o primeiro museu português dedicado à banda desenhada. Será um projeto municipal que visa “contar a história da nona arte mundial, sobretudo a nacional, desde 1850 e até à atualidade.” (Lusa, 2016).

Figura 4: Cartazes do Festival Internacional de Banda Desenhada. Desde a 1ª edição até 12ª edição.



Festival Internacional de Banda Desenhada

Fonte: Fotografado e editado pelas autoras, 2016.

## 5. Conclusões

A Casa da Cultura da Juventude de Beja enquanto equipamento cultural de 1975, criado com o objetivo de servir a comunidade local, sobretudo a juventude, atualmente cumpre não só esses desígnios, como engloba diretrizes de desenvolvimento sustentável. Exemplo disso é criação, em 1996, de uma dinâmica criativa gerada por um grupo local, a Banda Desenhada, que em 2005, dá lugar à primeira edição do Festival Internacional de Banda Desenhada alocado na Bedeteca, espaço integrante de todo um piso no CCJB.

Podemos dizer que este edifício da Casa da Cultura da Juventude de Beja surge como impulsionador de uma nova centralidade na cidade de Beja. Para além disto, marca a tradição construtiva do sul, o qual conseguiu adaptar-se e evoluir segundo a simbiose das políticas públicas e das políticas culturais, garantindo a competitividade territorial global.

Como perspectivas futuras propomos a rentabilização do espaço da Bedeteca já que este será transferido para o novo museu da Banda Desenhada, aquando da sua edificação. A aplicação dos métodos do *Service Design Thinking*, como processo criativo capaz de gerar novas ideias e soluções, poderá ser útil para pensar o atual espaço da Bedeteca e pensar em ações culturais e criativas para ali serem executadas: fomentando o trabalho em rede, colaborativo e cocriativo, podendo converter tal espaço num laboratório de criação para a comunidade.

**Agradecimentos:** Ao Arquitecto Raúl Hestnes Ferreira, pela contínua disponibilidade e pela cedência de todo o material fotográfico e gráfico, ao longo do desenvolvimento da investigação de Alexandra Saraiva.

**Financiamento:** 'A monumentalidade revisitada — Hestnes Ferreira, entre intemporalidade europeia e classicismo norte-americano (1960-1974)' é um projeto de investigação de pós-doutoramento em curso apoiado pela FCT com a referência SFRH/BPD/11868/2015, sediado no DINAMIA'CET – IUL ISCTE.

## Referências bibliográficas

- Argel, D., & Marques, H. G. (1992) *Quatro décadas de Beja: uma busca das bruscas transformações*. Beja: Edição da Câmara Municipal de Beja.
- Augusto Mateus & Associados. (2013). A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa. Acedido em <http://www.gepac.gov.pt/gepac-seminarios/cultura2020/estudo-augusto-mateus-pdf.aspx>.
- Augusto Mateus & Associados. (2016). *A economia criativa em Portugal - relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa*. Acedido em [https://lissuu.com/addict-creativeeconomy/docs/addict\\_economia\\_criativa\\_vf](https://lissuu.com/addict-creativeeconomy/docs/addict_economia_criativa_vf).
- C. M. de Beja (2013) *Plano Diretor Municipal de Beja*. Acedido em [http://www.cm-beja.pt/docs/PDFs/DPO/PDM\\_2014/1ElementosComponentesPlano\(c\)PlantaOrdenamentoAreaUrbanaBeja/Relatorio\\_Cidade\\_ConsultaPublica.pdf](http://www.cm-beja.pt/docs/PDFs/DPO/PDM_2014/1ElementosComponentesPlano(c)PlantaOrdenamentoAreaUrbanaBeja/Relatorio_Cidade_ConsultaPublica.pdf)
- Camoões I.P. (2016, 16 de dezembro). *Apoio à Internacionalização das Artes vai financiar 29 projetos*. Acedido em <http://www.instituto-camoos.pt/sobre/comunicacao/noticias/15844-apoio-a-internacionalizacao-das-arte>.
- Collins, H. (2010). *Creative research: the theory and practice of research for the creative industries*. Switzerland: AVA Publishing SA.
- Comissão Europeia. (2008). Conclusões do Conselho sobre a arquitectura: contributo da cultura para o desenvolvimento sustentável. *Jornal Oficial da União Europeia*. Acedido em <http://arquitectos.pt/documentos/1240938394N6hDN3uk5Rt62SZ7.pdf>.
- De Beukelaer, C. (2015). *Developing cultural industries: learning from the palimpsest of practice*. Amsterdam: European Cultural Foundation.

- DGARTES. (2016, 15 de dezembro). DGARTES anuncia os resultados finais do Programa de Apoio Pontual e do Apoio à Internacionalização das Artes. [https://www.dgartes.pt/news\\_details.php?month=12&year=2016&newsID=24513&lang=pt](https://www.dgartes.pt/news_details.php?month=12&year=2016&newsID=24513&lang=pt).
- EY. (2015). *Cultural times*. Acedido em [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-cultural-times-2015/\\$FILE/ey-cultural-times-2015.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-cultural-times-2015/$FILE/ey-cultural-times-2015.pdf).
- Eysenck, H. J. (1996). The measurement of creativity. In M. Boden (Ed.). *Dimensions of creativity* (pp. 208-209). Cambridge: MIT Press.
- Furtado, G., & Alves, S. (2012). Cidades criativas em Portugal e o papel da arquitetura: mais uma estratégia a concertar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 99, pp. 125-140. Acedido em <https://rccs.revues.org/5137>.
- Gray, C., & Malins, J. (2004) *Visualizing research. A guide to the research process in art and design*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited.
- Instituto Nacional de Estatística. (2014). *Estatísticas da cultura 2013*. Acedido em [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes&PUBLICACOESpub\\_boui=224329250&PUBLICACOESmodo=2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=224329250&PUBLICACOESmodo=2).
- Instituto Nacional de Estatística. (2015). *Estatísticas da cultura 2014*. Acedido em [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_destaques&DESTAQUESdest\\_boui=224737758&DESTAQUESmodo=2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=224737758&DESTAQUESmodo=2).
- Klein, J., & Tremblay, D. (2016). Cultural creation and social innovation as the basis for building a cohesive city. In R. Shearmur, C. Carrincazeaux & D. Doloreux (Eds.), *Handbook on the Geographies of Innovation* (pp. 447-463). Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing.
- Lusa (2016, 17 de dezembro). Primeiro museu português dedicado à banda desenhada vai nascer em Beja. *Público*. Acedido em <https://www.publico.pt/2016/12/17/culturaipsilon/noticia/primeiro-museu-portugues-dedicado-a-banda-desenhada-vai-nascer-em-beja-1755218>.
- PORDATA. (2016). *Números dos municípios e regiões de Portugal Quadro-resumo: Beja*. Acedido em [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Beja+\(Municipio\)-6876](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Beja+(Municipio)-6876).
- Sacco, P. L. (2011, April). *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. Paper presented at the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries. Brussels, Belgium.
- Saraiva, A. (2011). *A Influência de Louis I. Kahn na obra de Hestnes Ferreira* (Tese de doutoramento). Universidade da Coruña, Coruña.
- Saraiva, A. (2015). Mergulhando no Sul de Raúl Hestnes. *Estudo Prévio*, 9(5), pp. 1-13. Acedido em [http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2749/1/EP9-Alexandra\\_Saraiva-PDF.pdf](http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2749/1/EP9-Alexandra_Saraiva-PDF.pdf).
- Selada, C., Cunha, I. & Tomaz, E. (2012). Creative-based strategies in small and medium sized cities: Key dimensions of analysis. *Quaestiones Geographicae*, 31(4), pp. 43-51. Acedido em <https://www.degruyter.com/view/j/quageo.2012.31.issue-4/v10117-012-0034-4/v10117-012-0034-4.xml>.
- Silva, M. T. S. C. (2008). *Caracterização sócio-económica do Distrito de Beja*. Beja: REAPN - Rede Europeia Anti-Pobreza/Portugal — Núcleo Distrital de Beja.
- Tschimmel, K. (2009). Past for the future: The evolution of the concept of creativity. In: *Proceedings of the 5th International Conference of UNIDCOM/IADE "4oIADE"* (pp. 273-279). Lisbon: Ed. IADE Creative University, UNIDCOM.
- UNESCO Institute for Statistics. (2016). *The globalisation of cultural trade: a shift in consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013*. Acedido em <http://en.unesco.org/creativity/files/globalisation-cultural-trade-shift-consumption>.
- URBACT. (2015). *Promoting urban-rural linkages in small and medium sized cities*. Acedido em [http://urbact.eu/sites/default/files/urban-rural\\_thematic\\_report.pdf](http://urbact.eu/sites/default/files/urban-rural_thematic_report.pdf).



## CAPÍTULO 13

# “Arte Plumária do Brasil”: trajetórias emaranhadas entre artificação e encantamento

“Brazilian Feather Art”: tangled trajectories between artification and magic

Tálisson Melo de SOUZA<sup>1</sup>

### Resumo

Apresento uma breve análise de rede social composta por artistas, antropólogas/os e historiadoras/es que se envolveram de diferentes maneiras na realização da exposição “Arte Plumária do Brasil”, que, após inaugurada em 1980 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi montada em outras instituições de arte e etnologia em diferentes cidades do país e do exterior até 1989. A partir do emaranhado de trajetórias de coisas, pessoas e ideias traçado, busquei puxar alguns fios que permitem uma reflexão acerca do processo de ‘artificação’ dos adornos plumários de determinados grupos étnicos nativos do Brasil.

**Palavras-chave:** arte plumária, etnoestética, ratificação, arte brasileira, Brasil.

### Abstract

I analyze a social network composed by artists, anthropologists and historians who were involved in different ways in the organization of the exhibition “Arte Plumária do Brasil”, that, after its launch in 1980 at the Modern Art Museum of Sao Paulo, was presented in other institutions of arte and ethnology in some cities in Brazil and overseas until 1989. From this tangled mesh made of trajectories of things, persons and ideas, I aim to follow some lines that can lead to a reflection about the process of ‘artification’ of the feather adornments made by some native ethnical groups of Brazil.

**Keywords:** feather art, ethno-aesthetics, brazilian art, ratification, Brazil.

## 1. Introdução – a “Arte Plumária do Brasil” em itinerários de exibição

Entre os anos 1980 e 1989, artistas, etnólogas/os, historiadoras/es de arte, críticas/os de arte, agentes culturais da diplomacia, diretoras/es de museus de arte e de etnologia (em sua maioria brasileira/os, porém com presença de estrangeiros radicados no país), estiveram engajados na realização de uma exposição itinerante intitulada “Arte Plumária do Brasil”. A exibição reunia em média trezentas peças cuja produção é atribuída a mais de dez grupos nativos, e que constavam em coleções pessoais de artistas e etnóloga/os ou de instituições museais.

Após inaugurada em 1980, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, essa exposição viajou por diferentes cidades do país e do exterior (1980: Museu Goeldi, Belém do Pará, Brasil; 1981: Palácio do Itamaraty, em Brasília; 1982: *National Museum of Natural History da Smithsonian Institution*, em Washington, Estados Unidos; 1983: *Museo Nacional de*

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: talissonmelo(at)yahoo(dot)com(dot)br.

*Antropología*, na Cidade do México; no *Museo Nacional de Antropología de Colombia*, em Bogotá; na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil; 1988: *Fundació Joan Miró*, Barcelona; e *Pabellón Juan Villanueva* do *Jardín Botánico de Madrid*, Espanha).

## 2. Biografar coleções e exposições, ou vidas de pessoas e objetos que se emaranham

Esta cronologia de estadias entre instituições artísticas e etnológicas é apenas uma pequena fração da vida dessas plumas. Para começar uma análise aprofundada dessa mostra, a noção de “biografia cultural das coisas”, no sentido elaborado pelo antropólogo Igor Kopytoff (1991), interessa-me particularmente, pois lança perguntas potentes em direção a isso, que podem guiar meu olhar ao perseguir os fios com que são tramadas as narrativas sobre as coisas que observa:

(...) ¿Cuáles son las posibilidades biográficas inherentes a su ‘estatus’, período y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora, y cuál es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las ‘edades’ o períodos reconocidos en la ‘vida’ de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de éstos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil? / (...) / Las respuestas culturales a estos detalles biográficos revelan una enmarañada masa de juicios estéticos, históricos y políticos, y de convicciones y valores que moldean nuestra actitud hacia los objetos clasificados como ‘arte’. (Kopytoff, 1991: 92-93)

Essas biografias de coisas emaranham-se ainda com as de diversas pessoas, desde aquelas que as produziram, usaram em rituais e celebrações entre os seus, os de outros grupos que a receberam ou a tomaram na dinâmica de suas relações, a dos cientistas (antropólogos, arqueólogos e estudiosos da cultura), viajantes e mercadores que as coletaram, compraram ou trocaram, seus colecionadores, vendedores, donos de antiquários, traficantes de ‘artefatos’ ou ‘artesanato’ feitos por indígenas, os decoradores, arquitetos, artistas, galeristas, historiadores, funcionários de museus, museólogos, fotógrafos, curadores, montadores de exposições, funcionários de transportadoras de obras de arte, guardas, limpadores e monitores das instituições onde foram expostas, e cada indivíduo que veio a compor o fluxo de visitantes diários nas diversas ocasiões em que foram exibidas.

## 3. Traficantes de objetos entre fronteiras

Reconhecida a complexidade e amplitude dessas relações em tempo, espaço e sentido, por restrições de extensão para a elaboração deste texto concentro-me apenas em apresentar as convergências nas trajetórias de agentes do campo da arte e da antropologia que atuaram diretamente na concepção da exposição “Arte Plumária do

Brasil”: o artista tapeceiro Norberto Nicola (1930-2007), que encabeçou a organização da mostra como seu curador, as etnólogas Sônia Ferraro Dorta (assistente de curadoria), Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997), Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996), Lux Boelitz Vidal e Lucia Hussak van Velthem, que contribuíram tanto com textos para as diferentes versões de catálogos quanto com algumas das peças de suas coleções pessoais para a composição do conjunto exibido. Também serão apontados as interseções com a atuação e as ideias do historiador de arte Walter Zanini (1925-2013), então curador geral da 17ª Bienal, e do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, membro do Conselho de Arte e Cultura da Bienal.

Para uma apresentação dessa ‘rede social’, que não poderei aprofundar analiticamente neste texto, a noção simmeliana de interação ou efeito de reciprocidade (*wechselwirkung*), especialmente pela concepção de “círculos sociais” que identifica em sua observação das relações entre indivíduos na metrópole de *fin de siècle* (1903), é suficiente para situar metodologicamente minha abordagem, embora eu pretenda, em textos futuros, desenvolvê-las a partir de outras teorias. Na minha leitura, a formulação de Simmel lança luz a uma compreensão do indivíduo como resultado da autonomia da seleção de sua trajetória biográfica e de seu pertencimento a círculos, cuja combinação o dá qualitativamente um caráter singular, ao mesmo tempo em que se conectam para cooperar na busca de interesses comuns – neste caso, refiro-me à exibição dos adornos plumários, enquanto outros interesses serão expostos a partir da análise de suas ideias.

Se tomo os adornos plumários indígenas como um eixo para seguir as trajetórias dos agentes mencionados, é claro que estes contêm e indicam uma multiplicidade de dimensões de sentido e relações com diversos tempos, espaços e agente. Fazem parte da caracterização imaginária mais comum dos ‘índios’ entre os não-índios do país, somados aos corpos nus e pintados, cuja presença se destaca em diversos relatos históricos desde os primeiros contatos<sup>2</sup>, passando por séculos de colonização e posteriormente assimilados ao projeto de construção da identidade nacional<sup>3</sup>.

Dentro do recorte biográfico que estabeleço para este texto, atendo-me ao conceito de “artificação” conforme definido pelas sociólogas Roberta Shapiro & Nathalie Heinich (2013) como ferramenta para pensar criticamente a inserção desses objetos em espaços destinados à projeção da arte moderna e contemporânea, como a Bienal e o MAM-SP, conectando essa dinâmica específica a o debate mais amplo que envolve as experiências curatoriais de apresentação de objetos tomados como etnográficos ou artísticos por

---

<sup>2</sup> Alguns estudos em antropologia, história da colonização, história da indumentária e zoologia evidenciam maior complexidade das relações entre europeus e nativos das Américas envolvendo trocas, apropriações e assimilação da plumária, que era elemento constituinte da indumentária tanto no Velho Mundo quanto no Novo, sendo que a domesticação de aves e o tráfico, bem como influências técnicas, formais e de uso se dão em ambos sentidos. Para ver mais detalhadamente sugiro alguns estudos: (Carvalho, 1953; Volpi, 2013; Berlekamp, 2013; Schindler, 2001; Van Velthem, 2003; Velden, 2012).

<sup>3</sup> Ver: (Ribeiro & Velthem, 1992; Schwarz, 2005).

diferentes atores, simultaneamente<sup>4</sup>. As autoras propõem uma abordagem pragmática do engajamento social da arte que entendo como profícua para a presente análise:

Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte? / Não há uma resposta simples a essa pergunta. A solução encontra-se em muitos níveis interligados e é simbólica, material e contextual ao mesmo tempo. A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições se transformam (Shapiro & Heinich, 2013: 15).

Essa elaboração metodológica também contribui para a sistematização das perguntas a que me proponho responder no decorrer desta pesquisa e me mobilizaram a mapear as trajetórias e ideias dos indivíduos envolvidos na organização de “Arte Plumária do Brasil”: como se desenvolvem esses processos? Quais atores e instituições específicos estão envolvidos? Como dão à luz produções que têm significado não apenas para grupos minoritários especializados, como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos, mas têm significado a tal ponto que sua condição enquanto arte torna-se conhecida por todos e não é questionada? Como o elenco inteiro de atores envolvidos define essas coisas? (Shapiro & Heinich, 2013: 16-17).

As disputas e transformações que compõem esse processo são vastas e precisam ser nuançadas, uma observação cuidadosa mostra através das interseções dos círculos sociais desses indivíduos esses objetos passam a itinerar entre as fronteiras de diferentes disciplinas: arte e antropologia.

### **3.1. Norberto Nicola como articulador de tramas**

Desde o começo de sua carreira, estudando pintura no Atelier Abstração de Samson Flexor, Norberto Nicola ganhava da I Feira Anual dos Artistas de São Paulo o primeiro de uma série de prêmios que recebeu durante as duas décadas seguintes de produção contínua, acompanhada de exposições pelo país e no exterior, com destaque para sua parceria com o artista francês Jacques Douchez, com quem começou a explorar as técnicas de tapeçaria.

A produção de Nicola em tapeçaria baseava-se em construir, através do tramado de tecidos e fibras, peças de grande escala que não construíssem um tapete plano, mas partissem dos tapetes de parede para formações tridimensionais de média e grande escala que podem ser comparadas com esculturas. Essa característica formal colocava sua produção em diálogo com as tendências artísticas de vanguarda à época, embora sua concepção técnica manual e o termo ‘tapeçaria’ mantivesse sua conexão com o artesanato. A tensão entre as categorias ‘arte’ e ‘artesanato’ encontra nesse tipo de objetos uma espécie de zona de fronteiras turvas, exatamente pela ambiguidade de

---

<sup>4</sup> Ver, p.ex., Price, 2000.

leituras e dificuldade de classificação que impõem em sua materialidade e circulação, de modo que se exige pensar categorias híbridas, como o *artist-craftsman* descrito por Howard Becker (2008: 276-99).

Nos anos 1960 e 1970, Nicola passava a ser reconhecido no campo artístico nacional e chegou a ocupar cargos de relevância em instituições centrais. Essa trajetória pode ser lida como um empreendimento consciente para promover a legitimidade da presença da tapeçaria nas instituições artísticas do Brasil e mesmo de outros países. Em 1963, conseguiu incluir suas obras na 7ª edição da Bienal de São Paulo, que estabelecia a tapeçaria como categoria de inscrição para as edições subsequentes, embora concorresse ao prêmio na categoria de pintura. Em 1969, na ocasião de uma exposição do Atelier Douchez-Nicola na Galeria Documenta, em São Paulo, assinou o manifesto "Forma Tecida", divulgado na revista *Visão*, no qual postula: "Pretendo destituir a tapeçaria de seu caráter meramente decorativo para torna-la um objeto que se impõe por si próprio" (Nicola *in* Mattar, 2013: 145).

O que me interessa chamar atenção nesse momento é para o fato de observar na atuação de Nicola seu empenho para promover a artificação desse tipo de objetos, que culminou na criação da Trienal de Tapeçaria no MAM-SP<sup>5</sup> em 1976, mesmo ano em que foi nomeado primeiro presidente do recém-fundado Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea<sup>6</sup>.

Nos documentos em que encontro referências do próprio Nicola sobre suas obras em tapeçaria, observo três fontes técnicas e formais centrais que não se encontravam no campo da arte moderna<sup>7</sup>: 1-) as tradições polonesa e iugoslava de tapeçaria (que, por sua vez, se encontrava em vias de artificação na Europa, centrada nas figuras da croata Jagoda Buić e da polonesa Magdalena Abakanowicz, com quem teve contato na Bienal de São Paulo e em viagem à Europa em 1968, quando visitou seus ateliês e deu novo direcionamento ao desenvolvimento de sua obra). 2-) a tapeçaria pré-colombiana, principalmente peças de origem incaica, do Peru (para onde fez algumas viagens em busca de contato direto com a técnica, bem como para apresentar palestras e participar de exposições com suas obras); e 3-) a plumária de grupos nativos do Brasil<sup>8</sup>, pelos tramados e amarrações entre as penas e a base, a harmonia cromática e outros aspectos formais.

---

<sup>5</sup> Sobre as Trienais de Tapeçaria do MAM-SP, sugiro Gradim, 2016.

<sup>6</sup> Após ter idealizado a I Mostra de Tapeçaria Brasileira, organizado com Douchez, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvaro Penteado, e composto a comissão organizadora e júri de seleção e premiação do V Salão Paulista de Arte Contemporânea na Fundação Bienal de São Paulo, em 1974, passou a integrar o Conselho de Artes da Fundação Bienal desde 1975.

<sup>7</sup> Em imagens de sua casa na Vila Gleite, é possível ver elementos desses três 'repertórios culturais' compoendo a decoração, que conta ainda com peças de mobiliário antigo e modernista. As peças de plumária da coleção de Nicola eram esteticamente impactantes, entre elas destacavam-se a testeira, o colar e o adorno labial Urubu-Kaapor, a presença icônica das máscaras Cara Grande Tapirapé, a delicadeza da grinalda com cobre-nuca Tembé e a imponência das coifas Kayapó e Juruna (Mattar, 2013: 141).

<sup>8</sup> Na biografia de Nicola, Mattar afirma que "Em abril de 1966, por ocasião da exposição de suas tapeçarias na Galeria Porão, Nicola visitou o Museu do Índio em Brasília. Ao conhecer a arte plumária do Brasil, ele imediatamente percebeu a similaridade com a arte têxtil. E também as semelhanças estilísticas com seu

Até final dos 1970, Nicola expôs em diversas instituições de diferentes países, tendo muitas de suas obras adquiridas para seus acervos (de arte moderna, contemporânea, aplicadas ou artesanato). Recebeu encomendas de obras para saguões e escritórios de grandes hotéis e empresas, prédios públicos oficiais do Estado e algumas embaixadas. Manteve, paralelamente à produção dessas obras únicas, uma produção em meios de ampla reprodutibilidade, como cartões, capas de caderno e calendários.

Em 1978 foi convidado a compor o Conselho Deliberativo do MAM-SP e, na ocasião, propôs ao museu a realização da exposição “Arte Plumária Brasileira”. Passou a captar e selecionar peças para a mostra, provenientes de instituições e coleções pessoais que puderam ser mobilizadas a partir de alguns de seus círculos sociais que o colocavam em interação numa rede de artistas, historiadora/es, antropóloga/as atuantes à época e que, por sua vez, também estavam articulada/os em entre si e com outras instituições e suas coleções.

Inaugurada em 1980<sup>9</sup>, com expografia desenvolvida por Nicola, a primeira montagem consistia de um ambiente onde as peças de plumária pareciam flutuar, pois eram sustentadas por arames e hastes de ferro, ou colocadas sobre mesas pintadas de preto e pedestais azuis, ou dentro de algumas vitrinas de vidro; poucas peças foram penduradas diretamente nas paredes do museu. A distribuição das obras atendia a divisão por grupos étnicos proposta pelas antropólogas, a partir da qual Nicola buscou compor no espaço segundo critérios formais como ritmo, cor e movimento. Utilizando um recurso de iluminação precário, juntava algumas peças sob o mesmo *spot* e selecionava outras para apresentação em foco de luz, o jogo de luzes e sombras contribuiu para a criação de um espaço dramático, que não se vê nos registros de todas as outras montagens da exposição em outras instituições nos anos seguintes<sup>10</sup>. As peças penduradas ou exibidas em vitrina foram apresentadas em fundo branco, cinza, azul ou preto, sem referências a outros contextos relacionados às peças, seja de produção ou de uso ritual, seja como objeto histórico ou etnográfico<sup>11</sup>, a única dimensão das peças colocada em evidência pela expografia era a estética.

De forma entusiasmada, Nicola expressou sua visão universalista sobre a produção da plumária indígena, cujas propriedades técnicas e formais tomaram o centro de suas considerações e orientaram sua seleção, classificação e distribuição no espaço expositivo

---

próprio trabalho” (Mattar, 2013: 135). Em entrevista que realizei em entrevista com a antropóloga Lux Vidal, em São Paulo, 21 maio 2016, especificou que: “O que influenciou Nicola foi a grinalda Munduruku”.

<sup>9</sup> A exposição rendeu a Nicola um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, considerada ‘A Melhor Exposição de 1980’.

<sup>10</sup> Essa descrição foi baseada em algumas poucas fotografias encontradas em arquivo e na imprensa da época, bem como alguns poucos relatos. A montagem de Barcelona é a que contou com mais registros visuais, possibilitando sua compreensão de modo mais exato. A montagem para a 17ª Bienal não foi encontrada em registros fotográficos nem mesmo no arquivo da Bienal, porém continuarei com essa busca.

<sup>11</sup> O que cumpre esse papel são os textos escritos pelas antropólogas que constam de todas as versões da exposição, sobre os quais tratarei na seção seguinte deste artigo.

(ainda que informado pelas contribuições de pesquisas antropológicas que articulavam a dimensão estética com os contextos de produção e uso das peças). Cito um trecho de seu texto de apresentação para o catálogo da mostra de 1983:

No meu primeiro encontro com a plumária do índio brasileiro, fui surpreendido com a descoberta de uma manifestação sui generis de arte, que até então havia escapado à minha sensibilidade. Com um material das mais variadas cores, formas, texturas e tamanhos, organizados em suas combinações infinitas de ritmos e harmonias, formaram um vocabulário plástico para dar curso à sua expressão. O resultado dessa atividade que principalmente é destinada ao uso pessoal, acompanhando os traços e o movimento do corpo de seu portador, é um exemplo clássico de a forma seguir a função. Portanto, a plumária do Brasil é densa de todas aquelas características que compõem uma obra plástica ao ponto de impressionar como arte do mais alto nível. (Nicola, 1983: 3)

Ao longo da itinerância dessa exposição, a forma de apresentação das peças alterou-se, não apenas devido à necessária adaptação aos diferentes espaços em que era sediada, mas muito mais devido a uma série de discussões conceituais que partiam de um círculo especializado (da crítica e história de arte, antropologia e museologia).

### 3.2. Cinco etnólogas entre contextos

Para a elaboração deste trabalho, realizei levantamento bibliográfico acerca de estudos etnológicos que se dedicaram sobre a dimensão estética ou artística da produção de grupos indígenas do Brasil. A partir disso percebo evidente intensificação dessa abordagem desde os anos 1970, ainda que com contribuições pontuais anteriores. Essa consideração é consonante com o identificado pelo antropólogo Júlio César Melatti (1984), em seu roteiro sobre a etnologia no Brasil, quando afirma ter havido uma retomada dos estudos sobre “artes e artefatos” nesse período, que, apesar de nunca haver desaparecido entre as décadas de 1930 e 1960, só passou a se encontrar em foco de sistematização a partir das iniciativas de antropólogos como Berta Ribeiro, Lux Vidal, Darcy Ribeiro, Maria Heloísa Fénelon Costa, João Pacheco de Oliveira Filho e George Zarur, a partir de pesquisas de campo e estudos em coleções de instituições nacionais.

A nova posição relativa da dimensão estética resultante das análises e propostas por essas antropólogas (somada a outras e à repercussão de um debate mais amplo), é um dos fios fundamentais para identificar as possibilidades de convergência e influência mútua entre arte e antropologia, de modo que nesse recorte contextual, referente à exposição tratada, há um investimento de ações direcionadas à ‘artificalização’ desses objetos.

Apenas recentemente a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica (Vidal & Silva, 1992: 13).

No ano de 1957, destacam-se a publicação de Berta Ribeiro com referências centrais à plumária (figurando como pioneira<sup>12</sup>), resultantes de contínua pesquisa: o artigo “Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil”, e seu livro “Arte plumária dos índios Kaapor” (com Darcy Ribeiro), dois estudos que compreendem do momento da caça às aves e as técnicas de confecção dos adornos, até seu uso. Os autores consideram que “A confecção dos adornos plumários representa uma das mais gratas ocupações dos índio Urubu” (Ribeiro & Ribeiro, 1957), sua confecção e utilização estão presentes em todo o ciclo de vida desses índios, homens e mulheres, desde seu nascimento. Abundam no texto expressões que valorizam a estética das peças e relacionam suas técnicas e visualidade à prática artística: “É na plumária que encontramos a atividade mais eminentemente artística de nossos indígenas, (...) resultaria na elaboração de uma técnica requintada que permitiria criar obras de arte capazes de competir em beleza com os mesmos pássaros” (Ribeiro & Ribeiro, 1957: 12). E, ao compararem as peças que identificam como “arte plumária” com o simples uso e aplicação de penas sobre o corpo, os autores estabelecem um critério fundamental para a compreensão desses objetos como artísticos:

Assim, só é legítimo falar de arte plumária quando o valor estético das penas é superado por um esforço de imaginação, sensibilidade e virtuosismo, que permite construir com elas obras que valham por si próprias. Quando, da atividade tecnológica resultam criações singulares capazes de suscitar emoções estéticas, pela harmonia da forma, pela felicidade da combinação cromática e, ainda, por uma consistência tátil suave e atrativa (Ribeiro & Ribeiro, 1957: 13).

Analisam a destreza e domínio técnico dos índios brasileiros sobre a variedade de materiais oferecidos pela fauna do território, apontam para uniformidades que diferenciam a arte plumária do Brasil das produções andina e mexicana, e propõem uma abordagem estilística para pensar as diferenças entre os diferentes grupos que a produzem. Faz-se importante destacar que essa abordagem se deu com a possibilidade de diálogo entre pesquisa de campo e pesquisa em acervos de coleções de objetos etnográficos.

A partir de meados dos anos de 1970 a produção de Berta Ribeiro sobre arte intensificou-se, demonstrando verdadeiro processo de sistematização conceitual e metodológico para a análise de atributos formais da arte indígena. A partir de estudos etnográficos e museológicos, deteve-se sobre a cestaria, arte têxtil e plumária indígenas<sup>13</sup>. Da contribuição de Ribeiro, com os anos 1980 iniciou-se uma nova etapa, que pôde se concretizar através de algumas exposições, incluindo “Arte Plumária do Brasil”.

---

<sup>12</sup> Considero importante enfatizar a importância da contribuição de mulheres artistas e antropólogas para seus respectivos campos de atuação: o trabalho de Elisabeth Krickeberg (1861-1944), e da artista Noêmia Mourão (1912-1992).

<sup>13</sup> Ver (Ribeiro, 1978; 1980; 1986).

Em 1968, foi publicado o artigo de Maria Heloísa Fénelon Costa e Maria Dias Monteiro, na Revista do Museu Paulista, em que se dava a aplicação da proposta de definição de estilos da produção plumária entre diferentes grupos, incluindo perspectiva histórica sobre o desenvolvimento e transformações dessa produção. O livro marcava o início de um longo processo de elaboração e construção de uma linha de estudos etnológicos, estruturada a partir de meados da década seguinte através de projetos de pesquisa etnográfica e museológica coordenado por Costa<sup>14</sup>, acima mencionado, e que se deu em colaboração efetiva com Berta Ribeiro e outros pesquisadores, resultando em diversos trabalhos também de autoria individual, entre publicações e organização de exposições. Dando sequência a suas pesquisas, em 1978, publicou “A arte e o artista na sociedade Karajá”, expandindo a abordagem de análise formal e estilística da plumária para a relação entre os grafismos aplicados aos corpos e às bonecas de cerâmica.

Outra antropóloga muito atuante no período e fundamental para este estudo, Lux Vidal, professora da USP, através de seus estudos, organização de exposições e publicações, e da atividade como orientadora de pesquisas de antropólogos em formação, arregimentou forças e ideias para a geração de uma linhagem teórico-metodológica da etnologia: a “etnoestética”. Os projetos coordenados ou orientados por Vidal iniciaram-se nos anos de 1970 e seguem seu curso na atualidade, ainda que mudanças de perspectivas e modos de relação com os objetos e com os próprios indígenas se tenha alterado em diferentes desdobramentos.

Em meio aos estudos baseados em categorias mais estabelecidas no campo da etnologia, como cosmologia, parentesco e ritual, Vidal foi encontrando na forma e visualidade de atividades e objetos desenvolvidos pelos indígenas uma fonte privilegiada para compreensão histórica e social dos grupos que as produzem e as utilizam, como parte inerente de todas as esferas sociais:

In academic circles, to the degree that studies about indigenous societies have advanced, the essential role of tangible and intangible expressions in the understanding of the dynamic and reproduction of Amerindian societies has become evident. These expressions include body painting, ornaments — especially feathered ones — masks, musical instruments, song and narratives. (Vidal, 2013: 390).

Diferentes aspectos do processo de produção dos grafismos na pintura corporal, da cestaria e da cerâmica, e do tramado e modelagem dos adornos plumários passaram a receber especial atenção em suas pesquisas. As publicações de Vidal que se centram nessa abordagem estão concentradas na década de 1980 até meados dos 1990. Nos anos 2000, após sua aposentadoria, novas questões emergiram, muito devido a sua atuação e relação com os Palikur, Galibi Kali’na, Karipuna e Galibi Marworno.

Em anos de desenvolvimento desses estudos, Vidal consolidou a abordagem em sua publicação “Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas” de 1992, em que estabelece os parâmetros visados em sua noção de “etnoestética”:

---

<sup>14</sup> Ver (Costa, 1978).

Cabe dizer, em resumo, que — centrando seu foco de atenção em instâncias concretas e contextualizadas de entrecruzamento do universal e do particular e trabalhando com as noções de localidade, estruturas representacionais, significado, sociedade e cultura — a antropologia aborda as manifestações artísticas preocupada em compreender a natureza mesma da experiência estética e a capacidade de comunicação da obra de arte, que nasce do encontro de estilos e concepções coletiva e culturalmente construídos e aceitos, mas trabalhadas e reelaboradas de modo único por artistas que, individualmente, nela colocam sua técnica e sua habilidade criadora. (Vidal & Silva, 1992: 283).

A antropóloga Sônia Terezinha Ferraro Dorta também tem sua biografia traçada nessa narrativa, sendo ela mesma uma etnógrafa, colecionadora e curadora de algumas das exposições, especialmente dos adornos plumários, que os considera “Um dos veículos mais significativos da cultura material borôro para se atingir o entendimento do contexto sócio-cultural global (...) / uma atividade associada não só a padrões de ordem estética, mas, sobretudo, a padrões de conduta humana” (Dorta, 1987: 227).

Em 1978 defendia sua dissertação sobre o Paríko, um tipo de diadema vertical rotiforme confeccionado e usado pelos Bororo<sup>15</sup>. No mesmo ano, era inaugurada a primeira edição de “Arte Plumária do Brasil” no MAM-SP, em que trabalhara como curadora assistente em parceria com Nicola, contribuindo com o conhecimento que vinha constituindo a partir de experiências de trabalho com coleções etnográficas, foi fundamental para estabelecer o vínculo do projeto com as outras antropólogas, suas colegas, e com as instituições que emprestaram peças de seus acervos, também para elaboração da seção de textos etnológicos do catálogo da exposição. Durante a década de 1980, Sônia Dorta manteve sua pesquisa e produção sobre a arte plumária, inclusive em parceria com Nicola e acompanhando as montagens da exposição que organizaram, e preparando uma publicação contendo muitas imagens da arte plumária, que teve ampla distribuição<sup>16</sup>.

Desde o começo dos 1970, Lucia van Velthem iniciava formação científica no Museu Nacional-UFRJ, estudando coleções etnográficas do Alto Rio Negro, enquanto finalizava graduação em museologia na UNIRIO. Em 1975, mudou-se para Belém, onde começava, como pesquisadora do Museu Goeldi, o estudo “Índios Wayana e Aparai: arte e sociedade”, publicando textos sobre plumária e grafismos<sup>17</sup>. Ingressou no mestrado em Antropologia Social na USP, sob orientação de Lux Vidal, e desde então desenvolve pesquisas contínuas sobre os Wayana, até atualmente.

Em linhas gerais, o que se verifica como traço comum na abordagem gerada pelo trabalho e corpo de obras dessas cinco antropólogas é a tomada da dimensão formal, técnica, ou estética, pode-se dizer, dos artefatos. Em artigo mais recente de Velthem se encontra uma síntese dos principais aspectos dessa perspectiva de análise:

---

<sup>15</sup> Ver (Dorta, 1978).

<sup>16</sup> Ver (Nicola & Dorta, 1986).

<sup>17</sup> Ver (Velthem, 1984).

Consequentemente, os artefatos indígenas, ao compartilharem um mesmo modelo de experiência coletiva, devem ter uma apreciação que não se restrinja às formas concretas e aos aspectos técnicos, mas que se articule com os demais âmbitos culturais. Com esse enfoque, podem revelar as dimensões míticas e metafísica do universo indígena, assim como transmitir preocupações comunitárias e identitárias da sociedade produtora, pois os objetos, enquanto suporte de informação, proporcionam conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos (Velthem, 2007: 120).

A participação direta dessas pesquisadoras trouxe ao projeto artístico de Nicola outras dimensões de leitura, embora secundárias, pois em muitos casos restrita aos textos do catálogo<sup>18</sup>. Esse material mantém-se como materialização da preocupação em manter o caráter polissêmico desses objetos, evocando os diferentes contextos que o integram e caminhos de leitura emaranhados nessas peças.

#### **4. Conclusão: convergências ruidosas entre arte e antropologia**

Minha hipótese ainda inicial é de que esses antropólogos investiam num processo mais próximo ao de 'patrimonialização' da plumária dos índios sobre os quais estudavam, sendo a "artificação" promovida por Nicola através de sua inserção em instituições especializadas em arte uma etapa importante de visibilidade e legitimação.

O que pode ser visto como um problema da "artificação" dessas coisas é o de um achatamento de suas potencialidades evocativas, pois a ênfase em aspectos formais e a categorização como artístico poderiam funcionar como constituidoras de um isolamento semântico das peças ao campo da arte e às conexões com os desenvolvimentos de obras de artistas modernos e contemporâneos, como o caso de Nicola. Em seus textos, as cinco antropólogas apontam insistentemente para a malha de relações complexas em que esses objetos estão fluindo, construindo significados, mudando contextos e se transformando.

Os textos que escreveram para os catálogos, ao mesmo tempo em que corroboram com o processo de artificação que venho descrevendo, oferecem ruídos, no sentido em que apontam para a irredutibilidade dos artefatos etnográficos, para os caminhos plurais de compreensão possível de suas biografias, para a dimensão de encantamento da arte e da tecnologia. Um movimento que diz algo como 'sim, é arte... também, mas não só!'

Esse fio interpretativo pode ser resgatado para uma análise das rupturas e continuidades que se apresentam nas aproximações de agentes do campo artístico e do científico em diferentes sentidos com relação a esses objetos, em movimentos de distanciamento e reavaliação constantes, que no presente ano, 2016, parece apontar para outras forma de avizinhar, que traz consigo outras tensões, se considerarmos instalações de Ernesto Neto e Bené Fonteles na 32ª Bienal, ou a curadoria de Moacir dos Anjos composta de obras de artistas contemporâneos e peças da coleção do MAE-USP,

---

<sup>18</sup> Lux Vidal em entrevista afirmou-me: "A gente realmente trata de inserir informações, mas naquelas como a da bienal não, não foi assim tão fácil. Às vezes se dava nos catálogos, alguns muito completos que acompanhavam as mostras."

“Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas”, como exemplos flagrantes que estimulam essa reflexão e que, a meu ver, podem nutrir-se de uma perspectiva histórica e sociológica dessas interações.

**Agradecimentos:** à Professora Lux Vidal pela entrevista, e às amigas pesquisadoras Isabel Gradim, Marina Mazze, e Nina Vincent pelas trocas de ideias e referências para essa pesquisa.

**Financiamento:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

## Referências bibliográficas

- Becker, H. S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berlekamp, F. S. (2013). *Zwischen Magie und Katechese — Federmosaïke in Südamerika im 17./18. Jahrhundert*. (Tese de doutoramento) Freie Universität Berlin, Alemanha.
- Carvalho, J. C. M. (1953). Contribuição da ornis brasileira na confecção das murças imperiais. *Publicações Avulsas do Museu Nacional*, 10(10).
- Costa, M. H. F. (1978). *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- Costa, M. H. F., & Monteiro, M. D. (1968). Dois estilos plumários: 'barroco' e 'clássico' no Xingu. *Revista do Museu Paulista*, (18), pp. 127-143.
- Dorta, S. F. (1987). Plumária borôro. In B. Ribeiro (Ed.). *Arte índia. Suma: etnologia brasileira* (2ª. Ed.). Petrópolis: Vozes.
- Gradim, M. I. (2016). *As Trienais de Tapeçaria do MAMSP – de 1976 a 1982*. Comunicação apresentada em Culturas e identidades brasileiras: I Encontro de Pós-graduandos do IEB, São Paulo.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. In A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Cidade do México: Grijalbo/Conaculta.
- Mattar, D. (2013). *Trama Ativa*. São Paulo: Pinacoteca.
- Melatti, J. C. (1984). A antropologia no Brasil: um roteiro. *BIB*, (17), pp. 123-211. Acedido em <http://anpocs.com/index.php/universo/acervo/biblioteca/periodicos/bib/bib-17>.
- Nicola, N. (1983). *Apresentação. Arte Plumária do Brasil* (catálogo). São Paulo: Fundação Bial.
- Nicola, N., & Dorta S.F. (1986). *Aoméri: arte plumária do indígena brasileiro*. São Paulo: Ed. Mercedes Benz.
- Price, S. (2000). *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Ribeiro, B. (1978). Arte indígena e Linguagem Visual. *Ensaio de Opinião 7*, pp. 101-110.
- Ribeiro, B. (1980). *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil*. (Tese de doutoramento). USP, São Paulo.
- Ribeiro, B., & Ribeiro, D. (1957). *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro: Gráfica Seikel.
- Ribeiro, B., & Velthem, L. H. (1992). Coleções Etnográficas: Documentos como materiais para a história indígena e a etnologia. In M. C. Cunha (Ed.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schindler, H. (2001). Plumas como enfeites da moda. In *História, Ciências, Saúde –Manguinhos*, vol. VIII (pp. 1089-1108). Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8so/a16vo8so.pdf>.
- Schwarcz, L. K. (2005). A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In B. G. Figueiredo & D. Vidal (Eds.), *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum.

- Shapiro, R., & Heinich, N. (2013) Quando há artificação. *Sociedade e Estado*, 22(1), pp. 14-28. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf>.
- Simmel, G. ([1903] 2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 2(11), pp. 577-591. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>.
- Velden, F. V. (2012). As galinhas incontáveis. Tupis, europeus e aves domésticas na conquista no Brasil. *Journal de la société des américanistes*, 98(2), pp. 97-140. Acedido em <https://jsa.revues.org/12350#quotation>.
- Velthem, L. H. (1984). *A pele de Tulupere: estudo dos trançados WayanaApalai* (Dissertação de mestrado). USP, São Paulo.
- Velthem, L. H. (2007). Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos e Pesquisas*, 4(2), pp. 117-146. Acedido em [http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/revista\\_estudos\\_pesquisas\\_v4\\_n\\_2/Artigo\\_3\\_Lucia\\_Hussak\\_Trançados\\_indigenas\\_norte\\_amazonicos\\_fazer\\_adornar\\_usar.pdf](http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/revista_estudos_pesquisas_v4_n_2/Artigo_3_Lucia_Hussak_Trançados_indigenas_norte_amazonicos_fazer_adornar_usar.pdf).
- Vidal, L. B. (2013). The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant — Virtual Brazilian Anthropology*, 10(1), pp. 387-423. Acedido em <http://www.scielo.br/pdf/vb/v10n1/v10n1a16.pdf>.
- Vidal, L. B., & Lopes da Silva, A. (1992). *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. São Paulo: Studio Nobel/Usf/Fapesp.
- Volpi, M. C. (2013, agosto). Ventarolas cariocas oitocentistas: entre a moda europeia e a arte plumária nativa. Comunicação apresentada na 23ª Conferência Geral do ICOM, Rio de Janeiro.



Organização



Parceiros



Com o apoio de:

