

# COMBART

ARTE, ARTIVISMO E CIDADANIA.  
UTOPIAS E FUTUROS IMAGINADOS

ART, ARTIVISM AND CITIZENSHIP  
UTOPIAS AND IMAGINED FUTURES



PAULA GUERRA (EDS)  
RICARDO CAMPOS

# **COMBAR T2K23**

Art, activism and citizenship. Utopias and imagined futures



# COMbART: Arte, ativismo e cidadania. Utopias e futuros imaginados

COMbART: Art, activism and citizenship. Utopias and imagined futures

**Paula Guerra & Ricardo Campos**

Publicado em fevereiro de 2023 pela Universidade do Porto. Faculdade de Letras  
Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, PORTUGAL

[www.lettras.up.pt](http://www.lettras.up.pt)

**Design:** Rui Saraiva

**Capa e separadores:** Esgar Acelerado

**Edição de texto:** Sofia Sousa

**ISBN** 978-989-9082-54-0

**DOI:** <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comb>

Trabalho financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UIDB/00727/2020

Os conteúdos apresentados no texto são de responsabilidade apenas dos autores.

**Atribuição CC BY 4.0 International**

Este livro licenciado sob uma Creative Commons Attribution 4.0. International License (CC BY 4.0). É permitido partilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.



**Mais informação:** <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



ORGANIZAÇÃO:



APOIO:



Professora de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research na Austrália. É investigadora sénior do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM), do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes. Paula é a fundadora/coordenadora da KISMIF ([kismifconference.com](http://kismifconference.com) e [kismif-community.com](http://kismif-community.com)). Paula é membro do Board da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association e presidente da IASPM Portugal. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, sociologia das artes e da cultura, cocriação, culturas DIY, ativismos e epistemologias da arte feminista e decolonial. É membro do conselho editorial de várias revistas nacionais e internacionais, assim como editora e revisora de vários artigos e livros, a nível nacional e internacional. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, *Alternative Cultures and Society* (2023).



Ricardo Campos tem uma Licenciatura e Mestrado em Sociologia e um Doutoramento em Antropologia Visual. É investigador no CICS.Nova – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (Universidade NOVA de Lisboa), Portugal. Coordenou os projetos: Artcitizenship – Os jovens e as artes da cidadania: ativismo, cultura participativa e práticas criativas (2019-2021), TransUrbArts – Emergent Urban Arts em Lisboa e São Paulo (2016-2020), ambos financiados pela FCT/MCTES. É também um dos editores da revista académica brasileira “Cadernos de Arte e Antropologia” (<https://cadernosaa.revues.org/>), coordenador do Grupo de Cultura Visual da Associação Portuguesa de Estudos de Comunicação e co-coordenador da Rede Luso-Brasileira para o Estudo das Artes e Intervenções Urbanas (RAIU). As suas publicações incluem Arte(s) Urbana(s) [Urban Arts] (Húmus, 2019), Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano (Fim de Século, 2010) e Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias (Mundos Sociais, 2013). Co-editou Uma cidade de Imagens (com Andrea Mubi Brighenti e Luciano Spinelli, Mundos Sociais, 2011), Popular & Visual Culture: Design, Circulação e Consumo (com Clara Sarmento, Cambridge Scholars Publishing, 2014), Transglobal Sounds. Música, Juventude e Migração, (com João Sardinha, Bloomsbury Academic Publishing, 2016), Grafitti político em tempos críticos. The Aesthetics of Street Politics (com A. Pavoni e Y. Zaimakis, Berghahn Books, 2021), Exploring Ibero-American Youth Cultures in the 21st Century. Creativity, Resistance and Transgression in the City (com Jordi Nofre, Palgrave Macmillan, 2021).



SUC INTERNA



DIAGRAM OF THE HEART

LEECHES

LEECHES

LEECHES

SUC

# Índice

**ARTES E UTOPIAS: UMA ABERTURA ENTRE O PASSADO, O PRESENTE E O FUTURO \*\*\* ARTS AND UTOPIAS: AN OPENING BETWEEN PAST, PRESENT AND FUTURE 6**

**AUTORES | AUTHORS BIOS 10**

A-C	12
E-F	14
G-J	16
L-M	18
N-R	20
R-S	22

**ARTIGOS | ARTICLES 26**

**ARTE VIVA, CIDADE VIVA: A EXPERIÊNCIA DO ESPETÁCULO PASSEIO NOTURNO EM CUIABÁ/MT – BRASIL \*\*\* LIVING ART, LIVING CITY: THE EXPERIENCE OF THE SPECTACLE "PASSEIO NOTURNO" (NIGHT TOUR) IN CUIABÁ/MT - BRAZIL 28**

**APROXIMAÇÃO ÀS ECONOMIAS (ALTERNATIVAS) DOS EVENTOS FESTIVOS: INSIGHTS DE CARNAVAIS OFICIAIS E INDEPENDENTES EM NICE E VIAREGGIO \*\*\* APPROACHING THE (ALTERNATIVE) ECONOMIES OF FESTIVE EVENTS: INSIGHTS FROM OFFICIAL AND INDEPENDENT CARNIVALS IN NICE AND VIAREGGIO 38**

**DOS PROCESSOS DE EROÇÃO E DE RESISTÊNCIA DA ALTERNATIVA ARTÍSTICA NA CONTEMPORANEIDADE PORTUGUESA RECENTE \*\*\* THE PROCESSES OF EROSION AND RESISTANCE OF THE ARTISTIC ALTERNATIVE IN RECENT PORTUGUESE CONTEMPORANEITY 64**

**NO FUN @ AL. CONTRIBUTOS PARA UMA ABORDAGEM DOS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS, DA SLOW FASHION E DO ARTIVISMO CONTEMPORÂNEO \*\*\* NO FUN @ AL. CONTRIBUTIONS TO AN APPROACH OF NEW SOCIAL MOVEMENTS, SLOW FASHION AND CONTEMPORARY ACTIVISM** 78

**FORENSIC ARCHITECTURE: DAS RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE A ARTE CONTEMPORÂNEA E O CONCEITO DE VERDADE \*\*\* FORENSIC ARCHITECTURE. OF THE POSSIBLE RELATIONS BETWEEN CONTEMPORARY ART AND THE CONCEPT OF TRUTH** 100

**ANIMAÇÃO, ESPAÇO PÚBLICO E GENTRIFICAÇÃO. A IMAGEM ANIMADA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA \*\*\* ANIMATION, PUBLIC SPACE AND GENTRIFICATION. THE ANIMATED IMAGE AS A FORM OF RESISTANCE** 116

**MULHERES NEGRAS NA RESISTÊNCIA: UM ESTUDO DE DUAS ESCRITORAS DO HARLEM RENAISSANCE \*\*\* BLACK WOMEN IN RESISTANCE: A STUDY OF TWO WRITERS OF THE HARLEM RENAISSANCE** 136

**IN-CÓG-NI-TAS (N.F.). MULHERES, MIGRAÇÕES E ARTIVISMO NA SOCIEDADE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA \*\*\* IN-CÓG-NI-TAS (N.F.). WOMEN, MIGRATIONS AND ARTIVISM IN CONTEMPORARY PORTUGUESE SOCIETY** 148

**O TRAÇO CONTÍNUO DO ENVELHECIMENTO POR ENTRE O AMOR, O SEXO E O EROTISMO \*\*\* .THE CONTINUOUS OUTLINE OF AGING THROUGH LOVE, SEX AND EROTICISM.** 164

**RESISTÊNCIA, FESTEJOS POPULARES E PASOLINI \*\*\* RESISTANCE, POPULAR FESTIVALS AND PASOLINI.** 174

**PAISAGENS EM MOVIMENTO: AS FRONTEIRAS DA PRÁTICA ARTÍSTICA \*\*\* LANDSCAPES IN MOTION: THE BORDERLANDS OF ARTISTIC PRACTICE** 192

**OS EXERCÍCIOS EM EQUIPAR ARTE SOCIALMENTE SENSÍVEL \*\*\* THE EXERCISES IN EQUIPPING SOCIALLY SENSITIVE ART** 202

**(IN)VISIBILIDADES URBANAS: MULHERES ARTISTAS DE GRAFFITI NA CIDADE DE SALVADOR \*\*\* URBAN (IN)VISIBILITIES: WOMEN ARTISTS OF GRAFFITI IN SALVADOR CITY** 218

**SILÊNCIOS VISUAIS: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO OLHAR NA ARTE E PROTESTO SOCIAL NA ART-LESS E TAKE THE MONEY AND RUN \*\*\* VISUAL SILENCES: AESTHETIC EXPERIENCE OF THE GAZE IN ART AND SOCIAL PROTEST IN ART-LESS AND TAKE THE MONEY AND RUN** 238



# COMBAR 2K23

Art, activism and citizenship. Utopias and imagined futures





# **Artes e utopias: uma abertura entre o passado, o presente e o futuro**

## **Arts and utopias: an opening between past, present and future**



**Paula Guerra**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Center for Social and Cultural Research, CEGOT, CITCEM E DINAMIA'CET, pguerra@letras.up.pt

**Ricardo Campos**

Universidade NOVA de Lisboa, CICS.Nova – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, rmocampos@yahoo.com.br

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba1>**

O ativismo nada mais é do que o resultado de uma combinação de uma ou várias práticas artísticas com uma ação ativista e social, política e economicamente interventiva. Nas palavras de Gérard Paris-Clavel (Lemoine & Ouardi, 2010), o ativismo é uma manifestação política através da arte, ao invés de uma prática que se baseia numa arte política. A par do ativismo, podemos introduzir a relevância do conceito de utopia em relação à arte e ao ativismo, no sentido em que os dois combinados, originam ações que pressupõem o envolvimento político, assente numa luta por uma experiência vivencial igualitária, justa e interventiva, ou seja, pressupõem a prossecução de uma sociedade um tanto quanto utópica. Os artistas ativistas procuram, assim, provocar situações, bem como fomentar formas criativas de ação, de resistência e de luta.

Pensando na relação entre o ativismo e a utopia, podemos mencionar a existência de limites que, em certa medida, são abordados neste livro. O primeiro refere-se à possibilidade de o campo artístico perder autonomia e independência, tornando-se servil dos movimentos sociais e de lutas políticas e ideológicas. O segundo risco é a folclorização da arte e do ativismo (Brigouleix, s/d) no sentido em que o ativismo se pode tornar numa espécie de simbolismo de um espetáculo subjacente à polis e à cidade. Riscos, fragmentos, destruição, mas também utopias. Autoras como Miranda (2017) enunciam que desde sempre existam práticas artísticas que se autoafirmam como utopias, especialmente quando nos debruçamos sobre práticas artísticas que se focam em conceitos como o coletivo, urbano ou vida quotidiana. Nesse interstício, Levitas (2013) oferece-nos uma leitura sobre modelos utópicos que nos parece interessante quando aplicados ao mundo das artes, referindo que os mesmos podem ser, simultâneo, orientados para o futuro e para o presente, uma vez que o presente, nesse sentido, é tido como uma lente analítica focada na transformação e na mudança social.

Na verdade, este é um pensamento que pode ser referido em relação a todos os contributos deste livro, ou seja, os capítulos aqui apresentados contribuem ativamente para a prossecução de um discurso e de uma narrativa utópica – ainda que muitos partindo de distopias-, todavia de forma latente, no sentido em que os mesmos

Artivism is nothing more than the result of a combination of one or several artistic practices with an activist and social, politically and economically intervening action. In the words of Gérard Paris-Clavel (Lemoine & Ouardi, 2010), activism is a political manifestation through art, rather than a practice that is based on a political art. Alongside activism, we can introduce the relevance of the concept of utopia in relation to art and activism, in the sense that the two combined, originate actions that presuppose political involvement, based on a struggle for an egalitarian, fair and intervening living experience, i.e., they presuppose the pursuit of a somewhat utopian society. Activist artists thus seek to provoke situations, as well as foster creative forms of action, resistance and struggle.

Thinking about the relationship between activism and utopia, we can mention the existence of limits that, to some extent, are addressed in this book. The first refers to the possibility of the artistic field losing autonomy and independence, becoming servile to social movements and political and ideological struggles. The second risk is the folklorisation of art and activism (Brigouleix, s/d) in the sense that activism can become a kind of symbolism of a spectacle underlying the polis and the city. Risks, fragments, destruction, but also utopias. Authors such as Miranda (2017) state that there have always been artistic practices that claim to be utopias, especially when we look at artistic practices that focus on concepts such as the collective, the urban or everyday life. In this interstice, Levitas (2013) offers us a reading on utopian models that seems interesting when applied to the art world, stating that they can be simultaneously oriented towards the future and the present, since the present, in this sense, is taken as an analytical lens focused on transformation and social change.

In fact, this is a thought that can be referred to in relation to all the contributions of this book, that is, the chapters presented here actively contribute to the pursuit of a utopian discourse and narrative - even if many of them start from dystopias -, however in a latent way, in the sense that they can be taken as a visual, theor-

podem ser tidos como um processo visual, teórico e empírico, que é construído no presente, mas que tem implicações no futuro e que se baseia no passado e nos ajuda a viver o presente. Assim, acreditamos veemente que este livro se assume como um meio alternativo de pensar a relação, na contemporaneidade, entre a arte, a vida social, política, económica e cultural dos indivíduos que passa pela vida na cidade, na escola, no bairro (Guerra et al., 2022), no lugar de fala dos migrantes, na reconstrução do género (Guerra, 2022a), na reivindicação simbólica de rituais e práticas festivas, das vivências quotidianas do consumo e da moda, da expressão da liberdade, da sexualidade e da idade (Guerra, 2022b), entre outras.

etical and empirical process, which is built in the present, but which has implications for the future and which is based on the past and helps us to live the present. Thus, we strongly believe that this book assumes itself as an alternative way of thinking the relationship, in contemporaneity, between art, the social, political, economic and cultural life of individuals that passes through life in the city, at school, in the neighbourhood (Guerra et al., 2022), the migrants' place of speech, the reconstruction of gender (Guerra, 2022a), the symbolic claim of rituals and festival practices, the daily experiences of consumption and fashion, the expression of freedom, sexuality and age (Guerra, 2022b), among others.

## Referências Bibliográficas/ References

- Brigouleix, E. (s/a). Brief History of Artivism. Consult. 4 de novembro de 2022. Disponível em: <http://artivism.elaninterculturel.com/wp-content/uploads/2019/06/2-Intro-Emilie.pdf>
- Guerra, P. (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea [Noise! Let's let Fado Bicha sing. Citizenship, resistance and politics in contemporary popular music]. *Revista de Antropologia* (São Paulo, Online), 65(2), e202284, <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.202284>.
- Guerra, P. (2022a). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In SARAIVA, Miguel (Eds.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (75-91). London: Springer.
- Guerra, P.; Sousa, S. & Lopes, Ricardo (2022). Make the World Yours! Arts-based research in action in the Cerco do Porto Neighbourhood. In SARAIVA, Miguel (Eds.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (305-325). London: Springer.
- Lemoine, S. & Ouardi, A. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance Culturelle* [Artivism: art, political action and cultural resistance]. Paris: Alternatives.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as method: The imaginary reconstitution of society*. New York, Palgrave MacMillan.
- Miranda, A.C.F.A. (2017). O cotidiano como utopia: novas relações de espaço e tempo no mundo da arte contemporânea [Daily life as utopia: new relationships of space and time in the contemporary art world]. *Ciências Sociais Unisinos*, 53 (3), 450-458.

INTERNATIONAL CONFERENCE

# III COMBART

ARTS, ACTIVISM AND CITIZENSHIP



30 AND 31  
MAY 2022

FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES  
UNIVERSITY OF PORTO  
PORTO, PORTUGAL

mauricio





# Authors Bios



COMUNICAR  
ARTE, ATIVISMO E CIDADANIA

ART

A-C



## Airton Lacerda Nascimento

Arquiteto e Urbanista, graduado pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, Tecnólogo em Teatro pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Mestrando em Estudos da Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso, desenvolvendo pesquisas nas áreas de arte, cultura e suas relações com o uso das cidades.

## Aline Jobim

Doutoranda sob orientação do Professor Nilton Gonçalves Gamba Junior pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a entrada no programa de pós graduação em 2019.1. Mestre pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com a defesa da dissertação "Comissão Nacional da Verdade, Arte e Intervenção Pública", sob orientação do Professor Nilton Gonçalves Gamba Junior (abril de 2018). Bacharel em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho Industrial - Comunicação Visual. Trabalha como autônoma com Direção de Arte, Projeto Gráfico e Ilustração.

## Aline Kedma Araujo Alves

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design FAU-USP. Designer e pesquisadora dos temas: história do design, cultura material e estudos de gênero. Parecerista do Journal of Sustainable Urban Mobility; Integrante do Lab 20 - Laboratório da Arquitetura e do Urbanismo do século XX da Faculdade de Arquitetura da UFBA e dos grupos de pesquisa "Arte & Política" vinculado ao PPGAV - UFBA; "História & Domesticidades" FAU-USP e "Design e Cultura Material" FAU-USP. Mestra em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA (2019) com a pesquisa multidisciplinar em estudos de gênero, história da imprensa e história do design, intitulada "Decoração e gênero: uma análise da construção história de um lugar feminino a partir dos periódicos do século XX no Brasil". Especialista em Metodologia e Docência do Ensino Superior (2018) e designer de Interiores graduada pela Escola de Belas Artes/ UFBA (2015).

## Caroline Zablonski D'Agostini

Graduada em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) e pós-graduada em Design & Gestão de Negócios pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Atuo como designer a 8 anos e sou apaixonada por arte. Vejo nela a possibilidade de transformar sentimentos por meio da cor e do traço, e fiz dela minha missão: colorir o mundo e demonstrar sentimentos por meio de ilustrações.



## Elyane Lins Corrêa

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo e mestrado em Filosofia (área de concentração em Filosofia da Arte), ambos pela Universidade Federal da Paraíba e doutorado em Estética e Teoria da Arquitetura pela Universitat Politècnica de Catalunya. É professora adjunta da Universidade Federal da Bahia, onde leciona desde 2002 na Faculdade de Arquitetura, atuando igualmente nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV e PPGAU da mesma universidade. Foi co-organizadora dos livros *Arte e Cidades: imagens: Discursos e Representações*, Coletânea I (2008) e 2ª Ed. em 2016. *Reconceituações Contemporâneas do Patrimônio* (2011); *Estado e Sociedade na Preservação do Patrimônio* (2013). Publicação de ensaios: *Visões da História; O Urbanismo depois do fim da História; Urbanizações temáticas: arquiteturas do desejo; As artes contemporâneas e a necessidade da Filosofia; O silêncio das Imagens; Os limites da Estética: breve ensaio sobre as artes e a arquitetura contemporâneas; As últimas ruínas; O avesso da Rua*. Atividades desenvolvidas: Ensino e Pesquisa nos seguintes temas: História do Urbanismo e do Planejamento Urbano; Estética e Teoria da Arquitetura e da Cidade Contemporânea; e Estética/Filosofia da Arte Contemporânea.

## Eva Rossal

Eva Rossal - cultural anthropologist, ethnographer, and curator. She works at Jagiellonian University and at the Ethnographic Museum in Krakow, cooperates with and with various foundations and independent institutions (among others: Political Critique Club "On Th Border" in Cieszyn). Her research interests include cultural practices and meanings related to clothes, socially engaged art, anthropology of contemporary art after the so-called "ethnographic turn", and the latest ethnographic research methodology (experimental collaboration, collaborative ethnography, 'action research'). Co-author (with T.Rakowski) of a methodological description of creative and opening-up ethnography.

## Fernanda Morais

Fernanda Morais é doutoranda em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; mestre em Design pela Escola de Belas Artes, UFRJ (2019); especialista em Ilustração Criativa e Técnicas de Comunicação Visual pela EINA - Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona, UAB (2009); bacharel em Desenho Industrial, com habilitação em Comunicação Visual, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007). É pesquisadora do Laboratório de Design de Histórias do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio nas áreas de narrativa, mídia e cultura popular, e atua como ilustradora e designer para literatura infantil.



## Gisela de Oliveira Gusmão

Psicóloga Clínica e Social pelo Centro Universitário São Camilo - São Paulo; com formação em Psicanálise de Casal e Família pelo Instituto de Ensino LAÇOS Psicologia. Pós Graduada em Geriatria e Gerontologia pela Anhanguera/UNIDERP. Atualmente cursa o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea na Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT. Atua como docente das disciplinas de Musicoterapia e de Cantoterapia na Unyleya Educacional e como Psicoterapeuta presencial e on-line, individual, de casais e de famílias. Possui experiência nas áreas de dependência química, saúde da população LGBTQIA+, sexualidade, luto e oficinas de artes e Qi Gong em instituição de saúde mental e de idosos. Membro da Associação Paulista de Terapia Familiar APTF, atua na rede de apoio às famílias desde 2020.

## Joanna Wowrzcicka

Joanna Wowrzcicka is an artist (habilitation in fine arts) and a sociologist (phd in humanities). As a sociologist, she explores the field of art in Poland, as an artist, a dominated problem and public space. Since 1999, she has been working as a professor at the Institute of Art of the University of Silesia. Since 2010, she has been coordinating the Political Critique Club "On The Border" in Cieszyn. Co-founder of the "Szara" Gallery (of contemporary art), its curator in the years 2001 - 2005. From 2018 she has been a councilor of the City Council of Cieszyn (term of office 2018-23).

## José Luis Sánchez Ramírez

José Luis Sánchez Ramírez (Mexico City), is a PhD candidate in Communication from the Pompeu Fabra University of Barcelona. He completed a Master's Degree in Communication and Politics at the Metropolitan Autonomous University, Xochimilco Unit, Mexico. Has a degree in Sociology from the same institution. He has an International Diploma in Innovation in the Public Sector from the Higher School of Public Administration of Bogota, Colombia. Since 2019 he has taught undergraduate classes at different public and private universities in Mexico. He currently participates as a researcher in Support Programs for Research and Technological Innovation Projects (PAPIIT) at the Faculty of Political and Social Sciences of the National Autonomous University of Mexico. It has indexed national and international publications on silence, social movements, cultural studies, communication, aesthetics, migration, among other topics. Since 2013 he has specialized in the study of silence as a cultural field in tension with art and social practices, related to two main factors, the political and the aesthetic.



## Lais Rabello de Andrade

Lais Rabello de Andrade, natural da cidade de São Paulo, Brasil é uma pesquisadora residente na cidade do Porto, Portugal. Seu interesse enquanto investigadora encontrasse na intersecção entre duas grandes áreas: a arte e a política. O foco principal de seu trabalho, são as práticas artísticas ativistas e investigativas no contexto das exposições de arte contemporânea. Traz em seu trabalho outras questões, como a relação entre prática artística e luta pelos direitos humanos, engajamento político das exposições de arte e reflexões teóricas a respeito da construção de conceitos operativos para a crítica de arte. A pesquisadora está em vias de concluir o mestrado em Estudos de Arte: Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tendo prestado prova pública em novembro de 2022. É especialista em Crítica e Curadoria da Arte pela PUC-SP (Brasil). Possui uma primeira licenciatura em Educação Artística pela FAAP (São Paulo-Brasil), e uma segunda em Filosofia pela PUC-SP (Brasil). Por ocasião da segunda licenciatura, realizou o programa de Cooperação Internacional com a Universidade do Porto, na Faculdade de Letras. No contexto da licenciatura em Filosofia, realizou o processo de Iniciação Científica, com uma pesquisa voltada para a História das Exposições.

## Maristela Carneiro

Atual coordenadora do PPGECCO-UFMT. Doutora em História (UFG), é Docente Adjunta lotada na FCA/UFMT. Foi bolsista PNPd em História (UFMT) e História Regional (UNICENTRO). Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, pela UEPG, tem os títulos de licenciada em História e Filosofia, além de especializações em História Cultural e em Epistemologias do Sul, pelo CLACSO. Dentre seus interesses, destacam-se: Estudos de Gênero, Estudos Feministas, Pensamento Decolonial, Cultura Visual, História da Arte, Estudos da Morte e Cemitérios.

## Meriem Kefi

She is a PhD in American literature and teacher at the university of Versaille (France). She is also a member of The French Association of American Studies.

## Monika Salzbrunn

Monika Salzbrunn é professora titular de "Religiões, Migração, Diásporas" na Universidade de Lausanne. É a primeira cientista na Suíça a receber a prestigiada Bolsa Consolidadora ERC em Ciências Sociais e Humanas, pelo seu projeto sobre "ARTIVISMO. Arte e Ativismo. Criatividade e Performance como Formas Subversivas de Expressão Política em Cidades Super-Diversivas". Atualmente, lidera os projetos "(In)visible islam in the city: material and immaterial expressions of muslim practices within urban spaces in Switzerland" e "Undocumented Mobility (Tunisia-Switzerland) and Digital-Cultural Ressources after the 'Arab Spring'", financiados pela Fundação Nacional Suíça para a Ciência.

**N-R**



## Naiane Silva Gonçalves

Graduada em Arquitetura e Urbanismo e Teatro com ênfase em Cenografia e Figurino, ambos pela Universidade do Estado de Mato Grosso -UNEMAT. É mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMG. Desenvolve pesquisas sobre o processo de ocupação das cidades, cultura e periferia

## Nilton Gonçalves Gamba Junior

Coordenador do DHIS - Laboratório de Design de Histórias do Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Possui graduação em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), mestrado em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1999) e doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é diretor e professor adjunto do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, Design e Psicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativa, mídia, pós-modernidade, tecnologias, artes performativas. Membro fundador da Cia. Nós Nos Nós de circo-teatro. Coordena dois grupos de pesquisa no diretório do CNPq: GANDHIS (Grupo de Arte Narrativa e Design de Histórias) e REDE MOTIRÔ.

## Pedro Serrazina

Pedro Serrazina é professor, investigador e realizador premiado de cinema de animação. Desde a sua primeira curta, "Estória do gato e da Lua", estreada internacionalmente no festival de Cannes, o seu trabalho tem várias expressões, entre a curta-metragem, as instalações "site-specific", vídeos, workshops, publicações e projetos académicos, num percurso marcado pelas relações entre a arquitetura, o espaço público e o cinema de animação. Serrazina concluiu o grau de Mestrado no Royal College of Art, em Londres (como bolsista da Fundação Gulbenkian) e, como bolsista da FCT, o doutoramento na Univ. Lusófona de Lisboa, onde leciona nos cursos de animação (licenciatura e mestrado). Membro da Society for Animation Studies e do comité científico do simpósio anual Ecstatic Truth, dedicado às relações entre cinema de animação e documentário, está atualmente a preparar um novo filme, "O Que Sobra de Nós". Nos tempos livres Pedro Serrazina é um ávido colecionador de vinil e novelas gráficas.

## Rafael Santos Câmara

Arquiteto e Urbanista pela Universidade Salvador (2016), Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria, História e Crítica da Arte, UFBA (2019), onde também foi representante académico, Especialista em Gestão de Projetos, USP (2019) e gestão de obras, qualidade e desempenho das construções, UNIFACS (2021). Desenvolve pesquisa a partir das interseções entre arte pública, espaço público, política e direito à cidade. É integrante dos Grupos de Pesquisa: "Arte & Política" e "Urbanidades". Foi Professor Substituto da Faculdade de Arquitetura - UFBA (2019), do Centro Universitário Jorge Amado - UNIJORGE (2020) e atualmente leciona na Universidade Salvador - UNIFACS, no Senai Cimatec e novamente como Substituto na UFBA.

R-S



## Renata Gaspar

Renata Gaspar is an artist and researcher. Her work deals with the socio-political construction of place in/through art-making, particularly with mobility in relation to belonging and collaborative practices of knowledge-making. She holds a PhD in Performance Studies from University of Roehampton (UK) and a Master of Arts in performance from Goldsmiths, University of London (UK). She is a research collaborator of Instituto de Sociologia, Universidade do Porto (PT) and teaches in the Theatre Department at Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (PT).

## Simone Formiga

Doutora em Arte e Design pela FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Portugal (2015) com Certificação de Mérito por ter obtido a melhor classificação do Curso de 3º Ciclo em Arte e Design no período letivo de 2014/2015. Mestre em Design pela PUC-Rio - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2001) e graduada em Licenciatura em Artes (1984) e Comunicação Visual (1980) também pela PUC-Rio. Minhas pesquisas acadêmicas perpassam pelas relações de gênero e pelas questões relativas à representação e construção e desconstrução de imagens. Sou professora do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio. Ministro disciplinas relacionadas à linguagem gráfica, de estudos críticos acerca da ingerência da comunicação no design. Sou pesquisadora integrante da equipe de investigação do Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP) pertencente ao Instituto Politécnico do Porto (IPP). Sou pesquisadora, também, do grupo de estudos GANDHIS - Grupo de Arte Narrativa e Design de História, que pertence ao Dhis - Laboratório de Design de Histórias do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio. Atualmente pesquiso os Rituais com Máscaras em Portugal e as suas influências em manifestações carnavalescas na América Latina.

## Sofia Sousa

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e atualmente é doutoranda em Sociologia com o projeto "Todos os Mundos dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismos na contemporaneidade portuguesa" (ref. 2021.06637.BD) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Exerceu funções como Investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT), enquanto socióloga, no âmbito do projeto CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (2019-2021). Faz parte da Comissão Organizadora da KISMIF International Conference, é ainda membro do Social Media Committee da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) e secretária-geral da IASPM-Portugal. Além disso, é editora executiva da Revista Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura.



# Susana Januário

Doutorada em Sociologia pela Universidade do Porto – Faculdade de Letras. Licenciada em Sociologia pela mesma faculdade e mestre pela Universidade de Coimbra (Faculdade de Economia). Experiência de mais de 15 anos como docente e formadora dos ensinos superior e secundário. Dirigiu a Escola Superior de Educação Jean Piaget de Vila Nova de Gaia/Porto e coordenou os cursos superiores de Educação Social e Animação Sociocultural. Investigadora em vários projetos de investigação, sendo atualmente investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Destaca-se a sua participação em projetos incidentes em culturas juvenis contemporâneas e práticas DIY, nomeadamente nos âmbitos da arte e cultura e na área da exclusão social. Experiência como consultora, destacando-se a participação em vários estudos de diagnóstico e intervenção social em vários municípios portugueses, nas áreas da inclusão social, desenvolvimento do território, necessidades de qualificações e combate ao insucesso escolar. Possui especial interesse nas áreas da sociologia da cultura e da arte, estudos culturais e culturas DIY, desenvolvimento e coesão social. Tem publicações científicas, como autora e coautora, nestes domínios.



**Artículos**  
**Articles**



# **ARTE VIVA, CIDADE VIVA: A EXPERIÊNCIA DO ESPETÁCULO PASSEIO NOTURNO EM CUIABÁ/ MT – BRASIL**

**LIVING ART, LIVING CITY: THE EXPERIENCE OF  
THE SPECTACLE "PASSEIO NOTURNO" (NIGHT  
TOUR) IN CUIABÁ/MT - BRAZIL**



**Airton de Lacerda Nascimento**

Universidade Federal de Mato Grosso, lacerda.airton.6@gmail.com.



**Naiane Silva Gonçalves**

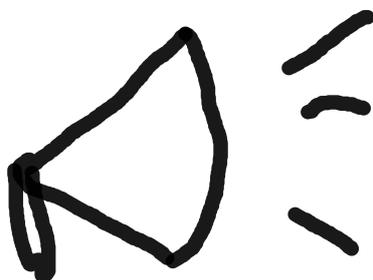
Universidade Federal de Mato Grosso, naianearq@hotmail.com.



**Maristela Carneiro**

Universidade Federal de Mato Grosso, maristelacarneiro86@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba2>**



## Resumo

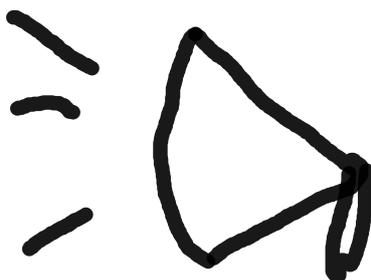
Esta pesquisa analisa a relação das intervenções de arte públicas com a ressignificação do espaço urbano, identificando paralelos entre as ações realizadas e os princípios de cidade viva constante nos escritos de Jacobs (2011). Nesse contexto, tem-se como foco de observação o caso do espetáculo Passeio Noturno, performado pelo grupo de teatro Tibanaré no município de Cuiabá/MT em 2015. Percebe-se que, para além das motivações e resultados artísticos da obra, o espetáculo alcança reverberações também no campo do pensar a cidade e o urbano, propiciando experiências e provocando reflexões, lançando um olhar sobre modos de fazer arte que extrapolam a si mesmo.

**Palavras-Chave:** Cidade, Arte, Urbanismo, Ocupação, Manifestações Artísticas.

## Abstract

This research analyzes the relationship of public art interventions with the resignification of urban space, identifying parallels between the actions performed and the principles of living city in the writings of Jacobs (2011). In this context, we have as focus of observation the case of the show Passeio Noturno (Night Walk), performed by the theatre group Tibanaré in the city of Cuiabá/MT in 2015. It is noticed that, beyond the motivations and artistic results of the work, the show reaches reverberations also in the field of thinking the city and the urban, providing experiences and provoking reflections, launching a look on ways of making art that extrapolate itself.

**Keywords:** City, Art, Urbanism, Occupation, Artistic Manifestations.



## 1. Introdução

Este artigo analisa a relação das intervenções de arte públicas com a ressignificação do espaço urbano, identificando paralelos entre as ações realizadas e os princípios de cidade viva constantes nos escritos de Jacobs (2011), partindo-se do estudo de caso do espetáculo *Passeio Noturno*, performado pelo Grupo Tibanaré de teatro, em 2015, no município de Cuiabá/MT - Brasil.

Como defende Jacobs (2011), quando o espaço urbano dá razão para que a população faça seu uso, essa situação oferece segurança à cidade, visto que ao se utilizarem do espaço cria o que a autora chama de “olhos para a rua” (Jacobs, 2011, p. 33), local esse onde convivem os moradores e os passantes, compondo um espaço vivo e diversificado.

Nesse contexto, busca-se, por meio da observação dessa obra, identificar características e procedimentos de construção que estabeleçam relação com os princípios definidos por Jacobs (2011), em especial quanto ao estabelecimento de atrativos para que as pessoas permaneçam e façam uso constante dessa urbe, assim como quanto ao favorecimento à composição de espaços mistos e multifuncionais, com programações em diferentes períodos do dia. Tais análises partem de entrevistas realizadas com o citado grupo, pesquisa documental e relatos de espectadores, buscando contribuir para o debate sobre a potência das artes cênicas para pensar as cidades.

## 2. Teatro e ativismo na região central da cidade

O centro histórico de Cuiabá<sup>1.)</sup>, assim como grande parte das áreas centrais nos centros urbanos do Brasil, é caracterizado pelo uso comercial, com grande fluxo de pessoas e veículos no período diurno, quando recebe visitantes de todas as regiões da cidade. Porém, no período noturno, quando as lojas fecham suas portas, o movimento na região é ínfimo, permanecendo apenas em pontos isolados, como bares e teatros, ou com atividades que por vezes não são bem-vistas pela população durante o dia, como prostituição e comercialização de drogas ilícitas. Mesmo nas poucas residências que existem na região, o pôr do sol costuma ser um alerta para os moradores convencionais trancarem suas portas, devido ao receio de assaltos e violência. É nesse contexto que o se insere, rompendo o cotidiano (Figura 1).

A obra trata-se de um espetáculo de teatro itinerante, performado em 2015 no município de Cuiabá, estado de Mato Grosso, região centro-oeste do Brasil, sendo de autoria do Grupo Tibanaré, companhia que possui longa atuação no cenário artístico da região. O trabalho é resultado da vivência realizada por esses artistas na região



Figura 1 - Cena do espetáculo *Passeio Noturno*.

Fonte: Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

<sup>1.)</sup>O centro histórico de Cuiabá compreende o conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico representativo da soma dos períodos históricos da cidade, desde 1722 a 1988, quando foi homologado o tombamento. O local possui uso prioritariamente comercial, havendo poucas residências.

do centro histórico da capital, durante o período de 2011 a 2014, trazendo também como inovação para o grupo o rompimento da tradicional sala de ensaio e a ocupação do espaço público para realização dos treinamentos.

Como comenta Jefferson Jarcem (2021), diretor do grupo desde 2006, a equipe vinha trabalhando com as manifestações populares da baixada cuiabana, assumindo tais manifestações como potência nos seus processos criativos, tendo participado de diversas residências artísticas focadas nessas práticas, dentre elas as residências em siriri<sup>2.)</sup> e cururu<sup>3.)</sup>, em canto popular e em lambadão<sup>4.)</sup> cuiabano, indo, assim, além dos seus estudos cotidianos em teatro, dança e circo. Porém, é em de 2011 que surge a ideia do projeto, a partir de provocação ao grupo pela artista e pesquisadora Naine Terena<sup>5.)</sup>, por intermédio dos contos urbanos coletados por Dunga Rodrigues<sup>6.)</sup>, contos esses que povoam as memórias e narrativas que envolvem o centro histórico de Cuiabá. Em 2012 o grupo passou a realizar seus treinamentos nessa região, estando presente todas as semanas no local, até mais de uma vez por semana, estabelecendo diálogos com a população local, como comenta o artista:

[...]A gente usava o conto como um fio condutor pra gente dialogar com a comunidade, mas, antes disso, a gente precisava mostrar para as pessoas que estavam lá que a gente queria ocupar em alguns espaços sem agredir a rotina deles. (Jarcem, 2021, vídeo 02)

[...]A gente treinava das dezenove horas às vinte duas, então, por exemplo, às vinte e trinta a gente tinha que diminuir o volume da voz pois tinha um morador de rua dormindo e ele não gostava que a gente atrapalhava o horário dele de sono. Então, assim, era uma coisa da gente, de alguma maneira, aprender a rotina daquele local e aos poucos também trazer um pouquinho do que a gente era, porque a gente não ia sair de lá de uma hora pra outra. (Jarcem, 2021, vídeo 02)

Ainda segundo Jarcem (2021), a vivência possuía como um de seus princípios afastar a ideia de invasão desse espaço, estabelecendo conexões e afetos com os usuários e moradores do local, os quais, destaca, abrangiam comerciantes, usuários de drogas, prostitutas, policiais, moradores convencionais e não convencionais (como ele define os moradores em situação de rua), sendo cada um desses agentes respeitados em suas particularidades. Tais princípios e respectivas práticas adotadas aproximam o trabalho da tipologia *site-specific*, termo que corresponde a “práticas nas quais, de uma maneira ou de outra, se articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais seus significados são definidos” (Kaye, 2000, in Gervilla, 2020, p. 50).

O primeiro resultado do processo foi performado em 2014, compreendendo uma caminhada entre o casario antigo, no período noturno, com os artistas conduzindo o público a partir do calçadão da Galdino Pimentel até a Praça da República, totalizando cerca de 300 metros de percurso, intercalado com a contação das lendas locais e eventuais aparições de personagens lendárias.

---

<sup>2.)</sup> Dança folclórica da região centro-oeste do Brasil, fazendo parte das festas tradicionais e festejos religiosos. a dança lembra as brincadeiras indígenas, com ritmo e expressão hispano-lusitana.

<sup>3.)</sup> Música folclórica da região centro-oeste do Brasil, executada por instrumentos tradicionais como a viola-de-cocho e o ganzá.

<sup>4.)</sup> Estilo musical tradicional que surgiu na década de 1990 na baixada cuiabana, nos municípios de Cuiabá e Várzea Grande, na Região Centro Oeste do Brasil, a partir da mistura do rasqueado e da lambada paraense.

<sup>5.)</sup> Naine de Jesus Terena, Doutora em Educação pela PUC-SP, com diversos trabalhos artísticos e publicações sobre mitos e tradições culturais, em especial no que tange a cultura dos povos ancestrais do Brasil.

<sup>6.)</sup> Dunga Rodrigues (1908-2006) foi musicista e pesquisadora, tendo como uma de suas publicações o livro Cuiabá: roteiro das lendas - Universidade Federal de Mato Grosso, 1985.



**Figura 2** – Embarque do público na Praça Bispo Dom José  
**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



**Figura 3** – Igreja N.Sr.ª. do Rosário e São Benedito vista do interior do ônibus.  
**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

A obra ganha a versão definitiva apenas em 2015, finalmente como idealizada pelo grupo, quando então o aparente passeio turístico pelas ruas do centro, com rememoração de contos e lendas, apresentou também seu novo enredo ficcional, baseado nas próprias lendas que permeiam aquelas vielas, construindo um romance improvável entre a personagem *Seu Chico*<sup>7.)</sup> - guia turístico do passeio - e a *Noiva de Branco*<sup>8.)</sup>, suposta noiva falecida que percorreria as ruas da localidade durante a noite, procurando seu amado. Agora com apoio de um ônibus turístico, o itinerário partia da Praça Bispo Dom José (ver Figura 2), seguindo pelas principais ruas e avenidas do centro, abrangendo alguns dos mais importantes monumentos e edifícios históricos da região, pertencentes ao conjunto arquitetônico e urbanístico original, datado do século XVIII, como a Igreja Nossa Srª do Rosário (vide Figura 3) e São Benedito, a Igreja Nosso Senhor dos Passos, o Cemitério da Piedade, a Igreja da Boa Morte (Figura 4), a Praça Alencastro e a Catedral Metropolitana de Cuiabá, até chegar a Praça da República, onde então era celebrado pela personagem *A Morte*<sup>9.)</sup> o casamento ficcional das protagonistas.

Tal percurso, com cerca de 2,56 Km no total, era vencido pelo espectador de forma híbrida. Parte era realizada dentro do ônibus (Figura 5), com paradas estratégicas, enquanto se ouvia o guia turístico contar as lendas da região. Porém, a outra parte se desenvolvia a pé, propondo-se uma efetiva caminhada em grupo, inspirada na tradicional lenda *A Procissão das Almas*, onde público e artistas deslocavam-se pelas ruas do centro histórico, no trecho entre a Igreja da Boa Morte e a

<sup>7.)</sup> Personagem interpretada pelo ator Vini Hoffmann (@vinihoffmann).

<sup>8.)</sup> Personagem interpretada pela atriz Keilla Borges (@\_keillaborges).

<sup>9.)</sup> Personagem A Morte interpretada pelo ator Rogério Santana (@rogerartista).



**Figura 4** – Personagem Noiva de Branco em cena na frente da Igreja da Boa Morte.

**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015



**Figura 5** – Personagem Dona Maria<sup>11)</sup> no interior do ônibus.

**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

Praça da República, completando os 560 metros finais do percurso.

Sobre os resultados do trabalho, Fernanda Gandes (2018), produtora do Grupo Tibanaré, comenta:

A gente conseguiu trabalhar nessa perspectiva, né? De sustentabilidade e de movimentar a cadeia produtiva do teatro aqui em Cuiabá. Então, além da gente ter... além da gente conseguir trabalhar nessa perspectiva, a gente impactou muito positivamente o olhar dos moradores, dos cuiabanos pro centro histórico" [...]. "Desde a preparação, que a gente teve contato com os moradores de rua, que foi uma experiência muito gratificante pro grupo, que foi um aprendizado muito... muito satisfatório para os atores, até as entrevistas que a gente fez com os moradores para a construção do espetáculo e depois, no espetáculo em si, na apresentação, o olhar das pessoas para essa cidade, né?. Pros monumentos, pras lendas, para cada bequinho que a gente passou, para cada canto que a gente ocupou. Então, o olhar das pessoas foi um olhar muito diferenciado, um olhar sobre uma outra perspectiva. (Gandes, 2018, s/p).

Destaca-se que o espetáculo foi um dos finalistas do Prêmio Brasil Criativo em 2016, uma iniciativa da Projecthub<sup>10)</sup>, em parceria com o Governo do Estado de São Paulo e a empresa 3M, tendo a temporada perdurada de 2015 a 2016, havendo planos do grupo em retomar o espetáculo, embora o projeto esteja suspenso devido a atual situação de pandemia.

### **3. A redescoberta da rua como lugar de encontro**

A peça *Passeio Noturno*, em sua propositura, mais do que aproveitar a paisagem urbana, realiza um feito interessante, pois, enquanto convida o espectador a um mergulho no imaginário local, resgatando contos e lendas, também convida esse a apropriar-se dos espaços, circulando pelas ruas observando e conhecendo mais sobre seus monumentos. Tal atividade ocorria durante o pe-

<sup>10)</sup> Projecthub: O Project Hub é uma rede de empreendedores, investidores e marcas, indicado para empreendedores, investidores, marcas, empresas e startups.

<sup>11)</sup> Personagem interpretada pela atriz Juliana Graziela (@julianagrazielarocha).

ríodo noturno, momento no qual o local da intervenção geralmente se encontra praticamente deserto, sendo considerado por muitos como inseguro e intransitável.

Ainda que o horário de realização do espetáculo fosse de pouca atividade e baixo fluxo de transeuntes, a obra em questão ousava, rompendo a proteção hermética e segura do veículo automotor, no caso o ônibus de viagem, e convidava o público a vivenciar o espetáculo caminhando pelas ruas, e não só passando, mas experienciando o local, interagindo com os artistas, outros participantes, e também com a população que mora no local (Figura 6). Desse modo, as estratégias artísticas do espetáculo, por si só, subvertem a lógica de utilização do espaço do centro histórico, tendo em si características como a atração de pessoas para horário incomum, a condução de transeuntes para a ocupação das ruas frequentemente dominadas pelos automóveis, o resgate a ideia de coletividade e segurança mesmo em ambientes supostamente hostis.

Como defende Jacobs em seu livro *Morte e Vida de Grandes Cidades*, publicado originalmente em 1961, a falta de diversidade de usos nas grandes cidades seria um dos principais motivos para a perda de sua vitalidade, repercutindo em aspectos econômicos, aspectos sociais e mesmo questões de segurança. A autora acredita que “existem quatro condições primordiais para gerar diversidade nas grandes cidades e que o planejamento urbano, por meio da indução deliberada



**Figura 6** – Atores e espectadores circulam pelas ruas do centro antigo.

**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.



**Figura 7** – Casamento ficcional em frente à Catedral Metropolitana de Cuiabá.

**Fonte:** Acervo do Grupo Tibanaré, fotografia por Junior Silgueiro, 2015.

dessas quatro condições, pode estimular a vitalidade urbana” (Jacobs, 2011, p. 20). Tais condições compreendem: a necessidade de usos principais combinados; de quadras curtas; de prédios antigos; e de concentração populacional.

Quanto à primeira das condições elaboradas por Jacobs (2011), é importante citar o que diz a autora:

O distrito, e sem dúvida o maior número possível de segmentos que o compõem, deve atender a mais de uma função principal; de preferência, a mais de duas. Estas devem garantir a presença de pessoas que saiam de casa em horários diferentes e estejam nos lugares por motivos diferentes, mas sejam capazes de utilizar boa parte da infraestrutura. (Jacobs, 2011, p. 107).

Ainda segundo Jacobs (2011), “uma rua com infraestrutura para receber desconhecidos e ter a segurança como um trunfo devido à presença deles – como as ruas dos bairros prósperos – precisa ter três características principais” (Jacobs, 2011, p. 35), sendo elas: separação nítida entre o espaço público e o espaço privado; edifícios voltados para a rua (olhos para a rua); e a calçada deve ter usuários transitando ininterruptamente. Quanto a essa última característica, a autora coloca:

[...] tanto para aumentar na rua o número de olhos atentos quanto para induzir um número suficiente de pessoas de dentro dos edifícios da rua a observar as calçadas. Ninguém gosta de ficar na soleira de uma casa ou na janela olhando uma rua vazia. Quase ninguém faz isso. Há muita gente que gosta de entreter-se, de quando em quando, olhando o movimento da rua. (Jacobs, 2011, p. 34).

É justamente a esses princípios que o espetáculo se aproxima, favorecendo tanto a circulação de pessoas em horários alternativos, como possibilitando a efetivação dos olhos para a rua, uma vez que, como comenta Jarcem (2021), no horário em que o espetáculo era apresentado os moradores sentiam maior liberdade de caminhar no centro histórico, porque sabiam que aqueles pontos estavam seguros. Ele observa, ainda, os efeitos percebidos sobre a visibilidade para a população que habita a região central, assim como ganhos na relação entre os diferentes moradores convencionais e não convencionais, conforme trecho a seguir.

A gente sentia que eles [moradores convencionais] enxergavam os moradores de rua e sabiam que os moradores de rua não eram um perigo, né? Não eram aqueles os marginais que passavam por ali pra assaltar no centro histórico. [...] e a gente foi percebendo isso e os moradores foram percebendo junto com a gente e eles foram comentando sobre isso. [...] estavam perdendo o medo de caminhar no centro histórico e quando encontravam um morador de rua não tinham receio, porque sabiam que esse morador de rua ele está ali presente constantemente, ele não é um assaltante. [...] E era incrível isso e eles falavam que isso só conseguiu entender porque eles deram de encontro com o espetáculo, eles assistiam o espetáculo, eles viam que os moradores de rua tinham uma relação com a gente. (Jarcem, 2021, vídeo 08).

Ainda conforme Jarcem (2021), a partir dos diálogos com policiais militares que atuavam na região, foi percebida também a redução dos registros de violência nos locais percorridos pelo espetáculo, conforme comenta no trecho a seguir:

E outra coisa que a gente ouviu dos policiais foi que, quando acontecia o espetáculo, o ponto onde que transitava o ônibus e também aonde os atores, junto com o povo, transitava à pé, não acontecia nada de violência. E ao redor eles falavam que aconteciam ainda os assaltos, as tentativas de estupro [...]. (Jarcem, 2021, vídeo 08).

Tais percepções reforçam a potencialidade dessa intervenção artística do grupo Tibanaré em contribuir para a promoção do entrosamento do público com o espaço, provocando questionamentos sobre o cotidiano urbano e atuando como uma espécie de *acupuntura urbana*, caracterizando-se como “uma centelha que inicia uma ação e a subsequente propagação desta ação na transformação urbana” (Lerner, 2005, p. 8). Tal potência pode ser reforçada também se conectada aos escritos de Fontes (2011), sobre intervenções de arte públicas, com consequente ganho de *amabilidade urbana*, uma vez que essa pontua:

Por todo o dito, considero a intervenção de arte pública em si mesma uma componente de amabilidade, uma vez que a interação com o pedestre está na essência da intervenção sitespecífica. Através da intervenção, é possível estabelecer uma rede de conexões entre pessoas [moradores e visitantes] e entre pessoas e espaço, sempre mediadas pela surpresa e pela potente imagem estética proporcionada pela intervenção. (Fontes, 2011, p. 182).

É também por meio dessa postura de contestação da realidade urbana e intervenção nesse espaço, assim como pelos procedimentos adotados, que o grupo se aproxima potencialmente do *artivismo*, termo que trata-se de “um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes” (Raposo, 2015, p. 5). Como explica Raposo (2015), sobre tal termo:

Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (Raposo, 2015, p. 5).

Vale ressaltar que o alinhamento da intervenção de arte com um ou outro dos princípios e condições propostos por Jacobs (2011), e mesmo seu potencial artivista, não é, obviamente, suficiente para resultar em permanente transformação da realidade social ou econômica local, visto as muitas e complexas razões para a situação em que essa se encontra. No entanto, como acredita Jacobs (2011), o atendimento pleno das quatro condições em uma localidade (ou o mais próximo possível de sua plena consecução), resultaria em condições necessárias para que tal localidade desempenhasse seu potencial, alcançando certa medida eficiente de diversidade de usos, como a autora comenta:

Talvez a variedade não incluía a arte africana, escolas de teatro ou casas de chá romenas, mas na medida do possível, se manifeste em mercearias, escolas de cerâmica, cinemas, confeitarias, floriculturas, espetáculos de arte, associações de imigrantes, lojas de ferragens, locais de alimentação; seja no que for, os distritos aproveitarão o que houver de melhor. E, junto com eles, a vida urbana seguirá o mesmo caminho. (Jacobs, 2011, p. 108).

Desse modo, a obra artística reforça o entendimento que as artes, as cênicas nesse caso, mesmo que em suas intervenções temporárias, podem ser importantes agentes de vitalidade do espaço urbano, favorecendo o alcance dos princípios propostos por Jacobs (2011), trazendo reflexões à tona sobre a urbe, oferecendo novos sentidos e funções para os espaços públicos em que transita e levando o público a reconhecer o espaço histórico da cidade, sendo o espetáculo do Grupo Tibanaré um bom exemplo disso.

#### 4. Considerações finais

Percebe-se, assim, que, para além das motivações e resultados artísticos da obra, o espetáculo do grupo Tibanaré alcança reverberações também no campo do pensar sobre a cidade e o urbano, propiciando experiências e provocando reflexões. Não obstante, sabendo que o espaço público tem sido pensado por homens e para homens há muito tempo, “estabelecendo as experiências dos homens como regra, com pouca consideração de como a cidade cria bloqueios para as mulheres e ignora seu contato diário com a vida urbana” (Kern, 2021, p. 19), é possível percebermos também como esse tipo de intervenção aproxima as mulheres dos ambientes urbanos, contestando restrições frequentes atribuídas ao horário ou à localização.

A presente pesquisa não pretende aqui definir padrões ou fórmulas para o fazer artístico, nem mesmo criar regras avessas a espontaneidade dessas criações, mas, sem dúvida, lança um olhar sobre modos de fazer arte que extrapolam a si mesmos, que promovem afetos entre cidadãos, que nos reconecta ao nosso território e que nos faz imaginar que é possível, realmente, construir novos conceitos de cidade e diferenciadas possibilidades de uso dos aparelhos urbanos.

#### Referências Bibliográficas

- Fontes, A. S. (2011). *Intervenções temporárias, marcas permanentes: a amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades*. (Unpublished doctoral thesis). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em: <http://intervencoestemporarias.com.br/publicacao/intervencoes-temporarias-marcas-permanentes-a-amabilidade-nos-espacos-coletivos-de-nossas-cidades/>. Acesso em 02 de maio de 2021.
- Gandes, F. (2021). *Sobre Passeio Noturno*. Grupo Tibanaré, 2018. Disponível em <[https://youtu.be/xnUA\\_wvOFK0](https://youtu.be/xnUA_wvOFK0)>. Acesso em 02 de maio de 2021.
- Gervilla, L. R (2020). Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado. *Revista Internacional em Língua Portuguesa: Artes Performativas e Imagem em Movimento*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), 38. Disponível em: <http://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/112>.
- Jacobs, J. (2011). *Morte e Vida de Grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- Jarcem, J. (2021). Entrevista. Entrevistadores: Airton de Lacerda Nascimento; Naiane Silva Gonçalves. Cuiabá – MT. 10 vídeos. Entrevista concedida à pesquisa Análise do Espetáculo *Passeio Noturno* do Grupo de Teatro Tibanaré: um Diálogo Sobre as Relações entre Arte e Cidade.
- Kern, L. (2021). *Cidade feminista: a luta pelo espaço urbano em um mundo desenhado por homens*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Lerner, J. (2005). *Acupuntura urbana* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Raposo, P. (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4 (2), 3-12.

# **Approaching the (alternative) Economies of Festive Events: Insights from official and independent carnivals in Nice and Viareggio**

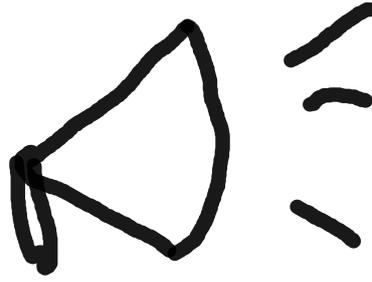
**Aproximação às economias (alternativas) dos Eventos Festivos: Insights de carnavais oficiais e independentes em Nice e Viareggio**



**Monika Salzbrunn,**

University of Lausanne and ERC Activism Project, [monika.salzbrunn@unil.ch](mailto:monika.salzbrunn@unil.ch)

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba3>**



## Resumo:

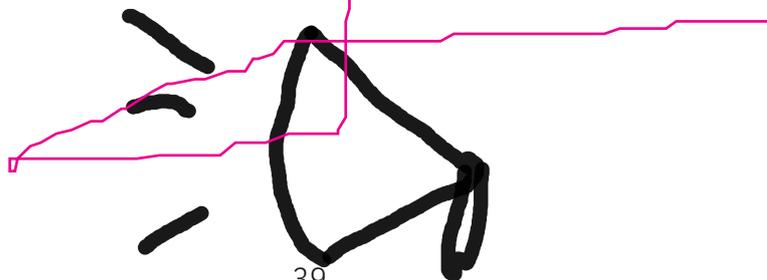
Os eventos festivos foram sempre incorporados em economias locais, regionais e/ou translocais, baseadas em modelos capitalistas, mas também em modelos e modos de troca alternativos. Assim, as economias dos eventos festivos requerem análises a diferentes níveis: 1. o contexto económico e político global, local e micro-local da sua preparação, realização e impacto; 2. as relações de intercâmbio individuais e coletivas entre os principais atores, participantes e espectadores e as suas atitudes pessoais e institucionais face aos modelos económicos. Após uma apresentação das reflexões conceptuais e teóricas sobre as economias dos eventos festivos, delinearei os conhecimentos empíricos obtidos no âmbito do projeto ARTIVISM financiado pelo European Research Council (ERC). Este projeto explora várias formas de expressão artística, incluindo performances, eventos festivos, carnavais e formas carnavalescas de demonstração, aplicando etnografia multi-sensorial e audiovisual a vários sítios de campo em França, Itália, Camarões e Califórnia. Partindo de uma perspectiva histórica, este trabalho centra-se na economia (alternativa) dos carnavais oficiais e independentes em Viareggio e Nice, bem como nas suas ligações translocais.

**Palavras-chave:** Economia de Festival, Eventos festivos, Carnaval, Etnografia multissensorial, Economia alternativa, Antropologia política, Estudos folclóricos

## Abstract:

Festive events have always been embedded in local, regional and/or translocal economies, based on capitalist, but also alternative models and modes of exchange. Hence, the economies of festive events require analysis at different levels: 1. The global, local and micro-local economic and political context of their preparation, realization and impact; 2. The individual and collective exchange relations between the main actors, participants and spectators and their personal and institutional attitudes towards the economic models. Following a presentation of conceptual and theoretical reflections on the economies of festive events, I will outline the empirical insights gained in the framework of the European Research Council (ERC) funded ARTIVISM project. This project explores various artistic forms of political expression, including performances, festive events, carnivals and carnivalesque forms of demonstration, applying multi-sensory and audiovisual ethnography to various field sites in France, Italy, Cameroon and California. Starting from a historical perspective, this paper focuses on the (alternative) economy of official and independent carnivals in Viareggio and Nice, as well as their translocal connections.

**Keywords:** Festival Economy, Festive Events, Carnival, Multi-Sensory Ethnography, Alternative Economy, Political Anthropology, Folklore Studies



## Introduction: Defining festival, festive events and festival economy

Based on Marcel Mauss' theory that gifts are never free, it can be assumed that festive events – as total social facts - are hardly ever celebrated without considerations of the economy. In most cases, they are intended to create, maintain or challenge social ties, which are inevitably linked to economic and political power hierarchies. Nevertheless, concepts of the festival economy, or the (alternative) economy of festive events, differ considerably across space and time. First, we explore the meaning of festival economy, feasts and festive events and develop our understanding of their semantics. In the second part of this paper, we provide empirical examples from the European Research Council (ERC) funded ARTIVISM project, namely ethnographies from the carnivals of Nice and Viareggio. Finally, we call for a rethinking of the conceptual and methodological framework of festival economy studies.

### 1.1. Festivals, Feasts and Festive Events

Social and human sciences, in particular history, have long focused on specific events, –to the point that an epistemological counter-perspective emerged through the Annales school and its journal of the same name, which moved away from battle (event) history. This French, but also German school of social history, closely linked to social sciences, inquired into everyday life and broader economic questions. Several decades later, social sciences tended once again to focus on events as research objects, renewing the epistemological framework of their disciplines, in particular anthropology (Bensa & Fassin, 2002; Bessin, Bidard & Grossetti, 2010; Amiotte-Suchet & Salzbrunn, 2019). The study of events not only comprises formalized, organized spectacles, but also unpredictable, disruptive elements – including contingency within the choreography of carefully planned and framed events. Given the extraordinarily rich literature on festive events, in particular in relation to carnival (Agier, 2000; Bakhtin, 1984; Bausinger, 1983; Bercé, 1994; Boissevain, 1992; Crichlow, 2012; Fabre, 1992; Faure, 1978; Ferreira, 2013; Fornaciari, 2010; Heers, 1983; Kinser, 1990; Martin, 2001; Matheus, 1999; Moser, 1993; Moser, 1982; Mallé, 2014; Ndagano, 2010; Rabanel, 2016; Testa, 2021; van Gennep, 1947, etc.) and the broad literature overview on festive studies and carnivals provided in the inaugural and the second issues of the Journal of Festive Studies (Fournier, 2019; Testa, 2019; Salzbrunn, 2020b), we will not refer in detail to those academic debates, rather we will focus here on the (relatively understudied) economy of official and independent carnivals, based on the examples of Nice and Viareggio.

After the terrorist attacks in France, in particular the one carried out in Nice on Bastille Day, July 14, 2016, festive events like carnivals, targeting a wide audience, have undergone a profound transformation due to exponentially increasing security constraints. The economy of festive events, whether alternative, independent and autonomous or official and organized by city authorities, has thus considerably changed in France, but also in Italy, as will be shown in the empirical section of this paper. To foster a deeper understanding of the economy of a specific form of festive event, namely carnival, I will first provide a brief overview of academic literature on festival economy, festival tourism and their critiques.

Festive events can be studied *sui generis* – focusing on mechanisms, rituals, functioning – or they can be considered as cultural performances revealing information about the social and/or religious life of a society and its actors (Salzbrunn, 2017; Testa, 2019). They can also be researched using an interdisciplinary approach, combining anthropology, folklore studies, cultural studies, geography, economics (Fournier, 2019). An increasing number of scholars integrate an intersectional perspective, including gender, race, class, but also age, sexual orientation and places (Bronner, 2011).

Tourism studies and economics have researched festivals applying mainly quantitative methods, attempting to measure the economic impact of the event on the development of the city. Hughes

considers the widespread promotion of festivals in the 1990s as an extended form of city marketing aimed at revitalizing peripheral territories (for the economy, mainly through tourism) and combating a subjective feeling of insecurity within public space (Hughes, 1999). Janeczko *et al.* (2002) published a research guide to estimate the economic impact of festivals and events. They also focus on strategies employed by cities to develop event-tourism, in particular outside traditional peak seasons for tourism, e.g. during the summer in Australian winter resorts. In the empirical section of this paper, I will show that the increasing festival tourism has its roots in the 19th century, when the carnivals of Nice and Viareggio were founded to attract winter tourists from all over Europe to summer holiday spots by the sea. Adopting a similar perspective to that of Janeczko *et al.* (2002), Visser researches the general contours of the South African festival tourism segment (Janeczko *et al.*, 2002; Visser, 2005), while Jauhari and Munjal focus on fairs and festivals in India and their cultural and economic potential (Jauhari & Munjal, 2015). The latter consider social benefits too, arguing that festivals could reinforce the cultural roots and values and enable the preservation of traditions. These studies considered festivals as top-down organized events, with predominantly economic objectives: increased tourism, food consumption, etc., gains for industry directly and indirectly related to the event, including hotels, restaurants, transport businesses, retail sector, etc. Their methodological approach is mainly quantitative, i.e. the measurable economic impact on certain sectors (Hughes, 1999), or, where qualitative it focuses on the point of view of certain stakeholders (Babu & Munjal, 2015). Picard and Robinson (2006) stress tourism as an important factor in the re-invention of festival processes and in forming new patterns of social existence.

The general idea of urban revitalization and urban regional development through festive events is one of the objectives of the European Capitals of Culture initiative, situated partly on the periphery of tourist routes, e.g. the industrial urban region of Essen/Ruhr and the smaller cities of Pécs and Matera/Puglia. European Capitals of Culture change every year, but each selected city receives funding several years in advance to prepare cultural events intended to have a long-term economic impact through tourism.

Although some studies mention critical voices (Hodur & Leistritz, 2006; Egresi & Kara, 2014), their perspectives and criteria for the measurement of the impact of the events remain predominantly economic and quantifiable from a capitalist, developmentalist market point of view.

In sum, leisure studies and tourism studies focus on the economic impact of an event on the city (Janeczko *et al.*, 2002) through consumption, employment, business development, etc. According to Kyungmi Kim and Muzaffer Uysal (2003), the organizers' perceived economic impacts related to four dynamics: 1. Community cohesiveness; 2. Economic benefits; 3. Social costs; 4. Social Incentives. Spindler, in his recent work on the economic impact of *l'événementiel touristique* (event tourism) in Nice challenges the evaluation methods applied in tourism studies, in particular due to the difficulties involved in measuring tourism's long-term consequences (Spindler, 2018). As partners of the tourism office, his research team is nevertheless in a special situation. Below, I will explore the recent evaluation of the official and alternative carnivals in Nice, which I studied partly together with Federica Moretti<sup>12.)</sup>, applying my method of field-crossing<sup>13.)</sup>, drawing on my previous

---

<sup>12.)</sup> The collective ERC funded ARTIVISM project focuses on art and activism through performances, on three continents. Among other subjects, I studied the economic aspects of the official and independent carnivals of Nice and Viareggio, as presented here on the basis of interviews I conducted, events in which I participated, observations I made and primary and secondary sources I consulted. Federica Moretti is currently finishing her PhD thesis on "Mobilizing Creativity: An Ethnography of *Carnivals et Fêtes indépendantes* in the Greater Region of Nice" under my supervision.

<sup>13.)</sup> I developed this method for collaborative research to open additional perspectives and to gain coherence in the framework of a broad collective project: See Salzbrunn, 2021b.

contacts with Annie Sidro and Anaïs Vaillant. The official carnival was organized by the *Office du Tourisme et des Congrès de Nice* (Nice Tourism and Convention Office, OTCN) until 2018-2019 and is now in the hands of the *Office événementiel de la ville de Nice*, while the alternative carnivals have had certain events prohibited by the authorities, or cancelled by the organizers, due to security concerns.

The perspective on festivals as a market, (Gordin & Dedova, 2015) focusing on their economic impact on host regions (Diedering & Kwiatkowski, 2015) has been widely criticized in new approaches to festival ecologies, in particular by Nicola Frost (2016). She criticizes the isolated focus on festivals: some policy-makers consider them as agents for “social cohesion and neighborhood economic regeneration,” others mention the benefit of “multicultural color in the inner city, or authentic cultural heritage in the countryside,” while still underlining the “quantifiable economic impact” (Diedering & Kwiatkowski, 2015, p. 569). Taking into account Frost’s critique of the “underlying assumption” of festival studies, as hosted in economics or tourism and leisure studies, I advocate here for an anthropological perspective on festive events, which is not incompatible with consideration of the general economic context framing the event. Indeed, as Frost writes, “[f]estivals and carnivals, however defined, are inevitably subjective, embodied and lived, which of course means that their myriad elements are complexly interconnected and inter-dependent” (Diedering & Kwiatkowski, 2015, p. 570). She does not see a contradiction between “culture and commerce” or “politics and entertainment” (Diedering & Kwiatkowski, 2015, p. 571) quoting Duffy and Waitt (2011, p.55):

“The festival is, in fact, a paradoxical thing: festival events function as a form of social integration and cohesion, while simultaneously they are sites of subversion, protest or exclusion and alienation. It is precisely this paradoxical nature that creates the festival’s socio-spatial and political significance for notions of community and belonging.”

The tension between protest and subversion, on the one hand, and a top-down organized spectacle or showcase for the ruling power, on the other, is particularly significant in carnival as a specific festive event. John MacAloon (1984, p. 264) posits that “the spectacle’s satisfaction with entertaining and pleasing the eye at the expense of stimulating the mind, piquing the conscience, or exciting the body turns persons further away from festival, ritual, and game.” Interestingly, the organizers of the Nice and Viareggio official carnivals use spectacle or *spettacolo* as a category to self-describe their events. We will show that the analytical use of this term also makes sense from an etic point of view, since MacAloon’s definition typifies the contemporary evolution of both official carnivals.

Due to space constraints, I can only refer to my earlier critical discussion of historical carnival studies (Salzbrunn, 2011d, 2020a, 2020b), concluding that a global, nuanced perspective on festive event studies and more specifically on carnival studies is necessary, taking into consideration the historical, political, and economic, local and global context of their celebration. In other publications, I have described in more detail my method of combining various ethnographic methods, namely apprenticeship, multi-sensory ethnography and audio-visual methods (Salzbrunn, 2020c; Salzbrunn, Moretti, 2020; Salzbrunn, von Weichs & Moretti, forthcoming), so I will only refer to them as relevant in the second part of this paper.

Carnival studies are partly linked to literature studies, not only because Bakhtin’s work building on Rabelais is a common reference, marvelously criticized by Samuel Kinser (1990). Recently, Naomi Milthorpe and Eliza Murphy (2019) studied festive sociability through the lens of literature, because the texts provide evidence of “the felt and imagined experience of social and moral transgression, bodily, mental and affective transformation, and class, race, gender and sexual boundary-crossing.” This multisensory approach to literature finds its counterpoint in our ERC funded ARTIVISM project on Art and Activism: Creativity and performance as subversive forms of political

expression in super-diverse cities. Building on Sarah Pink's (2009) pioneering work, we open our ethnographic perspective to the widest and deepest possible perception, practicing immersive fieldwork as a multisensory bodily experience: we touch and create cardboard sculptures with our hands, smell the colors, hear the music play and taste the food and drink that accompany the preparation of carnival. This perspective is enriched by our position as apprentices, experiencing in a multisensory way the process of undertaking carnival and carnivalesque event<sup>14</sup>). Furthermore, we use audio-visual methods in a collaborative way to co-produce images and representations about the festive events<sup>15</sup>). As I will show in the second part of this paper, I agree with Laurent Sébastien Fournier's recommendation (2019, p.22) that scholars should "open their own minds and accept the seeming nonsense of the situations they document" in order to truly grasp the *otherness* of festive behavior. Nevertheless, in several cases, "*otherness*" can be accompanied or replaced by a sameness of festive and non-festive behavior.

Several authors have focused on community building, emancipation and recognition of minorities through festive events. According to Roberta Comunian (2017), instead of focusing on the socio-economic impact on local communities, research should focus on their role in building knowledge communities and communities of practice. She examines the key role played by the festival in supporting and commissioning artistic work (street art "Fuse Festival" in Medway/UK). I will show below that communities are practiced situationally, and that the same event can bring together different, apparently ideologically opposed communities, like the official carnival and alternative carnivals or protest movements against the municipality.

Finally, the tension between "in" and "off" festivals, official and alternative events, or top-down and independent carnivals has been researched by several authors. In his article on "Décarnaval," Dessislav Sabev studies the "zone décarnavalesque" during "l'hiver québécois" in order to analyze (festive) reactions against an official festive event (Sabev, 2003). Salzbrunn and the ERC ARTIVISM team focus on various carnivals, as well as carnivalesque political events. While the official and the independent carnivals can be distinguished, there are a number of historical, economic and personal interferences between them. As we will see below, several individuals play a role in the official carnival (namely in order to obtain access to economic resources), while being deeply engaged in the independent festive events, for ideological reasons, as well as for fun. This leads us to argue that binary distinctions between official and independent carnivals, top-down, commercial and bottom-up, volunteer-based, festive events should be surpassed in favor of a more complex analysis of individual, collective and institutional engagements.

In her article on festival ecologies, Nicola Frost recalls the debate about festivals as a reflection of non-festive social life (Frost, 2016) and, referring to Don Handelman (1990), to the idea that festival performance or participation could be "productive of social meaning as well as (or instead of) representative of it". She concludes that research on festivals must involve sensory experiences, including sonic, kinesthetic elements, as well as culinary and bodily experiences. These multi-sensory methods also allow a broadening of our understanding of the staging of multiple belonging, the expression of stereotypes and symbolic or material exclusion processes which take place during festive events (Salzbrunn, 2011c, 2014, 2020a). Furthermore, the preparation and sharing of food and drink is not only part of many festive events, but also creates opportunities for informal

---

<sup>14</sup>) Referring to Dilley (2015), we can consider "(1) apprenticeship as an indigenous form of social organization for learning specific skills and crafts, (2) apprenticeship as the way in which anthropologists have themselves undergone specific training as part of a fieldwork research method, and (3) how apprenticeship provides an opportunity to learn about learning in a variety of cultural settings, which has led to anthropological debate about theories of learning and practice."

<sup>15</sup>) For a general reflection on the co-construction of images in audio-visual anthropology, see Salzbrunn, 2020c.

conversations, so that different information (from that collected in formal interviews) can be accessed. In the following section, I will combine the analysis of material aspects of the festival economy with my ethnography of carnival and carnivalesque events.

In the framework of the ERC funded project ARTIVISM, I have conducted fieldwork on festive events in Italy (mainly in Genoa and Viareggio, but also in Florence), in France (Nice and Marseille), Germany (Cologne), California (Los Angeles and San Francisco) and in Cameroon (Douala and Yaoundé). Below, I will focus on Viareggio and Nice, as the interesting, more than centennial history of both carnivals presents different layers of festival economy. Both Mediterranean cities created a carnival to attract tourists during the winter season, while local craftspeople have developed sophisticated artistic skills and techniques, leading to a contemporary form of *art total*.

## **2. Carnival of Viareggio: Between dockers' recreation and touristic spectacle**

In Viareggio, in the 19th century, when splendid private baths and cafes were built along the sea front, private and public masked balls were held during carnival week, which took place before Ash Wednesday. According to Pellegrini (1994), the carnival in Viareggio was celebrated in a particular way: at the time of the *Ducato di Lucca* (Duchy of Lucca, to which Viareggio belonged), the government offered to the people a transgressive day, *Martedì grasso*, when chiefs and servants were supposed to feast together. The first carnival parade took place, somewhat as a joke, in 1873 in Via Regia in the historical center of Viareggio. Created by young men who gathered in the *Caffè del Casinò*, the parade took place on Mardi Gras, February 24, 1873 (Fornaciari, 2010). These young men were described by Pellegrini (1994, p.9) as *giovanotti-bene* (handsome young men) who "have their coach in the courtyard of their palace" (Pellegrini, 1994, p.9). So it can be questioned whether the carnival of Viareggio was a popular event at its origin. However, Claudio Lonigro (2016, p. 3) underlines that it "certainly [had] a popular matrix," since rules of the "Società del Carnevale" from 1876 overlapped with those of the "Società di mutuo soccorso fra operai e marinai di Viareggio" (Mutual assistance association of workers and dockers of Viareggio) founded in 1863.

At the beginning of the 20th century, many chalets, cafes, restaurants and luxurious hotels were built in Viareggio, in order to develop seaside tourism, leading to the inauguration of the *Passeggiata Viale Giosué Carducci*, a wide promenade running parallel to the beaches, where the carnival parade still takes place today. The architectural style developed during this period was named *Viareggio Liberty*, an eclectic style inspired by various currents, in particular Art Nouveau. During the 1920s and 1930s, many two-story, Art Deco style buildings were constructed along the sea front, providing a unique backdrop for summer tourism as well as for the carnival parades, which took place along the *Viali a mare* (streets by the sea) from 1921. Today, most of the ground floors of those buildings on the *Passeggiata* host all kinds of shops, the majority of which sell luxury goods and clothing, targeting wealthy tourists.

Until 1956, the carnival was organized by the *Comitato del Carnevale*. Since then, a foundation has organized the parades, handled the construction of the floats, managed two museums and promoted the carnival through marketing events throughout the world, together with the Tuscan tourism office. Over the years, the floats, built by artists named *Maghi* (magicians), have reached record sizes and heights, with many moving elements. The rapid professionalization of the construction and the annual selection of winners have led to a very competitive atmosphere amongst the carnival artists. Today, artists divided into four categories compete for different prizes: *Maschere isolate* (Isolated masks, portable masks or little floats created by single artists); *Mascherate in Gruppo* (Group masks, portable masks or little floats created by artists with a team); *Carri di seconda categoria* (Second category floats, large floats carried by tractors and created by a big team of artists, construction engineers, etc.); and *Carri di prima categoria* (First category floats, the most prestigious category with the largest floats carried by tractors and created by a big team of artists,

construction engineers, etc.). Each *carrista* (float constructor) signs an agreement with the carnival foundation concerning payments, participation in events, security issues, etc. The price paid by the foundation for each float or mask is determined by the category: in 2017, first category float constructors received 121,000 euros (125,000 euros in 2019); second category constructors 57,000 euros (59,000 euros in 2019); group masks creators 21,000 euros (22,500 euros in 2019) and isolated mask creators 1,000 euros (1,500 euros in 2019)<sup>16</sup>). With this sum, they have to cover salaries for themselves and their employees, security engineers and advisors, rent for the construction hall and materials. In 2018, a new clause was introduced, a sort of “productivity bonus,” so that float constructors and the foundation share overall profits. The first 100,000 euros of net profit are shared 50% each; the second 100,00 euros are shared 35% for the float constructors and 65% for the foundation; and the remaining surplus is divided 15% for the float constructors and 85% for the foundation. The share for the float constructors is distributed in proportion to their construction costs, so that the first category artists receive the highest amount and the isolated mask constructors the lowest.

Our discussions with several members of the foundation revealed their main concerns to be related to financial issues. The choice of partners, guests, collaborations was guided by strategic reflections on the direct marketing benefits for the event (based on numbers of followers or readers, or the capacity to attract potential tourists). Some float constructors appreciated the professionalism of the recently formed foundation team, whose strategy led to an increase in profits for both the foundation and the float constructors. Others evoked a lack of passion for the carnival and a certain distance from some of the artists. It is clear that the competitive system has an impact on social relations between the foundation and the float constructors. In his autobiography, carnival artist Umberto Cinquini (2018) described the feelings of passion, narcissism, exclusion, jealousy, pride, frustration, anger and joy that characterize the life of a *carrista* from the very beginning. Thanks to relationships of trust developed over the years, we shared this whole range of feelings with the *carristi* during our fieldwork: in the off-season when floats are created, during the parades and finally, when tension was at its climax, on the night when winners and losers had to face the jury’s verdict.

Each year, a jury decides on the winners of each category, through a voting system. The carnival artist’s future depends on the results. In addition to the financial advantages or disadvantages, they determine whether they remain within their category or are promoted or demoted after a period of three years. Although - or because - the jury members are from outside Viareggio, the voting process regularly provokes animated debates, as was the case in 2020. The winner that year was the float “Home Sweet Home. *Nessun posto è come casa*” (see Figure 1) created by the *Compagnia del Carnevale*, Corinne Roger and her children Elodie, Sébastien Léo and Benjamin Balthazar Lebigre. The float showed Swedish activist Greta Thunberg as Dorothy from Frank Baum’s children’s book *The Wizard of Oz*.

---

<sup>16</sup>) Interviews and informal exchanges with float constructors Umberto Bonetti and Corinne Roger, February 2017 - February 2020; Lonigro, I. (2017, March 5). Carnevale di Viareggio, dall’orlo del baratro alla resurrezione: salvo grazie ai carristi che hanno anticipato i soldi (Carnival of Viareggio, from the edge of the abyss to resurrection: saved thanks to float constructors who have advanced the money), *Il fatto quotidiano*. Retrieved from: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/03/05/carnevale-di-viareggio-dallorlo-del-baratro-alla-resurrezione-salvo-grazie-ai-carristi-che-hanno-anticipato-i-soldi/3430117/>; Vecoli, C. (2019, February 26). E una fetta dei prossimi due incassi sarà distribuita anche fra i carristi. *Il Tirreno*. Retrieved from: [https://iltirreno.gelocal.it/versilia/cronaca/2019/02/25/news/e-una-fetta-dei-prossimi-due-incassi-sara-distribuita-anche-fra-i-carristi-1.30043149?refresh\\_ce](https://iltirreno.gelocal.it/versilia/cronaca/2019/02/25/news/e-una-fetta-dei-prossimi-due-incassi-sara-distribuita-anche-fra-i-carristi-1.30043149?refresh_ce).



**Figure 1:** "Home Sweet Home. Nessun posto è come casa" created by the Compagnia del Carnevale.

**Source:** the author.

Although Corinne Roger arrived in Viareggio in 1979, with her husband Gilbert Lebigre, and despite the fact that their three children are (also) Italian, in 2020 a newspaper in Florence published the headline *I carri del Carnevale e i verdetti sui carri Promossi e bocciati. Il carro francese vince il Carnevale. Secondo quello dedicato all'intelligenza artificiale.* (The carnival floats and the verdict on the promoted and downgraded floats. The French float wins the carnival. Second is the one on artificial intelligence). The first sentence also highlighted the French origin of the family: *Sul Carnevale di Viareggio sventola la bandiera francese e quella ambientalista dei Fridays for Future: a vincere al termine di sei corsi mascherati è stata la Greta Thunberg in chiave Mago di Oz dei parigini Lebigre e Roger con il carro Home Sweet Home* (The French flag and the environmentalist flag of Fridays for Future fly over the carnival of Viareggio: the winner after six mask parades was Greta Thunberg as part of Wizard of Oz by the Parisians Lebigre and Roger with the float Home Sweet Home). In fact, Gilbert Lebigre (deceased in June 2016) and Corinne Roger not only have other origins (Spanish and Italian) but have also spent more than half of their lifetimes in Italy. Only one of their sons now lives between Paris and Tuscany. In the many interviews and informal discussions I have conducted over the past four years, as well as in local and regional newspapers, the question of *Viaregginità* (Viaregginity) has often been raised, as an element which provides legitimacy or – if absent – illegitimacy and exclusion. When Gilbert Lebigre and Corinne Roger won the competition for the first time in 1988, they faced such a violent backlash that they left Viareggio and its carnival competition for fifteen years (Cinquini, 2018, pp. 194-197). As soon as they returned, they won again in 2004, together with famous local artist Arnaldo Galli. Despite their exceptional talent and the renewal they offered to the carnival of Viareggio by introducing sophisticated choreographies on and around their floats, the French origin of the Lebigre Roger family is still being highlighted, more than forty years after their first participation (out of competition) in the carnival parade. I will show below that local origin and the transmission of knowledge within families of carnival artists

also plays an important role in Nice, but the latter has opened participation in parades to national and international groups. As mentioned above, the local or foreign origin of participants is raised when commentators are dissatisfied with decisions. The 2020 ranking was interpreted as a vote in favor of societal topics (environmental issues, artificial intelligence, etc.) and against traditional knowledge and themes, since Fabrizio Galli's float *Abbracciami è carnevale* (see Figure 2) (Hug me, it is carnival) found itself in last place. This result was criticized as the result of only foreign (outside Viareggio) jury members who are unaware of the history and the semantics of the carnival of Viareggio, as journalist Claudio Vecoli reported. In this context, a foreigner includes somebody from a neighboring city, as the president of the foundation experienced when she was criticized for being from Lucca, the provincial capital, but not from Viareggio itself. Her argument that a jury composed of people from outside Viareggio was the only possible choice met with particularly strong criticism in 2020 when the traditional float by Fabrizio Galli came last.



Figure 2: "Abbracciami è carnevale" by Fabrizio Galli.

Source: the author

Vecoli asked *Che si deviareggini anche il carnevale? Il carnevale è non solo un prodotto turistico è anche frutto della storia di una città* (Is the carnival being deviareggined? Carnival is not only a touristic product; it is also a product of a town's history). Such concerns are also raised in relation to the growing efforts of the foundation to attract international tourists, and to adapt the floats' messages to them: environmental issues are easier to understand than three dimensional caricatures of Italian politicians. Hence, we have observed a slight decline in traditional representations of national politicians, understandable mainly to locals or people who follow Italian politics, in favor of broader issues like the protection of nature and wild animals (re-

presented by Luca Bertozzi's tigers, the protagonists of his winning 2<sup>nd</sup> category float in 2020). Nevertheless, Italian populist right-wing politician Matteo Salvini was represented by two different artists in 2020. He took these portraits as a pretext to visit the Cittadella, the construction site of the floats, with the carnival museum and workshops, on February 22, 2020, accompanied by his daughter, to be seen beside the floats. Several carnival artists refused to be used for political ends, and Umberto Cinquini started a campaign *Portoni chiusi* (Closed gates), as a reflection of Salvini's anti-migration campaign *Porti chiusi* (Closed harbours). When Salvini was Minister of the Interior in 2018, he had attempted to block the arrival of refugees by ordering harbor administrations to refuse access to ships of non-governmental organizations (NGOs) that had rescued refugees in the Mediterranean Sea. His presence and the inauguration of the new headquarters of his party, *Lega Nord* (Northern League), in Torre del Lago Puccini, south of Viareggio, strongly polarized public opinion and divided the city. During his presence, costumed activists protested at the Cittadella, and

in parallel, the civic movement *le Sardine* (the sardines) from Lucca and Viareggio organized a concert with the highly committed musicians Marco Rovelli and B.K. at the beginning of the *Passeggiata*, in front of two four-star hotels (see Figure 3).

During our fieldwork in Viareggio, it was sensed that political affiliations have always been a hot topic, subject to ambiguous situations. One of the former presidents of the carnival foundation was elected as city councilor in Camaiore, north of Viareggio, as a representative of *Forza Italia*, Berlusconi's populist party. Recently, he joined Salvini's party, while he presents himself openly as



**Figure 3:** "Lucca non si Lega", Viareggio.

**Source:** the author.

gay and a royalist. In contrast, the current president's brother is a senator for the *Partito Democratico*, the former socialist party, and was guest of honor during one of the parades. When we filmed the entire parade in 2018 from the president's tribune, we observed in detail how the president and members of the foundation interacted with local, regional, national and international guests, with smiles and waves, but also by dancing when floats passed and through informal conversations. With its deep local and regional roots, but also its national and international alliances, the carnival as an institution and event is a platform for networking and staging, used by representatives to maintain relations and alliances.

Interestingly, the strongest critique of the internationalization of subjects and transnational cooperation was expressed by a leader of the far-right party *Fratelli d'Italia*, who argued that the foundation wanted to denaturalize" the carnival<sup>17)</sup>, in particular through the new partnership with Mexico that

<sup>17)</sup> Simoni (Fdi). (2020, March 1). Si vuole snaturalizzare in Carnevale. *Il Tirreno*.

led to the spread of painted skulls all over the city in 2020. This partnership is part of the internationalization strategy of the foundation which sent Benjamin Balthazar Lebigre and other delegates to Mexico in 2019 to the "*Dia de los Muertos*" (day of the dead) to exchange technical skills and artistic knowledge. During the carnival period in winter 2020, the carnival foundation cooperated with the Lucca Center of Contemporary Art (Lu.C.C.A.), inviting ten carnival artists and ten international artists to paint skulls as symbols of the precariousness of human existence.

The foundation also cooperates with the Tuscan tourism agency *Toscana Promozione Turistica* to increase the appeal to tourists and to spread the "Viareggio brand" through territorial marketing<sup>18.)</sup>. The capital city of the Tuscany region, Florence, hosts a carnival event under the auspices of the carnival of Viareggio, in collaboration with Carnevalia, organized by AIWA Onlus (Arab Italian Women Association *Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale*, non-profit organization of social utility), together with the group *Editoriale e Once* – Extraordinary Events.

Besides these marketing events, the foundation also promotes values of solidarity and mutual assistance by dedicating each parade to a specific cause and/or association: in 2020, each of the six parades was dedicated to one of these Onlus (non-profit organization of social utility): 1. COSPE for the development of emerging countries; 2. *Informatiци senza frontiere* for sustainable and social use of IT; 3. Refugees Welcome which promotes the hosting of refugees in families; 4. The *Tommasino Bacciotti* foundation that helps families of recovered children at the Meyer hospital; 5. *Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti* which supports the integration of blind people in society; 6. The *Un Raggio di Luce* foundation which supports children and women living in poor conditions<sup>19.)</sup>.

In 2020, the overall theme of the carnival year was "Generations"; it was "Women" in 2019. Although artists are not obliged to reflect the themes in their creations, many floats – in particular the winners - were inspired by them. An important question remains concerning the local rooting of the whole event, in relation to the main actors, participants and spectators.

### **3. The Carnival of Viareggio in the local media: Financial issues on the front page, but where are the locals?**

When we<sup>20.)</sup> started our fieldwork in Viareggio in Spring 2017, I was struck by the lack of traces or signs of the carnival in the public sphere. There were hardly any decorations on private houses or balconies. The most visible sign was a *cartapesta* (cardboard) sculpture in front of the train station, and a large protest banner calling for the sanction of those responsible for the cargo train accident that occurred in the night of June 29, 2009, causing 32 deaths. The trial took place at the time of our arrival and a float constructed by family members of victims demanding justice was part of the parade in 2017. Given that we were about to attend one of the biggest European carnivals, we expected popular participation of the residents with masks, decorations, music. The weather did not help that year, with almost daily downpours. We undertook several walking ethnographies to explore the environment of the celebration. Our first encounter took place in a bookshop,

<sup>18.)</sup> See "Carnevale di Viareggio 2020," *Cartella Stampa*, 2020, 39.

<sup>19.)</sup> "Carnevale di Viareggio 2020," *Cartella Stampa*, 2020, 32.

<sup>20.)</sup> I lived in my main ERC ARTIVISM ethnographic field in Italy, followed most of the events in Viareggio and started the ethnographic work on Viareggio in Winter 2017 with PhD student Federica Moretti. Later in 2017, senior researcher Raphaela von Weichs joined us and in 2019, PhD student Sara Wiederkehr participated in the ethnography of a parade, using my concept of field crossing: See: Salzbrunn (2011a; 2021b). Pascal Bernhardt filmed most of the events. Unless mentioned otherwise, in the present article, I only refer to sensory ethnographies, informal encounters and interviews conducted by myself or in my presence.

*Libreria Lungomare*, where its occupants gave us a warm welcome. We were explaining our interest in carnival when a regular client, a doctor, passed by. Hearing the word *carnevale*, he spontaneously said with some disdain “This is a spectacle.” This encounter remained with us for several years during our analysis, since the literature about the subversive character of carnival and the inversion of roles, etc. seemed to be contested from the beginning by our ethnography<sup>21</sup>). Indeed, we found more indications of a top-down organized spectacle in the sense of MacAlloon’s definition, where the lines between protagonists and spectators were quite clear. In addition, the carnival of Viareggio started during the development of seaside tourism, when opulent hotels, restaurants and private baths were built. Besides the official paid parades, several *Rione* (districts) organize one or several days of street carnivals, sometimes, as in the largest district around the harbor, with their own free parade where self-made floats created by local organizations circulate. Some of these volunteer groups also participate in the official parade. These feasts, where costumed groups of friends or family eat seafood and other specialties outside, sitting at long tables and dancing to live music, have preserved a certain popular character. Nevertheless, in 2020, during the last carnival week, the food was all consumed but participation in the street party decreased, doubtlessly due to the developing fear of SARS-CoV-2, the new coronavirus which arrived from China through the Italian region of Lombardy. Participants and followers of various carnival constructors with whom we met all agreed that local feasts in the districts, especially around the harbor, are important, popular carnival events not to be missed<sup>22</sup>). Their existence is mentioned in the official program and in the media, but with limited space and visibility compared to the official parades. While the majority of the spectators who watch the official carnival parade in Viareggio do not wear masks, costumes or make-up, or just one or two accessories purchased on the *Passeggiata*, the participants in private or semi-public carnival feasts (like a dinner and dance party in a tennis club that we joined at the invitation of a local friend) wear costumes. Other events, in particular performances in a spirit of *détournement* (parody) organized by the Dada Bom collective of Viareggio, remain totally independent and relatively small-scale.

Reading the local newspapers, the dominance of financial issues on the front page and/or occupying a great deal of space in the regional pages of the Tuscan newspapers *Il Tirreno* and *La Nazione* was striking. When we started our fieldwork, the carnival of Viareggio had just emerged from a deep financial crisis and its future was uncertain. Although the artists had to wait several months for payment, they continued to work on their floats so that the parades could take place in 2017. The newspapers reported on the financial situation on an almost daily basis, as shown by the front pages and main article titles<sup>23</sup>) in 2017: “Carnival: the balance sheet. Almost record Sunday. 630,000 euros earned”<sup>24</sup>); “Burlamacco effect not only in the city. More than 80% of hotel rooms occupied”<sup>25</sup>).

After each parade, the local newspapers publish a comparative table with the income of each parade over the last ten years, detailed comments on the financial situation and provisional calculations. From 2018 to 2020, significant titles relating to the festival economy were: “A good

---

<sup>21</sup>) For an extended discussion of different academic approaches to carnival studies, see Fournier (2019); Salzbrunn (2020b); Testa (2019).

<sup>22</sup>) The research team regularly participated in different feasts in the districts, namely Darsena (the harbour) and Marco Polo. We observed that these festivities have decreased over the past few years, for budgetary reasons, as confirmed by the organiser of the carnival in Rione Marco Polo (interview by Monika Salzbrunn, Federica Moretti and Pascal Bernhardt, February 3, 2018).

<sup>23</sup>) Unless otherwise mentioned, author’s translations from Italian.

<sup>24</sup>) See Vecoli, C. (2017, February 28). Carnevale: i conti. Domenica quasi record. Incassati 630mila euro. *Il Tirreno*, p. II.

<sup>25</sup>) See Navari, F. (2017, March 2). Effetto Burlamacco non solo in città. Oltre 80% delle camere occupate. *La Nazione Viareggio*, p. 3.

start, but income does not exceed 140 thousand euros”<sup>26.</sup>); “The rain does not stop carnival. Reduced income, great spectacle”<sup>27.</sup>); “Record total number of tickets sold. With 950,000 euros, the best revenue ever”<sup>28.</sup>); “Perfect carnival and record profits”<sup>29.</sup>); “Carnival breathes a sign of relief. Burlamacco’s accounts are already in order. The goal of 2,611,000 total revenue already exceeded. But tomorrow’s finale is haunted by the nightmare Coronavirus”<sup>30.</sup>); “Burlamacco combats the new fears and hits the jackpot. Revenue of over 500,000 euros, objective already exceeded”<sup>31.</sup>).

In addition to seaside tourism, carnival has become a major direct and indirect income source for the residents of Viareggio: artists, engineers, administrators, cultural mediators, museum guides, etc. work full-time or part-time throughout the year at the Cittadella del *carnevale*, paid by the carnival foundation. The employees and owners of hotels, restaurants and retail shops benefit indirectly from carnival tourism since these events attract tourists who, in other circumstances, would not necessarily consider a journey to the seaside during winter. From 2020, a sixth parade on carnival Thursday evening was introduced, in order to increase the number of visitors. Thus, the festival economy comprises clear financial gains, but also encompasses discourses on the transmission of immaterial heritage (through cultural mediation, cardboard workshops for pupils, guided tours and museum visits) and a wider branding of the Tuscan region, with a broad construction of cultural representations. Adopting our apprenticeship approach, we participated in several cardboard workshops in order to learn this technique in a multisensory way, experiencing touch, sound, smell and sight of the material, and the way and spirit in which these skills are promoted and transmitted. We also participated in several training sessions organized for journalists by the Tuscan order of journalists, in particular on the history of the carnival of Viareggio. On February 12, 2020, a seminar on *Il Carnevale di Viareggio: tradizione e innovazione* (The Carnival of Viareggio: tradition and innovation) was organized at the Cittadella in order to analyse the economic and touristic relevance of the event on a territorial level. The president of the foundation, Maria Lina Marcucci, spoke on the issue “Quanto vale il *carnevale*” (How much is the carnival worth)<sup>32.</sup> The carnival artists Jacopo Allegrucci, Alessandro Avanzini and Fabrizio Galli were also invited to express their point of view. Nevertheless, during interviews, we not only came across financial topics, but also the issue of passion. Many interviewees told us that they contribute to float construction out of love for the carnival, or that they rehearsed routines for the dances accompanying the floats even when they had to work abroad, through video tutorials, in order not to miss a single parade.

Every carnival artist/family/group is surrounded by a large group of followers and fans, who participate to a certain extent in the whole event, mostly on a voluntary basis. The dancers, who intensively rehearse routines over several months, even pay for the costume they wear during the performance. As the number of free entrance tickets per float is limited, several dancers even have to pay for their entrance. The growing securization and bureaucratization of the work procedures have rendered participation in float construction increasingly challenging, since the constructors’ work is strictly controlled. One artist told me that he was sad to refuse an old friend’s offer of volunteer work, since he risked accusations of illegal, unpaid labor. Another artist told us that a retailer threatened to report her, as she refused to buy construction material from him because one of her

<sup>26.</sup> See Vecoli, C. (2018, January 28). Buona la partenza, ma l’incasso non va oltre i 140mila euro. *Il Tirreno*, p. 11.

<sup>27.</sup> See Vecoli, C. (2019, February 10). La pioggia non ferma il Carnevale. Incasso ridotto, grande spettacolo. *Il Tirreno*, p. 1.

<sup>28.</sup> See Vecoli, C. (2019, February 16). Cumulativi-record. Con 950 mila euro è il miglior incasso di tutti i tempi. *Il Tirreno*.

<sup>29.</sup> See Del Chicca, M. (2019, February 18). Carnevale perfetto e incasso record. *La Nazione Viareggio & Versilia*, p. 1.

<sup>30.</sup> See Vecoli, C. (2020, February 24). Il Carnevale tira un sospiro di sollievo. Già in ordine i conti di Burlamacco. Superati l’obiettivo dei 2 milioni e 611mila euro di incasso totale. Ma sul finale di domani aleggia l’incubo Coronavirus. *Il Tirreno*.

<sup>31.</sup> See Del Chicca, M. (2019, February 2). Carnevale perfetto e incasso record. Il corso baciato dalla primavera porta 500mila euro al botteghino *La Nazione Viareggio & Versilia*, p. 1.

<sup>32.</sup> See “Carnevale di Viareggio 2020,” *Cartella Stampa*, 2020, 38.

employees did not wear the required protection helmet. She resisted the threatening attitude and cut commercial ties with the company, but she reported several similar incidents that have increased pressure on her work. Finally, the festival economy is impacted by economic and political power relations, based on formal hierarchies but also influenced by informal mechanisms.

In official documents (website, press service, etc.), interviews and presentations, the international collaborations of the Viareggio carnival were frequently raised, in particular efforts made to attract Asian tourists. After providing an overview of the economy of carnival in Nice, I will briefly examine the engagement of the carnivals of Viareggio and Nice with China, facilitated by, among others, Annie Sidro, president of the association *Carnaval sans frontières* (Carnival without borders), based in Nice.

#### **4. Nice Carnival: From the king's honor parade to an export product for China**

The Nice Carnival was first organized during the 1820s in honor of the king of Sardinia in the historical old town. The first float of the simple parade was a small fishing boat carried by local fishermen. From 1873, the first bleachers were constructed at Place de la Préfecture in order to host paying guests.

In 1882, the bleachers were moved to *Place Masséna*, which remains the central location of the official festivities to this day. Until 2004, the parade went down *Avenue Jean Médecin*, offering a free spectacle for spectators standing behind barriers on the way, before the floats reached the reserved zone on *Place Masséna*. Today, those who criticize the high entrance prices to the parades systematically refer to this period, arguing that the character of the carnival was lost when it became inaccessible and closed. After the terrorist attack on Bastille Day, July 14, 2016, when a truck drove into the crowd on the seafront *Promenade des Anglais* and killed 86 people, security became an additional argument to close access, not only to the bleachers but to the whole parade. Since 2017, 54 security checkpoints have controlled access to the parade, which is now invisible from outside because of temporary black walls. Certain parades (except the *Batailles de Fleurs*) are accessible free of charge for people who wear costumes that cover the whole body, but access is limited to a specific walking zone, the *Promenoir*.

The *comité des fêtes* organized the carnival of Nice, until its dissolution in 1994 due to internal struggles. Over more than 20 years, from 1995 to 2018, the carnival of Nice was organized by the Nice Tourism and Convention office (OTCN), in close collaboration with local travel agencies, hotels and restaurants. The parades were scheduled to coincide with official school holidays in order to allow pupils from all over France to attend the parades. French and foreign tourists, particularly from China and South Korea, are the largest group of paying spectators. The latter spend an average of more than 1,000 euros on shopping during their visit to Nice for carnival<sup>33</sup>). When I asked Denis Zanon<sup>34</sup>), the former head of the organizing committee, about the percentage of local spectators in 2018, his answer was vague and evasive, reflecting the fact that the event is considered by locals as disconnected from city life. This feeling is reinforced by the observation that the main protagonists are street theatre groups hired and accommodated for the occasion. The participation of 50 local, regional and international groups in the carnival and flower parades is also highlighted in the official press release.

<sup>33</sup>) See Bernouin, M. (2018, April 28). "Les touristes asiatiques ont boosté les recettes du carnaval de Nice. Retrieved from: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/alpes-maritimes/nice/touristes-asiatiques-ont-booste-recettes-du-carnaval-nice-1466835.html>.

<sup>34</sup>) Interview with Denis Zanon by Monika Salzbrunn, February 27, 2018, filmed by Federica Moretti.

The economic, social and political aspects of the official carnival of Nice have been widely criticized by individuals and associations: several well-known carnival artists have left the official carnival scene to dedicate their creativity to independent carnival activities<sup>35</sup>). The independent carnival and the music group Nux Vomica have been strongly linked to the Nice alternative artists, who occupied the “*Hangar St Roch*,” an ancient work space, in October 1990 and started their activities with exhibitions, concerts and free aperitifs (Pastorelli, 2019, pp. 16-25; Rinaudo, 2000; 2005). However, as the carnival of Nice is an important source of revenue, on a regular or ad hoc basis, many artists involved in the independent political scene and its performances work in parallel for the official carnival. During our fieldwork in Nice in spring 2018, we met several activists and artists who were about to organize a *CarnaVélo* – a carnivalesque pro-bike demonstration<sup>36</sup>). As the bad weather and the lack of communication about the event reduced participation, we ended up struggling around Nice, making fun of the situation and playing with real satire. We came across a photo exhibition organized in a renewed building and acted out short humorous scenes within the inspiring décor. It was only in the last room that we discovered that the organizer was an investment fund, advertising in a subtle way its ongoing projects in this place and the wider area. This small shock led us to profound discussions about gentrification, the impact of tourism and the shrinking political opposition to a dominant right-wing political power that had been in place for several decades. After a while, we ended up in the apartment of a cultural actor living above the independent cultural center he managed (and which was one of the few remaining independent spaces in the area). Sharing drinks, we learned more about the biography of the present activists – photographers, dancers, street theatre actors, active in self-organized spaces in Southern France. It turned out that the main protagonist of this independent carnivalesque demonstration works for the official carnival in parallel. When he spoke about this economically necessary activity, his voice was loaded with criticism. During his work, he senses the extent to which the majority of the street theatre groups hired for the event from outside only do their professional work, without any emotional or historical relation to the town. Indeed, only seven out of 24 French groups are local groups from Nice (among them 4 folklore groups); the majority comes from other cities, regions or countries: 17 groups come from abroad<sup>37</sup>). (Belgium, United Kingdom, Israel, Italy, Lithuania, Netherlands, Spain and Korea). Likely, the famous *grosses têtes* [big heads], large figures made mainly of *papier mâché*, are carried by people who are paid for this service. Only during the *Parada Nissarda*, one of six carnival parades (and eleven in total, including the five flower parades), are floats and costumes made by volunteers from district associations visible. When I first came to Nice, I was also struck by the fact that the official carnival hires various kinds of artists and assistants, except for the *Parada Nissarda*. This can explain a certain lack of *anima* (soul), the impression of a spectacle in which the locals are in a minority: within the parade and on the stands (mainly filled with tourists).

Unlike popular carnivals such as Cologne, where spectators and participants sing together local carnival songs played by brass bands (Ellinghaus & Salzbrunn, 2019; Salzbrunn & Ellinghaus, forthcoming), only a minority of the protagonists and the spectators know the historical local songs in Nice, and the live DJ who accompanied the spectacle in *Place Massena* played mainstream rock music, finishing each carnival parade with the same song *Allumer le feu* by a very popular French singer, the late Johnny Hallyday (1989). As spectators are occupied with taking photos and videos and/or grasping flowers during the Flower Parade, the carnival organizers hired a street theatre group of 60 dancers and circus acrobats, the BAT (see Figure 4) (*Brigade d'Agitateurs de Tribune* -

---

<sup>35</sup>) Source: Our interviews with Louis Pastorelli, April 11-12, 2022, Lausanne, and Louis Pastorelli, *Li aventuras de Nux Vomica* (Nice: Baie des Anges, 2019). Federica Moretti's PhD thesis will explore this point in greater depth: see Moretti, in progress.

<sup>36</sup>) I followed this event together with Federica Moretti and our cameraman Pascal Bernhardt. The following section is based on my observations.

<sup>37</sup>) Carnaval de Nice, “Dossier de Presse 2020,” 2020, 26-31.

Brigade of Stand Agitators) in order to encourage people in the stands to dance. When I did fieldwork in Nice in 2018, I observed that some spectators were shouting at these artists because they hampered their view. Mostly children responded to their show, laughed and danced. This impression of an artificial spectacle that lacked local rooting was confirmed by many people we met and by the personal impressions of all the team members who participated in the research as field crossers (Salzbrunn, 2011a, 2021b)<sup>38</sup>). Nevertheless, several actors involved in the organization of the carnival are aware of this disconnect and intend to develop activities and partnerships with schools and local associations in order to bring them back to carnival. More than 20 years ago, several passionate carnival artists transformed their disappointment in the official carnival into creative optimism, developing alternative carnivals like Saint Roch or inventing other feasts and festivals like the Santa Capelina<sup>39</sup>).



Figure 4: Brigade d'Agitateurs de Tribune (BAT).

Source: the author



## 5. The Riviera turns to Asia: The carnivals of Viareggio and Nice deepen international cooperation to attract more tourists from China and South Korea in a context of criticism of mass tourism

Annie Sidro, founder and president of the association *Carnaval sans frontières* (Carnival without borders), initiated the participation of carnival artists from Nice and Viareggio in carnival parades in Macao (2011) and Ningbo (2018). In addition, in 2017, the carnival of Nice travelled to Xiamen, which has been one of Nice's sister cities since 2014. This cooperation is meant to promote the carnivals of Nice and Viareggio in China, in order to attract Chinese upper and middle class tourists to the Mediterranean Sea. In Paris, half of the turnover of the main department stores is already generated by the shopping tours

<sup>38</sup>) In addition to Federica Moretti, who participated in most of the events in Nice, the following team members applied the field crossing method: Monika Salzbrunn, Raphaela von Weichs and Ana Rodriguez Quinones.

<sup>39</sup>) I will not develop this point here since Federica Moretti is currently writing her PhD thesis on these (alternative) carnivals. See also Christian Rinaudo's works on the situation of Nice's carnivals in the 1990s. Rinaudo, C. (2000). *Fêtes de rue, enfants d'immigrés et identité locale*. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 16(2), 43–57 ; Rinaudo, C. (2005). *Carnaval de Nice et carnivals indépendants*. *Sociologie et sociétés*, 37(1), 55–68.

of Asian tourists. As mentioned above, Chinese and Korean tourists travelling to Nice for carnival spend more than 1,000 euros during their stay. As Xiamen has become the second most important Chinese city for seaside tourism, the tourist office in Nice hopes to attract potential visitors through the carnival parade which takes place during the “Golden Week” (the main travel period). During their stay in China, carnival artists from Nice taught carnival construction techniques to Chinese artists, so that 20% of the floats were constructed on site while 80% of the floats, *grosses têtes* (big heads) and groups were transported from Nice<sup>40</sup>). The link between China and France is also embodied in the marriage of the famous Chinese actor Liu Ye to a woman from Nice, and since summer 2019, a Chinese airline has been operating a direct route between Nice and Beijing. Nevertheless, the recent crisis due to the spread of the SARS-CoV-2 coronavirus in winter 2020 leaves the future of these relations uncertain. Furthermore, the crisis has reinforced critical voices that have been warning against the ecological consequences of (mass) tourism, like the SET network of Mediterranean cities against touristification, that organized its first anti-touristic carnival in Florence/Italy in 2019, in which I participated (Salzbrunn, forthcoming). The actors themselves used audio-visual methods and multi-sensory performances to stage their political and economic demands through an anti-capitalist city tour and performative distribution of empty maps in Florence; through multimedia installations in Genoa and anti-touristification carnivals in Florence and Genoa (Salzbrunn, 2021a). However, such voices appear to be inaudible in Nice, since security measures and obligations for organizers following the attack of July 14, 2016 have rendered alternative public performances and festive events almost impossible. In contrast to those political, critical, independent carnivals and carnivalesque performances, the carnival of Viareggio is losing its political, satirical impact, tend-

ing to become a pleasant spectacle for the global tourist market, seeking to attract ever more visitors from a wide range of countries, from France to China, following in the footsteps of the Nice Carnival (see Figure 5), to which it is historically, institutionally and personally linked.



**Figure 5:** “Carnevale di Viareggio” visits Nice Carnival.

**Source:** the author

<sup>40</sup>) See: La Tribune, February 2, 2017; Les Echos March 1, 2017; La Tribune, February 3, 2020.

## Conclusion

The economies of festive events are highly complex and can only be understood in their historical, political and social context. Does the festive event allow its protagonists and participants to practice a specific festive behavior or can we observe similarities between festive and non-festive behavior, both embedded in a certain festive economy? In the first part of this paper, I presented various approaches to researching festival economies. In many cases, festive events are exclusively considered as economic enterprises that have a clear impact on the locality in terms of tourism, employment, marketization, etc. Nevertheless, the economic issues raised are very complex, since the profits generated by these festive events may also affect individuals who are ideologically opposed to this festivalisation, but who need to earn money through their artistic skills and knowledge. As I have shown, some individuals use official carnivals as a source of revenue but in parallel are involved in alternative carnivalesque and/or anti-carnival actions. It is therefore necessary to avoid hasty binary perceptions of “official” as opposed to “independent” carnivals, in favor of long-term fieldwork that makes it possible to grasp the complexities and apparent contradictions of the festival economy and its protagonists.

In the cases of Nice and Viareggio, economic issues seem to be paramount in the local media. Many front page stories are devoted to the financial results in Viareggio, with detailed figures on the number of tickets sold and the number of spectators presented in a comparative table summarizing the figures for the last ten years. In Nice, financial figures are also prominent, but they mainly relate to spending by foreign tourists (from South Korea and China). In both cities, the financial situation of local hotels, restaurants and retail shops is regularly highlighted, as these economic sectors directly benefit from the increase in winter tourism during the carnival period. However, the internationalization of the Nice Carnival, whose primary objective seems to be to attract relatively wealthy tourists, has been widely criticized since it has been accompanied by an uprooting of the carnival and its main protagonists. As a result, the participation of local associations and groups has decreased and is now mostly limited to the *Parada Nissarda*. Some artists and volunteers have left the official carnival scene or participate only for financial reasons, dedicating their energy to alternative carnivals and carnivalesque festive events like Saint Roch, Santa Capelina or the Carnavélo. In 2018/2019, most of the alternative carnivals were cancelled for security reasons, and/or because the organizers could not afford to pay for a private security service (Salzbrunn, 2018).

Besides these quantifiable aspects of festival economy, other issues were included in the analysis of festive events: the complexity of political relations, the ambiguous role of the organizers and their partners (foundations; local and regional tourism offices; city council and government, regional council and government), as well as the role of non-governmental organizations and independent groups who are sometimes in a grey zone between different festive events (which cannot always be divided into “official” and “independent”). Discourses of protagonists playing on different stages have also been analyzed from a situational point of view. Many artists or intermediate professionals whose resources are partly dependent on official festivities can be engaged in alternative events and activities which are more in line with their philosophical and political convictions. Given the professionalization and control of those top-down organized official carnivals, the assumption that carnival has a transformative potential is not valid here. Rather, carnival is a mirror of the existing (economic, political and social) hierarchies in society, as described by Turner (1982, p. 13). The carnival of Viareggio is still deeply rooted in the local society, but the official committee united by the financial authority – the foundation - and the jury – control the budget and have a strong impact on the theme as well as on artistic expressions. Therefore, it can be posited that carnival strengthens the social order, as Bertolotti wrote in 1991 (Bertolotti, 1991), even without needing to provide the temporary experience of inversion or suspension of norms which could strengthen the need for their reestablishment.

Furthermore, festive events like carnivals also have a strong symbolic significance: they can be an expression of local belonging, of political opinions, of sexual preferences or of music cultures. Both in Viareggio and Nice, the relation to the city and its inhabitants and local and regional rooting are important for the protagonists, certain participants, certain visitors, as well as for the local media. In Viareggio, the transmission of artistic and artisanal knowledge and skills from one family member to another (son, daughter, nephew, spouse, etc.) is very common, so that several deeply rooted families claim a certain artistic and ideological heritage, for example the Avanzini, Galli and Bonetti families. The *Viaregginità* is also asserted by certain local and regional media, so that the merit of the cosmopolitan family Lebigre-Roger is still called into question after more than 40 years of involvement in the carnival and enrichment of its evolution through sophisticated choreographies. The motivation to participate is not only financial, but also passion and love for the carnival. Many people contribute to float construction on a voluntary basis. The dancers and participants on and around the floats make a major voluntary contribution and express their love for carnival and for a specific float constructor and/or her/his team through their commitment (rehearsals of routines, songs, numerous Facebook messages, joint parties and gatherings, etc.), and in the case of Lebigre-Roger, for example, as a family that stands together. Hence, non-quantifiable aspects like passion, love and commitment motivate their participation in the carnival of Viareggio.

In the case of Nice, carnival float construction skills have been transmitted within families, but only to male descendants. For this reason, Annie Sidro could not inherit her father's construction area and privilege, but managed to perpetuate the memory through her work as a historian, mediator for the city and founder of the association *Carnaval sans frontières* (Carnival without borders). Today, only five construction enterprises monopolize float construction, and two main families share most of the projects: Povigna and Pignataro. The *grosses têtes* (big heads) in cardboard are worn by young people specifically hired and paid for this task, which has become a job (instead of an honor, as it is the case in other carnival parades, namely in Cologne). In addition, local but mainly regional, national and international street artists and theatre groups are hired to perform during the parade. Only during the *Parada Nissarda* do groups of NGOs with dozens of volunteers participate in the parade for fun. The tourism office openly declares that carnival is an economic locomotive for the whole Riviera region and develops its partnerships with China and South Korea to increase benefits for local retailers, hotel and restaurant owners. In conclusion, today, the social local rooting of the parade and its protagonists is very limited, although the economic and political aspects are dominated by local and regional power dynamics. In that sense, carnival can indeed be considered as a total social fact, as Mauss would have considered it, as I mentioned in the introduction.

In both cities, the marketing or branding of the event and/or the city have long been crucial; in Nice from its beginnings and in Viareggio from the first parades, since their invention went along with the creation of winter tourism and the trend for European and Russian noble families to spend their holidays in the Riviera. Today, both cities make major efforts to attract foreign tourists, from the neighboring regions and countries, but also from China and South Korea, inviting them to a spectacle to watch rather than to a transformative bodily experience. They join in as spectators of a nowadays translocal commercial event, while carnival artists and dancers participate in exported carnival shows in Macao and Ningbo. This touristification of the official carnival has led to the development of parallel or alternative carnival events and an increasing critique of the marketization of the city. In Viareggio, several districts organize carnival feasts and parades for free, although these activities are declining due to financial reasons and lack of participation. In Nice, alternative carnivals like Saint Roch, the CarnaVélo or the carnivalesque Santa Capelina feast have been invented over the last decades but they have been threatened on security grounds since the 2016 attack. As I have shown throughout the paper, it does not make sense to oppose official and independent carnival activities in a binary way, since a closer look shows the extent to which they are intertwined through personal relations between both milieus. The transformative potential of both is

limited, not only as a result of the reinforcement of security measures after the 2016 attack in Nice and the health situation during the COVID-19 pandemic, which led to an even stricter framing of all public events. Through our immersive ethnography, including apprenticeship, a multi-sensory perspective, audio-visual methods, as well as field-crossing (Salzbrunn, 2021b; Salzbrunn, von Weichs & Moretti, forthcoming), from the preparatory phase to the post-event-reflections of the actors, we were able to grasp the complexity and ambiguity of local and translocal references and belonging, expressed in multiple ways during informal encounters as well as during public performances.

In other cases, which I can only summarize here, carnival and carnivalesque performance techniques have been used to express anti-gentrification opinions and to promote anti-touristification messages: in Florence, several social centers organized their first anti-touristification carnival in spring 2019 with the critical SET network. In Genoa several activists organized a carnival of *La città di sotto* (The city from below) to protest against racism, exclusion and environmentally damaging cruise-ship tourism. Furthermore, for several years, they had reinterpreted the San Giovanni feast into a critical political parade, denouncing the free circulation of capital and the prohibitions on the circulation of refugees (Salzbrunn, 2021a; Salzbrunn, forthcoming). In these cases, on which I have published elsewhere (Salzbrunn, 2021a, Salzbrunn, von Weichs & Moretti, forthcoming), not only is the festival economy of carnival criticized, but also the capitalist economy and the branding and marketing of cities and related gentrification process in general. Will these critical voices accelerate changes in the (alternative) festival economy after the COVID-19 crisis? As the current evolution shows, implementation in the globalized economy of festive events has its limits since event tourism is already decreasing as a result of post-COVID-19 travel habits. The future will show if gentrification due to international investments and mass tourism can also be reduced, and if local situational communities of practice can be reinvented and/or reinforced.

## Acknowledgements

I am grateful to Federica Moretti, Raphaela von Weichs and Sara Wiederkehr for rich common fieldwork experiences and stimulating discussions during the ERC ARTIVISM workshops. Federica also provided assistance in preparing bibliographical research and Lorena Ehrbar and Lisa Zanetti contributed to gathering figures, documents and press articles. Pascal Bernhardt filmed most of the events mentioned in this article. Blaise Strautmann and KA-Lex Traduction proofread this paper. My deepest thanks go to the carnival artists who have offered their time and shared their experiences, in particular Corinne Roger, Elodie, Sébastien Léo, Benjamin Balthazar Lebigre, Uberto Bonetti, Laura Castilla Toledo, Luigi Bonetti, Milena and Louis Pastorelli. I also want to thank those who provided insights based on their in-depth knowledge of carnival as well as local society: historian Annie Sidro, several actors and organizers from independent carnivals in and around Nice, librarian Marco Antongiovanni, journalist Claudio Vecoli, Andrea Mazzi from the Viareggio Carnival Foundation, Rudy Salles, Deputy Mayor of Nice, as well as many other local experts who warmly welcomed us.

## Funding

This research was conducted as part of an ERC Consolidator grant ARTIVISM. Art and activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities. This project received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (ARTIVISM - grant agreement No. 681880).

## References

Agier, M. (2000). *Anthropologie du carnaval: La ville, la fête et l'Afrique à Bahia* [Anthropology of Carnival: The City, the Party and Africa in Bahia]. Paris: Parenthèses.

- Amiotte-Suchet, L. & Salzbrunn, M. (2019). *L'événement (im)prévisible. Mobilisations politiques et dynamiques religieuses* [The (im)foreseeable event. Political mobilisations and religious dynamics]. Paris: Beauchesne.
- Babu, V. & Munjal, S. (2015). Oachira Panthrandu Vilakku: A study of a culturally embedded festival aligned with economic benefits. *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 7(4), 403-416.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bausinger, H. (1983). Für eine komplexe Fastnachtstheorie [For a complex carnival theory]. *Jahrbuch für Volkskunde Neue Fassung*, 16, 101-116.
- Bensa, A. & Fassin, E. (2002). Qu'est-ce qu'un événement ? Les sciences sociales face à l'événement [What is an event? The social sciences and the event]. *Terrain*, 38 (1), 5-20.
- Bercé, Y. M. (1994). *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle* [Celebration and revolt. Popular mentalities from the 16th to the 18th century]. Paris: Hachette.
- Bertolotti, M. (1991). *Carnevale Di Massa 1950* [Massa Carnival 1950]. Turin: Einaudi.
- Bessin, M. ; Bidard, C. & Grossetti, M. (2010). Bifurcations: Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement [Bifurcations: Social sciences facing ruptures and events]. Paris: La Découverte.
- Boissevain, J. (1992). *Revitalizing European Rituals*. London: Routledge.
- Bronner, K. (2011). *Grenzenlos normal? Aushandlungen von Gender aus handlungspraktischer und biographischer Perspektive* [Boundlessly normal? Negotiations of gender from a practical and biographical perspective]. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Carrière, J. C. (1983). *Le carnaval et la politique* [Carnival and politique]. Paris: Belles Lettres.
- Cinquini, U. (2018). *Sono solo mascheroni* [They are just masks]. Viareggio: Pezzini Editore.
- Comunian, R. (2017). Temporary Clusters and Communities of Practice in the Creative Economy: Festivals as Temporary Knowledge Networks. *Space and Culture*, 20 (3), 329-343.
- Crichlow, M. (2012). *Carnival Art, Culture, Politics: Performing Life*. London: Routledge.
- Diedering, M. & Kwiatkowski, G. (2015). Economic Impact of Events and Festivals on Host Regions: Methods in Practice and Potential Sources of Bias. *Polish Journal of Sport and Tourism*, 22 (4), 247-252.
- Dilley, R. (2015). Apprenticeship, Anthropological Aspects. In J. D. Wright (ed.). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (pp. 865-869). Oxford: Elsevier.
- Duffy, M. & Waitt, G. (2011). Rural Festivals and Processes of Belonging. In C. Gibson & J. Connell (eds.). *Festival Places: Revitalising Rural Australia* (pp. 44-60). Bristol: Channel View.
- Durkheim, E. (1975 1907). Cours sur les origines de la vie religieuse. In E. Durkheim. Textes. 2. *Religion, morale, anomie* (pp.65-122). Paris: Editions de minuit,
- Egresi I. & Kara, F. (2014). Economic and tourism impact of small events: the case of small-scale festivals in Istanbul, Turkey. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Geographia*, 59 (1), 47-64.
- Ellinghaus, B. & Salzbrunn, M. (2019). Music and Migration: Cologne Carnival as a State of Mind. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 35 (3-4), 33-40.
- Fabre, D. (2003 1992). *Carnaval ou la fête à l'envers* [Carnival or the party in reverse]. Paris: Gallimard.
- Farge, A. (2002). Penser et définir l'événement en histoire: Approche des situations et des acteurs sociaux [Thinking and Defining the Event in History: An Approach to Situations and Social Actors]. *Terrain*, 38 (1), 67-78.
- Faure, A. (1978). *Paris Carême-prenant: Du carnaval à Paris au XIXe siècle* [Paris Carême-prenant : Carnival in 19th century Paris]. Paris: Hachette.
- Ferreira, F. (2013). *L'invention du carnaval au XIXe siècle: Paris, Nice, Rio de Janeiro* [The invention of carnival in the 19th century: Paris, Nice, Rio de Janeiro]. Paris: L'Harmattan/Coll, Géographie et Cultures.
- Feuillet, M. (1991). *Le carnaval* [Carnival]. Paris: Cerf.

- Fornaciari, P. (2010). *Nel regno di Burlamacco. Breve storia del carnevale di Viareggio. Dai carri trionfali al trionfo del carnevale* [In the kingdom of Burlamacco. A brief history of the Viareggio carnival. From triumphal floats to the triumph of the carnival]. Viareggio: Pezzini, Col. Quaderni del museo.
- Fournier, L. -S. (2019). Traditional Festivals: From European Ethnology to Festive Studies. *Journal of Festive Studies*, 1(1), 11–26.
- Fraser, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution* [What is social justice? Recognition and redistribution]. Paris: La Découverte.
- Freitag, U. & Von Oppen, A. (2010). Introduction: An Approach to Connection and Transfer in Area Studies. In U. Freitag, & A. Von Oppen (eds.). *Translocality: The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective* (pp. 1-21). Leiden: Brill.
- Frost, N. (2016). Anthropology and Festivals: Festival Ecologies. *Ethnos*, 81(4), 569-83.
- Gluckman, M. (1965). *Politics, Law and Ritual in Tribal Society*. Oxford: Blackwell.
- Gordin, V. & Dedova, M. (2015). Social entrepreneurship in the informal economy: a case study of re-enactment festivals. *Journal of Enterprising Communities: People and Places in the Global Economy*, 9 (1), 6-16.
- Handelman, D. (1990). *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauser-Schäublin, B. & Dickhardt, M. (2003). *Kulturelle Räume – räumliche Kultur. Zur Neubestimmung des Verhältnisses zweier fundamentaler Kategorien menschlicher* [Cultural Spaces - Spatial Culture. Redefining the Relationship between Two Fundamental Categories of Human]. Praxis. Münster: LIT.
- Heers, J. (1983). *Fêtes des fous et Carnavals* [Festivals and Carnivals]. Paris: Fayard.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T.-O. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodur, N. M. & Leistritz F. L. (2006). Estimating the Economic Impact of Event Tourism. *Journal of Convention & Event Tourism*, 8 (4), 63-79.
- Hughes, G. (1999). Urban revitalization: the use of festive time strategies. *Leisure Studies*, 18 (2), 119-135.
- Janeczko, B. Mules, T. & Ritchie, B. W. (2002). *Estimating the Economic Impacts of Festivals and Events: A Research Guide* (Research Report). Gold Coast, Qld.: CRC for Sustainable Tourism.
- Jauhari, V. & Munjal, S. (2015). Fairs and festivals in India: the cultural and economic potential. *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 7 (4), 324-330.
- Kinser, S. (1990). *Rabelais' carnival. Text, Context, Metatext*. Berkeley: The University of California Press.
- Köpping, K. P. (1997). Fest. In C. Wulf (ed.). *Handbuch Historische Anthropologie* (pp. 1048-1065). Weinheim/Basel: Beltz.
- Köstlin, K. (1978). Fastnacht und Volkskunde. Bemerkungen zum Verhältnis eines Fachs zu seinem Gegenstand [Fastnacht und Volkskunde. Remarks on the relationship of a subject to its object]. *Rhein. Jb. f. Volkskunde*, 23, 7-22.
- Kim, K. & Muzaffer, U. (2003). Perceived Socio-Economic Impacts of Festivals and Events Among Organizers. *Journal of Hospitality & Leisure Marketing*, 10 (3-4), 159-171.
- Laflaquiere, J.; Gangloff, S.; Scopsi, C.; Guignard, T.; Soultanova, R.; Salzbrunn, M.; Beaujouan, V. & Diminescu, D. (2005). Archiver le Web sur les migrations : quelles approches techniques et scientifiques – rapport d'étape [Archiving the Web on migration: technical and scientific approaches - progress report]. *Migrance*, 23, 72-93.
- Lonigro, C. (2016). Le origini del Carnevale di Viareggio [The origins of the Viareggio Carnival]. *Terra di Viareggio*, 7 (5), 1-3.
- Martin, D. C. (2001). Politics behind the Mask: Studying Contemporary Carnivals in Political Perspective. Theoretical and Methodological Suggestions. *Questions de Recherche/Research Questions*, Centre d'études et de recherches internationales (CERI-Sciences Po/CNRS),

- 2, 1-34. Retrieved from <https://ssrn.com/abstract=2290918>.
- Matheus, M. (1999). *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich* [Shrovetide/Carnival in European Comparison]. Stuttgart: Franz Steiner.
- MacAloon, J. J. (1984). Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies. In J. J. MacAloon (ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (pp. 241-280). Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Milthorpe, N. & Murphy E. (2019). Reading the Party: Festivity as Waste in Evelyn Waugh's 1930s Fiction. *Journal of Festive Studies*, 1 (1), 36–51.
- Moretti, F. (forthcoming). Mobilizing Creativity: An Ethnography of *Carnavals and Fêtes indépendantes* in the Greater Region of Nice (Unpublished doctoral dissertation under the supervision of Monika Salzbrunn). Faculty of Social and Political Sciences, University of Lausanne.
- Moser, D. R. (1993). *Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf. Brauchformen der Gegenwart in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen* [Customs and festivals in the Christian year. Present-day customs in cultural-historical contexts]. Graz/Styria: Edition Kaleidoskop.
- Moser, H. (1964). Die Geschichte der Fasnacht im Spiegel von Archivforschungen [The history of carnival as reflected in archival research]. In H. Bausinger, R.; Schenda, & H. Schwedt (eds.). *Fasnacht. Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtsforschung* [Fasnacht. Contributions of the Tübingen Working Group for Carnival Research] (= Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 6) (pp. 15-41). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Moser, H. (1982). Kritisches zu neuen Hypothesen der Fastnachtforschung [Critical comments on new hypotheses in carnival research]. *Jahrbuch der Volkskunde* NF, 15, 9-50.
- Mallé, M.P. (2014). Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Musée International du Carnaval et du Masque, and Exposition Le Monde à l'Envers. Carnavals et Mascarades d'Europe et de Méditerranée [Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean, International Museum of Carnival and Masks, and Exhibition Le Monde à l'Envers. Carnivals and Masquerades of Europe and the Mediterranean]. In Collectif (ed.). *Le monde à l'envers: carnavals et mascarades d'Europe et de Méditerranée* [The world upside down: carnivals and masquerades in Europe and the Mediterranean]. Paris: Flammarion.
- Ndagano, B. (Ed.) (2010). *Penser Le carnaval. Variations, discours et représentations* [Thinking about carnival. Variations, discourses and représentations]. Paris: Karthala.
- O'Sullivan, D. & Jackson M. J. (2002). Festival Tourism: A Contributor to Sustainable Local Economic Development? *Journal of Sustainable Tourism*, 10 (4), 325-342.
- Olazabal, I. & Lévy, J. J. (Eds.) (2006). *L'événement en anthropologie. Concepts et terrains* [The event in anthropology. Concepts and fields]. Laval: Les Presses de l'Université Laval.
- Pastorelli, L. (2019). *Li aventuras de Nux Vomica* [The adventures of Nux Vomica]. Nice: Baie des Anges.
- Pellegrini, R. (1994). *I 120 anni del carnevale. 1. 1873: le origini* [The 120 years of the carnival. 1. 1873: the origins]. Viareggio: Pezzini Editore.
- Picard, D. & Robinson, M. (Eds.) (2006). *Festivals, Tourism and Social Change. Remaking Worlds*. Clevedon-Buffalo-Toronto: Channel View Publications.
- Pinçon, M. & Pinçon-Charlot M. (1989). *Dans les beaux quartiers* [In the beautiful neighbourhoods]. Paris: Seuil.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- Rabanel.(2016). *Génie du carnaval. Quand le savoir bascule* [Carnival genius. When knowledge tips over]. Paris: L'Harmattan.
- Rao, U. (ed.) (2006). *Kulturelle Verwandlungen. Die Gestaltung sozialer Welten in der Performanz* [Cultural Transformations. The shaping of social worlds in performance]. Frankfurt: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Rinaudo, C. (2000). *Fêtes de rue, enfants d'immigrés et identité locale. Enquête dans la région ni-*

- çoise [Street parties, immigrant children and local identity. Investigation in the Nice region]. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 16 (2), 43-57.
- Rinaudo, C. (2005). Carnaval de Nice et carnivals indépendants. Les mises en scène festives du spectacle de l'authentique [Nice Carnival and independent carnivals. The festive staging of the authentic show]. *Sociologie et sociétés*, 37 (1), 55–68.
- Romano, C. (1999). *L'événement et le monde* [The event and the world]. Paris: PUF.
- Sabev, D. (2003). 'Carnaval' et 'Décarnaval' ou la culture irréversible: expérience de *Terrain* pendant *Le carnaval de Québec Kellogg's, 1998-2000* [Carnival' and 'Decarnival' or irreversible culture: field experience during the Quebec Carnival Kellogg's, 1998-2000]. *Ethnologies*, 25 (1), 209–236.
- Sainsaulieu, I.; Salzbrunn, M. & Amiotte-Suchet L. (2010). *Faire communauté en société. Dynamique des appartenances collectives* [Making community in society. Dynamics of collective belonging]. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Salzbrunn, M. (2009). *Le carnaval de Paris. Mise en scène de l'histoire et histoire de sa mise en scène* [The Paris carnival. Staging of history and history of its staging]. In L.-S. Fournier; D. Crozat; C. Bernié-Boissard & C. Chastegner (eds.). *La fête au présent. Mutations des fêtes au sein des loisirs* [The party in the present. Changes in leisure time celebrations] (pp. 117-132). Paris/Nîmes: L'Harmattan.
- Salzbrunn, M. (2011a). Conclusion: Field Crossing in Paris and Tokyo. In M. Salzbrunn & Y. Sekine (eds.). *From Community to Commonality. Multiple Belonging and Street Phenomena in the Era of Reflexive Modernization* (pp. 81-84). Seijo: University Press.
- Salzbrunn, M. (2011b). Rescaling Processes in two 'Global' Cities. Festive Events as Pathways of Migrant Incorporation. In N. Glick Schiller & A. Çağlar (eds.). *Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants* (pp. 166-189). Ithaca: Cornell University Press
- Salzbrunn, M. (2011c). Belonging als Performance in Paris und Cherbourg: versteckte Semantiken des Karnevals. In H. Alzheimer; S. Doering-Manteuffel.; D. Drascek; A. Treiber (eds.). *Jahrbuch für europäische Ethnologie* [Yearbook for European Ethnology] (pp. 145-172). Paderborn: Schöningh.
- Salzbrunn, M. (2011d). L'événement festif comme théâtre de conflits en zone urbaine. *Le carnaval des sans-papiers à Cologne* [The festive event as a theatre of conflict in urban areas. The carnival of undocumented migrants in Cologne]. In M. Klinger & S. Schehr (eds.). *Lectures du conflit* [Readings of the conflict] (pp. 111-126). Strasbourg: Néothèque.
- Salzbrunn, M. (2014). How diverse is Cologne Carnival? How migrants appropriate popular art spaces. *Identities*, 21 (1), 92-106.
- Salzbrunn, M. (2015). *ERC-ARTIVISM proposal: Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-diverse cities*, ERC-CoG-2015-681880. [www.erc-artivism.ch](http://www.erc-artivism.ch).
- Salzbrunn, M. (2017). Musique, religion, appartenances multiples : une approche de l'événement.- *Sociétés Plurielles: Les sciences humaines et sociales à l'épreuve de l'événement*, 1, 1-26.
- Salzbrunn, M. (2018). *Le carnaval et le carnivalesque face à une 'sécurisation' grandissante: Comment saisir la subversion?* [Carnival and the carnivalesque in the face of increasing 'securitization': How to capture subversion ?]. Paper presented at a one-day symposium on "Carnival, politics and subversion", Nice-Sophia-Antipolis University.
- Salzbrunn, M. (2020a). The Swiss carnivals of Payerne and Lausanne: Place-making between the mise en scène of self and the other(s). In B. Gieriek, & K. Wojciech (eds.). *Feast as Mirror of Social and Cultural Changes* (pp. 35-50). San Diego, CA: Academic Publishing.
- Salzbrunn, M. (2020b). The Twenty-First-Century Reinvention of Carnival Rituals in Paris and Cherbourg: Extending the Boundaries of Belonging via Politicized Ritual. *Journal of Festive Studies*, 2 (1), 105-127.
- Salzbrunn, M. (2020c). La caméra comme forme d'empowerment dans la mise en scène de soi. Retourner des stigmates sur la migration par la mode mise en images [The camera as a form of empowerment in the staging of the self. Turning the stigma of migration on

- its head by putting fashion into images]. *Revue Française de Méthodes Visuelles*, 4, 71-91. Retrieved from <https://rfmv.fr/numeros/4/articles/05-la-camera-comme-forme-dempowerment-dans-la-mise-en-scene-de-soi/>
- Salzbrunn, M. (2021a). Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism. *Connessioni Remote*, 2, 175-188.
- Salzbrunn, M. (2021b). Researching and practicing ARTIVISM through field-crossing: an innovative method for collaborative research version 1; peer review: 3 approved. *Open Research Europe. EU publishing platform, open peer reviewed Excellent Science Gateway (reserved to outcomes from the Excellent Science programme section supported by Horizon 2020)*, 1(106), 1-18.
- Salzbrunn, M. (forthcoming): *Une ressource de résistance? Réflexions sur le carnavalesque à partir des carnivals anti-touristiques de Gênes et de Florence* [A resource of resistance? Reflections on the carnavalesque from the anti-tourist carnivals of Genoa and Florence]. In :C. Close; M. Istasse; M. Maskens & É. Verlinden (eds.): *C'est carnaval! Les dimensions politiques du carnaval* [It's carnival! The political dimensions of carnival].
- Salzbrunn, M, & Ellinghaus, B. (forthcoming). How do 'migrant' and 'world' music change local and national cultures? An insight from Cologne carnival, related antiracist networks and recent cultural politics. In S. Wiebke (ed.). *Changing Cultures: Arts and cultural activities as agents and means of change in migration societies*. Springer/IMISCOE Book Series.
- Salzbrunn, M. & Moretti, F. (2020). Il Carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni. *Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio. LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 9, 399-414.
- Salzbrunn, M.; von Weichs, R. & Moretti, F. (forthcoming). La main à la pâte: L'apport des méthodes multisensorielles et du field-crossing dans les recherches sur *Le carnaval* et l'évènement festif [La main à la pâte: The contribution of multisensory methods and field-crossing to research on the carnival and the festive event]. In N. Gauthard; B. Mauffret & M. Salzbrunn (eds.). *Méthodologie(s) de recherche sur les pratiques festives et carnavalesques* [Research methodology(ies) on festive and carnival practices].
- Sidro, A. (2001). *Carnaval de Nice. Tradition et modernité* [Carnival of Nice: Tradition and Modernity]. Nice: Musée des Beaux-Arts.
- Singer, M. B. (1972). *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger.
- Spindler, J. (2018). *L'évaluation de l'événementiel touristique* [Evaluation of tourism events]. Paris: L'Harmattan.
- Thiesse, A.M. (2003). How countries are made. The cultural construction of European nations. *Contexts/Understanding people in their social worlds*, 2 (2), 26-32.
- Testa, A. (2020). *Rituality and Social (Dis)Order: The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe*. London-New York: Routledge.
- Testa, A. (2019). Doing Research on Festivals: Cui Bono? *Journal of Festive Studies*, 1 (1), 5-10.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications,
- Van Gennepe, A. (1947). *Manuel de folklore français contemporain. Tome premier. Vol. 3: Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières* [Handbook of contemporary French folklore. Volume 1. Vol. 3: Cyclic and seasonal periodic ceremonies]. Paris: Picard.
- Visser, G. (2005). Let's Be Festive: Exploratory Notes on Festival Tourism in South Africa. *Urban Forum*, 16 (2-3), 155-175.
- Yuval-Davis, N.; Kannabiran, K. & Vieten, U. M. (Eds.) (2006). *The Situated Politics of Belonging*. London: Sage.

# **Dos processos de erosão e de resistência da alternativa artística na contemporaneidade portuguesa recente**

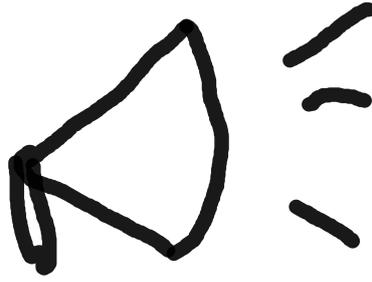
**The processes of erosion and resistance of the artistic alternative in recent Portuguese contemporaneity**



**Susana Januário,**

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, [spjanuario@gmail.com](mailto:spjanuario@gmail.com)

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba4>**



## Resumo:

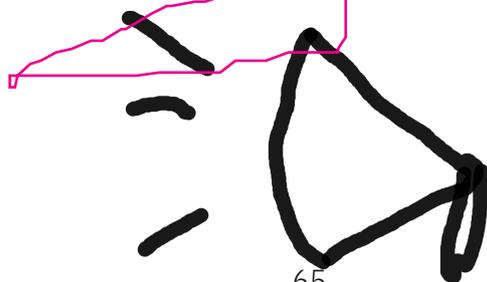
A partir do estudo de manifestações artísticas urbanas multidisciplinares e transdisciplinares, que pontuam a contemporaneidade portuguesa, discute-se a pertinência do epíteto de alternativa artística num modelo social caracterizado pelo hibridismo e afetado por processos transversais de mercadorização, massificação e institucionalização. Erodido em grande parte por estes processos, o termo alternativo/a no seio do campo artístico implica um esforço atualizado de revisão. A reflexão em torno da pertinência em considerar-se a atualidade e premência da alternativa artística, inclusivamente potenciadora de um subcampo artístico, resulta de uma investigação incidente num conjunto de manifestações artísticas (estudo de casos múltiplos) – festivais e espaços artísticos urbanos – distribuídas pelo território nacional, cuja emergência assenta em lógicas *do-it-yourself* (DIY), na experimentação e no ecletismo artísticos e dinâmicas disruptivas em relação a estruturas e processos normativos institucionalizados (quer por via do mercado, quer por via das instituições) que potenciam novas formas de produção e circulação de obras artísticas.

**Palavras-chave:** manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo, processos de institucionalização, de mercadorização e de massificação, lógicas e *ethos* DIY

## Abstract:

From the study of multidisciplinary and transdisciplinary urban artistic manifestations that are present in the Portuguese contemporaneity, we discuss the relevance of the epithet of artistic alternative; specially in a social model that is characterized by hybridism and it is affected by transversal processes of commodification, massification and institutionalization. Largely eroded by these processes, the term alternative within the artistic field implies an updated revisiting effort. The reflection around the actuality of the artistic alternative, as an enhancer of an artistic subfield, results from an investigation on a set of artistic manifestations (multiple case study) – festivals and urban artistic spaces – distributed throughout the national territory, The emergence of these manifestations is based on *do-it-yourself* (DIY) logics, artistic experimentation and eclecticism, and disruptive dynamics in relation to structures and institutionalized normative processes (of the market or institutions) that develop new forms of production and circulation of artistic works.

**Keywords:** alternative urban artistic manifestations, institutionalization, commodification and massification processes, DIY logics and *ethos*



## 1. Artopia e circunstâncias para a construção de um subcampo artístico

O ponto de partida para esta reflexão – a pertinência em considerar-se a atualidade e premência da *alternativa artística*, inclusivamente potenciadora de um subcampo artístico – resulta da investigação inerente ao trabalho de doutoramento realizado<sup>41.</sup>), incidente num conjunto de manifestações artísticas (estudo de casos múltiplos) – festivais e espaços artísticos urbanos – distribuídas pelo território nacional. Estamos a considerar manifestações artísticas alternativas ao mercado e às instituições, às quais se associa uma dimensão disruptiva, nomeadamente, em relação às convenções artísticas canonizadas e mais ortodoxas (Jürgens, 2016; Guerra, 2010; Crane, 1992). Um espaço social (Bourdieu, 1998, 2003), portanto, entre o mercado e as instituições, que corresponde a iniciativas tendencialmente associadas à comunidade (Silva, 2002), as quais, do ponto de vista dos processos artísticos e dinâmicas inerentes, são tendencialmente experimentais (Melo, 2002). Ainda que se esteja, à partida, perante um espaço social amplo e diversificado, encarámo-lo, preposicionalmente, como um subcampo artístico (Bourdieu, 1996; Guerra, 2010, 2013, 2021), um espaço social relacional, necessariamente reequacionado e robustecido como 'mundo da arte' (Becker, 1984; Crane, 1992).

Delimitava-se, assim, como objeto teórico-concetual da investigação em referência, manifestações<sup>42.</sup>) artísticas urbanas que, independentemente do tipo ou formato tangível (por exemplo espaços de atividade contínua ou festivais) se expressassem como iniciativas de densidade artística que evocassem processos de criação, mediação e receção, tendencialmente caracterizadas pela diversidade e heterogeneidade de meios/recursos/mercados, por práticas de trabalho assentes no *ethos* nas lógicas *do-it-yourself* (DIY), cuja emergência assenta no alternativo/*underground*. Espaços sociais pautados pelo ecletismo e transversalidade artística, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade, com evidências de cosmopolitismo e internacionalização, sustentados em

41.) O conceito de cena – que se estrutura a partir dos conceitos art world, de Becker, e de campo, de Bourdieu (Bennett & Peterson, 2004) –, que emerge dos média, surge no campo científico a partir dos anos 1990, através de Straw (2001, 2006) (cultural scenes). Neste caso, perspetiva-se a cena, nomeada e fundamentalmente, na imanência de nesta se reconhecer um determinado compromisso entre o consumidor/recetor e "cenário" /acontecimento, manifesto em sociabilidades que evidenciam e sustentam em interesses/gostos partilhados por grupos de pessoas (práticas sociais comuns). Para além de a noção de espetáculo que se lhe associa, como substantivação da cena em si, está também subjacente a experiência como prerrogativa, expressa numa intenção programática que seduz e apela à excitação/sensibilização e ao fascínio (Blum, 2001).

42.) O termo "manifestação" implica que esclareçamos o seu significado e a sua utilização. Em primeiro lugar, consideramos, tendo em conta a morfologia heterogénea do objeto de estudo – nomeadamente festivais e/ou associações artísticas/culturais ou mesmo coletivos de pessoas com um objetivo comum –, que o termo "manifestação" permite representar a realidade polimórfica em estudo. Efetivamente, entendemos o nosso objeto de estudo como orgânico, intrinsecamente diferenciado e, sobretudo, abordado do ponto de vista das práticas sociais e da sua dinâmica, em detrimento da materialidade física e de uma tipologia morfológica. Assim, manifestação significa expressão de práticas culturais, de preferência artísticas, em relação aos processos de criação/produção, mediação e receção/consumo. O termo manifestação é suficientemente amplo para expressar a complexidade dos fenómenos que, juntamente com a sua forma tangível, são também intangíveis, uma vez constituídos por processos, dinâmicas, formas de ser e de fazer e representar ideias, sensibilidades, significados. Preferimos a noção de manifestação, uma vez que, nomeadamente, a noção de "estruturas" é rígida e tende a ser associada a algo excessivamente tangível; o mesmo acontece com os "espaços", embora conceptualmente suscetíveis de serem vistos como sociais, existe uma forte possibilidade de haver uma associação ao espaço físico, a um lugar. A noção de "instituições" é também demasiado rígida e representa, no contexto teórico do estudo, uma espécie de antípoda. Por outro lado, noções como "ateliers" ou "estúdios" referem-se a algo específico e exclusivamente associado à criação artística. Nomear aquilo que estudamos como "atores culturais/artistas" implica o risco de associação exclusiva com a mediação. A noção de manifestação permite representar a diversidade significativa de um espaço social situado entre as instituições e o mercado, ou seja, as iniciativas artísticas e culturais não reconhecidas como instituições e que o aspeto comercial/lucrativo não é preponderante (Januário, 2022).

estruturas organizativas consubstanciadas no binómio informalidade/formalidade (em que os artistas /criativos assumem diversos papéis) e em dinâmicas em que o papel dos *gatekeepers* e os processos de criação de reputações são centrais na provisão/atração/fruição das atividades promovidas, designadamente o reconhecimento dos média. Enfim, manifestações, cuja ação, contínua e consolidada, fosse proeminente no território que integram e se constituam como espaços sociais proporcionadores de importantes núcleos/nós de convivialidade/sociabilidade, cujos espaços físicos influenciassem os processos criativos e as sociabilidades, sob a forma, portanto, de cenas.<sup>43.)</sup>

Materializa-se o objeto de estudo (empírico) em oito casos dispersos no território nacional: os festivais Guimarães NocNoc (surgido, em 2011, na cidade de Guimarães), *Jardins Efémeros* (que emerge também em 2011, em Viseu), *A Porta* (emerge em Leiria em 2014), *Iminente* (2016 e 2017, em Oeiras, e Lisboa, desde 2018) e *Walk & Talk* (surge em 2011, em Ponta Delgada) e os espaços de atividade contínua *Maus Hábitos* (Porto, 2001), *Galeria Zé dos Bois* (Lisboa, 1994) e *LAC – Laboratório de Atividades Criativas* (Lagos, 1995)<sup>44.)</sup>

A investigação de referência para esta reflexão baseou-se numa metodologia de base *mixed-methods research* (Bryman, 2012), incidindo particularmente no estudo de casos múltiplos (Yin, 2018) e inspirada no método de caso alargado (Burawoy, 2009). Consubstanciada numa triangulação metodológica, a dimensão empírica do estudo materializou-se na conjugação de métodos qualitativos e quantitativos, traduzidos na operacionalidade de dispositivos metodológicos de recolha e tratamento de dados: análise documental, entrevistas, inquérito por questionário e observação direta<sup>45.)</sup>

---

<sup>43.)</sup> O conceito de cena – que se estrutura a partir dos conceitos art world, de Becker, e de campo, de Bourdieu (Bennett & Peterson, 2004) –, que emerge dos média, surge no campo científico a partir dos anos 1990, através de Straw (2001, 2006) (cultural scenes). Neste caso, perspetiva-se a cena, nomeada e fundamentalmente, na imanência de nesta se reconhecer um determinado compromisso entre o consumidor/recetor e “cenário” /acontecimento, manifesto em sociabilidades que evidenciam e sustentam em interesses/gostos partilhados por grupos de pessoas (práticas sociais comuns). Para além de a noção de espetáculo que se lhe associa, como substantivação da cena em si, está também subjacente a experienciação como prerrogativa, expressa numa intenção programática que seduz e apela à excitação/sensibilização e ao fascínio (Blum, 2001).

<sup>44.)</sup> A seleção dos casos tem por base uma metodologia que assentou na análise documental de um conjunto de dispositivos mediáticos (imprensa escrita) especializados nas áreas da arte, cultura e lazer - Ípsilon, Revista E/Atual (Expresso), Umbigo Magazine, Time Out (Porto e Lisboa), entre 2007 e 2017. Não se pode escamotear as limitações desta metodologia tendo em conta o inerente efeito de gatekeeping associado aos desígnios editoriais e à indelével retórica das indústrias criativas. Não obstante, de assinalar que é nossa convicção ter sido um processo incontornável tendo em conta que um dos princípios subjacentes à escolha do objeto consistia na consolidação/continuidade das manifestações, ao que, por seu turno, está subjacente um determinado grau de reconhecimento/legitimação das mesmas. A seleção do objeto empírico em concreto (os casos elegidos para estudo intensivo), que teve como base a cartografia que resultou da base de dados construída a partir dos registos mediáticos (grau de incidência territorial), consistiu num exercício simultâneo de exclusão (de manifestações menos ecléticas artisticamente) e de inclusão (das manifestações com maior evidência mediática – maior e mais sistemático número de registos – e com maior incidência nos respetivos territórios). De facto, a distribuição territorial viria a constituir critério fundamental para a seleção dos casos a estudar em profundidade. Ainda, do ponto de vista metodológico, a aproximação ao objeto preconizou-se, na senda de Burawoy (2009), a partir de critérios teóricos, procurando enfatizar-se as diferenças em detrimento das semelhanças entre os mesmos, no sentido de se apreender, o mais possível, a realidade a estudar.

<sup>45.)</sup> Os diferentes instrumentos foram delineados intentando o cumprimento do modelo de análise construído, consubstanciado em várias dimensões de análise, com vista, de uma forma geral, ao estudo intensivo dos casos (no que respeita à sua génese, consolidação e dinâmicas artístico-culturais), nas representações de diversos atores/agentes (das manifestações, do campo artístico, do poder local e de artistas) e na perceções dos públicos.

Para o exercício aqui proposto releve-se que tivemos como base a análise dos discursos provenientes das entrevistas realizadas a diferentes agentes e atores, por confrontação com a concetualização da temática de fundo da investigação na perscrutação da verificação de um subcampo artístico alternativo no Portugal contemporâneo. O conceito de representação social, devido à sua potencialidade dialética (Guerra, 2020b), constitui-se como essencial para se efetivar o exercício inerente a toda a investigação de base, enquanto operativo de intermediação entre as dimensões teórica-concetual e empírica (Januário, 2022).

Em análise está a dimensão referente às representações dos agentes/atores sobre o pressuposto subcampo (características, processos, dinâmicas). Tomou-se, para o efeito, como unidade analítica, os discursos dos agentes das manifestações (dirigentes e outros), do campo artístico (jornalistas, académicos e atores do campo<sup>46.</sup>), do poder local (pelouro/divisão da cultura) e artistas (que perpassam os alinhamentos das programações das manifestações em estudo)<sup>47.</sup>

## 2. No encaço da alternativa artística

Aplica-se, no âmbito da investigação em questão, o termo *alternativa artística* como referente a práticas e a processos artísticos que se desenvolvem num espaço social distinto quer do mercado (comercial) quer das instituições, as quais, genericamente, se constituem como espaço, por excelência, de validação, reconhecimento, legitimação e consagração artística. O espaço social em estudo também se expressa como alternativo – distintivo, portanto – à receção generalizada (massificada) e pouco diferenciada (*mainstream*). De outra forma, e por homologia com o sistema de arte contemporânea, estaremos a considerar iniciativas que expressem “uma dimensão experimental mais diretamente ligada à comunidade artística, como as associações culturais independentes (esfera cultural)” (Melo, 2012, pp. 85-86).

Remontamos a nossa abordagem da *alternativa artística* ao complexo fenómeno – com contornos sociais, políticos e artísticos – que tem lugar na década de 1960, em Nova Iorque, que congrega um conjunto de iniciativas, materializadas de várias formas e vertentes (desde a criação à mediação e mesmo ao nível da receção), que “alteram práticas, teorias, modos de produção e formas de fazer inscritas nas definições existentes de produção criativa e de circulação e instalação dos trabalhos artísticos” (Jürgens, 2016, p. 177). Em causa estava o próprio sistema da arte, hegemónico, e as respetivas ortodoxias – como designaria Bourdieu (1996) – pela emergência de estruturas e espaços, genericamente por iniciativa de artistas, que, ao contestar o instituído e as instâncias de poder inerente, materializavam o que autor designou por heterodoxias. Os novos modelos de trabalho e as novas práticas artísticas estão associados a uma vertente ativista, politizada e de mobilização importantes (Jürgens, 2016; Ault, 2002) – tendo em conta o contexto sociopolítico da década de 1960, nos EUA, em geral e, em particular, em Nova Iorque – que, no campo da arte, a alternativa manifesta-se como oposicional ao espaço institucionalizado, homogéneo e burguês (Beck, 2002).

As autoiniciativas de artistas, informais, constituem-se como “contra-institucionais, de natureza anárquica, apologistas de uma ética DIY” (Jürgens, 2016, p. 195). Este carácter de “fazer por si”,

---

<sup>46.</sup> Indo ao encontro de algumas categorias que Melo (2012) designa por “comentadores”, os quais, segundo o autor, contribuem – aliás, sendo esta a sua função no campo da arte – para a criação e elaboração discursiva dos consensos informais em que assentam os processos de valorização das obras” (Melo, 2012, p. 56)

<sup>47.</sup> Está a considerar-se um total de 40 entrevistas realizadas a pessoas das manifestações em estudo (codificadas da seguinte forma: FD - Fundadores/dirigentes; AG - Agente das manifestações; AC – Agentes do Campo; PL – Poder local; AR – Artistas].

que resulta da exclusão a que são voltados os que se manifestam como antissistema, constitui uma dimensão fundamental desta dinâmica não só presente no fenómeno inicial nova iorquino, como também noutros que se lhe seguiram. A tendência assinalada por Nesbitt (2007), nas décadas de 1980 e 1990, na Grã-Bretanha, materializada em espaços artísticos alternativos – DIY e informais – constitui uma resposta ao *establishment*, ou seja, a um sistema galerístico vedado aos artistas envolvidos nestas iniciativas. Por essa altura, também em Portugal, como veremos, emergia a maior dinâmica de independência artística do país (Jürgens, 2016).

O facto de se estar perante um fenómeno alargado, artística e politicamente, contribui em larga medida para que possamos concebê-lo como transformador do campo artístico em geral. Trata-se de práticas – heterodoxas (Bourdieu, 1996) – ativadas no sentido político (uma vez antissistema), que pugnam por se evidenciarem como experimentais, disruptivas disciplinar – por isso multidisciplinares/transdisciplinares – e fisicamente – os espaços artísticos são democráticos e emancipatórios –, e como incontornáveis “novas práticas de produção e circulação de arte” (Jürgens, 2016, p. 210).

Ainda, não pode dispensar-se algumas características que tornam possível ampliar a compreensão da *alternativa artística*. Efetivamente, a abordagem teórico-concetual da *alternativa artística* – que, pelas suas características e enquanto fenómeno social, é entendida, reafirmamos, como potenciadora de um subcampo artístico específico – implica equacionar-se uma série de outras noções e de outros conceitos, os quais se implicam como definidores da *alternativa artística*. Importa, pois, afirmar que a alternativa o é também porque se consubstancia como independente e autónoma (do sistema ortodoxo do campo artístico, seja comercial ou institucionalmente) (Jürgens, 2016; Bourdieu, 1996), em grande parte devido a práticas, processos e dinâmicas assentes no *ethos*/filosofia DIY e na informalidade, demarcando formas da criação, mediação e receção artísticas marginais ou *underground* (Guerra, 2018a; Bennett & Guerra, 2019), manifestamente emergentes, experimentais e revestidas de vanguardismo (Jürgens, 2016; Crane, 1987).

Assim, às noções aqui expressas – de independência, autonomia, informalidade, DIY, experimentação, emergência, marginalidade, *underground* e vanguardismo – somam-se as dimensões política e física do espaço social em estudo, uma vez, como vimos, ao fenómeno alternativo se associa uma dinâmica politizada/ativista (Ault, 2002) e espaços físicos que se imbricam com o social (Wallis, 2002), o que explica, de certa forma, a sua inscrição territorial, sob a forma de cena (Straw, 2001; Blum, 2001).

Em Portugal, o fenómeno alternativo no campo da arte manifesta-se mais tardiamente, como adiantámos. Podemos, com mais certeza, situar as práticas e dinâmicas artísticas congéneres das verificadas em Nova Iorque, nos anos 1960, na década derradeira do século XX. Tal não obsta, contudo, que, nas décadas antecedentes, se verifiquem pronúncios da *alternativa artística*.

Neste sentido, ainda que, por força do contexto político-social – ditadura política – das décadas de 1960 e 1970, Portugal fosse um país marcadamente rural, conservador e fechado social e culturalmente, é por esta altura, mais concretamente, na primeira década enunciada, que se assiste a um aumento significativo – ainda que praticamente só em Lisboa – do número de galerias, marcando a relevância destas no campo da arte no nosso país (Loff, 2014). O campo da arte amplia-se no que respeita à sua dinâmica, reformulando o estatuto do artista – que vê reforçada a sua autonomia relativamente às instituições – e diferenciando-se internamente (Jürgens, 2016). Na segunda década assinalada – 1970 – destaca-se os primeiros ecos do fenómeno alternativo, em Portugal. É por esta altura que se começa a sentir os primeiros sinais do experimentalismo artístico, designadamente com o aparecimento do Centro de Arte Contemporânea, no Porto, e com a organização de várias exposições na Sociedade de Belas Artes (Guerra, 2018b). É, no entanto, no âmbito de uma iniciativa, marcadamente multidisciplinar, manifestamente caracterizada pelo ex-

perimentalismo e vanguardismo artístico, que se assinala, com alguma propriedade, o surgimento da *alternativa artística* no nosso país: a “Alternativa Zero”, em 1977 (Jürgens, 2016; Guerra, 2018b). Evento emblemático que constitui uma viragem não só artística como também cultural, uma vez instauradora transversalidade – patente na multidisciplinaridade e confluência de atividades – manifestamente caracterizadora da pós-modernidade (Guerra, 2018b). Esta década é marcada inexoravelmente pela revolução de abril de 1974 e a implementação do regime democrático, à qual se associa um assinalável aceleração do processo de transformação social do país. No campo artístico e cultural, começa a operar-se a aproximação dos artistas (criação) à população em geral (ou seja, para lá das elites) (Guerra, 2018b, 2017).

Por força das mudanças sociais e económicas, mas também culturais e artísticas, ocorridas ao longo da década de 1980, em que se assiste ao desenvolvimento, nomeadamente, do que se entende por indústrias culturais e sequente intensificação das práticas (e sociabilidades) culturais e de lazer, principalmente em Lisboa e no Porto (Guerra, 2020a). Nos anos de 1980, fruto da transição entre a modernidade e pós-modernidade, evidencia-se o surgimento de posicionamentos diversos e antagónicos – disrupção versus revisionismo (Jürgens, 2016) – no campo da arte em Portugal, marcados pelos entendimentos que se fazem do pós-modernismo e modernidade. Contexto profícuo, portanto, para o surgimento do que viria a ser mais intenso na década seguinte: práticas expositivas autónomas de artistas fora do sistema das galerias comerciais e dinâmicas/ações em espaço público, as quais se constituem como alternativas e reativas ao sistema (Jürgens, 2016).

Os anos 1990 são expressivos no que respeita à consolidação de uma nova cultura popular, em parte explicada pelas transformações decorrentes dos processos de globalização económica e cultural no nosso país e respetiva abrangência cosmopolita (Melo, 2002). Uma década marcada extraordinariamente pelo aparecimento de iniciativas promovidas por artistas, ou seja, atividades independentes, que começam a evidenciar-se na programação cultural (Fortuna & Silva, 2002). Estamos perante iniciativas marcadamente informais e, de certa forma, “contra-culturais”, tendo em conta a disrupção que corporizam face ao sistema cultural e artístico dominante (Jürgens, 2016). Estas dinâmicas – assinalavelmente coletivas – viriam a constituir-se como marcas indeléveis (mantidas, de certa forma, até à atualidade) do setor artístico independente português. São estas práticas – informais, traduzidas em processos de autogestão – que se evidenciam como iminentemente DIY, uma vez caracteristicamente denotadas em termos de inventividade, improvisação e flexibilidade criativa (Costa, 2002). O impacto destas manifestações no sistema artístico português resulta na afirmação de um subcampo que transformou qualitativamente o campo da arte em geral (Costa, 2000, 1999) e em diversos domínios, como se verifica, exemplarmente, no caso da música (Guerra, 2010; Costa, 2017).

Nos anos 2000, ainda que se assista a um esbatimento de iniciativas com as características das da década anterior, por força quer da datação do fenómeno (Jürgens, 2016), quer da sua integração na pluralidade do campo artístico – processo de institucionalização (Crane, 1987; Wallis, 2002, Goldbard, 2002) –, encontramos práticas que, se não alternativas na aceção plena, demonstram-se francamente tangentes.

O processo de pluralização dos campos artístico e cultural, exponenciado no dealbar do milénio, é simultaneamente tradutor e traduzido por uma crescente hibridização e pela diluição de dicotomias, como a de centro versus periferia, em que o *underground* originário das margens se transformou num “*mainstream* alternativo”. Não obstante, esta “arte crítica perturbadora de consensos. Particularmente, a de um segmento com origem nos movimentos críticos e radicais dos anos 90 (...) persist[ir] como referência (...), com sua mensagem muito política sobre e para o mundo – os problemas do nosso mundo” (Conde, 2010, p. 125).

Do devir sócio-histórico infere-se que o fenómeno da *alternativa artística*, na atualidade, tem necessariamente de ser reequacionado. Tanto mais quanto, as abordagens históricas e sociais, tendencialmente, o situarem no tempo e num contexto (Jürgens, 2016), como se patenteia nos discursos dos agentes/atores entrevistados.

[alternativo e independência]São termos, eu diria, quase ultrapassados e (...) tem muito a ver com o efeito novidade que existiu nos anos 90 (...). (...) falava-se muito (...) nesse triângulo (...) mas esse triângulo também acabou por implodir ou explodir... [FD\_003]

(...) não há aquela coisa que eu achava existir muito anteriormente que era ser mesmo do contra, não é? (...) E hoje em dia, estes espaços não me parecem ser contra o sistema. Eles convivem muito e tendem a adaptar-se. [AC\_003]

Por força das circunstâncias – em que o relativismo, hibridismo e diversidade se assumem como epítetos qualificativos razoáveis – e das tensões que atravessam a *alternativa artística*, impõe-se o reequacionamento da mesma na contemporaneidade recente. Assim, necessariamente, perspetivar um subcampo artístico de pendor alternativo, na atualidade, implica, antes de mais, verificar a sua pertinência, através da problematização dos seus limites. Mormente, quando estes se expressam, como fomos desvelando, na erosão da *alternativa artística*, decorrente, nomeada e especialmente, dos processos (tensionais) de mercantilização, institucionalização e massificação (Januário, 2019, 2022), sobre os quais incide o objeto desta reflexão e que procuraremos evidenciar de seguida.

### **3. Tensões e reflexões no esforço de contemporizar a alternativa artística**

Como adiantávamos, a datação do fenómeno da *alternativa artística* explica-se pelas circunstâncias do contexto em que se sinaliza a sua emergência, mas também como resultado da erosão, decorrente das tensões enunciadas. Esta erosão expressa-se materialmente na efemeridade das iniciativas que perfazem a alternativa enquanto tal, ora por via do seu desaparecimento – explicado em grande parte por dificuldades em sobreviverem, nomeadamente em garantirem a sua viabilidade financeira –, ora por via do processo de institucionalização que as aglutinou no sistema da arte repudiado inicialmente. A sustentabilidade das iniciativas explica a inevitabilidade de as mesmas incorporarem as dinâmicas comerciais e institucionais (legitimação/consagração) (Ault, 2002; Goldbard, 2002). No seio destes processos, como sinal da imbricação dos mesmos, situa-se o financiamento estatal, o qual não só tende a regular e a normalizar estas práticas – por via de mecanismos de exclusão/inclusão nos programas de financiamento –, exercendo controlo social e político (Wallis, 2002), como a contribuir para o seu esbatimento no campo da arte, por via, precisamente, da sua institucionalização.

O processo de mercadorização ao qual as várias dimensões da vida são submetidas decorre da implementação e consolidação do modelo social capitalista (Jameson, 1991). No campo da arte, a mercadorização ora é afastada uma vez constituindo-se como fator de esvaziamento da essência da arte (pura) (Simmel, 1988; Adorno, 2001; Bourdieu, 1996), ora é uma inevitabilidade (Bourdieu & Haacke, 1995, Jameson, 1991).

É uma inevitabilidade. Ou cresces ou morres. [E: E o crescer passa pelas lógicas de mercado?] Sim, não há outra forma (...). (...) tu podes ir pela lógica da subsidiodependência também, pronto. Mas estás mais preso, estás mais prisioneiro, não é? [FD\_03]

Depois, a criação de um espaço autossustentável, com pouca dependência dos apoios públicos (...) aqui um trabalho de ter uma componente comercial forte que sustentada (...) para que as pessoas (...) recebam ordenados, paguem impostos, recebem seguros de saúde e possa ser uma coisa sustentável... [AG\_003]

O processo de acomodação/adaptação de projetos e iniciativas que surgem fora ou à margem das instituições, como vimos, equivale à institucionalização dos mesmos (Ault, 2002). Este processo é reforçado através de um outro: o da notoriedade. A notoriedade – decorrente dos mecanismos e dinâmicas de legitimação e consagração artística – da arte “alternativa” ou “outsider” decorre, também, para benefício monetário e simbólico dos seus colecionadores, sendo divulgada em instâncias legitimadoras (museus, revistas, livros), a parda designada arte mais convencional (Zolberg, 2015). O processo de institucionalização das práticas artísticas corresponde, também, à validação das lógicas de dominação do campo (Bourdieu, 1996) e à integração das mesmas no sistema (Dubois, 2004). Ainda, trata-se de um processo burocratizante, indissociável da especialização técnica do trabalho (Dubois, 2004; Jürgens 2016; Fortuna & Silva, 2002; Santos, 2010), materializado na estruturação dos espaços e na gestão funcional e financeira dos mesmos (Beck, 2002). Evidencia-se, conforme afirmado anteriormente, que o processo de institucionalização também decorre, da hegemonia do modelo económico-social vigente.

... são dinâmicas digamos de auto-organização, de independência, mas depois tendem para a institucionalização. É a tendência normal. [AC\_003]

Eu não vejo pelo menos dessa forma uma proposta de uma alternativa, porque depois se fores à génese do “você estão a fazer”, replica-se exatamente o que aquele outro circuito faz, é apenas um outro circuito, que se posiciona de uma outra forma, mas depois os seus mecanismos de sobrevivência, de execução, os seus processos de legitimação são exatamente os mesmos. Então, eu não o vejo como alternativa, eu sinto só que é um outro circuito. [FD\_005]

É natural que com desenvolvimento, o crescimento destes projetos e com a consistência que eles exigem que isso peça se calhar uma certa padronização desses processos e da maneira como se organiza por aí fora... mas a meu ver isso não é uma coisa negativa e é importante que o aconteça também, que consiga ser justo com os artistas e (...) como organização vou conseguir dar uma resposta institucional aos artistas como ao público... [FD\_004]

Por seu turno, a viabilidade das estruturas explica igualmente que estas dependam não só das instâncias de poder (que financiam e institucionalizam), como de uma medida de equivalência de valor, que é o contingente de público (Crane, 1987). O público passa a constituir-se como valor a considerar na afetação de financiamento, nomeadamente, estatal, acarretando, simultaneamente, que os artistas passem a criar obras para um segmento cada vez maior de público (Campos, 2021). Esboroam-se as linhas de distinção, decorrente do processo de massificação da cultura e da arte e da diluição das fronteiras entre *underground*/alternativo e *mainstream*.

Tem também contribuído para isso com as atividades que tem vindo a ter, nomeadamente, aquelas que têm maior impacto no público; portanto, as pessoas olham, veem, gostam, sentem-se atraídas e da próxima vez querem ir mais. [PL\_005]

E hoje em dia com esta coisa das redes sociais (...) há criação de fenómenos mesmo, de vedetas, de estrelas (...). Eu acho que se cria até ao nível de outros contextos, contexto quase da bola e do desporto (...) Olha para o Vhils, para o Bordalo, para o Banksy... esse pessoal é megavedeta, ao nível dos jogadores da NBA. (...) Na lógica da sociedade espetáculo! (...) é a cultura de massas, é isso... e o entretenimento... faz parte... [AR\_001]

As dinâmicas procedentes das tensões enunciadas, expressas nas representações/perceções dos agentes/atores entrevistados, implica-nos num exercício que vise o reequacionamento da *alternativa artística*. Por seu turno, perante o hibridismo que, paradoxalmente, amplia possibilidades e sequente diversidade (Santos, 2010), confrontamo-nos com constrangimentos na delimitação e categorização das práticas sociais, no caso, artísticas e culturais (Conde, 2010), o que nos reconduz a ponderar as dimensões e características que permitam a delimitação do que cremos, ainda, poder constituir um subcampo artístico, como procuraremos evidenciar seguidamente.

#### **4. Da erosão à resistência do *pendor* alternativo em manifestações artísticas urbanas contemporâneas**

Ainda que a investigação subjacente a esta reflexão se alargue a dimensões mais objetivadas – como as lógicas de emergência e de consolidação das manifestações artísticas em estudo – continuamos, neste contexto, a tomar como referência as considerações genéricas presentes nos discursos dos agentes e atores entrevistados sobre a caracterização do potencial subcampo em estudo, ou seja, uma dimensão analítica que consideramos substancialmente subjetivada. Da análise de que temos vindo a dar conta, evidencia-se a já mencionada relativização da prevalência da *alternativa artística* na atualidade, o que, decorrente do prosseguimento da mesma, não impede considerarmos estar perante um subcampo artístico específico, de *pendor* alternativo. Não se trata, portanto, de afirmar, de forma indubitável, a *alternativa artística*, mas antes equacionar o que dela permanece e se atualizou num espaço, relembramos, que não se confunde com o mercado e com as instituições. Procurámos, nesse sentido, proceder a alguns apontamentos que, no nosso entendimento, permitem evidenciar a obliquidade do alternativo na contemporaneidade recente (Januário, 2022).

Encontramos matéria de facto que nos permite a estabilização de um subcampo artístico consubstanciado como espaço de experimentação e liberdade artística, com evidentes traços de interconexão disciplinar e de linguagens – expressos no ecletismo artístico, na multidisciplinaridade e transdisciplinaridade – e na reiteração (representacional) da independência artística.

...bolsas de criação que permitem novas abordagens e novas linguagens... [FD\_001]

...esta ideia de experimentação, de ocupação de espaços, de espaços desocupados e alternativos e incentivar as pessoas a descobrir, a ir e a ver e o cruzamento também, não só das artes performativas, mas com a música e com a escultura... [AG\_007]

alguns desses acontecimentos (...) estavam longe de se cingir à música ou às artes performativas ou às artes (...). Esse vetor de serem eventos multidisciplinares ou transdisciplinares, convocarem diferentes práticas artísticas e atores muito diferenciados... [AC\_004]

aquele [espaço] que, sendo instituição, tendo apoio estatal, se mantém, de alguma forma, independente, do ponto de vista artístico. (...). E é esse horizonte que de alguma maneira determina esta ideia de coolness que estou a dizer (...) são espaços que se mantêm independentes[AR\_005]

**As representações dos agentes/atores apontam para um subcampo que se constitui como circuito artístico distintivo – de certa forma, disruptivo e marginal em relação ao campo da arte – patente na emergência, mas também na consolidação artística específica. A especificidade deste circuito/subcampo manifesta-se na manutenção de alguma inorganicidade das estruturas, expressa em processos de autogestão, horizontalidade e informalidade, tradutores da presença do *ethos* e da praxis DIY. As práticas artísticas evidenciam traços de ativismo e politização, delimitando, simultaneamente um circuito que se pretende demarcado face ao *mainstream*.**

...para mim isto está super ligado ao punk... e traz essa componente que a mim entusiasma nesses projetos todos que estavas a falar, acho que todos eles têm esta cena (...).Não é dar-se ao luxo, é resistir!... [AG\_013]

Depois, pode ser, graças à sua flexibilidade e agilidade, podem oferecer hipóteses (...) de articulação social muito mais ampla e diversificada (...) com os movimentos cívicos, com movimentos políticos, outros movimentos sociais, (...)podem-se articular como muito bem quiserem com as práticas sociais, designadamente neste plano cívico, político, ideológico. [AC\_005]

...muitas vezes, este tipo de atividades e de programações não têm os grandes números mainstream que são exigidos para que haja apoios e para que haja disseminação (...). Parece que fica sempre pouco espaço para o experimentalismo e para o mais underground e para atividades mais ligadas ao campo da contracultura. (...) Mas há público (...)não se pode satisfazer com o mainstream, porque há muitas pessoas que não gostam do mainstream. [AC\_002]

**Ainda, a demarcação do subcampo também decorre da distintividade das manifestações que congrega nos respetivos territórios, diferenciando-o como um espaço social de confluência e intermediação (Ferreira, 2002, 2006; Fortuna & Silva, 2002; Silva, 2002).**

Acho que aquele espírito que havia muito de criação de alternativa, eu não verifico tanto, mas também é verdade que os casos que está a estudar tem outro significado quando são em terras mais deslocalizadas... [AC\_001]

...digamos, aquilo que define o nosso presente relativamente àquilo que foi no passado, há dez ou quinze anos (...) que é: (...) a desterritorialização. (...) Aqui evidentemente, trabalhas muito com o público local, não é? E é primordialmente para esse público local. [AC\_003]

...estes são projetos que contribuem para uma diversidade de intervenção cultural e artística que são absolutamente essenciais (...) muitos destes projetos lidam, ou têm uma sensibilidade às práticas mais singulares do ponto de vista das tradições, às manifestações populares (...). Aquilo que é muito interessante e que todos estes projetos têm é uma dimensão de mediação muito importante, criação de públicos, há uma consciência social em todos eles (...) e têm uma marca de contemporaneidade que é frequentemente disruptiva nos lugares onde estão. [AC\_006]

## 5. A Artopia na resistência do alternativo na sua obliquidade

Conforme verificámos, quer nas abordagens, quer nos discursos representacionais dos agentes/atores entrevistados, no âmbito da pesquisa que esteve na base desta reflexão, a *alternativa artística* constitui, na atualidade, algo que exige reequacionamento e relativização. Ainda que se esteja, então, perante um fenómeno considerado datado e erodido por força de várias tensões, consideramos plausível defender a existência de um subcampo artístico específico, de pendor alternativo. A noção de pendor fundamenta-se, precisamente, na obliquidade que substantiva, não anulando o epíteto que qualifica (Januário, 2022). Tanto mais que, conforme vimos, algumas das dimensões, dinâmicas e características que, associadas às práticas artísticas alternativas, permanecem, ainda que, decorrente das tensões evidenciadas, adaptadas ou suavizadas. Ainda, pensamos defensável afirmar um subcampo delimitado, uma vez se estando perante um espaço relacional distintivo, uma vez assente em processos de confluência e de interligação com outras esferas da sociedade, não se limitando ao campo artístico global que o integra.

Financiamento: a autora beneficiou de um bolsa de doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (ref<sup>a</sup>. SFRH/BD/122002/2016).

### Referências

- Adorno, T. W. (2001). *The Culture Industry. Selected Essays on mass culture*. London and New York: Routledge.
- Ault, J. (ed.) (2002). *Alternative Art New York – 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beck, M. (2002). Alternative: Space. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 249-280). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Becker, H. (1984). *Art Worlds*. California: University of California Press.
- Bennett, A. & Guerra, P. (eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon and New York: Routledge.
- Bennett, A. & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blum, A. (2001). Scenes. *Public*, 22/23, 7-35. Disponível em: .
- Bourdieu, P. (2003). *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século – Edições.
- Bourdieu, P. (1998). *Meditações pascalianas*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. London: Polity Press.
- Bryman, A. (2012). *Social research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Burawoy, M. (2009). *The extended case method – Four Countries, Four decades, Four great Transformations and One Theoretical Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Campos, R. (2021). Urban Art in Lisbon: Opportunities, tensions and paradoxes. *Cultural Trends*, (30)2, 139-155.
- Conde, I. (2010). Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas. In M.L.L. Santos, & J.M. Pais, (orgs.). *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 121-134). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Costa, P. (coord.) (2017). *Estratégias para a cultura de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Costa, P. (2002). The Cultural Activities Cluster in Portugal: Trends and Perspectives. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 38, 91 - 114.
- Costa, P. (2000). Centros e margens: produção e prática culturais na Área Metropolitana de Lisboa. *Análise Social*, (XXXIV)154, 957-983.
- Costa, P. (1999). Efeito do “meio” e desenvolvimento urbano: o caso da fileira da cultura. *Sociologia*

- *Problemas e Práticas*, 29, 127 - 149.
- Crane, D. (1992). *The production of culture – Media and the urban arts*. Vol 1. Newbury Park/Londres/Nova Deli: Sage Publications.
- Crane, D. (1987). *The transformation of the Avant-Garde – The New York art world, 1940-1985*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Dubois, V. (2004). The dilemmas of institutionalization. *International Journal of Cultural Policy*, 10:3, 331-349.
- Ferreira, C. (2006). *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo. Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. Tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia.
- Ferreira, C. (2004). Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*, 2, 1-30.
- Fortuna, C. & Silva, A. S. (orgs.) (2002). *Projecto e circunstância: culturas urbanas em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- Goldbard, A. (2002). When (Art) Worlds Collide: Institutionalizing the Alternatives. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 183-200). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guerra, P. (2021). O que tem o rock a ver com Bourdieu? Contributos acerca da aplicação da teoria dos campos ao rock alternativo português (1980-2010). *CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 32, 135-160.
- Guerra, P. (2020a). Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In G. McKay & G. Arnold (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. Obtido de: .
- Guerra, P. (2020b). Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte e Ensaios*, (26)40, 393-407.
- Guerra, P. (2018a). Raw power: Punk, DIY and underground cultures. *Cultural Sociology*, (12)2, 241–259.
- Guerra, P. (2018b). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, (13)1, 195–214.
- Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In F.A.S. Nascimento; J.C. Silva, & R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e Arte: Teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). Teresina: EDUFPI.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Januário, S. (2022). *Artopia: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo*. Tese de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Januário, S. (2019). Manifestações artísticas alternativas ou a face visível de um Portugal contemporâneo. In P. Guerra & L. Dabul (eds.). *Devidas Artes* (pp. 291-313). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Loff, M. (2014). Dictatorship and revolution: Socio-political reconstructions of collective memory in post-authoritarian. *Culture & History Digital Journal*, (3)2, 2-13.
- Melo, A. (2002). *(O que é?) Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta.

- Nesbitt, R. G. (2007). Explorar os meios de produção. In von Hafe Pérez, M. (ed.). *Propostas da Arte Portuguesa* (pp. 130-14). Fundação de Serralves/Público: Coleção de Arte Contemporânea – Público Serralves (09).
- Santos, M. L. L. (2010). Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões. In M. L. L. Santos & J. M. Pais (orgs.). *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 29-35). Lisboa. Imprensa de Ciências Sociais.
- Silva, A. S. (2002). A dinâmica cultural das cidades médias: uma sondagem do lado da oferta. In C. Fortuna & A.S. Silva (eds.). *Projecto e circunstância - culturas urbanas em Portugal* (pp. 65-107). Porto: Edições Afrontamento.
- SimmeL, G. (1988). *La tragédie de la culture et autressais*. Paris: Editions Rivages Poche.
- Straw, W. (2006). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, (5)3, 368-388.
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, 22-23, 245-257.
- Wallis, B. (2002). Public funding and alternative spaces. In J. Ault (ed.). *Alternative Art New York – 1965-1985* (pp. 161-181). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Application* (6th Edition). Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications.
- Zolberg, V. (2015). Outsider Art: From the Margins to the Center? *Sociologia & Antropologia*, (05)02, 501-514.

# **No Fun @ Al. Contributos para uma abordagem dos novos movimentos sociais, da *slow fashion* e do ativismo contemporâneo**

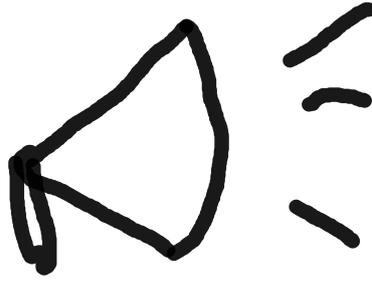
**NO FUN @ AL. CONTRIBUTIONS TO AN APPROACH OF NEW SOCIAL MOVEMENTS, *SLOW FASHION* AND CONTEMPORARY ACTIVISM**



**Paula Guerra,**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Center for Social and Cultural Research, CEGOT, CITCEM E DINAMIA'CET,, pguerra@letras.up.pt

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba5>**



## Resumo:

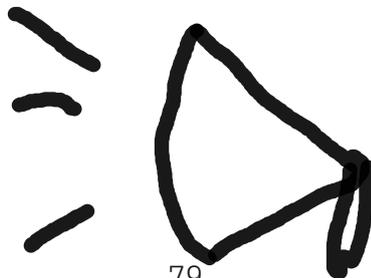
A moda, no campo dos estudos académicos recentes e contemporâneos, ainda permanece como um tópico incipiente. Assim, o nosso trabalho situa-se nesse *gap*, no sentido em que pretende oferecer ao leitor uma visão teórica e histórica sobre a moda *punk* desde a década de 1970 até à atualidade, sendo que na atualidade o foco incidirá sobre a relevância crescente da *slow fashion*. Com efeito, este artigo pretende enfatizar uma abordagem que tem como pano de fundo uma análise que visa interligar a moda com uma prática ativista, em termos históricos, em Portugal, bem como pretende dar conta da importância da adoção de um ethos e de uma *praxis* DIY junto dos jovens *punk* portugueses. Paralelamente, importa referir que este trabalho é resultado de uma longa pesquisa de terreno que se prolongou entre os anos de 2012 e 2017, em Portugal, na qual se realizara, 240 entrevistas semiestruturadas a atores chave do movimento *punk* em Portugal. Contudo, dadas as limitações impostas, apenas nos debruçaremos sobre uma análise de pendor visual, ou seja, iremo-nos focar na apresentação de fotografias por alguns desses atores chave e que, na nossa ótica, retratam estas mudanças ao nível da moda, do ativismo e do DIY em Portugal.

**Palavras-chave:** moda, DIY, ativismo e sustentabilidade, *slow fashion*, resistência.

## Abstract:

Fashion, in the field of recent and contemporary academic studies, still remains as an incipient topic. Thus, our work is situated in this *gap*, in the sense that it intends to offer the reader a theoretical and historical view on *punk* fashion since the 1970s to the present time, being that at the present time the focus will be on the growing relevance of *slow fashion*. Indeed, this article intends to emphasize an approach that has as background an analysis that aims to interconnect fashion with an activist practice, in historical terms, in Portugal, as well as to account for the importance of the adoption of an ethos and a DIY *praxis* among young Portuguese *punk*. In parallel, it should be noted that this work is the result of a long field research that lasted between the years 2012 and 2017, in Portugal, in which had been carried out, 240 semi-structured interviews to key actors of the *punk* movement in Portugal. However, given the limitations imposed, we will only focus on a visual analysis, i.e., we will focus on the presentation of photographs by some of these key players and that, in our view, portray these changes in terms of fashion, activism and DIY in Portugal.

**Keywords:** fashion, DIY, activism and sustainability, *slow fashion*, resistance.



## 1. Terreno de Mil Modas. Uma aproximação teórico-empírica

Noutros trabalhos de investigação escrevemos que a moda, em Portugal, ainda permanece como um campo de investigação incipiente (Guerra, 2022). A par desta afirmação, também destacamos que o *do-it-yourself* (DIY) foi-se penetrando na sociedade portuguesa, desde a década de 1970, por via da moda, algo que se intensificou ainda mais com a sua ligação ao movimento *punk* internacional. Na atualidade – e na nossa perspetiva – foram introduzidas mais duas variáveis que nos parecem determinantes, por um lado a questão do ativismo e, por outro, a problemática da sustentabilidade, da ecologia e, em última instância da *slow fashion*. Então, é neste interstício que pretendemos enquadrar este trabalho de investigação, isto é, é nosso objetivo a promoção de uma discussão e reflexão em torno das ligações, proximidades e distanciamentos do movimento *punk* com o ativismo e com a *slow fashion*, procurando, assim, estabelecer um paralelismo referente às mudanças que este movimento musical e ideológico tem vindo a sofrer desde a década de 1970, com especial enfoque no caso português.



A abordagem que aqui iremos apresentar é ancorada num perfil metodológico intensivo, decorrente de uma longa pesquisa de terreno que se prolongou entre os anos de 2017 e 2022, em Portugal, na qual se realizaram, 10 entrevistas<sup>48.)</sup> semiestruturadas a atores chave do movimento *punk* em Portugal. Contudo, dadas as limitações impostas para a realização deste artigo, apenas nos debruçaremos sobre uma análise de pendor visual, ou seja, iremos focar na apresentação de fotografias por alguns desses atores chave e que, na nossa ótica, retratam estas mudanças que enunciámos previamente, deixando de parte a análise em profundidade e reticular dos discursos dos nossos entrevistados, dada a sua extensividade. Assim, numa primeira secção iremos apresentar alguns elementos teóricos sobre o movimento *punk* e sobre a moda em Portugal com o intento de construir uma contextualização social e teórica acerca de ambos os movimentos, sendo que de seguida, na secção seguinte, esta contextualização dará lugar a uma reflexão em torno da *slow fashion*. Contudo, considerámos importante fazer uma ressalva do ponto de vista teórico, pois quer em relação ao movimen-

**Figura 1:** *Meat dress* de Lady Gaga desenhado por Franc Fernandez e estilizado por Nicola Formichetti, em 2010

**Fonte:** [https://ladygaga.fandom.com/wiki/Franc\\_Fernandez](https://ladygaga.fandom.com/wiki/Franc_Fernandez)

<sup>48.)</sup> Estas entrevistas foram realizadas no âmbito do projeto o projeto Youth and the arts of citizenship: creative practices, participatory culture and activism (PTDC /SOC -SOC/28655/2017), o projeto CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (Ref.ª POCI-01-0145-FEDER-030748) e a KISMIF Conference 2021 (<https://www.kismifconference.com/>).

to *punk*, quer em relação à *slow fashion* muitas referências teóricas e exemplos históricos de lojas, de designers e de criações poderiam ser mencionadas, porém isso requereria, da nossa parte, uma abordagem extensiva e não é esse o nosso interesse, mas antes o de apresentar uma abordagem global e geral, com o enfoque em apenas alguns marcos temporais.

## 2. 'Dead Men Don't Do Fashion'. A disrupção da *griffe* pelo *punk underground*

Em 1975, Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut publicaram o artigo "Le Coutier et sa *griffe*", um trabalho que surgiu no seguimento de outros realizados por Bourdieu no âmbito da produção e do consumo da cultura. Estes trabalhos de investigação, que se iniciaram com a sua incursão etnográfica de Kabylia (Bourdieu, 2000), culminaram no estudo profundo e na interrogação de práticas culturais quotidianas dos franceses, nas quais abordou aspetos como a fotografia amadora e as visitas a galerias de arte, em termos de análise dos públicos. Mais tarde, estes trabalhos foram compilados e surgiu o icónico livro "Distinction" (Bourdieu, 1996), no qual Bourdieu apresentava os gostos da população francesa em termos de comida, moda, música e arte, cruzando-os com o conceito de classe social que, na verdade, na atualidade ainda podem ser aplicados como uma forma de descrever as sociedades contemporâneas, particularmente a sociedade portuguesa e, claro está, o campo de consumo da indústria da moda em Portugal.

Focando-nos no trabalho de Bourdieu e de Delsaut (1975), é de referir que ambos os autores olham para o campo da alta-costura francesa na década de 1970, focando-se nas posições, estratégias, atores estabelecidos, atores emergentes e lutas, no sentido em que argumentam que o campo da moda é regulado por uma competição por um monopólio de legitimidade específico. Apesar de as suas asserções terem sido feitas em relação ao campo da alta-costura, as mesmas podem ser transpostas para o movimento *punk*, no sentido em que havia uma luta por uma legitimidade por parte dos jovens que se enquadravam nos movimentos *underground* versus aqueles jovens que atuavam nos meios *mainstream*, causando, assim, lutas de poder e lutas pela legitimidade dentro do campo da moda.

Sklar et al. (2021) referem que é comum que os estilos *punk* sejam adotados pelo *mainstream*, dando origem a percursos controversos no campo da moda, até porque na génese da moda *punk*, encontrava-se a ideia de que essa estética deve refletir um imaginário de comunidade; comunidade essa que visava contrariar os padrões de beleza ocidentais estandardizados, os orçamentos limitados, o capitalismo e o autoritarismo. Na verdade, estas questões eram tanto mais evidentes no contexto português, até porque apenas em 1974 os jovens portugueses tiveram um vislumbre da liberdade ocidental que outros países experienciavam, tal como o Reino Unido, algo que se deveu à vivência de uma longa ditadura militar (Guerra, 2022). Deste modo, como identificámos nos discursos dos nossos entrevistados, as possibilidades económicas das famílias portuguesas não eram suficientes para ser feito um investimento na moda, ou seja, a maioria destes jovens tinham de recorrer a peças em segunda mão ou adaptar e estilizar roupas que compravam em feiras ou que tinham de familiares e, para tal, a aplicação de um *ethos* e de uma DIY foi determinante. Dentro dos conjuntos de moda que emergiam na década de 1970 em Portugal e no restante ocidente, eram de destacar símbolos como os logotipos de bandas como os *Sex Pistols*, ilustrações, eram criadas silhuetas disruptivas a partir da largura das calças ou do corte dos casacos. Cada um destes elementos é consorciado, com o propósito de igualar a totalidade da moda *punk* vivida pelos jovens ingleses e norte-americanos mais abastados economicamente. O *ethos* e a *praxis* DIY dos jovens *punk* portugueses foram desenvolvidas para estes se tornarem num espelho do seu mundo; mundo esse que já se havia cimentado há mais tempo noutros países e que apenas no final da década de 1970 chegava com força às suas casas e às suas vidas (ver Figura 2) (Sklar et al., 2021).



**Figura 2:** Apresentações das bandas Faíscas (1978) e Corpo Diplomático (1979) Fonte: Fotos de Nuno Ferrão e Rui Freire.  
Fonte: Arquivo KISMIF

Desde o seu surgimento que a moda *punk* é composta por elementos visuais, de choque e de espanto, o que faz com que o conceito de moda *punk* seja acompanhado por uma forte componente de *merchandising*, até porque a forma como as peças de roupa, os cabelos e acessórios são estilizados é o que faz do *punk* uma moda. Esta era a prancha de salvação dos jovens portugueses, pois o valor não estava na compra de peças *punk* de lojas de renome, mas no ato de eles criarem a sua própria moda *punk*, dando asas a uma liberdade que durante quarenta anos lhes foi negada (Guerra, 2022).



**Figura 3:** Atuação no *Rock Rendez-Vous* com roupas vendidas pela *Por-fí-ri-os*  
Fonte: Foto de Peter Machado.

Fonte: Arquivo KISMIF.

Como é amplamente sabido, o *punk* emergiu no início da década de 1970, principalmente nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, como uma forma de expressar ideias e valores através da música, da roupa e dos estilos de vida (Sklar et al., 2021). Outrossim, o surgimento do movimento *punk* pode ser associado ao *Velvet underground* e à sua música crua e rude, aos seus óculos e blusões de cabedal, ou talvez a Patti Smith e a Lenny Kaye que fizeram com que a leitura de uma poesia parecesse que uma bomba estava a explodir devido aos sons agressivos da guitarra de Lenny (Mattson, 2019). De forma abrangente, podemos até referir que estes indivíduos que se descreviam como *punk* eram críticos da sociedade, especialmente

em tópicos como a arte, política, práticas sexuais e consumismo (Ansart, 2019) e, nesse sentido, este movimento assumia-se como um veículo que lhes permitia expressarem as suas opiniões (Hebdige, 2018; Polhemus, 1994). Então, o estilo e a moda *punk* são um subproduto da subcultura *punk*, pois podem ser vistos como expressões visuais de ideias, experiências, comportamentos e objetos (Muggleton, 2006).

Avançando na nossa análise, podemos ainda destacar que as roupas estavam imbuídas no movimento *punk* devido a um forte canal de *merchandising* que, por sua vez, criava em torno das peças um ideal de experiências vividas, o que as tornava ainda mais atrativas para os jovens de classes trabalhadoras que queriam destacar-se e mostrar a sua existência. Aliás, o próprio *merchandising* é determinante para compreendermos a ascensão e a cimentação da moda *punk* junto dos jovens, bem como é fulcral no desenvolvimento de uma cena musical (Guerra, 2018), pois foi através do *merchandising*, tal como a criação de lojas, a promoção do *ethos* e da *praxis* DIY, entre outros, que os jovens “aprenderam” o que significa ter um estilo de vida *punk*, bem como aprofundaram (e criaram) o seu conhecimento sobre o vestuário e sobre a cultura que o acompanham, através de visitas a lojas e estabelecimentos retalhistas e interagindo com outros membros da sua comunidade. Na esfera portuguesa é de destacar a loja *Por-fí-ri-os* (ver Figura 3), uma loja de Lisboa que emergiu em 1965 e que revolucionou a moda juvenil portuguesa, pois vendia peças adaptadas ou copiadas dos modelos ingleses que eram vendidos em ruas icónicas como Carnaby Street (Guerra, 2022; Duarte, 2016). A seu tempo, e devido a fortes estratégias de marketing, o estilo de vida e a estética *punk* expandiram-se e espalharam-se, o que originou uma crescente popularidade deste estilo e, por conseguinte, deu origem ao surgimento de lojas temáticas, provocou o aumento de

retalhistas *punk*. É também com esta disseminação da estética *punk* que a mesma começa a obter relevo dos média, penetrando-se, a partir do final do século XX e início do século XXI, na televisão, nas revistas de moda e nos desfiles, algo que iremos abordar, ainda que brevemente e de forma sucinta.

### 3. 'As pretty as Rebel'. Uma genealogia da indústria da moda em Portugal (1970-1990)

Os trabalhos de Cardim (2011) são marcantes, bem como traçam de forma exímia uma genealogia da moda em Portugal, principalmente da moda feminina. O autor começa por referir que antes da Revolução de Abril de 1974, o domínio da criação, da confeção e da distribuição de moda em Portugal era escasso, algo que se devia ao facto de o país ter as suas fronteiras fechadas às referências internacionais, contudo, após a revolução tudo mudou, especialmente durante a década de 1980, quando começam a surgir, pela primeira vez, um grupo de designers portugueses que dão origem a uma moda com design próprio e singular. Devido aos ideais tradicionalistas e patriarcais que eram divulgados durante o período da ditadura salazarista, o corpo era objeto de uma enorme preocupação, sobretudo o corpo feminino, cuja cobertura e recato eram vistos como uma virtude, porém, durante a década de 1990, o corpo, em Portugal, sofreu um profundo processo de democratização, e estes passaram a ser um palco de demonstração de tudo aquilo que nas décadas anteriores era tido como sendo de mau gosto.

No contexto inglês, é impreterível referir nomes como os de Alexander McQueen, Bela Freud ou Flyte Ostell, isto porque estes nomes foram os responsáveis pela criação de uma imagem da moda inglesa. Também importante é o contributo de John Richmond (Cardim, 2011), um estilista inglês e um *ex-punk* – se é que assim o poderemos apelidar – que vendia a noção de anarquia através das suas roupas. Ele procurava traduzir as culturas juvenis nas suas criações, misturando elementos de rebeldia, tais como tatuagens, slogans anarquistas ou imagens religiosas. Richmond, junto com Maria Conejo, criaram a moda *destroy*, que se pautava pelo uso de roupas com um design agressivo e que estavam em sintonia com a vida cultural *underground* e com os clubes, e não tanto com as passarelas. Esta moda foi lançada no início da década de 1980 e, em 1984, realizaram o seu primeiro desfile, onde a influência dos punks, dos motoqueiros e dos skinheads era visível. O objetivo era destruir convenções tradicionalistas e desorientar os conceitos vigentes. Na ótica de Cardim (2011), a moda *destroy* dava continuidade à ideologia do movimento *punk* e ao seu radicalismo, iniciados no final da década de 1970 por Malcolm McLaren e por Vivienne Westwood (Guerra, 2022), pois os,

Jeans rasgados, jaquetas de couro, contornos e T-shirts rasgados, compunham o visual, essencialmente urbano. Tatuagens, alfinetes e mensagens político-sexuais eram fundamentais nas roupas de marca (Cardim, 2011, p.18)

A revolução de 1974, em Portugal, originou uma divisão de águas, pois ocasionou-se o término das casas de alta-costura, nos moldes estudados por Bourdieu e por Delsaut (1975), e passa a ser fomentada a criação de casas de pronto-a-vestir, aspeto esse que também deu origem ao aparecimento de vários criadores locais.

Voltando um pouco atrás, devemos mencionar que o período da década de 1960 foi turbulento no tocante à moda. Por um lado, tínhamos um enaltecimento das calças *cigarrete* e dos *cardigans* e, por outro, no Reino Unido, surgia a febre dos *greasers*, *rockers* e *Teddy Boys*, com um estilo inspirado no filme *West Side Story* que, por sua vez, gritavam delinquência juvenil. Este caldo de referências e de mesclas, às quais ainda se juntou a febre *hippie*, fez com que a década de 1970 fosse pautada por uma busca incessante de inspirações e de referências novas, emergindo, assim, a moda *punk* que viu a sua estética, roupas e penteados passarem para a Alta Moda, um

fenómeno inverso ao que acontecia regularmente (Cardim, 2011). A rua passa a ser o principal palco de criações e de procura por novas estéticas. Nesse sentido, autoras como Jacqueline Herald (1992) afirmam que a moda *punk* foi algo que envolveu as mulheres numa percentagem alargada, algo que se deveu, sobretudo, à capitalização do estilo por parte de McLaren e Westwood; capitalização essa que se materializou na emergência da loja World's End Shop. Porém, essa estranheza que era capitalizada e vendida sob a forma de calças bondage ainda não tinha chegado a Portugal, aliás, o pouco que chegava e que era reapropriado pelos jovens portugueses era visto com estranheza por tantos outros que não percebiam como aquilo poderia ser considerado moda, afinal era tão diferente daquilo que estavam habituados a ver e a comprar (Guerra, 2022). Aliás, durante o mês da revolução, foram realizados desfiles de moda para apresentar as coleções de outono/inverno e ninguém apareceu, podendo ser dado o exemplo de modistas como Ana Maravilhas ou Ana do Carmo que apenas ficaram a produzir peças para algumas lojas em específico. Já se notava uma mudança e uns primeiros vislumbres da relação da moda com uma atitude ativista, pois o ato de não comprar as peças marcava uma afirmação social e política, que se pretendia desvincular da moda tradicionalista e de Alta-Costura elitista. Mais, é também na década de 1980 que Ana do Carmo retoma as suas atividades, mas com uma nova estrutura, na qual confeccionava roupas com design próprio e fazia importações (Cardim, 2011).

A estranheza e a diferença foram-se materializando e cimentado na sociedade portuguesa. Os alfinetes e as botas militares tinham vindo para ficar e, com a entrada na década de 1980 (ver Figuras 4 e 5), tudo parece desenvolver-se num ápice. A aura que havia em torno da Alta-Costura como padrão de beleza e de moda a ser seguido foi-se dissipando, algo tanto mais evidente em relação às mulheres que começaram a ter conhecimentos mais profundos sobre a moda e o que significava estar na moda, fruto da adoção de uma atitude cosmopolita por parte da sociedade portuguesa. Assim, não é estranho que a década de 1980, em relação ao contexto português, seja tida como um período de revolução cultural (Guerra, 2021). Os próprios espaços culturais que iam emergindo em Portugal, tais como o *Rock Rendez-Vous* ou o *Frágil* promoviam esse sentido de moda enquanto em países como o Reino Unido, este já se tinha tornado viral.

A década de 1980 foi marcada por uma explosão de identidades que se manifestavam através da moda (ver Figuras 6, 7 e 8). Os jovens designers criavam com um sentimento de vertigem e de irrealidade, fruto de uma vivência numa sociedade já autonomizada e cosmopolita, onde tudo passou a ser alvo de consumo ou reciclado (Vicent-Ricard, 1989). É a partir desse momento que



**Figura 4;** Zé Pedro em atuação no Rock Rendez-Vous, em 1983

Fonte: Foto de Peter Machado.

Fonte: Arquivo KISMIF.



**Figura 5;** Xutos & Pontapés em atuação no Rock Rendez-Vous na década de 1980

Fonte: Foto de Peter Machado.  
Fonte: Arquivo KISMIF.



**Figura 6:** Anamar, no início da década de 1980 Fonte:

Foto de Peter Machado.

**Fonte:** Arquivo KISMIF.

a moda passou a estar assente numa sobreposição de valores, de imagens e de *looks*, e tudo passa a ser permitido. Por exemplo, a designer Ana Salazar, em Portugal, ficou conhecida por ser uma criadora que soube aliar o estilo puro e severo a uma visão moderna da moda (Vicent-Ricard, 1989), algo que asseverou com a sua criação, em 1978, de *Harlow* onde dá início à sua trajetória *new-wave* e rompe de vez com clássicos pronto-a-vestir portugueses, mas também com o surgimento em 1981 e 1982 da sua *griffe* na Intermoda e na Feira Industrial de Lisboa, um espaço destinado a captar novos talentos na moda. Mas outras influências na moda portuguesa dos anos 1980 podem ser mencionadas, vejamos

Nestes anos há ainda a presença inovadora do japonês Issey Miyake que passa a conjugar tecido e corpo como uma peça única, fazendo renascer o despojamento estrito e harmonioso, e do tunisiano Azzedine Alaia que cria uma moda sensualíssima. (Cardim, 2011, p.95)



**Figura 7:** Anamar, durante uma atuação, na década de 1980 Fonte: Foto de Peter Machado.

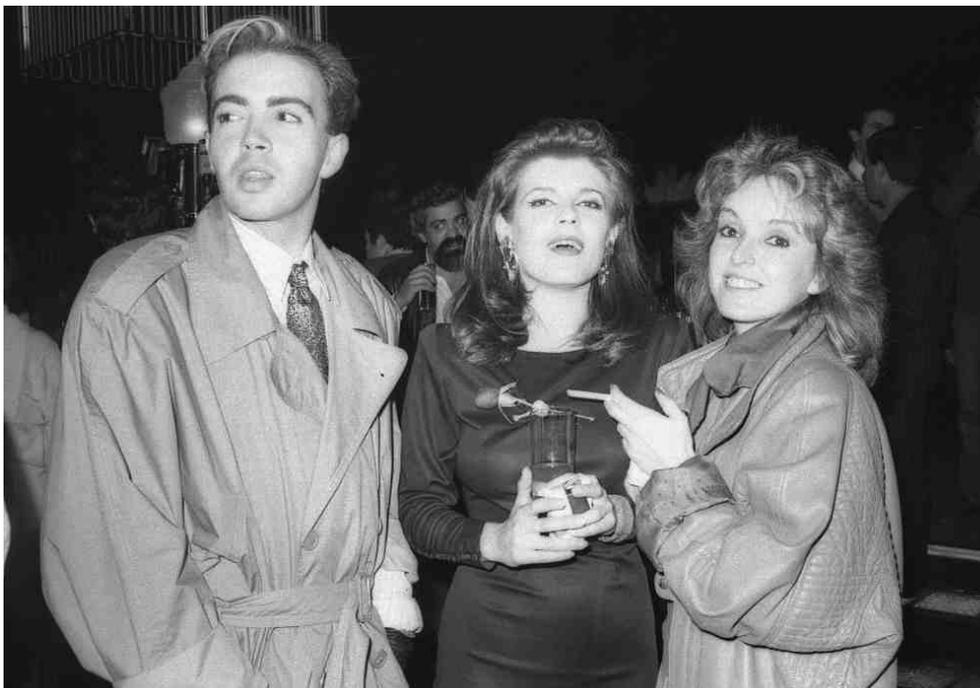
Foto de Peter Machado.

**Fonte:** Arquivo KISMIF.



A par de Ana Salazar, devemos também reconhecer os contributos de três grandes nomes, tais como o de Alberto Higino, criador da *Himavi*, Ventura Abel e a sua marca *Mansfield* ou Ana Redondo (Cardim, 2011), que foi a responsável pela abertura da loja *Cliché*, a primeira loja localizada no Bairro Alto em Lisboa, onde se podiam encontrar roupas pouco comuns. Importa também mencionar a importância do surgimento de várias revistas de moda que contribuíram largamente para a instituição do conceito “moda”, tal como a revista *Moda & Moda* (Gusmão, 1985). Em 1981, revistas como a *TV Guia* assinalavam passagens de modelos em Paris, Milão ou Berlim e, desse modo, iam alimentando a moda portuguesa.

Findada a década de 1980 e iniciando-se a década de 1990, Portugal passava a ter cada vez mais destaque, isto porque o ritmo frenético das criações e designs chegavam também ao país. Mais ainda, é também na década de 1990 que começam a surgir mais agências de modelos, e dá-se o aumento da publicidade e do número de passagens de modelos, aspeto esse que contribuía claramente para a afirmação da moda como um elemento determinante da vida social. É de realçar que pelo



**Figuras 8:** Anamar, no *Frágil*, em Lisboa, na década de 1980 Fonte: Foto de Peter Machado.

Fonte: Foto de Peter Machado Arquivo KISMIF.

facto de a moda ter ganho uma projeção internacional, o DIY passa a estar intimamente relacionado com modos de produção artística, algo especialmente evidente em relação à música, por exemplo. É também interessante mencionar que o corpo voltar a estar nos principais destaques ao nível da moda, e se na década de 1970 o corpo era objeto de vergonha ou fruto de uma visão púdica na sociedade portuguesa, na década de 1990, as campanhas publicitárias eróticas passam a invadir as casas dos portugueses, sendo de assinalar as campanhas da marca Calvin Klein que como forma de promoção dos seus jeans utilizava jovens adolescentes de forma erótica e, apesar de estas campanha ter sido proibida no mercado, o erotismo passou a acentuar-se ainda mais, quer no tipo de tecido usado, quer na cor ou corte (Cardim, 2011), aspeto esse que era aproveitado pelo movimento *punk* de forma subversiva, como iremos ver mais à frente, na secção do ativismo.

#### 4. 'Am I slow enough to save the planet?'. Da *slow fashion* ao *punk* como meio de resistência juvenil

Chon et al. (2020) argumenta que o conceito de sustentabilidade de estende para lá das atividades conscientes relacionadas com o ambiente, referindo antes que este conceito se interliga com a complexidade das relações humanas face à ecologia, à economia, à política e a outras dimensões sociais globais e locais. Então, a moda produz um mundo no qual o corpo, quando vestido, apresenta uma série de práticas que podem ser situadas através de diferentes graus de interação social, ou seja, o corpo no *punk* tal como o corpo na *slow fashion* é influenciado por valores sociais e por dimensões sensitivas, que originam espaços de convívio e de comunicação, através dos quais a resiliência e a resistência são feitas através de significados emocionais (Fletcher, 2012). O corpo vestido e a moda podem (e devem) ser vistos como uma prática social que transparece uma adoção coletiva ou individual de moedas de trocas culturais. Quando pensamos no *punk* e no *slow fashion*, de forma generalista, podemos mesmos estabelecer uma ponte com o que nos refere Rocamora (2002), de que a moda, enquanto sistema, se tornou num campo de lutas fragmentado, como resultado de um processo de globalização e, nesse sentido, ambos os movimentos vieram propor novos padrões de produção e de consumo da moda, ao passo que exacerbaram a ideia de que a moda é movida pela novidade e pela mudança (ver Figura 9) (Reily & De Long, 2011).



Figura 9: Seasick Steve no Festival Paredes de Coura, em 2014 Fonte: Foto de Rui Oliveira.  
Fonte: Arquivo KISMIF.

Historicamente, a *slow fashion* emergiu como uma resposta ao movimento *fast fashion*, protagonizado por multinacionais tais como a Zara, por exemplo, que se baseiam, sobretudo, na produção e no consumo de moda massificado. Assim, a *slow fashion*, tal como a moda *punk* podem ser vistas como símbolos da resistência, perspectiva essa que iremos aprofundar posteriormente. Em linhas gerais, a *slow fashion* visa opor-se à moda e ao consumo rápido e massificado que produz efeitos nocivos ao meio ambiente, na verdade, trata-se de um movimento que se contrapõem, sobretudo, ao excesso e ao capitalismo desenfreado. A *slow fashion* nada mais é do que uma forma alternativa de design de moda, criado em 2008, por Kate Fletcher, inspirado no movimento *slow food* (Lee, 2009). Deste modo, o principal objetivo deste movimento era o de incentivar os consumidores a terem uma maior consciência dos produtos de moda que consomem, especialmente do ponto de vista da sua produção e comercialização e, nesse sentido, o trabalho manual e a diversidade são elementos que passam a ter maior destaque, por oposição à massificação (ver Figura 10).



Figura 10: Solar Corona em 2021

Fonte: Guerra (2022, p.55) Arquivo KISMIF.

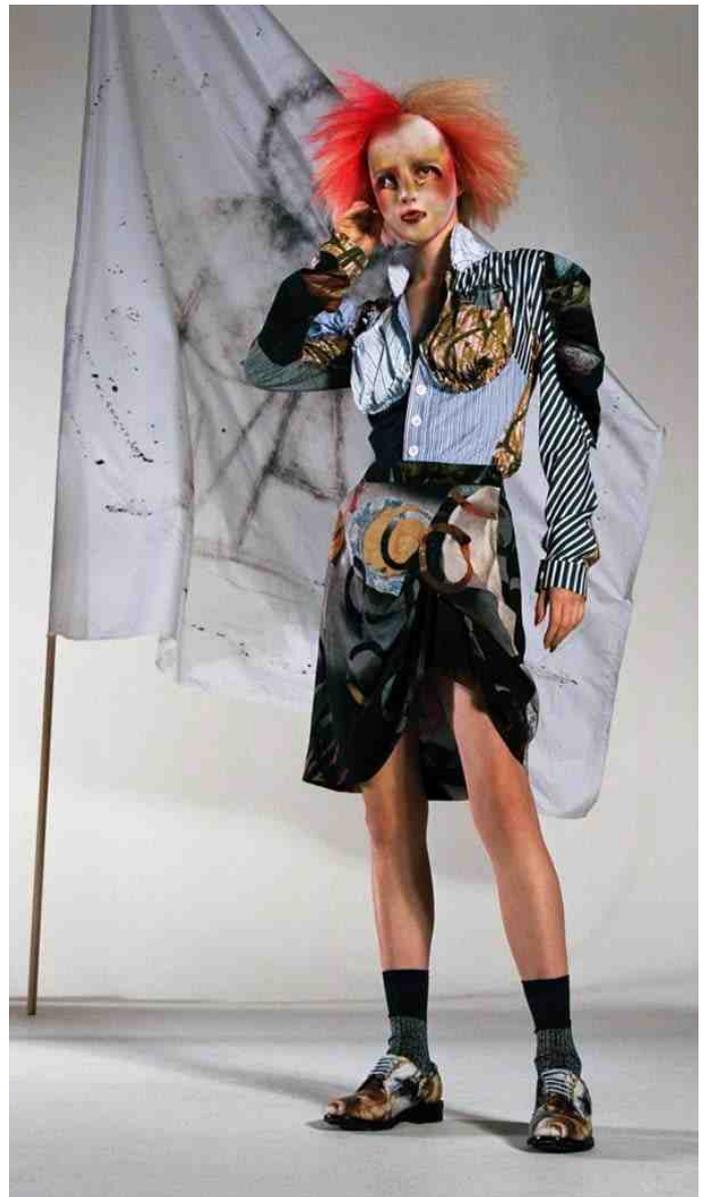
Autores como Gonçalves e Sampaio (2012) referem que a *slow fashion* pode ser vista como um projeto que é focado no indivíduo, nas suas necessidades e nos seus gostos, ao passo que o mesmo segue um plano de produção centrado na preocupação face aos impactos da comercialização da moda. A criatividade e o processo de criação são pedras de toque, tal como acontecia com o movimento *punk* na década de 1970, principalmente em Portugal, pois cada peça de moda passa a estar imiscuída num ideal pessoal e personalizado que desvenda experiências de vida, bem como estilos e opções de vida, apesar de o movimento assentar numa lógica de criação de peças que são atemporais e que visam resistir à passagem dos anos. Na senda de Lee (2009), a *slow fashion* pretende fomentar uma ligação emocional dos indivíduos com a moda, reduzindo, simultaneamente os ritmos de consumo, tornando a moda numa indústria mais ecológica e sustentável. Um exemplo que pode ser dado foi a coleção *punk* do designer Hugo Costa que foi apresentada no Portugal Fashion em 2019<sup>49</sup>).

<sup>49</sup>) Mais informações em: <https://www.dn.pt/pessoas/colecao-punk-de-hugo-costa-marca-passagem-do-portugal-fashion-por-paris-9056649.html>

Em paralelo, Duarte (2014) realça que o movimento *slow fashion* é uma parte integrante da ideia contemporânea de sustentabilidade e de ecologia, ou seja, o mesmo pode ser tido como uma abordagem que faz com que os próprios criadores tenham uma maior consciência acerca dos impactos dos seus produtos. Outro caso de relevo é o de Vivienne Westwood (ver Figura 11), um símbolo icónico da moda *punk* londrina e que tem vindo a criar coleções inspiradas numa militância ecológica (Guerra, 2022). Assim, na senda de Castro et al. (2019) a presença de Westwood em ambos os movimentos – *punk* e *slow fashion* – fortalece a perceção dos seus pontos em comum, especialmente no que toca à resistência ao consumismo estimulado pelo sistema capitalista da moda – da *fast fashion* e da institucionalização do DIY– e à potenciação de um estilo de vida alternativo, no qual a criatividade do indivíduo é estimulada (Thornton, 2019).

Em certa medida, podemos ainda estabelecer uma ligação entre a *slow fashion* e o DIY, isto porque este movimento assenta na exaltação da produção local e artesanal, mas também na apreciação do trabalho manual, apesar de o acesso a elas ser ainda restrito, pois as mesmas carretam custos elevados o que faz com que estas não estejam disponíveis à maioria dos consumidores. Porém, na sua génese os movimentos *slow* emergem como práticas de contestação à rapidez da vida contemporânea, sendo que os mesmos acabam por dar origem a processos revolucionários de pensamento e de consumo e, como tal, originam emergentes modos de resistência.

Como referimos noutros trabalhos (Guerra, 2022), o DIY tornou-se numa prática massificada, muito devido à massificação causada por um capitalismo tardio na sociedade portuguesa, que talvez só se tenha afirmado de forma proeminente na década de 1990. Atualmente, podemos mesmo referir que o DIY é uma escolha e que, em vários casos, pode ser entendido como uma materialização do tal sentimentalismo face



**Figura 11:** Coleção de Vivienne Westwood e ativismo sustentável  
**Fonte:** <https://www.dezeen.com/2019/10/10/vivienne-westwood-climate-change-crisis/>



à moda, promovido pela *slow fashion*, apesar de esse mesmo sentimentalismo se encontrar no âmago de uma cultura capitalista; a diferença é que avançamos de uma lógica de lucro desenfreado, para uma lógica de personalização e de personificação da moda.

Quer o movimento *punk* quer o movimento *slow fashion* podem ser vistos como movimentos contraculturais e, portanto, podem ser entendidos como uma prática de resistência que tem como objeto a moda e a estética. Ambos resistem ao *mainstream* e àquilo que é massificado. Contudo, de acordo com Castro et al. (2019), os modos de resistir é que se foram diversificando ao longo do tempo, levando ao surgimento de novos campos de possibilidades, de criação, mas também de novas estéticas, materiais e modos de vida, tais como o veganismo por exemplo. De forma sucinta, podemos referir que a resistência referente aos movimentos *punk* e *slow fashion* advém de uma insurgência face às dinâmicas *top-down* aplicadas à indústria da moda, ou seja, desde o surgimento do movimento *punk* que nas sociedades se impunha uma estratificação da moda por camadas sociais, vejamos que no caso português, apenas aqueles jovens que eram oriundos de classes sociais elevadas é que tinham acesso aos bens e à moda londrina ou norte-americana, pois tinham capacidade económica para a importar, ao contrário do que acontecia com os jovens das classes trabalhadoras, pois a sua condição económica e financeira ditava o seu gosto e a sua aparência estética. O mesmo se aplica à *slow fashion*, pois são peças substancialmente mais caras do que aquelas produzidas pela *fast fashion*. Assim, em ambos os movimentos, a criatividade e a resistência comportamental estão patentes, até porque o DIY afirma-se como um intermediário da moda, associando-se a formas reflexivas de “transformar o corpo social, de acordo com os valores morais e estéticos dos indivíduos” (Castro et al., 2019, p.174), quer por via da inovação, quer por via da rutura e da contestação. Em suma, e apoiando-nos nos contributos de Pereira e Nogueira (2013), ambos os movimentos são permeados por uma forte componente social que passa, também, pela afirmação de uma posição individual ideológica de oposição àquilo que é imposto pelos mercados e pelas condições vivenciais singulares, sendo a mesma preconizada pela adoção de uma aparência visual contrastante com as massas que, em certa medida, pode ser entendida como uma ramificação do conceito de movimento social (Castro et al., 2019). No movimento *punk*, vemos uma estética de agressividade e de adoração daquilo que era tido como “feio”, no movimento *slow fashion* vemos uma oposição ao ato de consumir, logo, ambos se pautam por uma oposição que se baseia na não adesão a propostas estéticas massificadas (Leite, 2017).

## **5. ‘Crazy Little Thing Called ACTivism’. Ativismo, sustentabilidade e moda no Portugal contemporâneo**

Apesar de ser uma posição controversa, podemos ver patente o ativismo na moda portuguesa desde a década de 1970 à década de 1990, e ainda mais na atualidade com a *slow fashion*. Começando com a década de 1970, e instituindo uma conexão com o DIY e com a moda *punk*, podemos referir que o ativismo ou a prática ativista estava presente de forma latente. O DIY aplicado à moda e estética *punk* por parte dos jovens portugueses ia ao encontro do movimento enquanto subcultura, no sentido em que permitia o fomento de um sentimento de pertença. Atendendo ao que referimos anteriormente, de que a moda *punk* era uma forma de insurgência dos jovens face aos resquícios do regime ditatorial, a mesma pode ser aqui entendida como uma prática ativista que se opunha fortemente ao conservadorismo e ao incipiente estímulo cultural e artístico nos meios urbanos. O DIY em relação aos modos de reapropriação das roupas e dos acessórios por parte dos jovens portugueses era, de facto, uma forma de ativismo, podendo até mesmo ser tido como um movimento social emergente, uma vez que o intuito era o de demonstrar o seu descontentamento face à ditadura e face aos valores sociais que ficaram instruídos após a sua dissolução. Em suma, apesar de a moda *punk* em Portugal ter sido um tanto quanto incipiente e reduzida às camadas sociais e grupos de jovens que tinham capacidade económica acima da média, o ativismo como conceito pode ser aqui introduzido em função dos contributos de Steele

(1997), sobre o facto de os anos 1970 terem sido marcados por uma imagem de anti-moda, bem como permite a classificação e uma certa categorização do comportamento destes jovens, pois a maior parte dos portugueses pertencia ao *mainstream*, enquanto, por oposição, estes jovens *punk* pretendiam marcar a diferença pela sua estética diferente no meio da massa cinzenta que caracterizava a sociedade portuguesa (Guerra, 2022).

Além das questões estética, também podemos mencionar a existência de um certo ativismo – apoiado na moda – que ia ao encontro de uma contestação social, política e económica, pois a visão destes jovens sobre a sociedade e sobre si mesmos, alterou-se de forma significativa. Assim, estávamos perante uma forma insurgente de ativismo que se baseava na exteriorização estética de um sentimento de revolta acumulado pela vivência de um período ditatorial altamente repressivo. Aliás, como refere Duarte “o clima social e político do país não era propício à emergência de novos valores no âmbito das artes e da Moda, ficando adiada a emergência de designers de Moda, como alternativa a uma indústria têxtil e de vestuário pouco desenvolvida, e a uma costura confinada aos ateliers ou às modistas de bairro” (2004, p. 92).

*Fast-forward* para a década de 1980, o ativismo mantém-se de forma ativa, até porque o mesmo marcou uma rutura no campo da moda portuguesa, algo tanto mais evidente quando apresentámos as asserções de Cardim (2011), sobre o facto de a década de 1980 ter sido pautada por uma rutura com a Alta-Costura postulada pelo contexto francês. Concomitantemente, é tanto mais perentório referir que estes ainda se apoiavam numa atuação DIY, manifestada na ida a casas de ferragens tradicionais em busca de tachas que depois eram marteladas em cintos convencionais para se tornarem *punk* (Guerra, 2022). A estranheza imperava sobre estes jovens, sendo estes olhados de lado quando caminhavam pelas ruas com o cabelo verde ou as jovens com os cabelos rapados e botas *Doc Martens*. O ativismo e os modos de resistência (Guerra et al., 2017) levados a cabo, em relação à rutura com a Alta-Costura (ver Figuras 12 e 13), corporalizavam-se na frequência e no consumo de lojas de roupa em segunda mão, que paulatinamente se tornaram no ponto de consolidação para o exercício de uma *praxis* DIY. Logo, o ativismo dos jovens *punk* portugueses preconizava as mudanças da sociedade portuguesa protagonizaram uma verdadeira revolução cultural, algo que se verificou especialmente nas estéticas, na moda, nos eventos culturais e artísticos e no surgimento de espaços de fruição musical (Guerra, 2022).



**Figura 12:** Banda Heróis do Mar na década de 1980

**Fonte:** Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.



**Figura 13:** Lena D'água em atuação no início da década de 1980

**Fonte:** Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.



**Figura 14:** Banda Rádio Macau em 1987

**Fonte:** Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.

Tal como aconteceu com a década de 1970, a década de 1980 também foi pautada por uma forte componente ativista relacionada com as visões de anarquia que era veiculada pela moda e pelas estéticas, algo deveras evidente na moda *destroy* de Richmond. Por conseguinte, também podemos enunciar a presença de um *ethos* ativista em relação ao local e à forma como os acessórios e as roupas eram criadas pelos emergentes designers portugueses, até porque as opções estéticas eram elementos que diferenciavam os punks portugueses na década de 1980 e, nesse sentido, o DIY era uma forma de mostrar que eram “punks autênticos” e que não sucumbiam à moda ou às estéticas *mainstream*, ou seja, passa a ser clara a adoção de uma postura ativista que visava a afirmação identitária individual e coletiva. Logo, em certa medida, podemos apelidar a década de 1980 como sendo pautada por um certo ativismo simbólico que proporcionava aos jovens *punk* portugueses um sentimento de prazer e de satisfação por terem, finalmente, a liberdade e os meios para se manifestarem (ver Figura 14) (Fiore, 2010). É aqui que podemos enquadrar aquilo que referimos anteriormente, sobre o facto de a moda ter passado a estar assente numa sobreposição de valores, de imagens e de *looks*. Por mais afastada que as estéticas *punk* e pós-*punk* portuguesas pudessem estar da estética londrina, as mesmas criavam uma silhueta que proporcionava a criação de quadros de referência aos indivíduos acerca da pertença a (sub)culturas, a tribos (Hebdige, 2018). Esta noção de ativismo que aqui apresentamos e discutimos em relação à moda *punk* em Portugal vai ao encontro daquilo que nos referem Guerra e Figueredo (2019) de que o *punk* era muito mais do que um género musical que satisfazia as necessidades dos jovens inconformados da sociedade inglesa e portuguesa; pelo contrário, o mesmo era um estilo de vida, uma filosofia e um modo de atuar e de estar na sociedade.

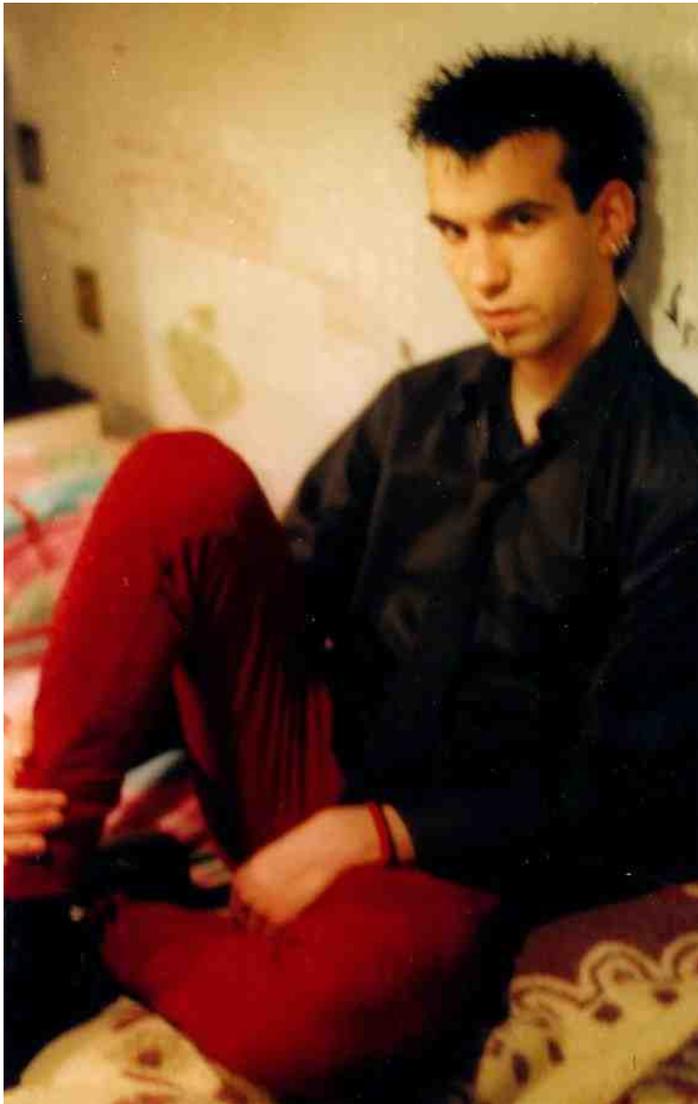


**Figuras 15:** Luis Peres, A Boy Named Sue, Pedro Antunes e Afonso Pinto, na década de 1990.

**Fonte:** Foto de A Boy Named Sue. Arquivo KISMIF.

Situando-nos na década de 1990, Guerra (2022) afirma que os jovens portugueses passam a ter conhecimento de outros géneros musicais tais como o *grind* ou o *crossover*, e a par disso a indústria da moda assume o seu auge em Portugal, com o *boom* de agências de modelos, desfiles e revistas de moda (Cardim, 2011). É também neste período que passava a existir uma tônica no corpo como fonte de erotismo, e passa a ser comercializada a ideia de *sex sells*. Porém, principia-se uma fragmentação das estéticas, dos gostos e dos consumos, fruto de uma maior variedade de subgéneros e, neste sentido, a prática ativista passa a estar intimamente relacionada com as produções musicais, com as letras e com a resistência política através da música (ver Figuras 15 e 16). De acordo com Guerra (2022), os Nirvana e Kurt Cobain são os paradigmas desta sonoridade e estética. Desde logo é possível referir que o DIY, nesta época e associado à indústria artística, tornou-se na principal forma de vivência destes jovens: eles publicavam e faziam os seus fanzines, criavam websites de fandom, gravavam álbuns nos seus quartos e continuavam a fazer as suas próprias roupas (Guerra, 2022). Com a proliferação das lojas de roupa e de acessórios, o DIY e a prática ativista, passam a estar intimamente associados com as práticas de criação e de produção artística. No nosso entendimento, o DIY e o ativismo desenvolveram-se e ampliaram-se a outros domínios artísticos e sociais.

Em suma, o ativismo neste período temporal passa a estar fortemente associado à indústria musical passa a ser visto como uma forma de resistência à dominação capitalista da indústria (Mckay, 1998), bem como a prossecução de uma prática ativista, quer através da moda quer através da produção musical, passa a ser vista como uma forma de empoderamento e simultaneamente, como consubstanciação dos processos de aprendizagem e de valorização da independência (Guerra, 2022). Importante também é de enunciar o surgimento, em 1991, da banda *Bikini Kill*, que



**Figura 16:** A Boy Named Sue, na década de 1990  
**Fonte:** Foto de A Boy Named Sue. Arquivo KISMIF.

veio enfatizar o movimento *Riot Grrrl* (ver Figuras 17), um movimento que se baseava no questionamento da objetificação sexual das mulheres contrariando a ideia inicial de que o movimento *punk* proclamava a igualdade de género (Reddington, 2003). A moda, no contexto desta banda, era uma prática profundamente ativista, pois era utilizada para contrariar o erotismo *mainstream* (Cardim, 2011), bem como era um meio de afrontar as normas sociais patriarcais instauradas.

As roupas justas são substituídas por peças *oversize* e as roupas de dormir passam a ser utilizadas durante o dia. A roupa rasgada, as calças velhas, os tops com remendos, os cabelos por pentear e a maquilhagem exagerada e malfeita, marcavam um pouco a estética do movimento riot. (Guerra, 2022, p.51)



**Figuras 17:** Voodoo Dolls na década de 1990  
**Fonte:** Foto de Cristina Sousa. Arquivo KISMIF.



Assim, as roupas que eram usadas pelos homens passavam a serem reapropriadas pelas mulheres, numa tentativa de demonstrarem a igualdade entre ambos os géneros (Mcrobbie, 1980) ao contrário do que acontecia na década anterior, em que havia uma separação clara entre a estética masculina e a feminina.

Se noutros trabalhos (Guerra, 2022, p.46) referíamos que o DIY era um “elemento mutável dessa mesma cultura e movimento, no sentido em que se adaptava (e adapta) às demandas sociais e individuais.”, tal afirmação tornou-se ainda mais evidente quando chegamos à atualidade, na nossa análise, e nos debruçamos sobre a *slow fashion*. De acordo com D’Mello (2017), desde 2016 que cada vez mais marcas estão a ser conduzidas para uma mentalidade ativista, indo além do aspeto glamoroso da moda e passam a concentrar-se na utilização da sua influência na indústria da moda para aumentar a sensibilização e apoiar causas progressivas de proteção ambiental e ecologia, traduzindo-se tais práticas no fomento de novos estilos de vida (ver Figura 18).



**Figura 18:** Sunflowers, em 2018

**Fonte:** <https://madeinportugalmusica.pt/sunflowers-tour-europeia/>

Neste sentido, e gerando uma correspondência entre a *slow fashion* e o ativismo de design, D’Mello (2017) refere que ambos têm sido encarados como práticas, nas quais os designers se tornam elementos ativos de promoção da utilização das suas competências para melhorarem contextos sociais, políticos e ambientais (Thorpe, 2011). Além disso, a identificação de uma geração de pós-linguagens conhecida como 'Gen Viz' (D’Mello, 2017), depende de um estilo de vida mais digital, ao mesmo tempo que tem uma atitude DIY para fazer o seu próprio trabalho. Os indivíduos desta geração nasceram no final da década de 1990 e são um subconjunto da Geração Z. O consumidor mais jovem é mais pró-activo e são mais conscientes socialmente (Britten, 2016), o que faz com que as suas práticas sejam de uma natureza ativista.

A década de 1990 e o início dos anos 2000 marcaram-se por um conjunto de interseções que, eventualmente, acabam por ligar o (pós)-punk à *slow fashion*. Esta ligação desponta de um sentimento de contestação das condutas e dos gostos hegemónicos, sendo que a *slow fashion* emerge como um meio de resistência aos modos convencionais de consumismo massificado. Com efeito, o ativismo em relação à *slow fashion* pode ser descrito como um campo de possibilidades, isto porque este movimento contraria o hipermodernismo acelerado e produtivista, exacerbando novas estéticas, narrativas, materiais e outros estilos de vida mais sustentáveis e ecológicos que, por seu turno, contestam em larga medida o sistema e os códigos da moda contemporâneos (Guerra, 2022).

De forma sucinta, podemos associar a *slow fashion* a um *fashion-activism* (Garrido, 2022), um conceito que faz referência ao conjunto de práticas utilizadas no mundo da moda para alcançar mudanças políticas, sociais ou climáticas. O ativismo em relação à *slow fashion* engloba práticas que ultrapassam as fronteiras das mercadorias e o sistema de moda para ativar o público a agir sobre questões contestadas, tais como o excesso de produção, o uso de produtos nocivos para o meio ambiente e o consumismo desenfreado. Ou seja, o ativismo em relação à *slow fashion* inclui uma consciência cívica e de mobilização, bem como a mudança comportamental e impactos sistémicos (Garrido, 2022). Assim, a moda no âmbito do movimento da *slow fashion* pode ser utilizada como uma arma ideológica, ou seja, como um conjunto de ideias, podendo comunicar um ponto de vista a esse grupo. Mais, Garrido (2022) também defende que o ativismo político e sustentável pode ser um catalisador de uma moda sustentável, podendo ser aqui referido o exemplo das lojas de roupa em segunda mão que atualmente são frequentadas por motivos ecológicos e devido a preocupações com a sustentabilidade do planeta e dos materiais, enquanto no passado era por motivos económicos (Guerra, 2022).

## 6. 'Fashion Killers'. Uma prospetiva reflexiva

Talvez a realização de conclusões não seja o passo mais indicado no contexto deste trabalho, até porque considerámos que o campo de investigação da moda em Portugal ainda apresenta muitas oportunidades de exploração e de análise. Contudo, queremos reforçar a ideia de que o ativismo, na indústria da moda, tem-se provado como um meio promotor de mudanças efetivas e positivas nos campos políticos, sociais e ambientais.

A moda em geral, e a moda *punk* em específico, são, de facto, um meio de livre expressão e, ao longo dos séculos, estas têm sido utilizadas como uma forma de comunicação não verbal para caracterizar classes sociais, riqueza, localização, género ou posições ideológicas (Garrido, 2022). Como referiria Simmel (1997), a moda é uma forma de imitação e, portanto, de equilíbrio social e, nesse sentido, podemos enquadrar o ativismo e o DIY abordados no contexto deste artigo como uma equação que combina as esferas de atividade social com o desejo de mudança individual e coletiva dos jovens *punk* aqui mencionados.

## Referências Bibliográficas

- Ansart, P. (2019). *A gestão das paixões políticas*. Curitiba: UFPR.
- Bourdieu, P. & Delsaut, Y. (1975). Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1 (1), 7-36.
- Bourdieu, P. (2000). *Les structures sociales de l'économie*. Paris: Seuil.
- Britten, F. (2016). *How we communicate: Are you generation Viz?*. Disponível em: <http://www.thetimes.co.uk/article/how-we-communicate-are-yougeneration-viz-xsrhbx62z>
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge
- Castro, M.S.F.; Martins, J.C.O. & Ferreira, K.P. (2019). A resistência na *Moda* através do tempo: movimento punk e *slow fashion*. *dObra[s]*, 12 (25), 166-183.

- Cardim, V.C. (2011). *A moda em Portugal: 1960 a 1999*. Lisboa: IADE.
- Chon, H.; Natasha, L.J. & Lim, E. (2020). Designing resilience. Mapping Singapore's sustainable fashion movements. *Design Cultures*, 1-11. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/18742/1/DCs-Designing%20Resilience.pdf>
- D'Mello, S. (2017). *The impact of fashion activism on Gen Viz*. MA Thesis, Manchester Metropolitan University, Fashion Design Womenswear, United Kingdom.
- Duarte, C. (2016). *O género como espartilho. Moda e feminismo(s)*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Duarte, C. (2004). *Moda*. Lisboa: Quimera Editores.
- Duarte, D.A. B. (2014). *Marcas slow fashion entre o conceito e o mercado de moda*. Ceará: Universidade Federal do Ceará.
- Fiore, A.M. (2010). *Understanding aesthetics for the merchandising and design professional*. New York: Fairchild Books.
- Fletcher, K. (2012). Durability, fashion, sustainability: The processes and practices of use. *Fashion Practice*, 4 (2), 221-238.
- Garrido, B.S. (2022). El activismo sostenible en la industria de la moda. Análisis a través de la marca de lujo Vivienne Westwood. *Trabajo Fin de Grado*, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Comilla Universidad Pontificia, Madrid.
- Gonçalves, T.A. & Sampaio, C.P. (2012). *A implementação do slow fashion e o novo luxo*. Curitiba: Anais.
- Guerra, P. (2022). Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, 34, 19-63.
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138.
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12 (2), 241-259.
- Guerra, P.; Gelain, G. & Moreira, T. (2017). Collants, correntes e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 23, 13-34.
- Guerra, P. & Figueredo, H.G. (2019). Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual. *Modapalavra e-periódico*, 12 (23), 73-111.
- Gusmão, M. (1985). Moda nacional. *Moda & Moda*, 3, maio de 1985.
- Hebdige, D. (2018). *Subcultura: O significado do estilo*. Tradução: Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror.
- Herald, J. (1992). *Fashions of a decade: The 1970's*. UK: Facts on File.
- Lee, M. (2009). *Eco Chique: o guia de moda ética para a consumidora consciente*. São Paulo: Larousse Brasil.
- Leite, R. (2017). Vivienne Westwood faz apelo sustentável: "não comprem nada". *Indústria Têxtil e do Vestuário*. Ano XI, 13 jun. 2017. Disponível em: <http://textileindustry.ning.com/m/discussion?id=2370240%3ATopic%3A794444>
- Mattson, K. (2019). Leather Jackets for flowers: the death of hippie and the birth of punk in the long, late 1960s. *The sixties. A Journal of History, Politics and Culture*, 12 (1), 1-44.
- McKay, G. (1998). *DiY Culture: Party & protest in nineties Britain*. London: Verso.
- McRobbie, A. (1980). Settling accounts with subcultures: a feminist critique. *Screen Education*, 34, 37-49.
- Muggleton, D. (2006). *Inside subculture: The postmodern meaning of style*. New York: Berg.
- Pereira, D.R. & Nogueira, M.F. (2013). Moda sob medida. Uma perspectiva do slow fashion. 9.º Colóquio de Moda, Fortaleza. Disponível em: [http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN\\_COMUNICACAO-ORAL/Moda-sob-medida-uma-perspectiva-do-slow-fashion.pdf](http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN_COMUNICACAO-ORAL/Moda-sob-medida-uma-perspectiva-do-slow-fashion.pdf)

- Polhemus, T. (1994). *Streetstyle: From sidewalk to catwalk*. London: Thames and Hudson.
- Reddington, H. (2003). 'Lady' punks in bands: A subculture? In D. Muggleton & R. Weinzierl (eds.). *The Post-Subcultures Reader* (pp.9-20). Oxford: Berg.
- Reily, K. & DeLong, M. (2011). A consumer vision for sustainable *Fashion Practice*. *Fashion Practice*, 3 (1), 63-83.
- Rocamora, A. (2002). Fields of Fashion: Critical Insights into Bourdieu's Sociology of Culture. *Journal of Consumer Culture*, 2 (3), 341-362.
- Simmel, G. (1997). Fashion. *American Journal of Sociology*, 62 (6), 541 – 558.
- Sklar, M.; Autry, S. & Klas, L. (2021). Fashion Cycles of Punks and the Mainstream: A US Based Study of Symbols and Silhouettes. *Fashion Practice*, 13 (2), 253-274.
- Steele, V. (1997). Anti-Fashion: The 1970s. *Fashion Theory*, 1 (3), 279-295.
- Thornton, S. (2019). *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Arcádia.
- Thorpe, A. (2011). Defining design as activism. Disponível em: <http://designactivism.net/wp-content/uploads/2011/05/Thorpe-deiningdesignactivism>
- Vicent-Ricard, F. (1989). *As espirais da moda*. São Paulo: Paz e Terra.

# ***Forensic Architecture: das relações possíveis entre a arte contemporânea e o conceito de verdade.***

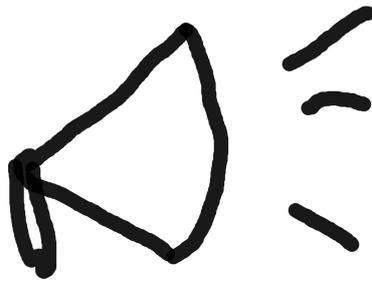
***Forensic Architecture. Of the possible relations between contemporary art and the concept of truth***



**Lais Rabello de Andrade**

Mestranda em Estudos de Arte: Teoria e Crítica da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, lais.rabello@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba6>**



#### Resumo:

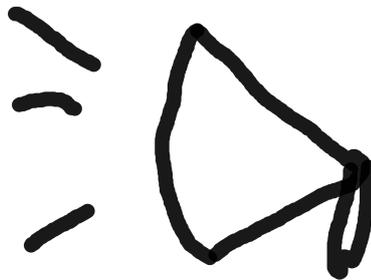
O presente artigo parte de uma crítica realizada por Hili Perlson do trabalho da agência *Forensic Architecture*: 77sqm\_9:26 min. O trabalho é uma investigação a respeito da veracidade do testemunho de um agente da inteligência alemã, Andreas Temme sobre o assassinato de Halit Yozgat por um grupo neonazista. O trabalho foi considerado pela crítica o mais importante da Documenta 14, e rendeu ao grupo a indicação ao *Turner Prize* de 2018. Mas, a sua caracterização como evidência e não arte pelo texto de Perlson, levanta uma série de questionamento acerca da identidade do objeto artístico enquanto evidência. Também é fruto de análise a gama de conceitos operacionais com o qual o *Forensic Architecture* trabalha. Essa gama conceitual somada aos mecanismos de análise de dados criados pelo grupo integram a matriz crítica desse texto a partir da qual a formatação de uma estética investigativa é problematizada.

**Palavras-chave:** *Forensic Architecture*, estética investigativa, práticas artísticas forenses, arte e evidência

#### Abstract:

The present article is based on a critique by Hili Perlson of the work of the agency *Forensic Architecture*: 77sqm\_9:26 min. The work is an investigation into the veracity of the testimony of a German intelligence agent, Andreas Temme about the murder of Halit Yozgat by a neo-Nazi group. The work was considered by critics to be the most important at Documenta 14 and earned the group a 2018 *Turner Prize* nomination. But its characterisation as evidence and not art by Perlson's text raises a series of questions about the identity of the artistic object as evidence. The range of operational concepts that *Forensic Architecture* works with is also subject to analysis. This conceptual range added to the data analysis mechanisms created by the group integrate the critical matrix of this text from which the formatting of an investigative aesthetics is problematized.

**Keywords:** *Forensic Architecture*, investigative aesthetics, forensic art practices, art and evidence



## 1.Introdução:

Art has been very good in the last decades in problematizing the notion of truth, insisting that narratives are more complex than we're told, that art is about doubt. (...) We want to show another possibility of art – one that can confront doubt and uses aesthetic techniques in order to interrogate.

(Weizman, in Perlson, 2017, s/p)

No dia 7 de junho de 2017, a 14a edição da Documenta foi inaugurada como uma conferência de imprensa que durou pouco mais de duas horas. Enviada pela plataforma *Artnet* para cobrir o evento, Hilli Perlson considerou que a coletiva se configurava como uma “pregação ao coro” de linguagem ultrapassada. (Perlson, 2017). A autora considerou que apenas um trabalho apresentado abrandava a sensação de impotência e injustiça: *77sqm\_9:26min* (2017) da agência de pesquisa londrina *Forensic Architecture* (Perlson, 2017).

O título provocativo dado a *review* por Perlson pareceu incomodar diretor do grupo Eyal Weizman, apesar da *review* ser bastante positiva quanto a qualidade do trabalho: “The most important piece at Documenta 14 in Kassel is not an artwork. It's *evidence*: An analysis of a neo-nazi murder investigation redefines the limits of what art is for” (Perlson, 2017). Para Weizman, o título é um testemunho do quanto é difícil atravessar os limites disciplinares e institucionais (Füller & Weizman, 2019, s/p).

Apesar do desgosto por parte do autor, o título de Perlson, questionando os limites da utilidade da arte, vai de encontro a pelo menos uma proposição feita por ele: a possibilidade da arte ser um confronto a dúvida, ser algo que se utiliza das ferramentas estéticas para interrogar, investigar. (Weizman apud Perlson, 2017). A importância que a crítica atribui ao trabalho, o considerando o mais importante da Documenta 14, parece ficar tímida perante a proposição que incomodou Weizman: *is not an artwork is evidence*. A questão da extradisciplinaridade das práticas artísticas é assunto para a crítica ao menos desde o movimento da crítica institucional (Holmes, 2007). E, muito embora já esteja mais sedimentada em certas combinações, ainda parece bastante recente quando se trata da hibridização com o domínio do *forense*.

Dada a natureza dos trabalhos realizados pelo *Forensic Architecture*, esses podem ser considerados precisamente como a extradisciplinaridade entre as práticas artísticas e as práticas forenses. *77sqm\_9:26min* (2017) é um vídeo que de forma narrativa, apresenta os resultados encontrados pelo grupo ao investigar o assassinato do jovem Halit Yozgat cometido pelo grupo neonazista *National Socialistischer Untergrund* (NSU). Essa investigação não foi apresentada exclusivamente na Documenta, como também foi apresentada como evidência na corte de Munique, em inquérito parlamentar, a respeito dos crimes cometidos pelo NSU. Nesse âmbito também, a identidade da investigação foi questionada, sendo chamada de arte e não evidência por um membro do Partido Democrata Cristão (Fuller & Weizman, 2021).

As práticas estéticas forenses da agência destinam-se a uma busca pela verdade, entendida aqui como um processo que pressupõe fidelidade a um evento real (Badiou, 2001, p.42). Essa formação da verdade tem descendência de uma das conceituações mais antigas e utilizadas do conceito: a verdade como correspondência. Presente na história da filosofia desde os pré-socráticos, foi formulada explicitamente por Platão no *Crátilo*: “Verdadeiro é o discurso que diz as coisas como elas são, falso é aquele que diz como não são”. (Platão, in Abbagnano, 2007, p.994). O ser verdadeiro assim, é uma característica do discurso que se faz a respeito de algo, e não uma característica da coisa em si.

Se existe aqui alguma tensão entre a busca da verdade e sua apresentação como objeto artístico, entre *forense* e *estética*, ela é espelho da tensão que define o próprio *forense*, entre a busca pela verdade, ou investigação e a retórica. Tensão entre o campo, onde se realizam as pesquisas, e o fórum onde se apresentam seus resultados. (Weizman, 2014, p.9). Muito embora o senso comum tenha acabado por designar *forense* como sinônimo de ciência *forense*, a palavra em si, com origem no latim, significa aquilo que pertence ao fórum. A disseminação da palavra está associada a formatação do fórum romano que, diferentemente do nosso entendimento atual da instituição, era um espaço multidisciplinar que englobava não apenas o âmbito do litígio como também da economia e da política (Weizman, 2014, p.9).

Os fóruns são por excelência um lugar do discurso, nele objetos retirados do campo são apresentados em um processo de *prosopopeia* (Keenan, 2014, p.38). A animação desses objetos opera uma promoção ontológica dos mesmos, transformando-os em evidência. O conceito de evidência aparece já nos estoicos e epicuristas como a manifestação ou a apresentação de um objeto tal como qual, a evidência assim se configura como critério de verdade (Abbagnano, 2007, p.392). A palavra tem origem no latim, formada pelo prefixo *ex* (fora) e pelo sufixo *videns* (ver, enxergar), *evidens* significa aquilo que é claro, óbvio, perceptível. São dois aspectos constitutivos importantes: primeiro, a evidência é critério de verdade para o discurso proferido no fórum. E, segundo o conceito de evidência pertence ao domínio da visibilidade, ou seja, de um domínio estético (Keenan, 2014, p.43).

Por mais contraditório que possa parecer, apesar das evidências se configurarem como critérios de verdade, elas não são auto evidentes. Ser evidência não é uma característica do objeto em si, mas antes, uma ferramenta do discurso, nesse caso do perito. As evidências assim têm um papel duplo no fórum: são o critério de verdade do discurso da acusação ou da defesa, e o objeto de codificação do discurso do perito. O conjunto desses discursos entra no domínio público através da apresentação à uma audiência, nesse caso o júri. A função do júri então passa a ser a de decidir qual parte pareceu apresentar um discurso cujo critério de verdade se aproxime mais do evento real. O discurso do perito assim baseia-se em tornar algo evidente, e o discurso da acusação e da defesa tem caráter retórico. Se considerarmos que o *forense* abarca o fórum, temos de considerar que o discurso *forense* é também retórico.

O que acontece assim com a busca da verdade através de uma estética *forense*? Devemos considerar que a busca é ela em si retórica? E se o é, como se configuraria um objeto artístico que busca a verdade? Ele é em si parte retórico?

Esse artigo parte da colação de Perlson: *it's evidence not na artwork*, para analisar de que maneira o conceito de evidência justaposto ao conceito de objeto artístico interfere na identidade de ambos. Além disso, problematiza o uso das práticas artísticas como prática *forense*, ou seja, como caminho para a busca da verdade. Para realizar essa análise, esse artigo se divide em duas partes: primeiro, apresenta o grupo Forensic Architecture e os conceitos operacionais a partir dos quais o grupo trabalha. E, depois, aplica esses conceitos problematizando o trabalho *77sqm\_9:26min*, como evidência e trabalho de arte, como prática artística e prática *forense*.

## **2. Forensic Architecture e seus conceitos operacionais.**

Segundo Enwezor (2008), há uma mudança significativa na tensão do campo da arte na contemporaneidade: a tensão entre política *versus* estética da modernidade, transmutam-se para uma tensão entre ética *versus* estética. Isso aconteceu porque durante a modernidade a episteme do pensamento político girava em torno da luta de classes. Assim, a arte politicamente engajada do período se baseava na crítica a mercadoria (Enwezor, 2008, p.65). Com a formalização do mercado internacional de arte, e a mudança da episteme do pensamento político, essa crítica perde parte

do seu sentido, e a arte passa a ser referir ao conceito de biopolítica ao invés (Enwezor, 2008, p.65). A episteme do pensamento político contemporâneo voltada a biopolítica pode ser percebida a partir dos anos 1970, com o surgimento do movimento pelos direitos humanos. A sensibilidade emergente para com esses direitos estruturou como os artistas entendem e a forma com a qual descrevem os conflitos (Weizman, 2014, p.13). Longe de ser um conceito instável, os direitos humanos são o solo arenoso no qual muitas das práticas artísticas contemporâneas fincaram sua base conceitual. Assim, como o ativismo as práticas artísticas, sobretudo as documentais, passam a ser alvo de questionamentos éticos a respeito da exploração da miséria do outro. A conexão entre o ativismo e as práticas artísticas somadas aos questionamentos éticos que ambos carregam permite que se use uma lente interpretativa específica: o *forense*. “Forenses is a good model for connecting aesthetic practices, activism, and Science because it is structure by the necessity of taking sides in an argument, of fighting for defending claims”. (Weizman, 2014, p.13).

A história das práticas forenses, entretanto parece contar uma narrativa na qual, o lado que se toma é o do poder de hegemônico. Isso acontece porque a capacidade de produção de evidências e a maneira com a qual essas passam a constituir o discurso que se faz a respeito de um acontecimento está nas mãos dos Estados e das grandes corporações. O discurso produzido a partir das práticas forenses pode ser pensado através do conceito de *parrhesia* de Michel Foucault. Em seu sexto discurso a respeito da verdade, proferido em Berkley, Foucault (1983) define o discurso da *parrhesia*, como aquele que não esconde nada de seu interlocutor. Um conceito retórico que, ainda segundo Foucault (1983) sofre uma mudança significativa na modernidade cartesiana: enquanto na Grécia antiga aquele que profere um discurso não indica dúvidas a respeito da verdade lhe ser conhecida, com a introdução do conceito de evidência moderno, a dúvida a respeito da verdade surge. “For before Descartes obtains indubitable clear and distinct *evidence*, he is not certain that what he believes is, in fact, true”. (Foucault, 1983, p.3).

A vontade que parece animar Eyal Weizman a fundar o Forensic Architecture em 2010, é a de integrar uma luta contra hegemônica, contrária a tirania pela verdade dos discurso oficiais, materializando a *parrhesia* moderna, na qual a certeza está baseada na evidência. Segundo o diretor, a agência está empenhada em mudar o olhar *forense*, integrando a luta contra hegemônica através de um equilíbrio de poder entre indivíduos e Estado, retirando desse último a tirania sobre a verdade. (Weizman, 2014, p.11). Sendo assim, o Forensic Architecture parte do pressuposto de que há uma verdade factual a ser descoberta sobre um determinado evento e conduz suas investigações no intuito de desvelá-la e torná-la pública. No processo de desvelamento estão envolvidas técnicas advindas das práticas forenses, enquanto o processo de tornar público se materializa de duas maneiras complementares: produzindo relatórios a serem apresentados em comissões de verdade e inquéritos parlamentares; e vídeos ou vídeo instalações apresentados no âmbito de exposições de arte contemporânea, majoritariamente nas bienais<sup>50</sup>).

Essa aparição dupla das práticas do Forensic Architecture se consolida em um momento no qual a exposição de arte de torna um fórum público de debate. Para Mouffe (2014, p.69), do ponto de vista de uma teoria hegemônica, as práticas artísticas desempenham um papel fundamental na constituição e manutenção de uma ordem simbólica dando assim uma capacidade crítica da política às práticas artísticas. A aparição majoritária em exposições de formato bienal está, para Groys (2008, pp.6-7), no fato de que essas exposições não estão conectadas ao mercado das artes, permitindo assim que os trabalhos tenham efetividade política, sob a forma de propaganda política. Críticos do formato se opõe justamente ao político associado aos trabalhos e as exposi-

<sup>50</sup>) O conceito de bienal utilizado aqui se encontra em um campo alargado, para além de uma matriz temporal, não compreendendo não apenas exposições que ocorrem a cada dois anos, como também exposições trienais, e quinquenais. Segundo Green e Gardner (2016, p.3), o formato define, ao menos desde os anos 1990, a forma como se consome a arte contemporânea.

ções, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter espetacular. Para Belting (2003, p.38) é justamente o caráter espetacular que marca a forma com a qual a contemporaneidade se relaciona com a cultura, uma transformação de observadores silenciosos em uma apresentação interativa como em um espetáculo coletivo. Esse espetáculo coletivo está diretamente relacionado com a episteme contemporânea, algo que Guattari (2012), designou como o momento no qual o poder da mídia de massa toma conta da subjetividade, iniciando uma era do pós-mídia na qual se inicia uma reapropriação e interação das máquinas tanto da informação quanto da cultura.

A contemporaneidade vem sendo determinada por uma situação de crise perpétua e conflitos com múltiplas causalidades. O direito a soberania de Estado é um direito estendido apenas a alguns, criando os mapas do conflito. Para Benjamin (2021), se fossemos desafiados a fazer uma representação cartográfica da esfera bios, essa não seria um mapa do geo-posicionamento das populações, mas antes uma cartilha militar. A violência não é mais algo que é declarado, mas um estado permanente para diversos grupos populacionais que se encontram em regiões nas quais as legislações são inexistentes, suspensas ou desintegradas. Weizman (2014, p.11), chama essas configurações de *frontier zones*, são campos de batalha sem lei do nosso presente colonial, nos quais poderosos Estados podem infringir a violência e negar o terem feito. Por não se tratar apenas de violências cuja aflição caracterize indubitavelmente um ato de guerra, muitos desses atos permanecem sem retratação. É o caso por exemplo das escavações bíblicas de Israel por debaixo do bairro palestino de Silwan, atrás de vestígios do Período do Segundo Templo. Em reportagem para o Al Jazeera, Gadzo (2019), entrevista habitantes locais que mostram os sérios danos estruturais que os anos de escavação indevida fizeram as suas casas e sistemas de infraestrutura. As escavações israelenses transformaram aqueles edifícios em ruínas contemporâneas, as rachaduras são os ecos de um contexto político e histórico da ocupação da Palestina, mesmo que de forma subterrânea (Weizman, 2014, p.18).

O caso de Silwan elucida dois conceitos fundamentais e interligados para o trabalho do Forensic Architecture: a matéria como um repositório estético e as causalidades de campo. As rachaduras que aparecem nas paredes daqueles cidadãos são registros estéticos de acontecimentos violentos, nesse caso a ocupação, que podem ser lidos através das técnicas forenses. São evidências, e como tais são passíveis de interpretação segundo esse ou aquele discurso. Como as técnicas forenses costumam estar sob o domínio do poder hegemônico, o discurso que se formaliza como verdadeiro tende a ser aquele que é do interesse do poder. No caso de Silwan, os moradores tentaram defender-se da devastação subterrânea, submetendo uma petição ao Supremo Tribunal de Israel, que interpretou as rachaduras como evidência da péssima condição das construções palestinas (Weizman, 2014, p.18).

O Forensic Architecture entende que as paredes daquelas casas funcionam como sensores ou repositórios estéticos. Isso não significa um retorno à uma condição pré kantiana da estética, na qual a matéria teria prioridade em relação ao sujeito, mas sim uma combinação de ambos para a formação de uma estética *forense* (Weizman, 2014, p.15).

Forensic aesthetics is not only the heightened sensitivity of matter or of the field, but relies on these material findings being brought into a forum. Forensic aesthetics comes to designate the techniques and technologies by which things are interpreted, presented, and mediated in the forum, that is, the modes and processes by which matter becomes a political agent

Essa ampliação do entendimento da matéria como um agente político traz a luz uma nova abertura para o campo de conhecimento da arquitetura. Assim como os ossos do corpo humano registram os acontecimentos da vida de uma pessoa, que pode ser interpretada através da tecnologia *forense*, as paredes dos edifícios registram os processos de macro e micropolítica aos quais

são submetidas; e, esses registros podem ser interpretados através de tecnologias similares. Ao operar esses grandes registros, a arquitetura torna-se uma forma de conhecer a realidade sensível do mundo, de interpretar as relações entre pessoas e coisas que estão mediadas por essas estruturas de múltiplas escalas em constante processo de transformação.

Como aqueles que infringem a violência costumam ser os detetores da tecnologia mais avançada de recolha massiva de dados, aquilo que esses produzem é considerado pela grande mídia como informação, enquanto aquilo que é produzido pelas suas vítimas fica rebaixado a categoria de ruído (Fuller & Weizman, 2021). As exposições de arte ocupam um lugar privilegiado nessa dinâmica de luta contra-hegemônica como espaços agonísticos (Mouffe, 2014, p.71). As instituições artísticas, como todos os outros espaços públicos estão contaminadas com as estruturas hegemônicas, entretanto ao entregarem o conflito, essas instituições podem operar a reconciliação com a ideia de que o consenso é impossível (Mouffe, 2014, p.71). A dificuldade de consenso e a formatação do espaço expositivo como um fórum de debate, também permite que novas causalidades, excluídas do fórum legal, sejam levadas em consideração, as causalidades de campo. As causalidades de campo são a somatória de fatores que permitiram que aquele evento ocorresse daquela maneira, são movimentos dinâmicos que infletem e incorporam diferentes forças ao longo do tempo. (Füller & Weizman, 2021).

As causalidades de campo têm sua maior aplicação para conflitos que não estão delimitados por uma janela temporal. Recolher as evidências necessárias para se delimitar as causalidades de campo consiste em procurar os vestígios deixados para trás pelas vítimas dos Estados de violência. Esse trabalho tem particular importância em um momento no qual o testemunho humano passou por sucessivos processos de descredibilização. Para Weizman (2014, p.10), esses processos desempenharam na episteme do pensamento contemporâneo uma sensibilidade emergente para as investigações materiais, o que o pensador classifica de *forensic turn*. A materialização dessa emergência pode ser percebida em diversos setores da cultura, e é particularmente visível na indústria cultural, com a formalização do drama criminal *forense*. Com um número recorde de espectadores, *CSI (Criminal Scene Investigation)*, se consolida como uma narrativa na qual a polícia e a ciência tem total credibilidade. Entretanto, essa consolidação se dá no momento em um momento inverso, ou seja, quando a descrença na polícia e na ciência parece generalizada (Cavender & Deutsch, 2007). "Science stands for truth on CSI, truth in a deeper philosophical sense, and in terms of the case at hand, that is, proving who is the criminal" (Cavender & Deutsch, 2007, p.74).

Essa dubiedade entre a descrença de uma forma e seu sucesso como formatação artística também chega ao universo das práticas artísticas e das práticas forenses, sobretudo na formatação de imagem *versus* verdade explorada e problematizada pela prática documental. Há um duplo vínculo: as imagens documentais são mais fortes do que nunca, enquanto, temos cada vez menos confiança na representação documental (Lind & Steyerl, 2008, p.11). Segundo Enwezor (2008, p.98), há na prática do documentário uma inclinação *forense* na recolha de dados e fatos e sua transformação em uma narrativa comprometida com o conceito de verdade.

A diferença qualitativa que pode ser vista entre a inclinação ao *forense* da prática do documentário e a formatação de uma estética investigativa está que a segunda também atua na criação dos mecanismos de análise para os dados recolhidos. Um exemplo de como funciona essa criação de mecanismos é o trabalho *Triple-Chaser* (2019), do Forensic Architecture apresentada e comissionado pela *Whitney Biennial*.

Warren B. Kanders, membro do conselho do museu é também o CEO do Safariland Group, um dos maiores fabricantes de armas não letais do mundo. Enquanto a exportação de equipamento militar americano está em registro público, a de gás lacrimogênio não está. Assim, é apenas quando imagens das latas aparecem on-line que a opinião pública consegue saber quem adquiriu o gás.

Vasculhar todas as imagens disponíveis na internet buscando a lata do gás seria humanamente impossível. Por isso, o Forensic Architecture construiu um I.A. para fazer o trabalho. Esse sistema aprendeu não apenas através das poucas imagens da lata disponíveis, como também através de um modelo construído pela própria agência. Esse modelo é colocado contra milhares de fundos foto realísticos sintéticos. “In this way, “fake” images help us to search for real ones, so that next time Safariland munitions are used against civilians we’ll know”. (Forensic Architecture, 2019).

Um mecanismo similar, a criação de ambientes *fake*, foi utilizada pelo grupo no trabalho apresentado na Documenta 14: *77sqm\_9:26min*.

### 3. The Murder of Halit Yozgat (The Society of Friends of Halit)<sup>51.)</sup>

*77sqm\_9:26min* é uma investigação do Forensic Architecture que fez parte da instalação *The Society Friends of Halit*, contida no programa público da Documenta 14, *Parliament of Bodies*, na *Neu Neu Galerie (Neue Hauptpost)*. O trabalho está configurado no formato de vídeo e tem duração de 28 minutos. A proposta é a de remontar o assassinato do jovem Halit Yozgat, de 21 anos. No dia 6 de abril de 2006, na cidade de Kassel (Alemanha), Yozgat se tornou a nona vítima de uma série de 10 homicídios<sup>52.)</sup> cometidos pelo grupo neonazista *National Socialistischer Untergrung* (NSU). O jovem foi baleado ao redor das cinco da tarde no cyber-café de sua família enquanto trabalhava. No momento da morte de Yozgat, o agente da inteligência alemã do *Landesamt für Verfassungsschutz* ao serviço do estado de Hessen, Andreas Temme estava no local.

Até 2011, a polícia alemã vinha tratando os assassinatos como casos isolados. O fato de serem conectados tornou-se público após o suicídio de dois membros da NSU. A partir dessa data, vários inquéritos parlamentares foram abertos na Alemanha sob a forte suspeita de que os serviços secretos do país estavam cientes das operações da NSU, e em contato com apoiadores do grupo. O Forensic Architecture denominou esse conluio de *NSU Complex*, uma mistura assustadora de racismo estrutural e cegueira institucional.

Quando as mortes ainda eram tratadas como isoladas, Andreas Temme, cliente habitual do café, prestou depoimento à polícia. O discurso de Andreas Temme foi aceito como uma *pharresia* nos termos discursivos gregos pela polícia alemã. Entretanto, sua falta de compatibilidade com a *parrhesia* moderna, ou seja, com a adesão à evidência. O tempo médio que Temme costumava passar no café era de 1 hora, e, no dia do crime, passou apenas 15 minutos. Segundo Temme não se apresentou prontamente a polícia para prestar depoimento, o que denunciou sua presença no local foi o log-in de sua conta em um site de relacionamentos. Segundo o depoimento do agente, ele não havia presenciado nada suspeito no dia do crime. O tribunal em Munique exauriu Temme de qualquer culpa, concluindo que o agente poderia não ter presenciado o assassinato ou não ter notado o corpo de Yozgat.

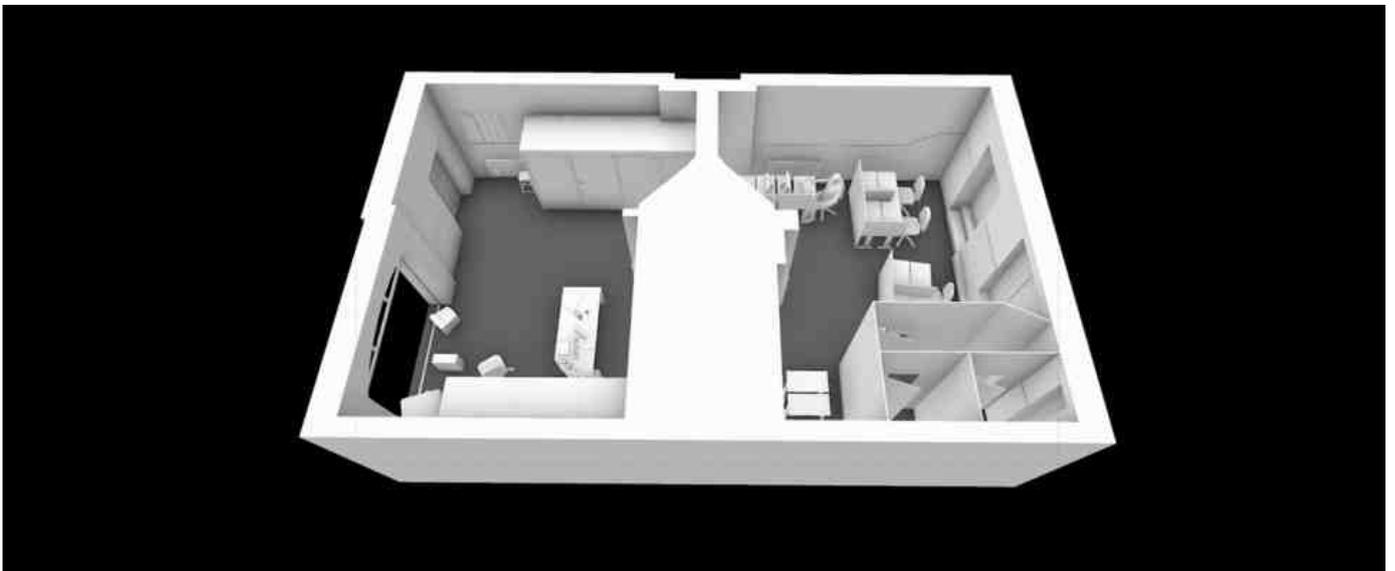
No final de 2015, centenas de documentos produzidos durante a investigação policial, incluindo fotografias da cena do crime, testemunhos, registros de log-in nos computadores do cyber café, e o vídeo de reconstrução realizado por Temme foram vazados pelo site *NSU Leaks*. Em novembro de 2016, o People’s Tribunal comissionou o Forensic Architecture para conduzir uma investigação

<sup>51.)</sup> As informações apresentadas nessa parte do texto foram extraídas do vídeo *77sqm\_9:26min*, realizado pelo Forensic Architecture. Disponível em: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>

<sup>52.)</sup> As outras vítimas do grupo são: Enver Şimşek (2000, Nurembergue), Abdurrahim Özüdoğru (2001, Nurembergue), Süleyman Taşköprü (2001, Hamburgo), Habil Kılıç (2001, Munique), Mehmet Turgut (2004, Rostock), İsmail Yaşar (2005, Nurembergue), Theodoros Boulgarides (2005, Munique), e Mehmet Kubaşık (2006, Dortmund), Michèle Kiesewetter (2007, Heilbronn).

a respeito da veracidade do depoimento do agente alemão. Para realizar tal investigação, a agência propôs três cenários distintos, todos baseados no vídeo de reconstrução feito por Temme: 1. O agente já havia deixado o cyber café quando o crime ocorreu. 2. O agente estava junto aos criminosos na frente da loja. 3. O agente estava no fundo da loja, onde ficam os computadores, e, ao sair não percebeu nenhum indício do crime.

O título do trabalho *77sqm\_9:26min* já dá uma pista da forma metodológica utilizada pelo grupo. 77 metros quadrados é o espaço do cyber-café, palco do crime, e 9:26 minutos é o tempo da performance do crime – o espaço de tempo em que a última pessoa viu Yozgat vivo. O grupo construiu uma maquete virtual a partir das fotografias da cena do crime, modelando as superfícies não apenas mediante seu caráter formal, mas incluindo dados a respeito das diferentes propriedades dos materiais, abrangendo assim a capacidade de repercussão sonora desses (Figura 1). Essa maquete foi reduzida aos seus aspectos mais relevantes, e, afim de obter confirmação de qualquer dado obtido na simulação virtual, um modelo real foi construído na *Haus der Kulturen der Wel*, Berlim, entre 6 e 11 de março de 2017 (Figura 2). Os materiais a serem empregados na construção do modelo foram indicados pela empresa *Anderson Acoustic*, uma empresa especializada em acústica.



**Figura 1:** – A maquete virtual construída pelo Forensic Architecture

**Fonte:** Frame de vídeo (3:17).<https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>



**Figura 2:** – Modelo real construído pelo Forensic Architecture a partir da maquete virtual

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

Depois de resolvida a questão da simulação do espaço, a agência precisava localizar os acontecimentos e participantes no tempo. Como se tratava de um cyber-café, essa tarefa foi simplificada através dos registros de log-in e uso dos telefones e computadores do espaço (Figura 3). O grupo considera todas as pessoas que estavam no estabelecimento no momento do crime e seus testemunhos. Dois garotos que foram ao café para jogar *Call of Duty*, as 16:30 e 16:48. Hediye C. que entrou com sua filha para fazer duas ligações telefônicas. O agente Andreas Temme, que fez log in no site de relacionamentos i-LOVE, com o nome de usuário *wildman 70*, as 16:50:56. E Faiz, que entrou para utilizar as cabines telefônicas na frente da loja, sua primeira ligação foi as 16:54:00 e o final da sua última ligação as 17:03:26. Nesses 9:26 minutos, Yozgat foi assassinado. Todas as pessoas que estavam no café naquela tarde ouviram os tiros, com exceção do agente.



**Figura 3:** – Posicionamento temporal e físico das testemunhas do assassinato de Halit Yozgat

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

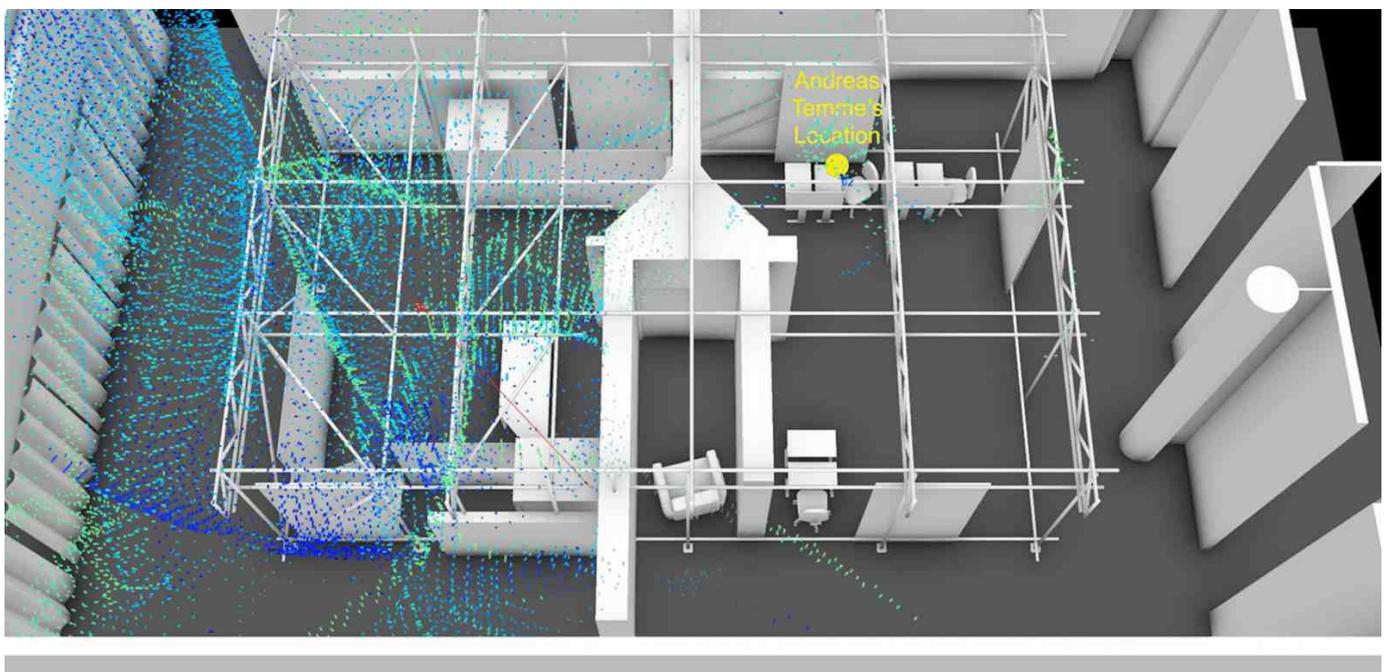
Depois do posicionamento espaço temporal dos envolvidos, o Forensic Architecture parte para a análise dos testemunhos. Hediye C. alega que ouviu os disparos após ter iniciado sua segunda chamada, ente as 17:01 e 17:02. A alegação é sustentada pelo testemunho de Faiz, que diz ter ouvido os disparos depois que sua primeira chamada acabou (17:01:02) e antes que a segunda fosse completada (17:02). O logout do computador do agente foi as 17:01:40. Segundo o vídeo de reencenação realizado por Temme, ele levaria 1:07 para deixar a loja. Assim, o cenário 1, no qual o agente já havia deixado o cyber café pode ser descartado. Restam assim duas opções, ou Temme estava na frente da loja junto com os assassinos ou ele ainda estava na sala dos computadores.

Segundo o depoimento de um dos garotos que via Temme do ângulo de seu computador, o agente estrou no estabelecimento carregando um saco plástico que não estava cheio, mas parecia conter algo pesado. O menino completa dizendo que os disparos ocorreram em menos de dois minutos após Temme se levantar. Não existem evidências materiais que corroborem o depoimento. Assim o cenário 2, apesar de possível, não tem muita efetividade na condenação de uma agente do Estado.

O cenário 3, foi aquele que exauriu Temme de toda a culpa. Esse cenário desconsidera o depoimento do garoto, e coloca o agente na sala dos computadores quando o crime ocorreu. Temme não percebeu que um crime havia acontecido ali. O Forensic Architecture considera os três sentidos que precisariam ser “enganados” para que não houvesse tal apreciação: audição, olfato e visão.

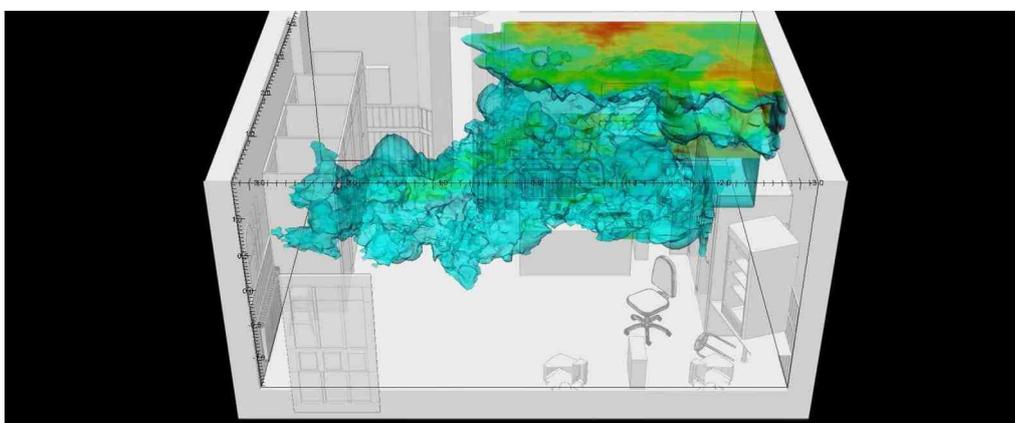
Para testar se seria possível que o agente não tivesse ouvido o tiro, a agência contrato a empresa *Armament Research Services* cujo especialista em balística conduziu um teste sonoro, disparando uma Česká 83 (arma do crime) com a mesma munição, 7.65mm, com e sem silenciador. Simulações da propagação do som tanto na maquete real quanto na virtual demonstram que: no computador onde Temme estava, o som chegaria aos 94 a 99 dB – isso são 40-45 dB a mais que o som ambiente comum (Figura 4).

Para determinar se seria possível que Temme não tivesse sentido o cheiro de pólvora residual no ar, o Forensic Architecture chamou o especialista em dinâmica de fluídos Dr. Salvador Navarro-Martines. Dada a quantidade de pólvora que cada bala contém, aproximadamente 4,73g, o volume de gás produzido estaria entre 20,8 e 41,6cc. A simulação demonstra que mesmo se o tiro fosse disparado até 20 segundos antes de Temme deixar seu computador, o agente sentiria o cheiro ao passar pelo local (Figura 5).



**Figura 4:** – Modelo de propagação sonora realizado pelo Forensic Architecture

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>



**Figura 5:** – Modelo de dinâmica de fluídos realizado pelo Forensic Architecture

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

A última variável a ser testada é a de que Temme não viu o corpo de Yozgat no chão ao deixar o cyber-café. O Forensic Architecture fez um “passeio” em primeira pessoa pela maquete virtual a partir do vídeo de reconstrução de Temme. Para além do teste virtual, a agência conduziu um teste no modelo real, através de uma câmara e de um ator. Em qualquer posição que o corpo de Yozgat estivesse, ele seria visível ao agente.

As simulações feitas pelo Forensic Architecture concluem que há culpabilidade a ser atribuída à Andreas Temme, afinal, mesmo que não tenha sido ele quem disparou a arma, foi cúmplice do crime. O relatório dos especialistas juntamente com as simulações operadas pela agência fora apresentado no inquérito parlamentar que investiga as ações da NSU em Hessen. E, para a Documenta, o grupo formalizou sua pesquisa no formato de vídeo. Esse vídeo que Hilli Perlson chamou de evidência e não arte.

“Testifying to the difficulty of crossing disciplinary and institutional borders, art reviews referred to this exhibit as ‘evidence, not art’, while those accused and threatened by it, including the accused agent and even members of the ruling Christian Democratic Party, (unsuccessfully) tried to disqualify it by calling it ‘art, not evidence’” (Fuller & Weizman, 2021, s/p).

Horas cronometradas aos segundos, unidades de medida, simulações, gráficos, etc. uma quantidade significativa de dados organizada de uma certa forma em que uma narrativa emerge. Supostamente, um pano de fundo a partir do qual a verdade pode ser encenada (Keenan, 2014, pp.51-52). O vídeo é narrado, e esse narrador no papel de perito vai decodificando cada ruído, cada dado para o espectador. Os dados estão ordenados, e sempre sustentam a conclusão que vem a seguir. O perito descarta cenários, “altamente improváveis” e o observador não tem outra escolha se não concordar. O vídeo parece demonstrar que a partir daqueles dados há apenas uma verdade possível, não há espaço para qualquer outra interpretação.

Weizman efetivamente demonstra o caminho que pretendia, uma prática artística que confronta a dúvida e investiga, o que o autor não coloca é que ao final desse processo, o que o trabalho entrega é uma certeza: a certeza de que aquele evento aconteceu dessa forma e não de qualquer outra. São apenas duas possibilidades: Ou Andreas Temme participou do assassinato ou ignorou o corpo de Halit Yozgat, de qualquer forma há a certeza de culpabilidade pelo agente. Mas, essas duas conclusões estão sustentadas pelo vídeo de reconstrução feito pelo agente vinte dias depois do ocorrido, o que significa que ele próprio pode ter “errado” na sua reconstrução. Podemos supor por exemplo, que Temme esqueceu de pagar pelo serviço, então nunca olhou pro balcão, nunca vendo o corpo de Yozgat, mas que acredita ter pago, e por isso o fez no vídeo de reconstrução.

Enquanto o Forensic Architecture se compromete a revelar as incongruências do discurso de Temme, não se ocupa de revelar as incongruências do seu próprio. Os testemunhos não reproduzidos na íntegra, os dados sem verificação de pares, e a confiança de que o vídeo de reconstrução de Temme é absolutamente fiel ao evento, são problemas que dentro de uma prática que se promete crítica de si própria deveriam ser abordados. Como o diretor mesmo coloca, o *forense* se baseia em escolher um lado e, legitimamente escolhesse o lado de Yozgat, contudo o ato dessa escolha não é apresentado ao público. Se a exposição como forma de luta contra hegemónica deveria se tornar um fórum público de debate, uma instituição agonística, aqui não há debate, há a tirania pela verdade que o próprio grupo pretende combater.

Não se trata aqui de defender o agente ou discordar das conclusões, mas antes de se fazer a necessária crítica ao método. Weizman é consciente do *forensic turn*, ou seja, tem esclarecido para si o poder de convencimento que o trabalho traz. Esse poder é tamanho que Perlson consegue dizer que o trabalho é evidência e não arte. Evidências não são contestáveis, elas existem. Os

registros de log-in são evidências, assim como a arma do crime. Além das evidências materiais, os testemunhos dão suporte a esse ou aquele discurso. O que o vídeo traz é a retórica da acusação, ou seja, um discurso que é suportado pelo teor de verdade de cada uma dessas partes.

Ainda não me parece claro se um objeto artístico pode ser evidência de uma causalidade mínima, ou se, o objeto *forense* tem sua identidade comprometida, uma vez que, ao adentrar no espaço expositivo ele recebe a promoção ontológica tornando-se trabalho de arte. Mas, os trabalhos de arte têm em si a característica de serem evidências de causalidades de campo. Seja uma escultura abalada por um terremoto, seja uma pintura cujo pigmento está repleto de pigmentos. A questão parece ser que, ao trazer essas evidências já codificadas à exposição, o trabalho torna-se denúncia das forças que agem sobre ele. E, passa a ter efetividade política.

### **Agradecimentos:**

Gostaria de agradecer a organização do Combart pela oportunidade para apresentar esse trabalho e ao meu orientador prof. Dr. Tiago Barbedo Assis por toda a ajuda na realização da pesquisa que levou a esse artigo.

### **Bibliografia:**

- Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Badiou, A. (2001). *Ethics: Na essay on the understanding of Evil*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Benjamin, W. (2021). *One-way street and other writings*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Belting, H. (2003). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cavender, G. & Deutsch, S. K. (2007). CSI and moral authority: The police and science. *Crime Media Cultureis.*, 3 (1), 67-81.
- Enwezor, O. (2008). Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of "Truth" in Contemporary Art. In M. Lind & H. Steyerl (2008). *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (pp.62-104). Berlim: Sternberg Press.
- Forensic Architecture* (2017, 8 de junho). The Murder of Halit Yozgat. *Forensic Architecture*. Disponível em:
- Forensic Architecture*. (2017, 18 de julho). Report: 77sqm\_9:26min. Disponível em:
- Forensic Architecture*. (2019, 13 de maio). Triple Chaser. *Forensic Architecture*. Disponível em:
- Foucault, M. (1983). Discourse and Truth: *The Problematization of Parrhesia*. Disponível em:
- Fuller, M. & Weizman, E. (2021). *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Gadzo, M. (2019, 8 de julho). How 'archeological settlements 'are destroying Paestinian homes. *Al Jazeera*. Disponível em:
- Green, C. & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The exhibitions that created contemporary art*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Guattari, F. (2012, 1 de fevereiro). Towards a post-media era. *Mute*. Disponível em:
- Gulec, A. (2017, 6 de abril). The Society of Friends of Halit. *Documenta 14 Public Programm The Parliament of Bodies*. Disponível em:
- Holmes, B. (2007, janeiro). *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions. Transform*. Disponível em:
- Keenan, T. (2014). Getting the dead to tell me what happened: Justice, prosopopeia and forensic afterlives. In *Forensic Architecture* (ed.). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlim: Stenberg Press.
- Lind, M. & Steyerl, H. (2008). Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. In M. Lind & H. Steyerl (2008). *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (pp.10-28). Berlim: Sternberg Press.

- Mouffe, C. (2014). Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art. In H. Steirischer & F. Malzacher (ed.). *Truth in concrete: A handbook for artistic strategies in real politics*. Berlin: Stenberg Press.
- Perlson, H. (2017, 8 de junho). The most important Piece at documenta 14 in Kassel is not an artwork. It's evidence. *Artnet*. Disponível em:
- Weizman, E. (2017). Guerra urbana passar através das paredes. In F.J. Pereira & M. Leal (eds.). *Monodisperso*. Porto: Editora FBAUP.
- Weizman, E. (2014). Introduction. In *Forensic Architecture* (ed.). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Stenberg Press.



CATHARISTS

INDO FINES

INDO FINES





DIAGRAM OF THE HEART

DETACHMENT

LEECHES  
LEECHES  
LEECHES  
LEECHES



# **Animação, espaço público e gentrificação. A imagem animada como forma de resistência<sup>53.)</sup>**

## **ANIMATION, PUBLIC SPACE AND GENTRIFICATION. THE ANIMATED IMAGE AS A FORM OF RESISTANCE**



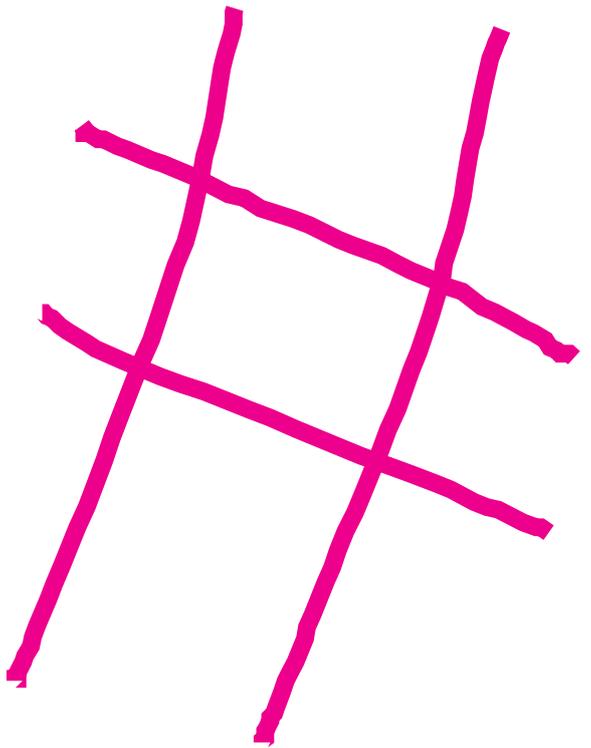
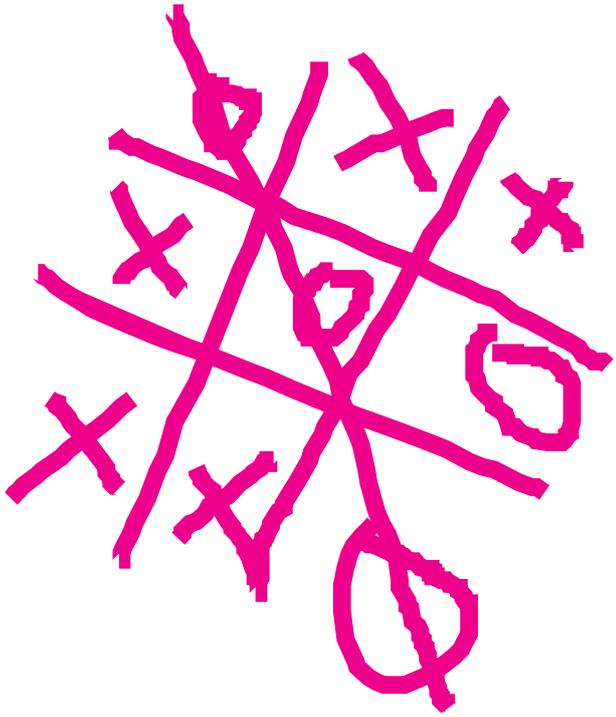
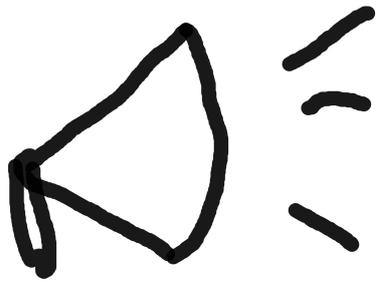
**Pedro Serrazina**

Universidade Lusófona, pedroserrazina@hotmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba7>**

---

<sup>53.)</sup> Este artigo consiste na transcrição revista da apresentação feita na 3ª edição da conferência COMbART, arts activism and citizenship (Maio, 2022).



## INTRODUÇÃO

Boa tarde a todos, obrigado à Dra. Paula Guerra pelo convite, obrigado à organização, é um prazer estar aqui.

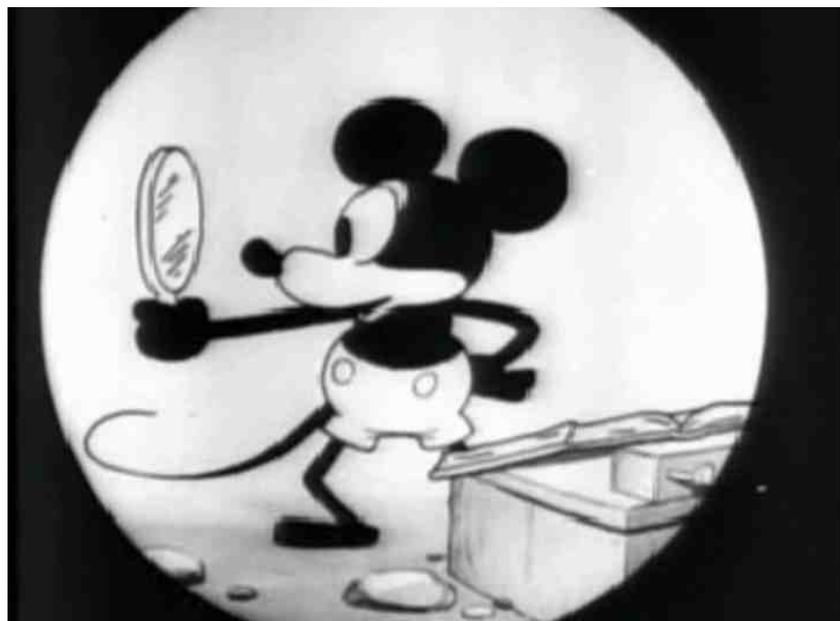
O meu nome é Pedro Serrazina e sou realizador e professor de animação. No entanto, o meu percurso começou pela arquitetura, e foi aí que nasceu este interesse nas relações entre animação, espaço público e gentrificação, em particular, sobre a imagem animada como forma de resistência urbana.

A minha apresentação irá começar com um breve contexto histórico, estabelecendo o cinema, e o cinema de animação em particular, como formas de arte iminentemente espaciais: ambos criam espaço no ecrã, no enquadramento, e projetam também ideias de espaço social.

De seguida, irei usar exemplos de representações tradicionais na animação, em que o espaço é essencialmente cenário para a ação das personagens. Estes exemplos dividem-se maioritariamente em 2 campos: representações que alimentam um ideal fantasista, ou representações que perpetuam visões conservadoras de modos de viver em sociedade.

Por fim, apresentarei dois casos de estudos de projetos alternativos aos exemplos tradicionais, em que procurei usar a imagem animada como meio para pensar o espaço público.

Mas, antes de mais, gostava de começar com esta imagem de uma personagem que, ainda hoje, representa, de algum modo, o cinema de animação de grande público. (Ver imagem 01)



**Imagem 01:** "Imagem de Mickey em *Plane Crazy* (1928), de Walt Disney: o espelho como conforto e confirmação de momento"

O que é que esta imagem nos revela? Quando nos olhamos ao espelho, o que procuramos é a certeza de que estamos bem, bonitos, confiantes... Mas, ao mesmo tempo, ao olhar o espelho, estamos também a confirmar que estamos vivos, prontos para enfrentar o mundo. Os espelhos fazem isso, confortam-nos e confirmam que estamos aqui – no momento.

O ecrã do cinema também cumpre um pouco esse papel, porque nos confronta com modos de ver a realidade que confirmam, ou questionam, a nossa própria maneira de ver essa realidade.

O meu objetivo com esta apresentação é falar sobre isso mesmo, sobre animação que nos faz olhar à nossa volta e questionar o espaço que habitamos.

"E o Mickey, onde é que ele entra em tudo isto?"

O rato Mickey é uma criação gráfica, uma personagem icónica que, ainda hoje, apesar da idade, representa, como disse, uma certa ideia de cinema de animação de grande público. No entanto, ele representa algo mais, exterior ao ecrã, de algum modo, dá corpo ao seu criador, Walt Disney.

Como sabemos, Disney não se limitou à intenção inocente de dar vida a ratos divertidos no ecrã: a sua ambição transcendia os limites desse ecrã e, atualmente, os estúdios que perpetuam o seu nome transformaram-se no império económico que todos conhecemos. No entanto o primeiro passo dessa expansão foi dado através da implementação dos parques temáticos da Disneyland

Quando refletimos sobre este salto, do ecrã para a implementação no espaço físico, o cinema de animação deixa imediatamente para trás a perceção comum de ser essencialmente um meio de entretenimento para crianças ou jovens, e passa a ter outras leituras mais sofisticadas. A relação entre o cinema de animação e o espaço físico, o espaço real que habitamos, passa a ser algo muito mais tangível e ideologicamente mais complexo.

É este jogo de construção de identidade e de relação entre o espaço animado, do ecrã e do espaço social, que me agrada muito explorar.

No meu próprio trabalho em animação, comecei pela curta metragem de ficção, passei pelos vídeo clips, documentários e acabei mais recentemente a explorar o campo da instalação, aquele a que também chamamos *animação expandida*.

Este percurso começou no curso de arquitetura (que frequentei, mas não concluí para fazer cinema de animação), e foi nesse curso que desenvolvi um método de trabalho com forte base no desenho onde o cenário, o espaço do ecrã, e o espaço animado em particular, são fundamentais quer para a composição da imagem, quer para a construção de um modo de olhar que me ajuda a construir e a contar as histórias que quero contar.

Dentro deste enquadramento, a apresentação de hoje começou como reação a um processo de gentrificação que na última década nos assaltou, a nós, portugueses, e às nossas maiores cidades em particular, depois de já ter tido impacto em muitos outros países - o que torna ainda mais trágica esta repetição de políticas e erros urbanos que agora nos afeta.

Foi perante este fenómeno contemporâneo de destruição, ou substituição, seja da arquitetura, seja dos habitantes dos centros históricos, que comecei a pensar seriamente no porquê de fazer animação e no modo de usar a imagem animada como forma de resistência a este processo de *Disneyficação* das nossas cidades.

Mais do que uma área artística - ou de resistência - o domínio da animação, tal como entendido pelo grande público, enquadra-se principalmente pelos filmes (incluindo os de imagem real, nomeadamente de fantasia, em que a animação quase substituiu por completo a captação de imagem real) e pelos jogos, formas de entretenimento dirigidas a um público vasto, que vai do infantil, ao juvenil, aos jovens adultos. Genericamente, a animação é entendida como uma área inócua dentro do campo mais respeitado do Cinema.

No entanto, se olharmos para além da superfície das imagens, na maioria dos filmes de animação conseguimos encontrar facilmente múltiplas referências, estéticas ou culturais, da época e lugar em que foram produzidos. Procurar estes contextos não é, ou não devia ser, algo estranho: afinal estamos habituados a reconhecer este tipo de referências noutras formas de arte, nomeadamente no cinema, mas não é tão comum termos acesso a uma procura interessada de segundas leituras dentro do universo da animação.

Nas paisagens da animação portuguesa, por exemplo, encontramos um tipo muito próprio de localização ao nível dos cenários. Infelizmente, apesar de muito premiada lá fora, a animação portuguesa quase não é reconhecida entre nós como expressão de cultura, no entanto, uma das razões do seu sucesso internacional tem certamente a ver com o universo visual que enquadra estas imagens (de filmes como *Os salteadores* (Abi Feijó: 1993), *A suspeita* (Ribeiro: 1999), *Fado do homem crescido* (Brito: 2012). *É preciso que eu diminua* (Serrazina: 2016), *Água mole* (Gonçalves e Ramires: 2017), *Agouro* (Doutel & Sá: 2018), *Tio Tomás e a contabilidade dos dias* (Pessoa: 2019). (Ver imagem 02)

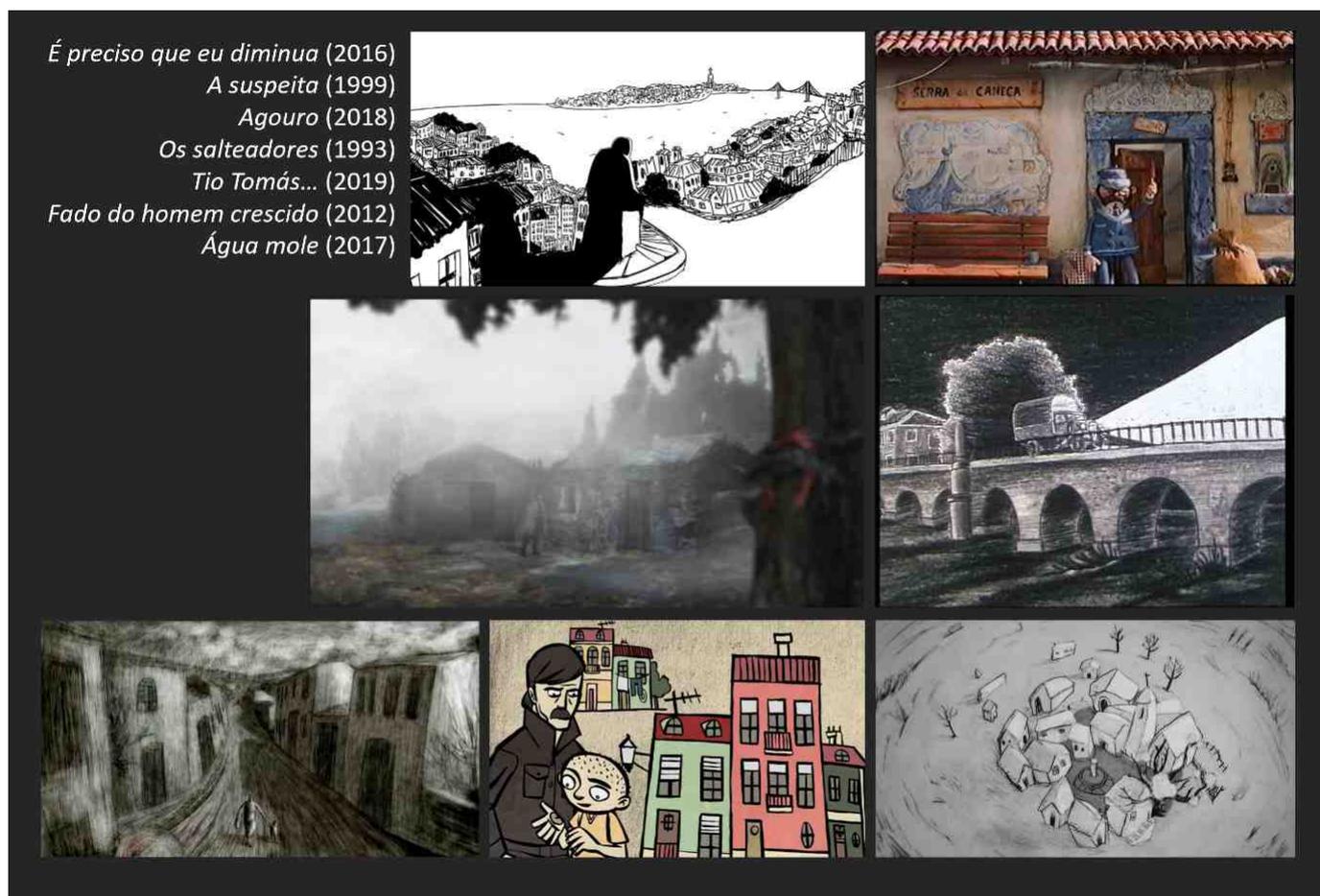


Imagem 02: "Paisagens da animação portuguesa"

As paisagens destes filmes remetem para um determinado espaço geográfico-cultural e o modo como complementam a narrativa é parte muito importante do sucesso destes filmes, distinguindo-os dos cenários, fantásticos ou futuristas, ou mesmo das paisagens urbanas globalizadas/homogeneizadas que caracterizam grande parte dos filmes de grande público.

Através apenas do lugar e do cenário, encontramos expressões de identidade gráfica, mas também expressões de lugar e cultura.

No meu entendimento, seja como realizador, seja como professor, esta ideia, repito, de identidade, é fundamental para a construção de uma animação diferenciada, claramente nossa e não cópia de outros modelos. Digo isto não num sentido de patriotismo bacoco ou nacional-populista, mas por uma intenção de afirmação cultural, de reforço, ou até, se quisermos, de documentação/preservação de visões de espaço arquitetónico e social que me parecem claramente identitárias.



**Imagem 03:** "Fantasmagorie (1908), de Émile Cohl, é uma das primeiras representações cinematográficas de personagens sentadas numa sala de cinema."



## CINEMA, IMAGEM ANIMADA E ESPAÇO PÚBLICO

Quem conhece um pouco da história do cinema sabe que a relação da imagem em movimento com o lugar em que é produzida ficou estabelecida desde a sua origem: logo em 1895, nas primeiras exibições públicas do cinema tal como o conhecemos, *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, um dos filmes dos irmãos Lumière, apresentou a saída dos operários da sua própria fábrica, e ligou para sempre o espaço social, ativo e habitado, com o espaço do cinema.

O cinema de animação, apesar de ser um contraponto visual ao realismo dos primeiros filmes de imagem real, também funciona como registo da sua época: em 1908, o pioneiro Emile Cohl, num dos primeiros filmes de desenho animado, é também bastante específico na representação do lugar onde se passa o seu filme *Fantasmagorie*, em que as personagens aparecem sentadas num cinema. (Ver imagem 03)

Este é dos primeiros realizadores a colocar o espaço da sala de cinema dentro da própria narrativa visual de um filme e, nesta fase inicial do cinema de animação, encontramos muitos exemplos de representações de personagens em locais e contextos muito específicos:

Por exemplo, o Gato Felix, uma das primeiras vedetas da animação ocidental, no episódio *Felix revolts*, de 1923, toma conta do espaço público e lidera lutas sindicais, reivindicando melhores condições de trabalho; Em *All puzzled*, de 1924, Felix dá um salto à revolução Russa; Já em *Dines and pines*, de 1927, durante um sonho, o cenário ganha vida e persegue-o, como se Felix fosse um elemento estranho na sua própria cidade; Esta sugestão de alienação espacial parece também em *Crazy town*, de 1931, onde a Betty Boop e o seu amigo Bimbo surgem perdidos num cenário urbano que se torna ameaçador...

Exemplos como estes ecoam não apenas acontecimentos da época, mas também alguma da ansiedade sentida numa sociedade em mudança, que acelerava com a industrialização, e que Chaplin ilustraria tão bem no filme *Modern times*, em 1936.

O cinema e a animação refletiam assim esta transformação das cidades em espaços de alguma alienação e locais com "vida própria". Mas é importante lembrar ainda que esta relação do cinema, e da imagem animada, com o seu contexto vai mais longe do que a caricaturização do espaço social, e tem implicações na construção de um modo de olhar, e mesmo na formação de uma ideia de viver em sociedade: quando, por exemplo, Disney abandona as curtas metragens cómicas do início do séc. XX para apostar em longas metragens de conteúdo moralista, ele está não apenas a procurar o sucesso comercial, mas também a responder a uma inflexão conservadora coletiva dos EUA, a que o código Hays deu concretização prática.

Dado o sucesso que alcançaram, os chamados anos de ouro de Walt Disney(entre a primeira longa, *Snow White and the seven dwarves*, de 1937, e *Bambi*, de 1942),com o seu mundo infantilizado, de palácios e florestas encantadas, sempre com a ideia da família tradicional como núcleo da sociedade (onde o papel da mulher era reduzido ao da princesa indefesa a quem o príncipe salvava do mal, ou da bruxa má, que todos temiam), servem como exemplo por excelência: os espaços de fantasia que apresentavam foram fundamentais para a popularização de um cinema de animação infantilizado, direcionado para toda a família, enquanto promoviam uma determinada visão do mundo.

Naturalmente, os estúdios Disney foram forçados a acompanhar a evolução dos tempos, e hoje os seus filmes já são representativos de uma sociedade mais inclusiva. Em qualquer dos casos, é sempre interessante considerar o impacto que a promoção dessa anterior visão do mundo, promovida durante as décadas em que Disney era sinónimo de cinema de animação de sucesso, terá tido, principalmente no seu público mais novo, ajudando a construir e reforçar ideias de organização e espaço sociais claramente conservadoras.

Felizmente, Disney não estava só e os filmes dos irmãos Fleischer, seus concorrentes na primeira metade do século XX, nomeadamente com a série da famosa Betty Boop, faziam referência a outros espaços, claramente mais abertos etnicamente, racialmente mais representativos e a outros modos de vida. Estes eram mais sugestivos, sensuais e sedutores, trazendo para o ecrã a música jazz em músicos negros que, não podemos esquecer, na altura estavam segregados do espaço público.

Na imagem 04 podemos ver o músico Cab Calloway na introdução de *Minnie the Moocher* (1932). Este episódio da série Betty Boop, dos irmãos Fleischer, é um exemplo típico de um estilo de animação em que os corpos estão em vibração constante, com um ritmo e uma pulsão carnal que



**Imagem 04:** "Cab Calloway, na introdução do episódio de Betty Boop, *Minnie the Moocher*, dos irmãos Fleischer(1932)."

contrastava claramente com as paisagens gradualmente mais hiper-realistas e as mensagens mais conservadoras do universo visual dos estúdios Disney.

Estes são exemplos famosos de duas visões completamente diferentes do potencial do cinema de animação para construir uma ideia de mundo e, como já disse, de vida em sociedade. Mas, voltando um pouco atrás no tempo, gostava ainda de destacar outro detalhe visual que define os espaços animados no início da história do cinema. (Ver imagem 05)

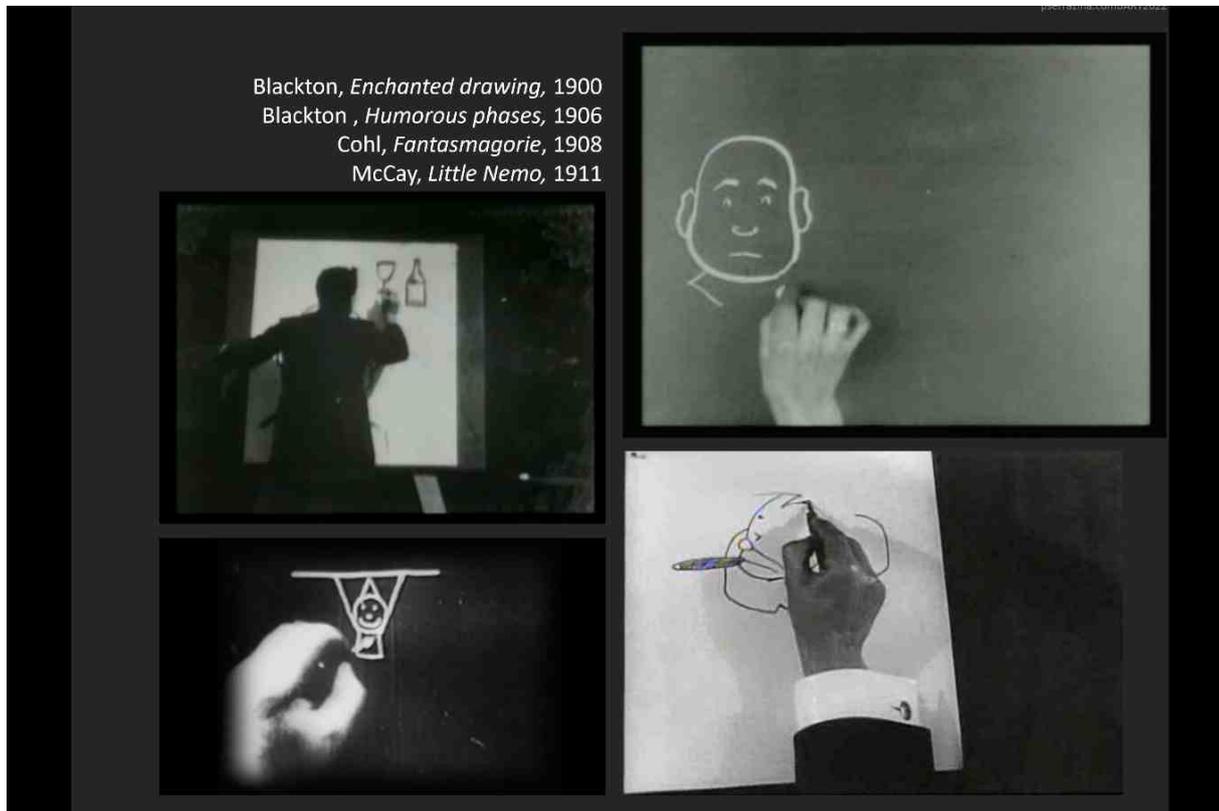


Imagem 05: "A presença das mãos dos pioneiros nos primeiros filmes de animação"

Esta presença da mão que encontramos em muitos planos de filmes da época é curiosa pois, ao reforçar a presença do criador, de algum modo contraria a ideia-base da animação como um espaço com vida própria, livre das restrições do mundo real. No entanto, mais do que controladora, a representação deste gesto criativo era, na minha opinião, uma manifestação de presença naquele momento de "dar vida"... Esta consideração permite-me ainda dar outro salto no tempo e relacionar esse gesto com os registos de presença usados pelos nossos antepassados nas paredes das suas cavernas, nomeadamente na *Cueva de las manos*, na Argentina.

Seguindo a ideia partilhada por muitos autores, de que as pinturas rupestres terão sido as primeiras imagens animadas, o cinema de animação surge assim como mais uma etapa nesta tradição ancestral de marcação de território, e reforça ainda mais a relação íntima da imagem animada com o espaço habitado e social. Com maior ou menor grau artístico, esta intenção de registo de presença continua a manifestar-se até aos dias de hoje no espaço público, através dos múltiplos tags que cobrem as paredes dos centros das cidades.

Num contexto mais seletivo, o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud confirma teoricamente o que as imagens que escolhi (de tags, grafitis contemporâneos e das mãos impressas na *Cueva de*

*las manos*) nos mostram: que “a arte [mesmo na sua expressão mais popular] não é imutável, evolui com os contextos sociais[e] para compreendê-la, [nós] temos de compreendero contexto dos artistas”. (Bourriaud, 2009: 11, tradução do autor)

Nestesentido, os espaços da caverna, do ecrã, ou da própria parede da cidade,aparecem como a tela final para as formas de expressão mais essenciais e por vezes urgentes,refletindo de igual modo os anseios dos seus criadores e/ou habitantes, e lembrando as pinturas murais do pós-revolução Português. Estas,manifestações exemplares do uso do espaço público como meio de expressão para uma visão de uma sociedade utópica, onde todas as classes viveriam em harmonia, contrastam com as formas de expressão claramente mais individuais dos *tags* contemporâneos;claramente, ambas refletem uma época, a sua época, e uma relação do individuo com a sua sociedade.

Apesar da aparente deriva, tudo isto nos traz de volta à imagem em movimento e, em específico, ao filme *Revolução* (1975), de Ana Hatherly,uma artista nascida no Porto (em 1929), e pioneira da poesia experimental portuguesa.Revolução é também um filme experimental, construído a partir de imagens de murais e cartazes de propaganda, acompanhados com excertos de discurso políticos dos tempos do pós-revolução. (Ver imagem 06)



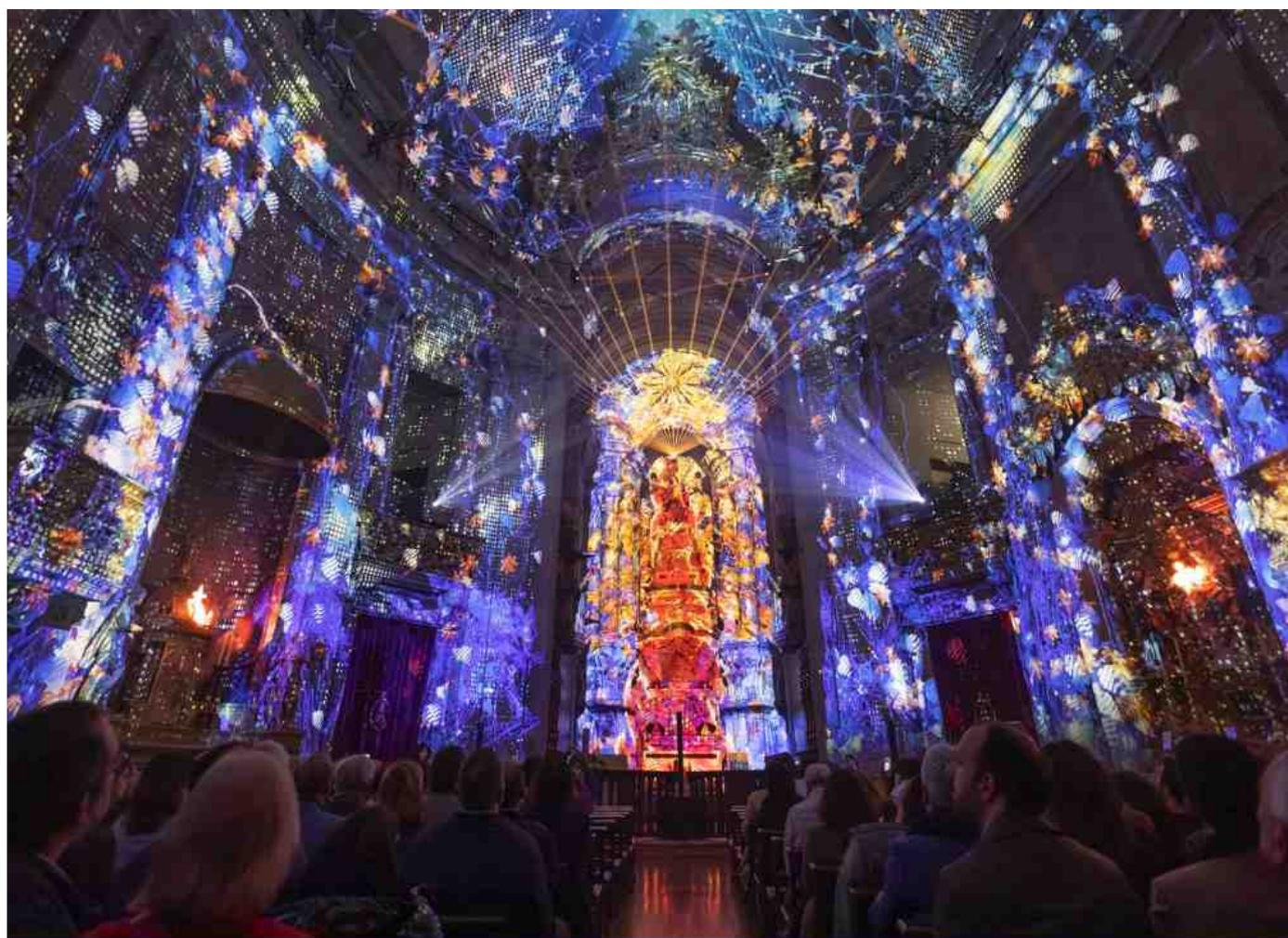
Imagem 06: “Imagem de *Revolução* de Ana Hatherly (1975)”

Curiosamente, Hatherly, que estudou animação em Londres, no início dos anos 70, chegou a planejar ir para o Canadá para aprender com um dos mestres, Norman McLaren,mas, com o 25 de Abril, acabou por ficar em Portugal. *Revolução*é notável porque revela uma perspetiva histórica, mas também porque combina exatamente tudo o que tenho estado a falar nesta apresentação: imagens do espaço público e social, espaço cinematográfico e animação como meio de expressão.

Claramente, o filme de Ana Hatherly não se inscreve no que muitos entendem como animação, mas a montagem das imagens fotográficas cruza indiscutivelmente as áreas do cinema experimental e da imagem animada, com a poesia visual da própria autora. Este é um trabalho repleto da ideia do "aqui e agora" que era tão importante para um autor como Walter Benjamin e a sua definição da obra de arte.

A utilização da imagem animada neste contexto reflete um modo particular de olhar e produz um resultado interessante para a nossa conversa: o espaço público e as paredes partilhadas que enquadram as nossas rotinas diárias, para além de cenário (das nossas vidas), tornam-se também tela (de representação) de ideais de sociedade.

Mas este tipo de uso da imagem animada, que reflete espaço público com vida e história, é a exceção e não a regra: por coincidência, quando cheguei ao Porto para esta conferência, encontrei vários anúncios para o espetáculo multimédia *Spiritus* espalhados pelo centro da cidade, exemplo de trabalho que está no polo oposto do filme de Hatherly. (Ver imagem 07)



**Imagem 07:** "Imagem de promoção de *SPIRITUS*, espetáculo multimédia, Igreja dos Clérigos, 2022. "

*Spiritus* é dos mesmos criadores do espetáculo *Lisbon under stars*, um espetáculo semelhante, produzido essencialmente para turistas, que foi exibido nas ruínas do convento do Carmo, em Lisboa, antes da pandemia. Eventos como estes, que usam técnicas de animação como o *video mapping*, tornaram-se extremamente populares, embora nada tenha contra este tipo de estética ou técnica, cujo potencial é de facto enorme, a verdade é que eles tendem a ser celebrações nostálgicas de um passado grandioso ou espetáculos vazios de significado.

Este uso da animação privilegia o espetáculo, reduz a imagem animada a um estado decorativo e, simbolicamente (ou mesmo literalmente, como no caso do convento do Carmo), disfarça a destruição atrás das fachadas, e serve muitas vezes para esconder, mesmo que não intencionalmente, a erosão da história e dos centros urbanos.

No polo oposto desta relação da imagem em movimento com a cidade, está não apenas o exemplo do filme da Ana Hatherly, mas também os projetos que vos quero apresentar, onde a prática da animação é, na realidade, muito menos espetacular, mas surge como um meio para recuperar o território.

Para nos ajudar a perceber como é que esta recuperação pode funcionar gostava de começar com uma citação de Karen Beckman, do seu livro *Animating Film Theory*, que diz que: “Os pequenos mundos da animação encorajam os espectadores a estar... alerta para os modos como o mundo da imagem se constrói diante deles, principalmente quando comparados ao mundo em que habitam.” (Beckman, 2014: 32, tradução do autor)

Seguindo este pensamento, o animador, ou o realizador de animação, passa a ser entendido não apenas como alguém que se limita a dar movimento a personagens, ou a criar entretenimento, mas também como um agente ativo que pensa no que se move, onde se move e porque se move.

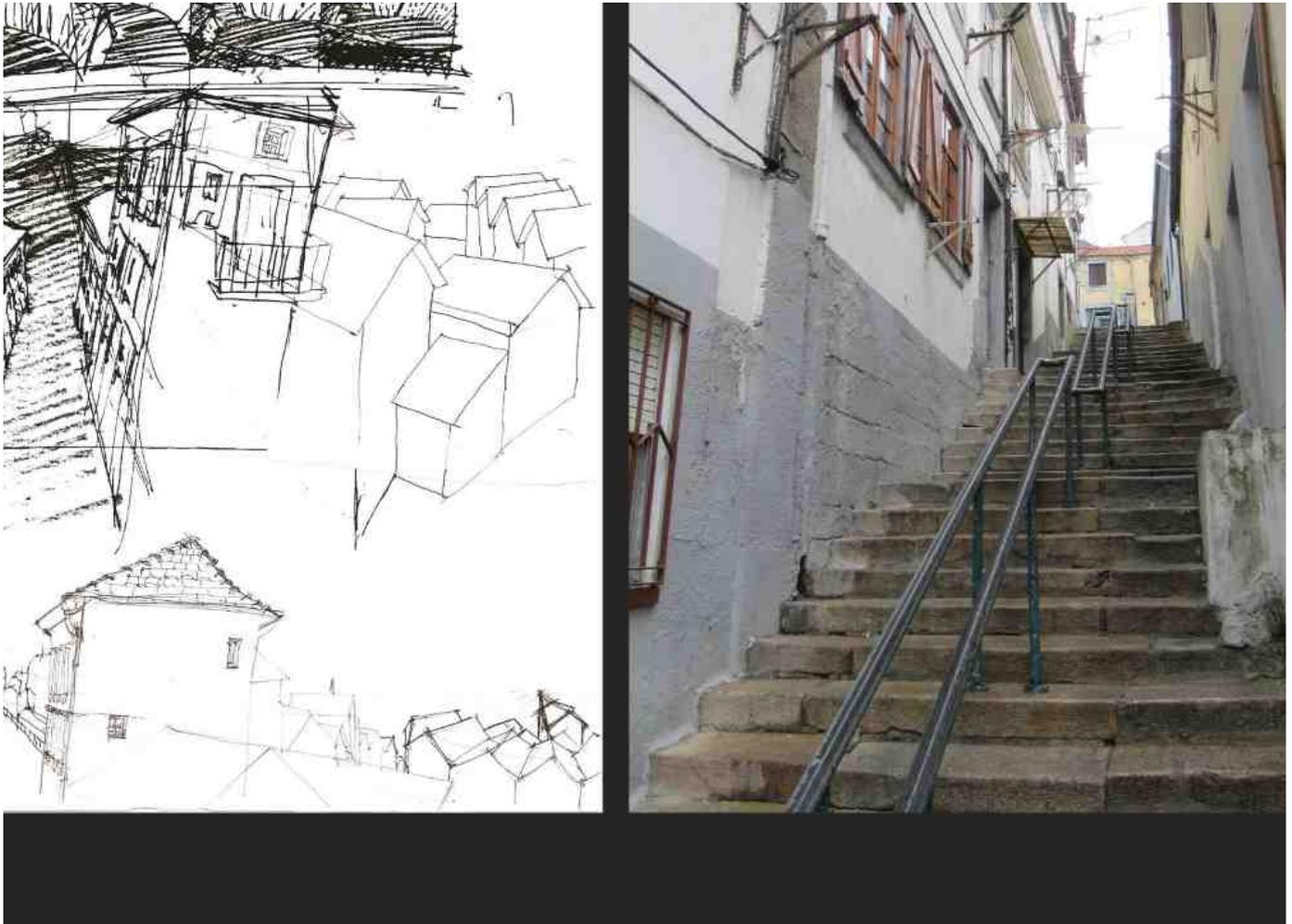
A forma animada, diz também Beckman, “modela a própria forma de pensamento. [Como em todo o cinema] os espectadores são convidados a completar o filme através de um ato de apropriação da natureza nova e subvertida que este apresenta” (ibid).

O importante aqui é a ideia da “forma animada modela[r] a forma do pensamento”. Algo que me lembra Rancière que, no seu livro sobre as políticas da estética, sugere que precisamos narrativizar o real para pensar sobre ele.

Já vimos os exemplos de Disney e dos Fleischer que, revistos sob os termos de Beckman, de algum modo “modelam” uma visão de mundo, mas agora vou apresentar-vos outros projetos em que a animação não propõe modelos conservadores ou de entretenimento, mas procura refletir sobre o espaço público, e o modo como o habitamos. Pensando deste modo, a animação e o espaço animado surgem como um meio para (re)inventar, para (re)pensar ou, usando o termo de Rancière, “narrativizar” visualmente o espaço público e, por consequência, fazer-nos questionar o modo como olhamos para o que nos rodeia.

## **TUNIS DREAM CITY**

O meu primeiro filme, *Estória do gato e da lua* (1995), feito pouco depois de ter deixado os estudos de arquitetura, começou por ser uma série de postais que enviava à família, passou por uma fase de experimentação ao nível da composição do espaço do plano (com várias janelas explorando a ideia da passagem do tempo), e acabou, talvez inevitavelmente, por referir uma ideia de lugar onde foi criado. (Ver imagem 08)



**Imagem 08:** "Escadas dos Guindais: representação de uma ideia de lugar em *Estória do gato e da lua* (Serrazina, 1995). Foto de Laurent Scanga."

Na altura estava a tentar deixar arquitetura para trás, mas o corpo do filme é todo ele centrado no espaço onde eu vivia, as escadas dos Guindais, no Porto. Mesmo sendo uma ficção, o filme revela esta essência quase documental, com todos os elementos a construir uma representação poética de um momento e de um lugar específicos (que na realidade já não existem naquela forma, devido não apenas à passagem do tempo, mas também, voltamos ao início, à gentrificação e à expansão do fenómeno do alojamento local, e seu impacto na cidade).

Outros trabalhos que fiz depois confirmam esta atenção para com o uso do espaço, onde os mundos da animação, para usar os termos de Beckman, são centrais para a construção das histórias, e o espaço da ação se torna um dispositivo narrativo por direito próprio.

Esta forte relação entre a animação desenhada, o espaço e o lugar que habitamos surgiu um pouco intuitivamente no início do meu percurso, mas depois tornou-se na raiz dos projetos *site specific* que eventualmente acabei por fazer.

*Tunis Dream City* (2015) e *São Paulo, Cidade Sonhada* (2016) são dois projetos em que procurei perceber como é que o desenho de espaço, de arquitetura, feito à mão – para que houvesse uma relação física com o ato de representação – e a sua animação podiam servir para redescobrir o espaço individual, que habitamos, e algumas das suas características sociais e culturais.

Tunis Dream City surgiu como resposta a um convite da Bienal de Arte Contemporânea em Espaço Público de Túnis. Quem já esteve na Medina de Túnis, reconhecerá que a arquitetura das ruas estreitas, a forma como as pessoas se relacionam nas suas rotinas, a forma como as mercadorias são expostas, todos esses elementos revelam uma forte identidade cultural e social, revelam no fundo o que Marc Augé define como uma “essência do lugar” (Augé, 2000); um lugar que eu, quando lá fui pela primeira vez, consegui relacionar imediatamente com o meu, com o nosso.

Na altura estávamos ainda longe de Trump, do Brexit e das ideologias separatistas e nacionalistas que atualmente se espalham um pouco por toda a Europa, mas a Tunísia estava a sair da revolução da primavera árabe de 2010, e questões de terrorismo e ameaça ao governo democrático recém-eleito estavam muito presentes na agenda pública. Este contexto global levou-me à ideia de usar a animação para desafiar esse sentimento crescente de separatismo e intolerância, e a relacionar visualmente Túnis, capital do norte de África, com forte tradição muçulmana, mas também multicultural, com a Lisboa onde nasci. Através da animação, queria tocar em questões de identidade cultural partilhada, que ultrapassassem as distâncias políticas e geográficas, e nesse sentido o tema da Bienal, “Arte e laços sociais”, surgiu como ideal, pois encorajava os participantes a “refletir sobre a arte como cimento de uma nova sociedade”.

É importante destacar que a Primavera Árabe começou mesmo na Tunísia e que, quando lá estava, ainda se sentia uma tensão palpável nas ruas de Túnis: havia barreiras de arame farpado nas ruas principais, e oficiais do exército e polícia em toda a parte; a própria cidade refletia a crise de identidade de um país que, embora disposto a avançar para uma estrutura democrática, passou mais de um ano a negociar uma organização parlamentar estável.

Nesse contexto, produzi (com o diretor de fotografia Eduardo Amaro) um vídeo de 15 minutos combinando sequências de percursos filmados pelas ruas de Alfama em plano de vista subjetivo, com imagens semelhantes filmadas na Medina de Túnis. O vídeo foi apresentado como uma dupla projeção em duas paredes opostas de uma antiga sala do quartel do exército, mesmo no coração da Medina; os visitantes entravam por uma porta estreita, ao meio da sala, como se estivessem a entrar a meio de uma rua virtual, com uma projeção à escala real de um lado, e outra projeção do lado oposto.

No local, o design de som (dos compositores Rita Redshoes e Nuno Aroso), a câmara na primeira pessoa (com o oscilar típico do ritmo do andar produzido pelas filmagens feitas à mão), em conjunto com o cheiro de humidade da sala, com as texturas das paredes refletindo a passagem do tempo a misturar-se com as imagens, tudo contribuía para uma sensação tátil de imersão nas ruas projetadas. (Ver imagem 09)

De modo a criar uma paisagem em constante mudança e nunca repetida, o *loop* das duas projeções estava dessincronizado, em parte um documento (áudio) de momentos, fluxos e ritmos, em parte uma projeção de uma cidade imaginária, multicultural, em contínua reinvenção.

Enquanto a maioria das sequências projetadas eram de imagem real, entre elas foram editadas cinco transições de animação desenhada que eram curtas, mas fundamentais: estas transições animadas introduziam um ponto de vista externo ao espaço, não realista, e permitiam a passagem de um registo representativo para metamorfoses gráficas e reflexivas sobre o espaço representado.

Voltando à citação feita anteriormente a Rancière, o ato de desenhar evoca um modo gráfico a “narrativização do real” proposta pelo filósofo francês, sendo que neste caso é o processo de animação do desenho que sugere um (re)pensar do real, neste caso do espaço social.



Imagem 09: "Instalação: *Tunis Dream City* (Serrazina, 2015). Fotos de Eduardo Silveira."

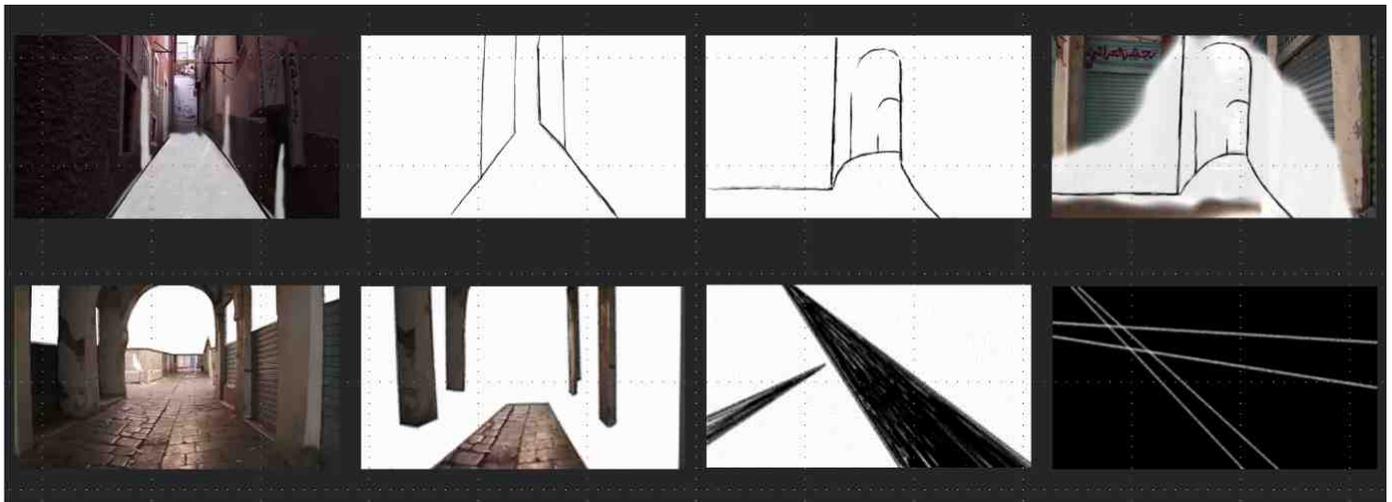
Tal como o realizador e teórico Russo Eisenstein observou sobre as primeiras animações de Walt Disney, aqui "o contorno do desenho – a sua linha exterior, de repente começa a ganhar uma vida independente, independente das próprias figuras, do próprio objeto", do próprio espaço, neste caso. (Eisenstein, 1986: 59, tradução do autor)

O foco aqui não está na animação, mas na própria transição: da fotografia para a imagem animada, as linhas levam-nos numa viagem, num processo de transformação, evidenciando uma mudança espacial de uma cidade para outra. Sem estas transições, a montagem entre o percurso em imagem real de Lisboa com o percurso de Túnis, uma vez compreendida visualmente, seria demasiado fácil e superficial, como um screensaver atraente.

Por esta razão, as sequências animadas cumprem um papel importante: quebram o fluxo da imagem real, reforçam a montagem de dois espaços diferentes, e revelam a presença do criador, sugerindo o indivíduo atrás da linha referido anteriormente nas imagens das mãos dos animadores no ecrã.

Este uso da linha animada lembra ainda uma observação do filósofo Merleau-Ponty, sobre a obra do pintor Paul Klee, em que o autor diz que "a linha já não imita, ela 'torna visível', traz algo para a superfície da imagem.

Este "algo", estas linhas animadas que unem Lisboa e Túnis através do desenho, em contraste com a imagem real, tornam visíveis novas relações e reavaliam o espaço social, gerando um território que está por descobrir. (Ver imagem 10)



**Imagem 10:** "Sequências animadas por Gonçalo Encarnação (em cima) e Yue Wang para a instalação *Tunis Dream City* (Serrazina, 2015)"

Sobre as imagens reais, uma nova camada de significado (desenhado) é adicionada, perturbando o realismo da imagem real para criar um espaço ambíguo: estas transições abstratas permitem que o espectador projete uma perspectiva individual na realidade (re)construída. Este processo lembra a citação de Beckman, de que a animação incentiva os espectadores a ficarem "alerta" para as diferenças entre o mundo da imagem e o mundo real.

No local, o resultado foi bastante poderoso e mais emocionante do que eu próprio esperava: grupos de jovens literalmente "acamparam" dentro da instalação, às vezes por mais de uma hora, vendo e revendo as imagens, tirando fotos, como se estivessem naquela rua que existia apenas como projeção.

Muitos dos visitantes vieram discutir o trabalho comigo, alguns perguntando onde estavam as imagens de Lisboa, pois não conseguiam distingui-las das de Túnis... Nesses casos eu voltava lá dentro com eles e confirmava a cidade em cada sequência. Depois, quando descodificavam aquela amálgama visual que revelava uma proximidade com um país distante, reagiam com admiração e orgulho, fascinados pelos detalhes aos quais não prestam atenção nas suas rotinas diárias. Naquele momento, sentiam uma relação com uma cultura e com um povo distante e ficavam também gratos por (re)descobrir o seu próprio espaço público através de um ponto de vista diferente, de alguém de fora.

Por tudo isto, a instalação alcançou um resultado que senti ser bastante poderoso e importante para o argumento da apresentação de hoje: através da (re)identificação dos espaços e rotinas projetadas, e do (re)conhecimento do que normalmente é percebido como estável ou mesmo invisível (porque, na realidade, poucos de nós prestam atenção aos espaços que cruzamos diariamente), os Tunisinos podiam (re)conhecer, ou (re)construir, uma ideia do seu espaço individual e social, e dar também valor à sua própria cultura - e em particular à Medina, que eles confessavam sentir perdida para o turismo.

Quanto à animação, os visitantes comentaram que as sequências animadas pareciam momentos de devaneio, como o sonhar acordado que temos a meio de um percurso que conhecemos de cor. No fundo, estamos a falar dos espaços mentais que o arquiteto Juhani Pallasmaa refere como estruturantes, e que refletem a arquitetura do pensamento humano (Pallasmaa, 2007). Estes espaços animados quebravam o realismo e "abriam" a imagem real, permitindo ao espectador participar, em vez de ficar apenas do lado de fora, a olhar para uma projeção vídeo.

É importante destacar que, pelos comentários e reações, os visitantes pareciam também recuperar um sentimento de posse do seu espaço público que, não esqueçamos, na altura estava ocupado pelo exército e pelo governo.

Ao contrário de outros trabalhos anteriores que realizei, neste projeto a animação em si não era o objetivo final: o importante não era tanto a qualidade do movimento, mas a forma como a animação era usada para questionar a percepção do espaço, a arquitetura e as referências aos ritmos sociais.

Neste sentido, animação torna-se assim um processo de pensamento que desafia a experiência comum e cria uma consciência de identidade (individual e cultural) sobre o espaço representado.

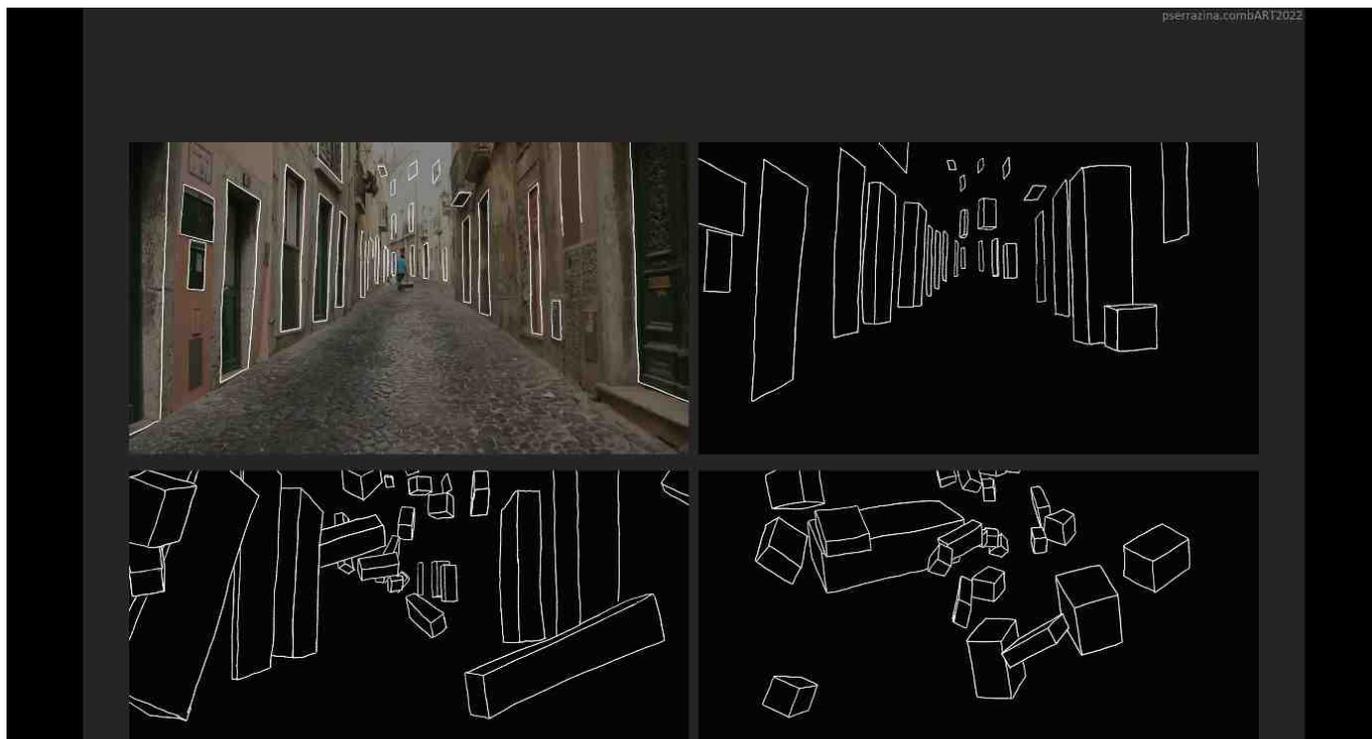
## SÃO PAULO, CIDADE SONHADA

O projeto seguinte teve lugar em São Paulo, num workshop de três dias durante o Festival Internacional de Curtas-Metragens local, e desenvolveu ideias semelhantes, desta vez, não para a realização de uma instalação, mas para uma curta-metragem.

Comecei por pedir aos participantes que filmassem aquilo que eles consideravam ser lugares pessoais na sua cidade, e que os relacionassem com as mesmas filmagens que já tinha de Alfama, usando a animação desenhada para estabelecer uma ponte visual entre os dois.

Desde essa primeira escolha, de onde e o que filmar para sua sequência, começaram a surgir perguntas:

“O que é espaço pessoal? É o espaço que experimentamos sozinhos e onde vivemos, ou são as áreas públicas, que todos reconhecemos e sentimos como nossas?”



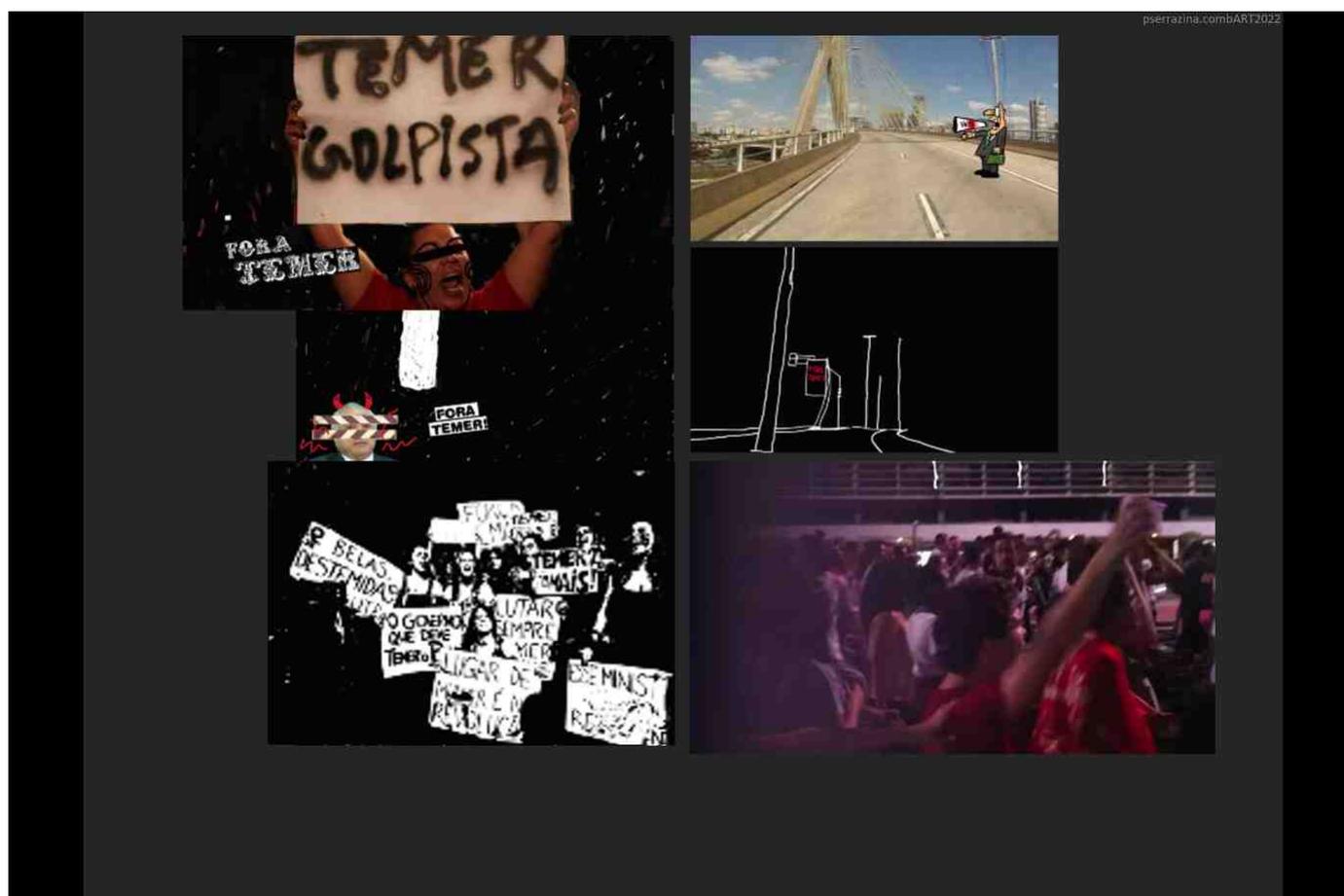
**Imagem 11** :“Imagens de sequência animada por Bruno Mazzilli, realizada durante o workshop *São Paulo Cidade Sonhada* (2016)”

A um nível prático, escolher uma sequência de imagens de Lisboa, cidade que a maior parte dos participantes não tinha visitado, e decidir se as transições de animação deveriam relacionar as duas cidades de um modo contínuo ou jogar com as diferenças entre os dois lugares, levantou questões que os participantes não esperavam num workshop de animação em que, não podemos esquecer, a prática tradicional foca essencialmente a animação de personagens.

Tal como no projeto de Túnis, propus o uso da linha desenhada à mão como técnica para a animação, para encorajar uma relação direta sobre as imagens. Como resultado, o espaço público, habitado e percorrido por muitos, passa a ser (re)interpretado como um espaço pessoal, criativo.

Por coincidência, ao mesmo tempo que o workshop decorria, o Brasil estava a passar pela ressaca do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff: pessoas protestavam todos os dias nas ruas de São Paulo e o espaço público era reivindicado como palco de confronto político; a vida real parecia estabelecer um estranho paralelo com as questões levantadas no workshop.

Assim, não foi surpresa que mais de uma das sequências do Brasil refletisse os protestos de rua, acrescentando uma camada inesperada às questões de propriedade e apropriação do(s) espaço(s) usado(s) como referência. (Ver imagem 12)



**Imagem 12** "Fora Temer!" imagens de uma cidade em conflito, realizadas por Márcia Leite, Gil Migliore, Fábio Yamaji e Samuel Mariani, durante o workshop *São Paulo Cidade Sonhada* (2016)

As sequências filmadas tornaram-se subitamente documentos de um momento histórico: as linhas desenhadas sobre a realidade filmada, traziam a rua, o bairro, a cidade (geralmente percebidos como elementos externos), para um processo pessoal interno de (re)avaliação do que é o espaço público -um espaço de expressão coletiva, mas também individual.

Essas linhas animadas sugeriam a experiência vivida, mas também a projeção de anseios e revoltas pessoais, tal como acontecia nas pinturas murais do pós 25 de abril.

## CONCLUSÃO

Nestes dois projetos, ao contrário dos cenários essencialmente decorativos dos espetáculos imersivos do cinema de animação de grande público, a combinação do real e da imagem animada incentiva uma prática de (re)apropriação e uma nova visão estruturante do mundo que é social e politicamente engajada. A outro nível, conduzido pela linha animada, o espectador envolve-se também com a proposta do animador, e participa numa (re)construção do espaço em jogo.

Na essência do cinema, e especificamente na essência da prática da animação, há um ato primordial: é o ato da construção do espaço do enquadramento para que possa acontecer o famoso ato de *dar vida, dar anima*, que caracteriza a animação.

No caso de projetos como estes, este momento, este ato de dar vida, é também, na sua essência, um ato de inscrição do animador no enquadramento, mas também de inscrição no espaço representado; um momento/ato que é partilhado com e pelos espectadores.

Como o realizador Neo Zelandês Len Lye descreveu, “extrair movimento de formas estáticas é uma maneira de reviver uma experiência em vez de lembrá-la”. (Len Lye, 1984: 41, tradução do autor)

Esta ideia de reviver (agir), em vez de apenas lembrar (ficando presos à nostalgia) é importante na reconquista do espaço urbano. Com projetos como estas Cidades Sonhadas, através do movimento da linha e do espaço animado, nós (re)posicionamo-nos nos espaços que são familiares, vamos para além da experiência e das memórias superficiais, e questionamos organizações espaciais pré-concebidas para, como sugere Lye, (re)viver a experiência do(s) lugar(es).

Como sugeri no início, há aqui um ato de criação, não só de movimento, mas de espaço pessoal reforçado na esfera pública, uma espécie de reinvenção momentânea da cidade pelo indivíduo. Na sua própria escala, através da identificação e animação de espaços, estes projetos colocam em jogo um processo que incentiva o reconhecimento do participante (do eu) como parte de um contexto social e cultural mais amplo.

Nesta perspetiva e neste contexto específico, gostava de terminar sugerindo que a animação, a linha animada e o espaço animado em particular, têm o potencial para trazer tanto o animador engajado quanto o espectador, ou o habitante, de volta ao momento, reforçando o ato de presença e reconectando o indivíduo com a cidade.

Estes espaços animados evocam um processo, que acho especialmente poético, referido pelo professor e arquiteto finlandês Juhani Palasmaa, que diz que “a tarefa mental dos edifícios [e destes espaços animados, diria eu] é estruturar o nosso ser-no-mundo e articular a superfície entre o eu que experiencia/experimenta e o [próprio] mundo”.

Através da animação, o espaço torna-se assim um modo de compreensão, e uma “ferramenta de pensamento e de ação”. (Lefèbvre, 2007: 26)

Com a agência do movimento, o desenho, e o espaço animado em particular, tornam-se não apenas meio de comunicação, mas também um lugar estrutural de (re)afirmação de identidade espacial e cultural.

Deste modo, o espaço animado passa a ser um lugar onde nos podemos (re)encontrar e recuperar um papel contra a o esvaziamento e *Disneyficação* da cidade contemporânea.

### Agradecimentos

O autor agradece a todos os que colaboraram nos projetos descritos. Em particular à Dra. Isabel Gaspar e ao Instituto Camões, pelo apoio na produção do projeto *Tunis Dream City*, e a Ana Ventura Miranda, diretora do Arte Institute, pelo apoio à produção do workshop *São Paulo, Cidade Sonhada*.

### Bibliografia

- Augé, M. (2000). *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso
- Batkin, J. (2017). *Identity in animation, a journey into self, difference, culture and the body*. London: Routledge
- Beckman, (2014). *Animating film theory*. Durham: Duke University Press
- Benjamin, W. (2008). "The work of art in the age of its technological reproducibility: second version", in Jennings, M., Doherty, B. & Levin, T. (eds.), *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 19-55
- Bourriaud, N. (2009). *Relational Aesthetics*. Presses du reel
- Eisenstein, S. (1986). p. 59
- Janiak, A. (2022). "Kant's Views on Space and Time", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2022 Edition), Edward N. Zalta (ed.), (2022-10-21)
- Kern, S. (2003). *The culture of time and space 1880-1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Klein, N. (1993). *7 minutes: the life and death of the American animated cartoon*. London: Verso
- Lefebvre, H. (2007). *The Production Of Space*. Malden, MA: Blackwell
- Lye, L. (1984). *Figures of motion*. Auckland: Auckland University Press
- Merleau-Ponty, M. (1961). "Eye and Mind", in Smith, M. (ed.) (1993), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Evanston: Northwestern Univ. Press, pp. 121-149
- Pallasmaa, J. (2007). *The architecture of image, existential space in cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing
- Rancière, J. (2008). *The politics of aesthetics*. London: Continuum
- Wells, P. (2008). *Re-imagining animation, the changing face of the moving image*. London: Ava Publishing

### Filmografia

- Brito, P. (2012), *Fado do homem crescido*
- Chaplin, C. (1936), *Modern times*
- Cohl, E. (1908), *Fantasmagorie*
- Disney, W. (1928), *Plane Crazy*
- Doutel, D. & Sá, V. (2018), *Agouro*
- Feijó, A. (1993), *Os salteadores*
- Fleischer (1931), *Crazy town*
- Fleischer (1932), *Betty Boop in Minnie the moocher*
- Gonçalves, L. & Ramires, A. (2017), *Água mole*
- Hatherly, A. (1975), *Revolução*
- Lumière, L. (1895), *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*

- Messmer, O. (1923), *Felix in Felix revolts*
- Messmer, O. (1924), *Felix in All puzzled*
- Messmer, O. (1927), *Felix in dines and pines*
- Pessoa, R. (2019), *Tio Tomás e a contabilidade dos dias*
- Ribeiro, J. (1999), *A suspeita*
- Serrazina, P. (1995), *Estória do gato e da lua*: <https://vimeo.com/manage/videos/154653886>
- Serrazina, P. (2015), *Tunis Dream City (Echos d'un passage)*, video for double projection installation: <https://vimeo.com/manage/videos/178250330>
- Serrazina, P. (2016), *São Paulo cidade sonhada/ São Paulo dream city*: <https://vimeo.com/183015252>
- Serrazina, P. & Úria, S. (2016), *É preciso que eu diminua*: <https://vimeo.com/manage/videos/187800539>
- Silveira, E. (2016), *São Paulo cidade sonhada/ São Paulo dream city making of*: <https://vimeo.com/231913409>

# **Mulheres Negras na Resistência: um estudo de duas escritoras do Harlem Renaissance**

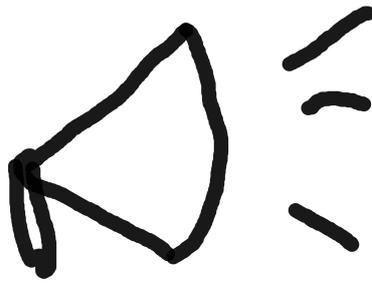
**Black Women in Resistance: a study of  
two writers of the Harlem Renaissance**



**Meriem Kefi**

University of Versailles, mariem.kefi@gmail.com

**DOI:<https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba8>**



#### Resumo:

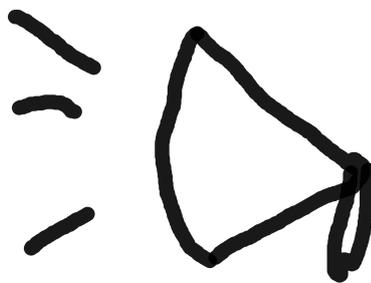
Arte e literatura são frequentemente descritas como armas na luta pelos Direitos Civis, bem como a igualdade social. Num contexto de discriminação racial e de género, os artistas afro-americanos combinaram a criatividade com o ativismo e lutaram para que o seu talento e humanidade fossem reconhecidos. Como resultado, um grande número de romances, poemas ou autobiografias visavam representar a história dos Negros de África dispersos por todo o Novo Mundo. A criação de uma autêntica voz negra e o estabelecimento de uma literatura apropriada representam um enorme passo na história afro-americana. De facto, com o aumento da produção artística afro-americana, nasceu uma nova tradição literária que ilustrou o caminho para a saída da escravatura: A tradição literária negra. Embora a literatura negra existisse desde o século XVIII, o início do século XX foi o mais frutuoso em termos de produção de arte negra.

**Palavras-chave:** Harlem Renaissance, literatura afro-americana, raça, género.

#### Abstract:

Art and literature are often described as weapons in the fight for Civil Rights as well as social equality. In a context of racial and gender discrimination, African-American artists have combined creativity with activism and fought for their talent and humanity to be recognized. As a result, a great number of novels, poems or autobiographies aimed to represent the history of the dispersed Blacks of Africa all over the New World. The creation of an authentic black voice and the establishment of a proper literature represent a huge step in African-American history. Indeed, with the increase in African-American art production, a new literary tradition that illustrated the way out of slavery was born: The Black literary tradition. Although Black literature had existed since the 18 th century, the beginning of the 20 th century was the most fruitful in terms of black art production.

**Keywords:** Harlem Renaissance, African-American literature, race, gender.



## Introduction

In 1920 in New York, the Harlem Renaissance came as a turning point in black cultural history. Also called “The New Negro Movement”, this rebirth of Black-American culture aims to subvert the derogatory image suffered by African-Americans and reconstruct a new racial identity. The 1920s was also a period of passing from conventional white standards to a more sophisticated black life, culture and vernacular that stimulated racial pride and confidence.

Resisting and subverting white essentialism was not only the aim of male writers but also of women writers like Nella Larsen, Jessie Redmon Fauset, Zora Neale Hurston, Georgia Douglass Johnson, Dorothy West and many others. In the case of African-American women writers, however, the issue of identity formation and voice was of course further complicated by gender. Black women writers indeed struggled to gain a voice that seemed to be appropriated by men, blacks and whites, in a male-dominated society. Indeed, while major male writers of the Harlem Renaissance have received a significant amount of academic consideration, women writers were left on the margins.

Some critics like Ann Allen Shockley even claim that the Harlem Renaissance was a male movement:

The difference in interest, subject matter, and writing styles between males and females add to [the patronizing attitudes of black male writers and critics toward black women writers which retarded their careers and consequential recognition]. While black males like Claude McKay, Wallace Thurman, and Langston Hughes were writing in a realistic style of race...the [accepted] themes of the [Harlem Renaissance], women writers tended to cling to [what were considered] outdated Victorian themes and conventional style. (Shockley, 1988, p. 405)

Despite the intense gender hierarchy in art domains, African American women writers struggled in order to be recognized. Thus, African-American women’s literary works in the 1920s portray a fundamental struggle against racism, sexism and class issues.

In this paper, I will focus on the works of two women writers: Jessie Fauset’s *Plum Bun: A Novel Without a Moral* (1929), and Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God* (1937). I will put forward the twin themes of subversion and resistance which seem common to these two writers, and which allow one to establish a dialogue between the texts, thus delineating a sort of literary sisterhood. I will try to analyze the means of resistance used by these writers as they subvert the dominant hierarchies of the time in order to gain freedom and achieve a sense of self. Throughout their itinerary, the protagonists resist the forces that affect their conception of selfhood and impact their consciousness in an attempt to grasp and transcend their cultural limitations.

Although the protagonists of these novels share the same struggle and the same experience of black womanhood, the authors address the issues differently. While Jessie Fauset resists the negative stereotypes associated with blackness by promoting the bourgeois and educated protagonist who passes for white, Hurston on the contrary chooses to subvert whiteness as a whole by promoting Black folklore.

### **1. Racial Resistance: Deconstructing White Essentialism in Fauset’s *Plum Bun*:**

Jessie Fauset was concerned with both racial and gender issues. She was fully aware of the obstacles faced by women of any race and particularly the double discrimination faced by African-American women, and sought to emphasize the power of black women in her works. Fau-

set's desire to tell the truth about the black community stems from her childhood memories about discrimination. In an interview published in May 1932 in *The Southern Workman*, she recalls:

When I was a child I used to puzzle my head ruefully over the fact that in school we studied the lives of only great white people. I took it that there simply have been no great Negroes, and I was amazed when, as I grew older, I found that there were. It is a pity that Negro children should be permitted to suffer from that delusion at all. There should be a sort of 'Plutarch's Lives' of the Negro race. Some day, perhaps, I shall get around to writing it. (Starkey, 1932, p. 220)

Moreover, when editing for *Crisis*, Fauset reviewed *Birthright* a novel written by white author T. S. Stribling in 1922 in which he used such racial misconceptions about African-Americans: "the peculiar, penetrating odor of dark, sweating skins", "negro blood" (Stribling, 1994, p. 334) etc., and in which he described mulattoes as lazy, claiming that if they ever succeeded in their education or their job, it was certainly due to their white blood. Because she was aware that literature lacked positive portrayal of African-Americans, she aimed, through her perspectives as a middle-class cultured person, to portray African-Americans as favorably as possible.

Indeed, in her novels and short stories, Jessie Fauset deconstructs the stereotypical portrayal of African-Americans as lower-class citizens. She depicts Blacks as middle and upper-class people and even as elitists. Her narratives represent bourgeois blacks who, in their attempt to integrate white American society, decide to embrace the ideals, the values and the lifestyle of the white community.

In *Opportunity* published in June 1924, Gregory Montgomery<sup>54.)</sup> praises Fauset for "interpreting the better elements of our life to those who know us only as domestic servants, 'uncles,' or criminals." (Montgomery, 1924, p. 181) Similar statements were also made by George Schuyler<sup>55.)</sup> who was also pleased to read about successful African-Americans, he rejoices that "here for the first time we are presented with a novel built around our own 'best' people who, after all is said, are the inspiration of the rising generation." (Schulyer, 1924, in Johnson, 1960)

Jessie fauset's second novel *Plum Bun: A Novel Without a Moral*, is generally considered as her best as it deals with the complex themes of racism, capitalism, and sexism. Also, as I am treating the subject of resistance, my choice of Plum Bun is thus related to the fact that the novel is considered as Fauset's 'pièce de résistance'. The novel offers an innovative portrayal of the African-American female struggle to resist both white and male derogatory representations of women. Published in 1929, the novel is a 'Künstlerroman' that depicts the journey of Angela a young Black painter in her quest of identity, happiness and freedom from her hometown Philadelphia to New York and then to Paris. Her light skin facilitates her passing for white, the color which was then perceived as the golden key to power, status and money. Confined to her liminal space between two races, she experiences a hybrid life of blackness and whiteness, oppression and freedom, middle-class and upper-class, American and European. The protagonist puts on whiteness and moves from her home in Philadelphia to New York.

---

<sup>54.)</sup> Gregory Montgomery (August 31, 1887 – November 21, 1971) was a Professor at Howard University and a leading figure in the National Negro Theatre Movement.

<sup>55.)</sup> George Samuel Schuyler (February 25, 1895 – August 31, 1977) was an American writer and journalist.

Although it looks like a conventional book of passing, Plum bun transcends the limitations of the passing genre and challenges the depiction of the classic tragic mulatto, and the classic stereotypes in general. In the novel, Fauset deconstructs these clichéd characteristics of white hegemony, and starts by resisting the portrayal of the traditional mulatto tragedy.

Confronted with racial and gender restrictions, mulattoes were estranged from their socio-cultural environment of which they tended to either resist or to transgress prejudices by creating new alternatives of existence. Fauset's deconstructing and resisting conventions and prejudices consists in portraying a different model for the mulatto, one that is not tragic. By setting a whole section entitled 'home' in the novel, Fauset aims to deconstruct the traditional mulatto narratives since mulattoes are said not to belong anywhere and not to have any fixed identity or place. In other words, while most of the time mulattoes are conventionally 'orphans', Angela has a family and a house.

The author uses the figure of the mulatto in order to deconstruct racial essentialism and emphasize the inadequacy of the one-drop rule. As Deborah McDowell observes, Fauset "challenged the irrationalities of the American attempt to classify races biologically... [as] the figure of the mulatto who could pass for white exposed the basis of that irrationality in prejudice." (McDowell, 1990, p. xxiii) Her physical appearance does not present any sign of racial belonging, as indeed "melanin, it seems, is not the manifest truth of race, although it has played a crucial part in the construction of racial thinking in the United States" (Rottenberg, 2003, p. 439). In Philadelphia, Angela is believed to be white. Her art teacher Henry, a racial essentialist, is stupefied when he becomes aware of Angela's true origins:

But I can't think she's really coloured, Mabel. Why, she looks and acts just like a white girl. She dresses in better taste than anybody in the room...Well, she just can't be. Do you suppose I don't know a coloured woman when I see one? I can tell'em a mile off. (Fauset, 1929, p. 72)

Fauset refuses the idea that race may be detectable. She acknowledges that the theory of "blood tells" is a construct of white essentialists who believe that "racial segregation merely reflected the natural order of the universe: to preserve the distinction and separation of the races was to preserve order." (Kawach, 1997, p. 94) Fauset proves that this one-drop rule is inefficient when Angela's friend Mary Hastings fails to recognize her friend's blackness, not only because she does not present any physical sign of blackness, but also because her being black does not affect her personality and her intellect. Angela does not understand why Mary blames her for not mentioning that she is a black girl:

And then her own voice in tragic but proud bewilderment. 'Tell you that I was coloured! Why of course I never told you that I was coloured. Why should I?...I'm just the same as I was before you knew I was coloured and just the same afterwards. Why should it ever have made any difference at all?' (Fauset, 1929, p. 38)

In many passages in the novel, Fauset ironically denounces white people's blind attachment to racial essentialism. For instance, the attendants of the theatre who do not sell tickets for colored people, accept light-skinned Angela and refuses her dark-skinned friend Matthew, though both are blacks. Also, Angela's racist lover Roger fails to detect that Angela is also black as he proudly insults black people in the restaurant:

Well I put a spoke in the wheel of those 'coons'! They forget themselves so quickly, coming in here spoiling white people's appetites. I told the manager if they brought one of their damned suits I'd be responsible. I wasn't going to have them here with you, Angéle. I could tell

that night at Martha Burden's by the way you looked at that girl that you had no times for darkies. I'll bet you'd never been that near to one before in your life, had you? Wonder where Martha picked that one up (Fauset, 1929, p. 133).

The absurdity of racial essentialism reaches a climax when both Angela and her lover Anthony, both of whom are passing for white, fail to detect each other's blackness. When he reveals his origins to Angela, unaware that she is also black, Anthony exclaims:

Yes, that's right, you damned American! I'm not fit for you to touch now, am I? It was all right as long as you thought I was a murderer, a card sharp, a criminal, but the black blood in me is a bit too much, isn't it?...What are you going to do, alarm the neighbourhood?...You are a white American. I know there is nothing too dastardly for them to attempt when colour is involved. (Fauset, 1929, p. 285)

Through these examples, Fauset aims to prove that passing deconstructs racial essentialism. In this "farcical scene," according to McLendon, "the larger purpose of the parody, of inverting the racial sign system, is to call attention to Angela's and Anthony's positions of indeterminacy, thereby subverting the body's potential as signifier of socially constructed representations of race and stressing the complex interplay of issues of identity" (McLendon, 1995, p. 48) Anthony's comment also denounces the way white essentialist treat black people as "a murderer, a card sharp, a criminal," and asserts that the act of passing becomes almost a necessity: "You in your foolishness, I in my carelessness, 'passing, passing' and life sitting back laughing, splitting her sides at the joke of it." (Fauset, 1929, p. 298)

Racial essentialism provides a justification for the oppressive exploitation of black people. The purpose of generating such a fictive knowledge, is to provide whites the power over blacks. In this respect, Michel Foucault suggests that "The exercise of power perpetually creates knowledge and, conversely, knowledge constantly induces effects of power...It is not possible for power to be exercised without knowledge, it is impossible for knowledge not to engender power". (Foucault, 1980, p. 52)

Angela is fully aware of the perversity of white hegemony:

All the good things were theirs. Not, some coldly reasoning instinct within was saying, because they were white. But because for the present they had power and the badge of that power was whiteness, very like the colours on the escutcheon of a powerful house...a lot of things which are in the world for everybody really but which only white people, as far as I can see, get their hands on (Fauset, 1929, p. 73).

This fake racial discourse provides whites with power and allows them to believe that blacks are innately bound to serve them. Madame Sylvio hires Mattie to serve her on the basis of her colour:

She knew that in spite of Mattie's white skin there was black blood in her veins; in fact she would not have taken the girl on had she not been coloured; all servants must be negro...she felt dimly that all coloured people are thickly streaked with immorality. They were naturally loose, she reasoned, when she thought about it at all (Fauset, 1929, p. 29).

Fauset ironically details and debunks most of the stereotypes ascribed to black people. Roger for instance states, "I've never seen a nigger with any [brains] yet" (Fauset, 1929, p. 216). The nurse at the hospital in Broad street "did not believe that black people were exactly human" (Fauset, 1929, p. 59). In her point of view, "there was no place for them in the scheme of life so far as she could see" and "the niggers [should be] burned" (Fauset, 1929, p.59). Later in the novel, the teachers' committee who withdraws Miss Powell's award when they found out that she is black, feel that they are

“acting in accordance with a natural law” (Fauset, 1929, p. 346). One of the reporters even considers mixed blood as a curse whose “insidiously concealed influence constantly threatens the wells of national race purity. Such incidents as these make one halt before he condemns the efforts of the Ku Klux Klan and its unceasing fight for 100 percent. Americanism” (Fauset, 1929, p. 352).

As McDowell points out, Fauset “comprehends the extent to which social hierarchies are color-coded...a coding that interacts America’s basic attitudes toward racial intermixture” (McDowell, 1990, p. xxii). Angela fully understands that in America “colour or the lack of it meant the difference between freedom and fetters;” (Fauset, 1929, p. 137) and she sees passing as the only means to subvert white hegemony: “I’m sick, sick, sick of seeing what I want dangled right before my eyes and then of having it snatched away from me and all of it through no fault of my own”(Fauset, 1929, p. 77).

Angela’s successful passing not only ridicules the one-drop rule of white essentialism, but also subverts white hegemony’s power over her:

While the mulatto challenges the myth of racial purity, the figure of the passing body goes a step further, challenging the stability of racial knowledge and therefore implicitly the stability of the order that has been constructed on that knowledge. (Kawach, 1997, p. 131)

Besides, Fauset denounces the description of mulattos as promiscuous and immoral. She thus deconstructs this attribution by reversing the stereotype of the black woman as a Jezebel, she does not only transfer promiscuity and immorality on whites but also tends to represent her black characters as quite respectable. The absence of the sex and nudity is a temptation to subvert the racial prejudices that depict the black female body as promiscuous. I would argue that despite the absence of sexual scenes in the text, *Plum Bun* is nevertheless deeply concerned with love and sex, though they are represented in an indirect way. While blues singers convey a primitive and prejudiced image of the sexually active black female who is always urging for sex, Fauset tends to deconstruct these exotic and erotic images by presenting black women as bourgeois, middle-class, and puritanical.

Fauset also subverts the stereotypical idea that the positive character attributions of mulattoes are only due to their white heritage. She depicts the two artists in the novel, Miss Powel and Miss Henderson, not as mulattos but as fully Black characters in order to insist that their artistic greatness cannot be the result of white genealogical background, but only of their Black blood. The author subverts the notion of black inferiority and affirms that Black is beautiful. By portraying the character of Miss Powel, Angela’s colored art colleague, as fully black and very beautiful artist, Fauset reverses the clichéd idea that mulattos are beautiful and talented only because they are half white.

Besides, Fauset resists the prevalent images of Harlem as a city of exoticism as depicted in many works such as Carl Van Vechten’s *Nigger Heaven*. Indeed, she challenges the fictive stereotypes, and aims at restoring the truth about Harlem. In this respect, in the novel, Angela is amazed by Harlem when she realizes that it is not populated by only low-class blacks and criminals, “not all these people...were servants or underlings or end men” (Fauset, 1929, p. 96) Angela is surprised about Harlem because she has embodied the white essentialists’ attitude towards blacks and Harlem that Fauset tends to deconstruct.

In *Plum Bun*, Fauset portrays the twentieth-century American culture by analyzing its racial and gender dimensions. She draws a character that suffers the limits of race and gender, but at the same time resists them. Only when she gave up passing for white and yearning for bourgeois materialism that she comes to terms with herself.

Eventually, Jessie Fauset has dealt with the complex duality of being both black and female, as well as of being only a female to show that despite the racial reality, class and gender remain two major obstacles for American and African-American women artists in the 20th century. By not sacrificing her protagonist at the end of the novel, Fauset tends to deconstruct the image of the tragic mulatto as it is narrowly portrayed by 20th century literary works. Indeed, Fauset's mulatto is not a tragic person who is punished by death for her deserting of the race, but rather succeeds in coming to terms with herself and her environment.

## 2. Gender Resistance: The “Mise à Mort » of the Black Man

A folklorist, anthropologist and novelist during the Harlem Renaissance, Zora Neale Hurston was one of the major figures of twentieth century African-American literature. Her novel *Their Eyes Were Watching God* is a revolutionary literary work that records a young woman's quest to find her voice and redefine herself. The novel has long been considered a central black feminist text and was praised as powerful for its unique ability to transcend race. Hurston creates a protagonist who is shaped by African-American culture, history and struggles and who challenges gender roles and black love through her relationships with herself, her family, her community and her husbands.

*Their Eyes Were Watching God* is now considered a classic text in American literature as well as in African-American literature; it has been hailed as a heroic quest narrative, a black woman's *Bildungsroman*, and even a slave narrative depicting the development and quest for freedom of the main character, Janie, who moves from a state of innocence, uncorrupted by prejudices, be it racism or sexism to one of maturity as a result of suffering and surviving various adventures. Her coming of age implies coming to terms with social realities and gender inequalities.

In *Their Eyes Were Watching God*, Hurston portrays the characteristics of Southern Black history. Indeed, she explores many themes which are commonly attributed to the Deep South, such as racism, class and gender, and demonstrates how these issues accentuate one's discontent making rebellion an only solution.

Hurston's novel nevertheless suffered as a result of endless debates concerning how blacks should be portrayed in literature. Aware of the necessity to improve white people's view of Afro-Americans, some black intellectuals such as Alain Locke and W.E.B DuBois, who believed that literature represented the most valuable means to dismiss racist prejudices, claimed that Afro-American writers ought to represent Afro-Americans in the most favorable way. Hurston's characters, however, refuse what Hughes called the “urge within the black race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible.” (Hughes, 1926, as cited in Awkward, 1990)

Richard Wright, who believes that literature that does not inspire protest is useless, argues that Hurston's novel fails to hold a “basic idea or theme that lends itself to significant interpretation... [Hurston's] dialogue manages to catch the psychological movements of the Negro folk-mind in their pure simplicity, but that's as far as it goes... the sensory sweep of her novel carries no theme, no message, no thought.” (Wright, 1993, p. 17)

Wright's failure to identify the themes of the novel was due to his inability to understand the feminist aspects of Hurston's novel. He believed that this novel was addressed to a white audience rather than to a Black one. Yet, Hurston was determined to ignore the double audience issue and feel free to say whatever she wanted. In her novel *The Golden Bench of God* which the publisher refused to print, she wrote:

Punches have been pulled to 'keep things from the white folks' or angled politically...well to show our sufferings, rather than to tell a story as is. I have decided that the time has come to write truthfully from the inside. Imagine that no white audience is present to hear what is said. (Hurstun, as cited in Hemenway, 1980)

In other words, the novel is an optimistic representation of Black life in the rural South, a life devoid of White oppression and struggle, contrary to what we usually see in the Jim Crow South. The affirmation of Black life and values as well as the ignorance of interracial issues is in fact a protest in itself. Boyd disagrees with Wright and asserts that Hurston's narratives are protest literature because:

It protest white oppression by stripping it of its potency, by denying its all-powerfulness in black people's lives. Hurston's literary method was not confrontation but affirmation. (Boyd, 2003, p. 305)

Hurston's marginality is a consequence of her refusal to present what most people expected from her works. She shocked those who were interested in black folk culture, yet did not expect to read about female behavior in a world where women were viewed as men's possessions. Zora Neale Hurston is an afro-centric who sees women, Africa and the institution of marriage with an eye well in advance of her time. She was known for her challenge against gender roles expectations and was strong-willed and at odds with authority. Hurston partly attributes her own characteristics to her heroine who passes from silence to voice as the novel develops.

Hurston challenges the authority by presenting anti-conformism and rebellion against society as positive choice and reaction; and this is by attributing to rebellion the quality of courage and bravery. In *Their Eyes Were Watching God*, the protagonist Janie struggles to bring a positive change and improve her conditions and finally succeeds. Indeed, through analyzing the events of her life and telling them to her friend Phoeby, Janie releases herself from oppression and thus recreates herself through storytelling.

The most considerable marker in Janie's coming to selfhood and ability to use her voice is the whole structure of the novel itself. Narrated in a flashback, the novel is a retelling of Janie's experiences to her friend. She eventually finds her words, is comfortable with them, and is sure they are hers, that she can now use them to tell her story.

Janie discovers her own power when she rhetorically murders her husband Jody. Jody has always felt threatened by Janie's oratory talent, a reason why he frequently offends her publicly in order to assert his own superiority and masculinity. One day in the store, Jody insults her:

I god almighty! A woman stay round uh store till she get old as Methusalem and still can't cut a little thing like a plug of tobacco! Don't stand dererollin' yo' pop eyes at me widyo' rump hangin' nearly to yo' knees...You ain't no young girl to be getting' all insulted 'bout yo' looks. You ain't no young courtin' gal. You'se uh ole woman, nearly forty...Nobody in heahain'tlookin' for no wife outa yuh. Old as you is. (Hurstun, 1937, p. 106)

For once however, after twenty years of submission and oppression, Janie signifies back:

Naw, Ah ain't no young gal no mo' but den Ah ain't no old woman neither. Ah reckon Ah looks mah age too. But Ah'm uh woman every inch of me, and Ah know it. Dat's uh whole lot more'n you kin say. You big-bellies round here and put out a lot of brag, but 'tain'tnothin' to it but yo' big voice. Humph! Talkin'"bout me lookin' old! When you pull down yo' britches, you look lak de change uh life. (Hurstun, 1937, p. 106)

Janie's description of Jody as sexually impotent destroys the image Jody had built up of himself as an attractive and happily married man, "the revelation of the truth kills him. Janie, in effect, has rewritten Joe's text of himself and liberated herself in the process" (Gates, 1990, p. 162) as Henry Louis Gates observes. When the townspeople see and hear that the mayor and his wife have quarreled, Jody is "robbed... of his illusion of irresistible maleness that all men cherish, which was terrible" (Hurston, 1937, p. 107). Jody perceives Janie's verbal abuse as a sort of symbolic castration and murder, not only physically but also socially. Since he relates his sexual ability to his reputation, Jody is devastated by his wife's comments. Consequently, not only does he refuse to sleep with Janie any longer, but he also withdraws from social life to avoid being a subject of mockery by the townspeople. Soon after this incident, Jody "got too weak to look after things and took to his bed... But Jody was never to get on his feet again..." (Hurston, 1937, p. 111).

Many crucial scenes in the novel such as Janie's insulting her husband back, take place on the porch of Eatonville as the porch has always been a place of social life. In *Swinging in Place: Porch Life in Southern Culture*, Jocelyn Hazelwood Donlon argues:

Socially, politically, and psychologically significant, the porch is charged a transitional space between public and private spheres. Facilitating yet limiting access to others, the porch inextricably links community members to each other, while setting boundaries—be they boundaries of class, of gender, or of generation. Indeed, what fascinates me most about the porch is how it helps to set the terms of a community, how it fosters the policing of boundaries—boundaries that separate 'private' from 'public', 'self' from 'other', and 'home' from 'community'. In essence, the porch creates a 'liminal' space. (Donlon, 2001, p. 13)

The porch indeed encloses various kinds of interactive potential as echoed by Michel Foucault's notion of heterotopia. In *Their Eyes Were Watching God*, the porch is not only perceived as a place of interactions and performance but also as a space of resistance. The male porch-sitters in Eatonville use the porch to perform African-American oral tradition as well as to subvert the constructs of white supremacy.

The protagonist indeed uses the porch as a space of resistance and subversion. She challenges this established male space and tries to use the porch in order to subvert gender roles but, she is denied the right to participate in this space: "Janie did what she had never done before, that is, thrust herself into the conversation." (Hurston, 1937, p. 112) Jody prevents her from speaking because he knows that her participation would dismantle the power system which he has been building for years, and which allows him to be in perpetual control of his marriage and his town.

For Janie, the porch acts as an emancipating force. When she returns to Eatonville, Janie chooses to narrate her story on the back-porch which acts as a liberating space from the constraints of race and gender. It is important to note that the intimate back-porch space that Janie creates is mostly linked to her female subject rather than to her African-American heritage, and may be seen as an attempt to create an exclusively female space.

Instead of seeking the front-porch space as the traditional hush harbor<sup>56.)</sup> and a productive space of exchange, the male porch-sitters appropriate the space as masculine and exclude women from

---

<sup>56.)</sup>The hush harbor was a place where slaves secretly gathered in order to practice religious traditions during antebellum America.

their exchanges. A fact that may be understood as the unconscious reaction of black males towards racial discrimination. Indeed, racially oppressed, they tend to dismiss their frustration and reinforce their manhood through disregarding their female counterparts.

Eventually, Zora Neale Hurston is considered as a literary fore-mother for the flourishing of black women's literature in the twentieth century. Hurston's work is characterized by her woman-centered narratives, particularly *Their Eyes Were Watching God*, which links the African American women's literary work in the second half of the twentieth century and after, to the African American women literature in the nineteenth century. In other words, the works of Hurston influenced all those women writers who came after such as: Gwendolyn Brooks, Toni Morrison, Alice Walker and many others. "No survey or introductory level course on black women writers of the twentieth century would be complete without attention to her work". (King, 2008, p. 12) Zora Neale Hurston also explores the complex lives of her characters. In her book *Black Love and the Harlem Renaissance*, Patricia Boulware Ranson argues that Hurston's novels "were love letters to black people and a manifestation of her unconditional acceptance of them." (Boulware Ranson, 2005, p. 153) Hurston's novel *Their Eyes Were Watching God* is more a celebration of blackness rather than a rebellion against whiteness, though this very ignorance of whites may also be read as a means of resistance.

## Conclusion

Jessie Redmon Fauset and Zora Neale Hurston are two prominent writers of the Harlem Renaissance who share this desire of racial uplift and who created a space in which women are given a voice. Each in their own way, they intended to express themselves and were not discouraged by the challenges they faced. As literary feminists, they explored the themes of race, class and gender by emphasizing the role of black women as regards sexuality, family and marriage. They also showed how the relation between men and women affected the female self. Indeed, in their narratives, Larsen, Fauset and Hurston highlight the way racism marks man/woman relationship, and demonstrate to what extent it impacts the way women view themselves and society.

## References

- Awkward, M.(Ed.). (1990). *New Essays on Their Eyes Were Watching God*. Cambridge: University Press.
- Boulware Ranson, P. (2005). *Black Love and the Harlem Renaissance*. New York: Edwin Mellen Press.
- Boyd, V. (2003). *Wrapped in Rainbows: The Life of Zora Neale Hurston*. New York: Scribner.
- Fabre, G., Feith, M. (2001). *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fauset, J. R. (1929). *Plum Bun: A Novel Without A Moral*. Beacon Press: Boston.
- Foucault, M. (1980). "Prison Talk." *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972- 1977*. New York: Pantheon.
- Gates, H., McKay, N. (1996). *The Norton Anthology of African-American Literature*. New York: W.W. Norton & Co.
- Gates, H. (1987). *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York: Oxford University Press.
- Hazelwood Donlon, J. (2001). *Swinging in Place: Porch Life in Southern Culture*. Carolina : The University of North Carolina Press.
- Hemenway, R. (1977). *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hurston, Z. (1937). *Their Eyes Were Watching God*. New York: Virago.
- Johnson, A. (1960). *Literary Midwife: Jessie Redmon Fauset and the Harlem Renaissance*. Clark Atlanta University.

- Kawach, S. (1997). *Dislocating the Color Line: Identity, Hybridity, and Singularity in African-American Narrative*. California: Stanford University Press.
- King, L. (2008). *The Cambridge Introduction to Zora Neale Hurston*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McDowell, D. (1990). Introduction: Regulating Midwives. *Plum Bun*. Beacon Press: Boston.
- McLendon, J. (1995). *The Politics of Color in the Fiction of Jessie Fauset and Nella Larsen*. . Charlottesville and London: The University Press of Virginia.
- Montgomery, G. (1924). "The Spirit of Phyllis Wheatley." *Opportunity*.
- Rottenberg, C. (2003). Passing: Race, Identification, and Desire. *Criticism*, 45 (4), 435-452.
- Starkey, M. (1932). "Jessie Fauset" *The Southern Workman*. LXI.
- Stribling, T S. (1994). "Birthright," *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York: Penguin.
- Wright, R. (2001). Blueprint for Negro Writing. Double-Take. In V. Patton & M. Honey (eds.). *A Revisionist Harlem Renaissance Anthology*. New Brunswick: Rutgers University Press.

# **In-cóg-ni-tas (n.f.). Mulheres, migrações e ativismo na sociedade portuguesa contemporânea<sup>57.)</sup>**

## **In-cóg-ni-tas (n.f.). Women, migrations and activism in contemporary Portuguese society**



**Sofia Sousa**

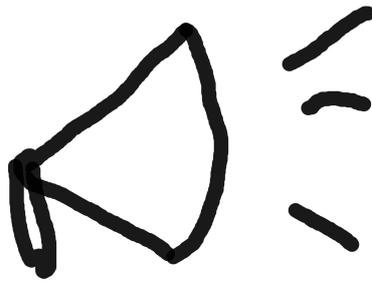
Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP),

sofiaarsousa22@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba9>**

---

<sup>57.)</sup> Este artigo faz parte da bolsa individual de doutoramento intitulada "Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo em Portugal contemporâneo", financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a referência 2021.06637.BD.



#### Resumo:

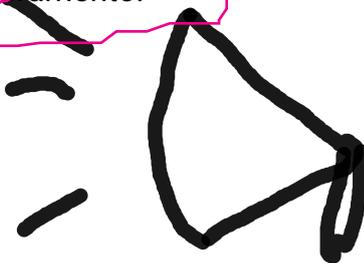
Este artigo representa uma reflexão em torno da mesa-redonda organizada no âmbito da III Conferência Internacional COMbART. Partindo de uma análise visual e de conteúdo dos trabalhos artísticos de três mulheres artistas, com uma trajetória de migração, procuramos aprofundar uma discussão assente em três pilares: arte, migração feminina e ativismo. O foco nestes três eixos analíticos, prende-se com o facto de termos como objetivo perspetivar alguns processos de reconstrução identitário-culturais, tendo como ponto de partida uma prática artística, nomeadamente as artes visuais e a dança. Durante muito tempo que as mulheres imigrantes têm sido vistas como meros agentes passivos, não sendo espectável que estas possuam interesse pelas mais diversas expressões artístico-culturais e, nesse sentido, este artigo assume-se como mais um contributo teórico e empírico que visa a desmistificação destes imaginários que tendem a caracterizar as mulheres imigrantes como uma face invisível das sociedades contemporâneas. Assim, pretendemos demonstrar o potencial transformador das produções culturais e artísticas de três mulheres, com uma trajetória de migração, bem como evidenciar que as artes podem ser uma arma, isto é, um meio eficaz para transformar as sociedades contemporâneas.

**Palavras-chave:** migração feminina, ativismo, resistência, identidades, empoderamento.

#### Abstract:

This article represents a reflection around the round table organized in the scope of the III International COMbART Conference. Starting from a visual and content analysis of the artworks of three women artists, with an migrant trajectory, we seek to deepen a discussion based on three pillars: art, women's migration and activism. The focus on these three analytical axes has to do with the fact that we aim to put into perspective some processes of identity-cultural reconstruction, having as a starting point an artistic practice, namely visual arts, and dance. For a long time, migrant women have been seen as mere passive agents, not being expected to have an interest for the most diverse artistic-cultural expressions and, in this sense, this article is a theoretical and empirical contribution that aims to demystify these imaginaries that tend to characterize migrant women as an invisible face of contemporary societies. Thus, we intend to demonstrate the transformative potential of the cultural and artistic productions of three women with a migration background, as well as to show that the arts can be a weapon, i.e. an effective means to transform contemporary societies.

**Keywords:** female migration, activism, resistance, identities, empowerment.



## 1. Segredos por desvendar: nota introdutória

Desde o início do milénio que o fenómeno da migração em Portugal tem vindo a sofrer evoluções e mudanças paulatinas, promovendo a (re)configuração das estruturas e matrizes sociais, geográficas e culturais do país. É neste caldo que encontramos, como pedra de toque, a migração feminina. Contudo, estas mulheres migrantes e as suas reconstruções identitário-culturais permanecem invisíveis - nos campos académico, mediático e político - e elididas pela tendência para a neutralidade de género relativamente à reconstrução dos imaginários culturais dos migrantes.

No âmbito da III Conferência Internacional COMbART, que aconteceu entre os dias 30 e 31 de maio de 2022, na cidade do Porto, foi realizada uma mesa-redonda focada na discussão destes tópicos, ou seja, pretendeu-se demonstrar o potencial transformador das produções culturais e artísticas de três das cinco mulheres<sup>58.)</sup>, com uma trajetória de migração, bem como patentear que as artes podem ser uma arma, isto é, um meio eficaz para transformar as sociedades contemporâneas. A arte, no contexto desta mesa, revelou-se como um veículo transformador, mas também enquanto meio de comunicação das perceções ampliadas sobre desafios vividos e enfrentados, relacionados com perspetivas de género, com os processos de reconfiguração identitários e com a criação de oportunidades, isto é, de novos lugares de fala. Nesta mesa-redonda, cada uma destas participantes se debruçou sobre temáticas como a inclusão social, estratégias para a produção artística e as suas trajetórias de migração e/ou artistas. Assim, este artigo irá dividir-se em três momentos fulcrais: o primeiro, referente a uma breve reflexão teórica em torno da abordagem académica a conceitos como o de migrações, género e arte; o segundo momento será referente a uma breve prospeção acerca das possibilidades de estudo deste tema no futuro. Por fim, o último momento irá centrar-se na apresentação dos trabalhos e das práticas das mulheres artistas que participaram na mesa-redonda, com o intuito de oferecer ao leitor uma visão sobre o fenómeno emergente do artivismo migrante na sociedade portuguesa. Mais, importa ainda fazer um apontamento acerca da génese deste trabalho, no sentido em que pretendemos apresentar uma espécie de ensaio crítico decorrente da realização da mesa-redonda previamente mencionada, sendo que tivemos como suporte metodológico uma abordagem de carácter qualitativo que se debruçou numa análise visual de algumas das obras artísticas citadas pelas mulheres durante a discussão durante a mesa-redonda.

## 2. O risco de existir, sem ser vista. Migrações femininas, arte e resistência

Mahieu *et al.* (2015) descrevem nas suas pesquisas a crescente importância que as mulheres têm tido nos estudos académicos sobre as migrações, enfatizando, assim, a utilização e a consagração académica e sociológica da dita feminização da migração. Contudo, importante é também referir que o conceito “feminização” não se refere apenas a um mero aumento quantitativo da presença das mulheres nos fenómenos migratórios, mas também a uma participação económica significativa, no âmbito dos fenómenos de migração internacionais. Mahieu *et al.* (2015) afirmam que durante as décadas de 1960 e 1970, a migração feminina para a Europa consistia, sobretudo, de mulheres que se juntavam aos seus maridos que estavam migrados por motivos relacionados com o mercado de trabalho. Porém, Kofman *et al.* (2000) enunciam que, nos tempos recentes, as mulheres migram cada vez mais de forma independente, ou seja, como trabalhadoras migrantes, como estudantes ou refugiadas.

<sup>58.)</sup> Devido à complexidade de uma análise de um trabalho artístico, e devido às limitações do número de palavras para a realização deste artigo, considerámos apenas a análise de três dos cinco trabalhos apresentados na mesa-redonda. Adotámos como critério a seleção dos três primeiros trabalhos apresentados, bem como tivemos em consideração a temática do nosso projeto de investigação, uma vez que as três mulheres possuem uma trajetória de imigração, enquanto as restantes duas possuíam trabalhos demarcados por práticas artísticas.

Adentrando um pouco a nossa abordagem, se pensarmos na ligação existente entre os fenómenos migratórios e no seu cruzamento com questões de género e com as artes, vemos que esta reforça aquilo que Ravenstein defendia em 1885, ou seja, que as mulheres eram “mais migratórias” do que os homens, apesar de terem permanecido ausentes da maioria dos estudos sobre a migração (Lutz, 2010, p.1647). A arte (Timmerman *et al.*, 2015), na nossa perspetiva, passa a ser uma ferramenta que vem contestar o papel passivo das mulheres nos fenómenos migratórios, isto porque o uso de uma prática artística como modo de resistência à invisibilidade que lhes é conferida, veio promover uma maior consciencialização face às agendas de investigação social, colocando o holofote na migração feminina e nas suas experiências de integração social (Mahieu *et al.*, 2009).

Pegando nesta temática da invisibilidade das mulheres nas investigações internacionais sobre a migração, autores como Carling (2005) enunciam alguns problemas que nos parecem ainda pertinentes, enquanto elemento descritivo da realidade portuguesa social e académica. Carling (2005) refere que a primeira tentativa de correção do viés masculino nos estudos sobre a migração, consistia numa simples adição das mulheres, contudo, o principal problema residia no facto de as experiências migratórias das mulheres serem, em larga medida, substancialmente diferentes das dos homens. Na verdade, observámos que esse é um problema que ainda se impõe na atualidade, algo que pode ser corroborado – através da nossa pesquisa – no parco número de trabalhos de investigação, no campo das migrações de pendor qualitativo, que se debrucem sobre as experiências reais das mulheres. Se nos centrarmos no caso de mulheres migrantes e artistas, os trabalhos são inexistentes.

Com o advento do crescimento do número de migrantes qualificados, a atenção virou-se para as mulheres, sendo que tal acontecimento foi como uma espécie de prelúdio para o desenvolvimento de uma perspetiva de género, em termos teóricos, face às investigações no campo das migrações. Porém, apesar do reconhecimento do papel central das questões de género no estudo sobre as migrações, as mesmas dificilmente penetram no núcleo das teorias da migração (Carling, 2005). É neste sentido que emolduramos o género como um fator determinante, até porque quando o mesmo é articulado com o fenómeno das migrações, acabamos por ter uma tipologia de migração que é dinâmica e recíproca, no sentido em que permite um aumento e um alargar de horizontes referentes a perspetivas acerca dos processos de construção simbólica dos lugares. De grosso modo, tornou-se possível cotejar que as questões do género não têm sido rigorosamente investigadas em relação aos movimentos migratórios, mas também em relação às práticas artísticas, aspeto esse que iremos aprofundar posteriormente.

Podemos referir que a migração pode ser vista como uma causa, bem como uma consequência de um fenómeno mais abrangente de empoderamento feminino (Gaye & Jha, 2011), isto é, as mulheres – ou o género feminino – podem ser entendidas como um elemento regulador das suas próprias vidas afetivas, pelo facto de o ato de ter imigrado ter trazido consigo mudanças nas estruturas de poder. Fazendo uma adenda, podemos referir que no campo das artes e das práticas artísticas, esta questão parece-nos tanto ou mais relevante, isto porque as artes permitem, em certos graus de confiança, o alcance de posições autónomas de poder que, por sua vez, advém de um exercício independente de escolhas que incitaram a sua permanência como migrantes numa nova cidade. Para Chowdhory *et al.* (2022), a migração não pode ser vista como uma causa ou efeito singular de um processo de empoderamento feminino, pelo contrário, a mesma deve ser analisada em função das alterações de posições sociais e económicas das mulheres migrantes. Esta visão vai ao encontro dos trabalhos de Boyd e Grieco (2003, p.2), sobre o facto de estes referenciar que o género pode ser visto como um meio de organização da migração. Embrenhando-nos a nossa análise e reflexão, podemos aludir ao facto de o género – e as artes – não só regerem os resultados da migração nos países de origem e de acolhimento, mas também regularem as experiências num contexto de pós-migração, ou seja, de inserção social, entrando aqui em jogo uma articulação com conceitos como o de liberdade, autonomia e escolha.

A arte, em relação ao género e à migração, pode também ser analisada sob uma perspetiva funcional, nomeadamente enquanto um resultado de um choque de forças de interação. Apesar de as forças económicas terem um peso determinante junto das mulheres migrantes (Mahapatro, 2010), a insatisfação com a sociedade de acolhimento e de origem, a par do anseio por novas oportunidades, fazem com que a arte e as práticas artísticas emergjam como um veículo de ação e de defesa. Portanto, o uso da arte por parte de mulheres migrantes tem como objetivo final o desafio das estruturas sociais existentes que, por conseguinte, fazem com que estas mulheres, na maioria dos casos, fiquem atadas a restrições sociais associadas aos papéis e normas convencionais em matéria de género, mas também em matéria de inserção social (Budgeon, 2015; Chowdhory *et al.*, 2022). Paralelamente, as práticas artísticas, em relação às experiências de migração, conferem às mulheres uma oportunidade de reflexão, bem como enfatizam a ideia de que o empoderamento feminino se trata de um processo de *longue-durée* e não como um produto de consumo rápido. Deste modo, a arte e o empoderamento relacionados com a migração feminina, referentes ao caso específico do debate criado em torno da mesa-redonda supramencionada, prendem-se com um entendimento amplo das relações de poder e das capacidades de as mulheres migrantes fazerem escolhas. Dito por outras palavras, a arte e o empoderamento feminino migrante pode ser tido como uma consequência de uma mudança social, no sentido em que deixaram de ser fatores económicos, políticos ou sociais que regem as experiências migratórias das mulheres.

De acordo com Jeffery *et al.* (2019), a migração possui múltiplas causas e consequências, quer nos países de origem quer nos países de acolhimento e, deste ponto de vista, a problemática do género e das práticas artísticas é determinante para desvendar essas mesmas causas e consequências. Contudo, os modos de desvendamento prendem-se com o papel do investigador e com as suas ferramentas, sendo que, nesse âmbito, os métodos dos cientistas sociais tendem a privilegiar análises tradicionais, enquanto abordagens baseadas nos conteúdos e nas práticas artísticas destas mulheres migrantes poderiam, por seu turno, permitir um conhecimento mais aprofundado sobre experiências estéticas, emocionais, sensoriais e tácitas que não podem ser facilmente expressas em palavras (Eisner, 2008; Bagnoli, 2009). Concomitantemente, o uso de práticas artísticas como objeto e meio de investigação sobre o fenómeno da migração feminina, pode oferecer oportunidades para rever, reconstruir e adaptar fragmentos de memórias, de culturas e de identidades que estão, frequentemente dispersos. Assim, a arte em relação à migração feminina pode ser tida como um ato de descoberta que, por um lado, permite o desenvolvimento de laços afetivos, mas também incentiva o ato de se fazer sentir “presente” nas paisagens urbanas, ao conferir um ato de revelia face aos rótulos e estigmas socialmente impostos (Jeffery *et al.*, 2019).

### **3. A arte que é casa. O ativismo que é vivência.**

O conceito de ativismo expresso neste artigo e concernente à discussão que pautou a mesa-redonda aqui em análise, prende-se, sobretudo, a um lastro de experiências imigratórias. Os migrantes de modo geral, e as mulheres migrantes em específico, podem ser vistas como corpos que se encontram presos entre um limbo, ou seja, nem “aqui” nem “ali” (Siegenthaler & Bublitzky, 2021). A arte e as práticas artísticas tornam-se, assim, em canais acessíveis, através dos quais as mulheres migrantes podem criar e/ou encontrar uma sensação de comunidade e, a par disso, o ativismo pode ser entendido como um meio para aumentar a visibilidade e para aumentar a consciência face a determinadas situações, tais como as dificuldades sentidas pelas mulheres migrantes em termos de inserção social. Paralelamente, o ativismo de mulheres migrantes pode (e deve) ser tido como um objeto e como um discurso político, algo que se deve ao facto de contrair ativamente o conceito de invisibilidade.

No contexto da mesa-redonda aqui em análise, o ativismo assumiu um potencial transformador, visto que as representações artísticas das mulheres intervenientes forneceram um canal de reconhecimento de experiências, bem como permitiram o surgimento de modos de ação socialmente significativos. Damery e Mescoli (2019) enunciam que um vasto conjunto de trabalhos de literatura no campo dos estudos culturais, da sociologia e da antropologia, investigam o papel da arte como um instrumento de pertença ou de expressão político-social individual, e, nesse interstício, os mesmos autores referem que essas investigações deveriam recair em análises e concetualizações sobre formas de expressão artísticas coletivas, ou seja, artistas. É indubitável que as artes, na sua génese, tornam possíveis certos tipos de expressão política e social, junto de grupos sociais desfavorecidos que, outras práticas não permitem (Martiniello & Lafleur, 2008). A par disso, as práticas artísticas e as tipologias de ativismo referidas pelas mulheres participantes na mesa-redonda, também ofereceram um vislumbre teórico face à existência de outros caminhos, para outros tipos de modos de pertença menos visíveis ou aclamados política e socialmente, sendo os mesmos de foro pessoal e vivencial, até porque as circunstâncias da migração são suscetíveis de terem um impacto profundo na forma como a arte se enquadra na experiência das mulheres migrantes (Baily & Collyer, 2006). Aquilo que pretendemos reforçar é que a arte – e o ativismo – podem ter diferentes e múltiplos significados e impactos na vida dos migrantes, algo que também depende dos motivos que subjazeram a migração e os objetivos a cumprir no país de acolhimento.

Pensando nas trajetórias e nas práticas artísticas e artistas das mulheres que compuseram a mesa-redonda, aqui em retrospectiva, tornou-se impreterível abordar o conceito de arte pública (Zebracki, 2020). Este conceito pode ser empregue para retratar uma prática artística de carácter permanente ou temporário, bem como é empregue para descrever a livre experimentação e o trabalho artístico acessível e não institucionalizado. Nesse sentido, Zebracki (2020) também avança com o conceito de ativismo público que, nada mais é, do que o cruzamento entre o conceito de arte pública e de ativismo. O autor interpreta esta definição de um modo que nos parece conveniente para, na secção seguinte, retratarmos e apresentarmos as práticas e os trabalhos das mulheres artistas e artistas alvo de análise, ou seja, o autor enuncia que as práticas artísticas artísticas públicas se dirigem, diretamente, a tópicos como a marginalização social, através de uma promoção galvânica de um pensamento crítico acerca da promoção da inclusão social.

Na vereda de Danko (2018), o ativismo público emergiu em força como uma resposta à crise financeira global de 2007/2008. O conceito cimentou-se enquanto expressão guarda-chuva, passando a ser usado para descrever práticas artísticas *bottom-up* anti-globalistas e anti-capitalistas. Outros autores, como Mekdjian (2018) referem que o ativismo pode ser entendido como um processo crítico que visa desestabilizar as interações e as práticas urbanas quotidianas, através da criação de diversas tipologias de comunicação visuais, cujo último objetivo é o de promover uma mudança social. Deste modo, podemos consignar que as práticas artísticas das mulheres, são, de facto,, uma materialização de um ativismo público, de natureza antagónica, pois promovem o envolvimento de múltiplos e diferenciados meios de comunicação artísticos e visuais, bem como modos de pensamento e práticas subversivas que desafiam o statusquo, e os poderes de decisão das mulheres artistas, mais concretamente das mulheres artistas migrantes (Mouffe, 2007). Logo, o ativismo destas mulheres artistas pode ser, em certa medida, comparado com a noção de estética relacional, defendida por Bourriaud (2002), isto porque estas mesmas práticas e conteúdos partem (e dependem) de colaborações entre diversos agentes sociais, institucionais e demais facilitadores sociais.

Existe, igualmente, em todos os trabalhos artísticos destas mulheres uma forte componente visual. Na verdade, a visualidade é, sem dúvida, uma tática da arte como meio de resistência e de subversão, dado que as políticas visuais ocupam o primeiro plano, captando a atenção dos públicos e, por conseguinte, originam outras narrativas politizadas, neste caso específico – aqui analisado – sobre tópicos como a diferença social e como a exclusão social. Portanto, estas for-

mas de ativismo público tentam desafiar as práticas sociais vigentes e as estruturas de poder, como iremos ver. A visualidade destas práticas desbloqueia, na nossa visão, a potencialidade de se entender a arte como uma política de ativismo (Kester, 1998). Na secção seguinte, procuraremos oferecer ao leitor uma materialização destas asserções, tendo como ponto de partida o trabalho artístico e *artivístico* das mulheres que participaram na mesa-redonda, isto é, iremos apresentar alguns dos seus trabalhos, ao passo que iremos estabelecer uma relação com os conceitos até aqui mencionados, sendo que o nosso intuito é o de demonstrar que a criatividade e os processos de criação artísticos são, simultaneamente, pessoais e sociais, internos e relacionais, podendo os mesmos serem observados como um produto de uma capacidade alargada de um indivíduo responder a narrativas sociais, económicas, políticas e culturais emergentes (Wilding & Winarnita, 2022).

#### 4. Sobre tornar o silêncio em arte. Os segredos desvendados

Começamos a desvendar segredos. O primeiro será o de Amanda Copstein, uma artista visual que vive entre o Brasil e Portugal, cujos trabalhos artísticos assentam num processo de pensamento dos quotidianos, através de pesquisas de natureza poética, nas quais o silêncio se assume como pedra de toque. Trata-se de uma artista multidisciplinar que navega pelas práticas do desenho, da fotografia, do texto e do vídeo, utilizadas para desenvolver uma identidade, materiais gráficos e conteúdos para os meios de comunicação. No seu percurso profissional, já colaborou com revistas como a Rolling Stone Brasil, a Noize, a Void e o jornal Zero Hora. No âmago do seu percurso artístico, é de destacar a criação, em 2015, da Feira Papelera<sup>59.</sup>), em Porto Alegre, no Brasil e o projeto Nada Pouco Quase Muito, um selo de publicações independente<sup>60.</sup>).

Na sua apresentação e reflexão sobre o papel da arte na sua vida e na sua experiência enquanto mulher migrante, Amanda apresentou diversos projetos que tem desenvolvido, tendo havido um especial enfoque nas questões do design gráfico, contudo, para efeitos deste artigo, decidimos que seria relevante nos focarmos no projeto intitulado Narrativa do Real Imaginário (ver Figuras 1). Neste projeto, a artista enfatiza a ideia de que aquilo que vemos não é unicamente um produto da nossa visão, mas antes o resultado de vários dados que são arquivados na nossa mente e nas nossas memórias.



<sup>59.</sup>) Disponível para consulta aqui: <https://www.facebook.com/feirapapelera/>

<sup>60.</sup>) Mais informações em: <http://amandacopstein.blogspot.com/p/about.html>



**Figura 1** Narrativa do Real Imaginário, de Amanda Copstein

**Fonte:** <http://amandacopstein.blogspot.com/p/narrativa-do-real-imaginario.html>

Este trabalho artístico de Amanda vai ao encontro do que nos refere Derrida (1981), sobre o facto de arte, na nossa ótica, possuir a capacidade de mimetizar as experiências vividas, sendo que esta noção do real que é imaginado se articula com a noção de veracidade, uma vez que o conhecimento “real” pode ser deslocado, dando origem a representações que demarcam um esquecimento social. Para Derrida, nas asseverações de Cabot (2016), o perigo de uma leitura desta índole reside no facto de haver vários agentes sociais e vozes que, ao serem representadas e imaginadas pelo outro, se tornam em fantasmas, na medida em que as mesmas passam a serem vistas como simples aparições de experiências vividas. Na verdade, estas conceções vão ao encontro da problemática da invisibilidade das mulheres migrantes nos estudos académicos sobre as migrações, como vimos, mas também se relacionam com a invisibilidade da mulher migrante artista no âmago das sociedades contemporâneas, dado que estas são frequentemente olvidadas dos discursos sociais e mediáticos.

Com efeito, este trabalho de Amanda articula-se com a noção de violência epistémica, e inclusivamente com os modos de representação das mulheres, de objetos e de referências quotidianas, no sentido em que representam – artisticamente – práticas de conhecimento que são silenciadas e que são marcadas por vários tipos de ausência. A par disso, este trabalho também incita ao questionamento e a adoção de um olhar que vai além das formas tradicionais de representação dos indivíduos, dos espaços e dos comportamentos (Cabot, 2016). A par disso, para Douglas (2005), algumas práticas de conhecimento, tais como a arte, tornam possíveis modos de criação de sentido do mundo.

As mesmas ilações podem ser transpostas para os trabalhos artísticos de Carla Cruz, no sentido em que a arte e o ativismo passam a serem produtores de esferas públicas de ação mais amplas, nas quais são retratadas experiências femininas de descontextualização no campo da migração. Assim, no percurso e nos trabalhos de ambas as artistas, identificamos vestígios de vozes que desafiam o conhecimento institucionalizado, bem como originam tendências simplificadoras de conhecimentos vividos e de representações sociais, algo que vai ao encontro

dos contributos de Gramsci (1992), quando o autor menciona a importância da simplificação dos trabalhos políticos, enfatizando a importância da repetição de mensagens (visuais) em múltiplas esferas, com o intuito de mudar a consciência individual e coletiva, face ao dito esquecimento, acrescentámos nós.

Sobre Carla Cruz, podemos referir que a mesma é artista, investigadora e professora universitária e que possui uma vasta experiência de migração. Carla trabalhou como investigadora em Londres, teve uma breve experiência enquanto gestora de uma galeria de arte urbana nos Países Baixos, realizou vários trabalhos artísticos em centros comunitários e em galerias internacionais, bem como em espaços de renome nacionais, tais como o Maus Hábitos<sup>61.</sup>, por exemplo. Ela é responsável pelo desenvolvimento do projeto *Finding Money*<sup>62.</sup> (com António Contador) desde 2007, coordena a Associação de Amigos da Praça do Anjo<sup>63.</sup>, junto com Ângelo Ferreira de Sousa e, além disso foi uma das fundadoras do coletivo feminista de intervenção artística ZOiNA<sup>64.</sup> (1999-2004). Também fez parte do projeto Caldeira 2013<sup>65.</sup> (1999-2002) e entre 2005 e 2013 foi coordenadora do projeto referente a exposições artísticas feminista intitulado All My Independent Wo/men<sup>66.</sup>. Na sua intervenção durante a mesa-redonda, Carla focou-se numa discussão em torno da identidade europeia, ou seja, sobre o que significa ser europeu na atualidade, projeto artístico esse que foi realizado em 2006, durante uma residência artística que realizou na Finlândia (ver Figura 2). Apesar de ser um projeto que já conta com 16 anos, os questionamentos levantados na época ainda se assumem válidos na atualidade, especialmente num contexto de aumento exponencial dos movimentos migratórios.

Este trabalho de Carla articula-se com os ideais de Mouffe (1993), no sentido em que o autor referia que as sociedades contemporâneas estavam a vivenciar um processo de redefinição das suas identidades, acabando por estar em causa a queda da divisão entre o “nós” e “eles”. A Figura 2 retrata uma escultura que lembra uma placa de loja iluminada, que, nas palavras da artista “não se liga permanentemente, retratando o meu sentimento de uma União Europeia falhada, que abandona as pessoas em necessidade, como uma ameaça à prosperidade interna e à paz” (Cruz, 2019, p.66).



**Figura 2:** Projeto artístico "Europa", de Carla Cruz em 2006

**Fonte:** <http://carlacruz.net/2005/project/europa#/0>

<sup>61.)</sup> Um espaço de intervenção cultural multidisciplinar. O mesmo possui uma ligação com a associação Saco Azul, uma associação cultural, fundada em 2002, com o intuito de fomentar a programação artística portuense. Mais informações em: <https://www.maushabitos.com/o-maus/>

<sup>62.)</sup> Projeto artístico assente no ato de recuperar o dinheiro perdido e encontrado no chão. Trata-se de um projeto que vive entre Londres e Paris. Mais informações em: <http://carlacruz.net/2019/project/finding-money-diary-2?lang=pt#/0>

<sup>63.)</sup> Disponível para consulta aqui: <https://amigosdoanjo.wordpress.com/>

<sup>64.)</sup> Disponível para consulta aqui: <http://carlacruz.net/2011/collective/collective-two?lang=pt#/0>

<sup>65.)</sup> Disponível para consulta aqui: <http://carlacruz.net/2000/collective/caldeira-213?lang=pt#/0>

<sup>66.)</sup> Mais informações em: <http://carlacruz.net/biography>

Este trabalho artístico de Carla possui uma forte componente ativista, podendo o mesmo ser encarado como uma forma de ativismo público (Zebracki, 2020), isto porque retrata as várias formas de *othering* [alteridade] em relação às identidades europeias que, por sua vez, se baseiam no poder normativo da securitização da Europa. Por um lado, esta instalação retrata a representação do outro migrante como uma espécie de ameaça existencial à identidade europeia. Além disso, focando-nos no caráter ativista da peça em questão, podemos enunciar que a mesma visa contrariar a representação do outro migrante como inferior, sendo que aqui o género passa a assumir um papel de relevo (Diez, 2005), pois permite o questionamento entre o outro como exótico e o outro como uma ameaça ao *self*. Paralelamente, este trabalho artístico também nos fez questionar as representações do outro como diferente, isto é, o que significa ser diferente num contexto de uma identidade europeia? O que significa ser diferente, no campo das migrações internacionais? Deste modo, estes questionamentos vão ao encontro do que nos afirma Carla Cruz (2019), pois permitem compreender a identidade europeia como um local que é construído, e que é alvo de diversos modos de subjetificação e que promove a construção de alteridades. Em suma, trata-se de um trabalho artístico que pretende realçar a diferença, principalmente em relação às mulheres migrantes, partindo de uma trajetória pessoal, mas que também pretende mudar e desafiar as perspetivas tradicionais e institucionais, afetas aos significados de se ser europeu ou europeia na atualidade.

Também importante é fazer um breve apontamento em relação ao projeto “EuropeanDream” [Sonho Europeu] (ver Figura 3) de Carla Cruz, de 2006, que veio no seguimento de “Europa”. É de notar que esta obra foi criada apenas um ano após a queda do Muro de Melilla, uma barreira física que tinha sido construída para controlar a migração de Marrocos para Espanha. Neste projeto, a artista faz uma transposição do ideal do “Sonho Americano” para o “Sonho Europeu”, relacionando-o, diretamente, com a crise migratória que se vivia na época. A peça do Sonho Europeu era, na sua essência, um tapete marroquino alterado, que escondia o texto EUROPEAN DREAM. Tratava-se de uma peça sonora que incluía um áudio gravado de um ferryboat que cruzava Algeciras e Tânger, misturado com amostras de estações de rádio europeias (Cruz, 2019).



**Figura 3:** Sonho Europeu, de Carla Cruz, em 2006

**Fonte:** Cruz (2019, p.69).

Esta obra, bem como a anterior, vêm trazer para o debate a noção de lugar enquanto local, alvo de modos de apropriações e de vivências, mas também o lugar enquanto prática artista (Guerra, 2021), no sentido em que o mesmo passa a ser visto como uma corporalização de significados emocionais, tal como acontecia com a obra de Amanda Copstein. Com efeito, esta obra de Carla, retrata uma relação entre o lugar, a identidade social e a identidade individual, algo que se materializa no uso do som e da imagem e que, de certo modo, enfatiza o limbo que marca o contexto migratório, o tal ato de viver entre “lá” e “cá”, logo, não é de espantar que alguns autores como Ryan (2008) tenham-se dedicado ao estudo do papel desempenhado pelas emoções na formação de identidades, durante um processo migratório, relatando, assim, experiências de lugar, sentimentos de pertença e relações transnacionais que, em última instância, contribuem para o questionamento da tal identidade europeia que referíamos e que foi trabalhada por Carla.

Durante o nosso processo de análise do trabalho de ambas as artistas, o conceito de interseccionalidade começou a afigurar-se de forma veemente. No entendimento de Nash (2008), este conceito relaciona-se com uma ideia de que a subjetividade de um indivíduo ou de um grupo social, é constituída por vários elementos, tais como o género, sexualidade, a classe social e a etnia que, por sua vez, se reforçam mutuamente. Tal definição permite-nos aprofundar a questão das identidades, especialmente quando retratadas de um ponto de vista artístico, porque o próprio conceito de interseccionalidade permite considerar, num nível macro, estruturas hierárquicas entrelaçadas, símbolo de opressões face a modos de existência individuais. Assim, emergem as políticas de localização que, no nosso entendimento, podem ser aplicadas ao caso das práticas artísticas, mas também ao ativismo público (Zebracki, 2020). O conceito de política de localização foi cunhado por Adrienne Rich, tendo o mesmo sido utilizado para analisar os limites do feminino e os efeitos do racismo ou da xenofobia junto de movimentos sociais femininos nos Estados Unidos da América (Kaplan, 1994). Esse conceito baseia-se numa lente teórica que pode ser utilizada junto de processos de incorporação desses rótulos, dentro de estruturas de poder. Quando aplicado à arte e ao ativismo, o mesmo pode ser visto como uma forma de abordar a noção de local, como algo abstrato e metafórico, tal como acontece em ambos os trabalhos artísticos em análise. Por oposição, e focando-nos aqui na questão das identidades, Anthias (2002) sugere que o conceito de localização, quando cruzado com as identidades, possui um valor limitado e, nesse sentido, a autora fornece uma noção alternativa. Então, partindo dessa perspetiva, podemos enunciar que quer nos trabalhos de Amanda quer nos trabalhos de Carla, podemos encontrar um posicionamento artístico e ativista translocacional (Anthias, 2008), o qual aponta para a importância das narrativas nas quais o próprio sentido de posicionamento na sociedade é individualmente enunciado. A arte, aqui, é mais uma forma de posicionamento social destas mulheres migrantes.

Além destas duas artistas visuais, contamos ainda com a presença e participação de Bárbara Hevia, uma artista freelance circense e bailarina contemporânea, oriunda do Chile e que, de momento, reside em Portugal. Nesta intervenção foi-nos introduzida outra prática artística, nomeadamente a dança, sendo que Bárbara nos referia a importância de utilizar o corpo como um meio de conexão com o ambiente, mas também com o *outro*. Assim, na sua apresentação, Bárbara relatou a sua experiência enquanto membro integrante do circo social La Chimba<sup>67)</sup>, no Chile, bem como enfatizou os processos de autogestão artísticos, a partir da sua perspetiva como mulher migrante. Numa reflexão pós-Conferência, Bárbara escreveu o seguinte:

É fundamental continuarmos a nos empoderar como mulheres artistas, estou convencida de que as artes em qualquer parte do mundo podem ser usadas como um instrumento de transformação social (Bárbara Hevia, Instagram, tradução nossa, 2022, n/p)

<sup>67)</sup> Disponível para consulta aqui: <https://www.instagram.com/circolachimba/?hl=pt>

Atualmente, em Portugal, Bárbara também faz parte de outros projetos artísticos, com um caráter ativista e de intervenção social, nomeadamente o Ekun Circo Social<sup>68.)</sup> e do Coletivo Metafísico<sup>69.)</sup>. Então, no caso específico de Bárbara, e pensando nas questões de autogestão do corpo enquanto mulher artista, ativista e migrante, tornou-se imprescindível fazer uma ligação com os contributos de Shapiro (2016), isto porque a autora refere algo que, no nosso entendimento, se articula com o discurso e com a prática de Bárbara: devemos ter cuidado para não diminuir a importância da diferença. O uso do corpo enquanto prática ativista, por parte de Bárbara, remete-nos para a ideia de reconhecer e valorizar os universos múltiplos de experiências, de culturas e de tradições, bem como existe uma necessidade de ligar a mulher à natureza e à terra. Talvez por isso Bárbara tenha feito um apontamento interessante em relação à sua prática artística, ou seja, de que ela, enquanto mulher, artista e migrante, tanto pode ser a base para elevar alguém, como pode ser ela a elevada por outrem, enfatizando, assim, os processos relacionais de interdependência, isto é, a articulação de pontos comuns, mas também de diferenças (ver Figura 4). Nesse sentido, Shapiro (2016) também enuncia que são os pontos comuns que oferecem novas formas e emergentes modalidades de valorização de outros organismos biológicos – *outros corpos* –, emocionais e expressivos que, na sua essência, fazem com que o mundo seja mais humano. Deste modo, podemos enquadrar a prática ativista de Bárbara como um ato de reflexão e introspeção face à vida mundana que, por sua vez, tem como ponto de partida o seu corpo. O corpo em relação a si mesma (como empoderamento), o corpo em relação ao *outro* e o corpo em relação ao meio.



**Figura 4:** Performance "Silvestre" de Bárbara Hevia, no Kabaret de circo, organizado pelo Ekun Circo Social e pelo Coletivo Metafísico, em 2022

**Fonte:** Foto de Teresa Santos. <https://www.instagram.com/p/CdUDjWFsdFr/>

Em suma, o ativismo de Bárbara pode ser igualmente perspetivado como uma espécie de pedagogia de possibilidades (Shapiro, 2016), no sentido em que o seu corpo procura um campo de ações possíveis, enaltecendo, assim, o propósito da dança como uma prática de intervenção social, isto é, uma busca de sentidos. Concomitantemente, também podemos referir que ao criar a coreografia, Bárbara está, também ela, a ser alvo de um processo de criação e, desse modo, a dança passa a ser tida como um texto que é escrito pelo corpo e que, na verdade, transpõe e transcreve a forma como ela vive e dá sentido ao mundo. Um exemplo acabado disso é o uso das pinturas corporais como um texto de apoio à performance do seu corpo. Estas linguagens corporais e não corporais, traduzem-

<sup>68.)</sup> Disponível para consulta aqui: <https://ekuncircosocial.pt/>

<sup>69.)</sup> Disponível para consulta aqui: <https://www.facebook.com/coletivometafisico>

se em processos de reconhecimento, mas também em atos de transcendência das limitações do seu corpo, no âmbito da sociedade de acolhimento, mas também na sociedade de origem. Este reconhecimento e transcendência dão lugar, por oposição, a novos sentidos de ser (Shapiro & Shapiro, 2002), isto é, a novas formas de ativismo.

## 5. Da experiência à resistência

Com a elaboração deste artigo foi possível obter um vislumbre sobre as potencialidades de investigar as relações entre arte, mulheres migrantes, atos de resistência e ativismo na contemporaneidade portuguesa, a partir de três elementos essenciais: as experiências quotidianas, a arte visual e as identidades e o corpo como *locus* de empoderamento. Na verdade, este debate insere-se num escopo de discussões mais amplas, centradas no valor estético e social da arte. Ao contrário do que alguns autores argumentam (Jiang *et al.*, 2020), na análise das práticas artísticas destas mulheres com uma trajetória de migração, podemos realçar a importância da criatividade estética e do ativismo como sendo fruto de uma experiência vivencial e corpórea, ou seja, tornou-se possível vislumbrar a preponderância do poder político da arte, especialmente em termos de produção e defesa de uma mudança social, que se foca sobretudo na contestação da invisibilidade das mulheres migrantes na sociedade contemporânea portuguesa.

Na senda de David e McCaughan (2006), afirmamos que as práticas artísticas de Amanda, Carla e Bárbara denotam o poder da arte – artes visuais e dança -, uma vez que as mesmas podem ser entendidas como vozes de uma dissidência social, política, económica e cultural que, por sua vez, têm como núcleo revolucionário a memória, as experiências e modos de ação. Assim, nestas práticas artísticas, identificámos alguns dos diversos fatores que contribuem para o papel interventivo da arte, isto é, que fazem da arte uma forma de resistência, ampla e historicamente utilizada por comunidades e/ou indivíduos marginalizados e obliterados dos discursos sociais politizados. Além de estes produtos artísticos traduzirem formas de expressão, os mesmos enfatizam o caráter reflexivo da arte, pois permitem a expressão de emoções e experiências quotidianas (Adam, 2000).

Mais, podemos ainda asseverar que estas práticas artísticas aqui apresentadas e analisadas, contribuem para o desenlace da dicotomia científica da arte ativista *versus* arte política, no sentido em que realçam a relevância atual da arte como contexto político, algo tanto mais evidente no âmbito dos movimentos migratórios recentes, isto é, os processos emergentes da feminização das migrações (Schwarzman, 1993). Então, a arte como contexto político, no contexto deste artigo, refere-se ao facto de a arte ser compreendida como um processo social abrangente, que implica, por seu turno, um sentido de agência relativo à capacidade destas artistas migrantes de participarem, direta e ativamente, em processos de mudança social estruturais.

## Referências bibliográficas

- Anthias, F. (2008). Thinking through the Lens of Translocational Positionality: An Intersectionality Frame for Understanding Identity and Belonging. *Translocations: Migration and Social Change*, 4 (1), 5-20.
- Anthias, F. (2002). Where do I Belong?: Narrating Collective Identity and Translocational Positionality. *Ethnicities*, 2 (4), 491-514.
- Baily, J. & Collyer, M. (2006). Introduction: Music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32, 167-182.
- Bagnoli, A. (2009). Beyond the standard interview: The use of graphic elicitation and arts-based methods. *Qualitative Research*, 9 (5), 547-570.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
- Budgeon, K. D. (2015). The 'problem' with single women: Choice, accountability and social change. *Journal of Social and Personal Relationships*, 33 (3), 401-418.

- Cabot, H. (2016). "Refugee Voices": Tragedy, Ghosts, and the Anthropology of Now Knowing. *Journal of Contemporary Ethnography*, 45 (6), 645-672.
- Chowdhory, N.; Sabur, A.M.; Kaur, R.; Kajla, M.; Kumari, N.; Tiwari, B. & Ishaq, S. (2022). Gendering Migration: Evaluating Empowerment of Single Migrant Women. *Social Change*, 52 (1), 24-29.
- Cruz, C. (2019). European Dream. "Keep bangin' on the wall". *Notes on Europe. The Dogmatic Sleep, Proceedings*, 29-31 outubro, 2019. Disponível em:
- Damery, S. & Mescoli, E. (2019). Harnessing Visibility and Invisibility through Arts Practices: Ethnographic Case Studies with Migrant Performers in Belgium. *Arts*, 8 (49), 1-17.
- Danko, D. (2018). Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art. In V. Alexander; S. Hägg; S. Häyrynen & E. Sevänen (eds). *Art and the Challenge of Markets Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism* (pp.235-261). Cham: Palgrave Macmillan.
- David, E. A. & McCaughan, E.J. (2006). Art, Power, and Social Change. *Social Justice*, 33 (2), 1-4.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. Chicago: Chicago University Press.
- Diez, T. (2005). Constructing the Self and changing Others: Reconsidering 'Normative Power Europe'. *Millenium: Journal of International Studies*, 33 (3), 613-636.
- Eisner, E. (2008). Art and knowledge. In J.C. Knowles & L. Cole (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp.3-12). London: Sage.
- Gaye, A. & Jha, S. (2011). Measuring women's empowerment through migration. *Diversities*, 13 (1), 49-66.
- Guerra, P. (2021). Uma Lisboa só dele(s). Processos artistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22 (50), 15-42.
- Gramsci, A. (1992). *Prison Notebooks. European Perspectives*. New York: Columbia University Press.
- Jeffery, L.; Palladino, M.; Rotter, R. & Wooley, A. (2019). Creative engagement with migration. *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 10 (1), 3-17.
- Jiang, Z.; Kobylnska, T. & The Voice of domestic Workers (2020). Art with marginalized communities. Participatory video as a tool of empowerment and resistance for migrant domestic workers in London. *City*, 24 (1-2), 348-363.
- Lutz, H. (2010). Gender in the Migratory Process. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (10), 1647-1663.
- Kaplan, C. (1994). The Politics of Location as Transnational Feminist Practice. In I. Grewal & C. Kaplan (eds.). *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices* (pp.137-152). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Kester, G. (1998). *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press.
- Kofman, E.; Phizacklea, A.; Raghuram, P. & Sales, R. (2000). *Gender and International Migration in Europe: Employment, Welfare and Politics*. London: Routledge.
- Krumel, S. (2015). Migrant women, place and identity in contemporary women's writing. *Identities*, 22 (6), 722-738.
- Mahieu, R.; Timmerman, C. & Heyse, P. (2015). Gender-Sensitive Migration Research: Theory, Concepts and Methods. In C. Timmerman; M. Martiniello; A. Rea & J. Wets (eds). *New Dynamics in Female Migration and Integration* (pp.9-26). London and New York: Routledge.
- Mahapatro, S. R. (2010). *Patterns and determinants of female migration in India: Insights from census*. Bangalore: Institute for Social and Economic Change.
- Mahieu, R.; Vanheule, D. & Timmerman, C. (2009). La Dimension de Genredans la PolitiqueBelge et Européenned'asile et de Migration. Brussels: Institut pour l'Egalité des Femmes et des Hommes.

- Martiniello, M. & Lafleur, J.M. (2008). Ethnic Minorities' Cultural Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34, 1191-1215.
- Mekdjian, S. (2018). Urban Artivism and Migrations. Disrupting Spatial and Political Segregation of Migrants in European Cities. *Cities*, 77, 39-48.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research: A Journal of Ideas, Context and Methods*, 1 (2).
- Mouffe, C. (1993). *The Return of the Political*. London, New York: Verso.
- Nash, J.C. (2008). Re-Thinking Intersectionality. *Feminist Review*, 89, 1-15.
- Ryan, L. (2008). Navigating the Emotional Terrain of Families "Here" and "There": Women, Migration and the Management of Emotions. *Journal of Intercultural Studies*, 29 (3), 299-313.
- Schwarzman, M. (1993). It's about Transformation: Thoughts on Art as Social Action. *High Performance*, 16 (4), 32-35.
- Shapiro, S.B. (2016). Dance as activism: The power to envision, move and change. *Dance Research Aotearoa*, 4, 1-31.
- Shapiro, S.B. & Shapiro, S. (2002). *Body movement: Pedagogy, politics and Social Change*. Creskill, NJ: Hampton Press.
- Siegenthaler, F. & Bublatzky, C (2021). (Un) Sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance: An Introduction. *Visual Anthropology*, 34, 283-295.
- Timmerman, C.; Martiniello, M.; Rea, A. & Wets, J. (eds) (2015). *New Dynamics in Female Migration and Integration*. London and New York: Routledge.
- Zebracki, M. (2020). Public artivism: queering geographies of migration and social inclusivity. *Citizenship Studies*, 22 (2), 131-153.
- Wilding, R. & Winarnita, M. (2022). Affect, Creativity and Migrant Belonging. *Communication, Culture and Critique*, 15, 283-289.



# **O Traço Contínuo do Envelhecimento por entre O Amor, O Sexo e O Erotismo.**

**The Continuous Outline of Aging through Love, Sex and Eroticism.**



**Gisela de O. Gusmão**

Universidade Federal do Mato Grosso, gigusmao@gmail.com



**Caroline Z. D' Agostini**

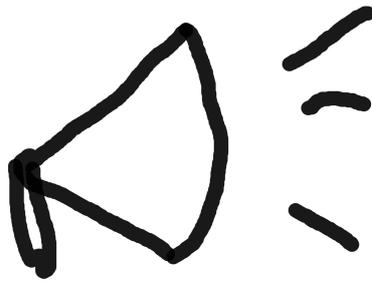
Centro Universitário Belas Artes São Paulo, carolzablonski@outlook.com



**Maristela Carneiro**

Universidade Federal do Mato Grosso, maristelacarneiro86@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba10>**



#### Resumo:

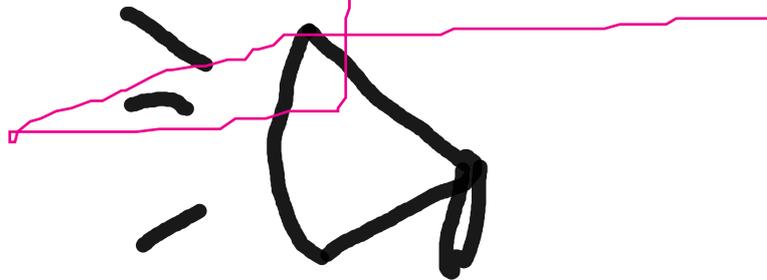
Trata-se de um trabalho em desenvolvimento que refletir sobre a imagem corporal e social de idosos e idosas, culminando em um *e-book*, que discutirá amor, sexo e erotismo na velhice, e, contará com ilustrações eróticas, utilizando a técnica de Traço Contínuo, na qual linhas orgânicas unidas exprimem formas enquanto a imagem da ilustração se completa na mente do observador. A mente analisa os espaços vazios buscando uma imagem completa, além do simbolismo da unificação das linhas em relação à união que a sexualidade manifesta entre as pessoas; e de Desenho Gestual, que visa capturar o movimento e a expressão do objeto de estudo, com fluidez e dinâmica. Embora a linha sobre o papel permaneça estática, percebemos o movimento e as mudanças nos corpos, bem como a passagem do tempo. Tomamos como base os conceitos de Norbert Elias, a visão fenomenológica de corpo e a corporeidade enquanto resistência.

Palavras-chave: sexualidade do idoso, erotismo no envelhecimento, desenho gestual, desenho de traço contínuo.

#### Abstract:

This is a work in development to reflect on the body and social image of elderly men and women, culminating in an *e-book*, which will discuss love, sex and eroticism in old age, and, will feature erotic illustrations, using the technique of *Traço Contínuo* [Continuous Dash], in which organic lines united express shapes while the image of the illustration is completed in the mind of the observer. The mind analyses the empty spaces seeking a complete image, besides the symbolism of the unification of the lines in relation to the union that sexuality manifests between people; and of *Desenho Gestual* [Gestural Drawing], which aims to capture the movement and expression of the object of study, with fluidity and dynamics. Although the line on the paper remains static, we perceive the movement and changes in the bodies, as well as the passage of time. We take as a basis the concepts of Norbert Elias, the phenomenological view of body and corporeality as resistance.

Keywords: sexuality of the elderly, eroticism in ageing, gestural drawing, continuous line drawing.



Trata-se de um trabalho interdisciplinar em andamento que objetiva refletir sobre a imagem corporal e social de idosos(as), que à medida que se distanciam do padrão estético de beleza e de juventude, por vezes têm apagada e anulada sua sexualidade. O trabalho consiste em um estudo exploratório, descritivo e de natureza qualitativa. Após leitura fluente e análise do material, pretende-se também produzir um *e-book* informativo, que contará com ilustrações eróticas, utilizando-se de duas técnicas, a saber: Traço Contínuo e Desenho Gestual. A primeira faz com que linhas orgânicas se completem na mente do observador, já o Desenho Gestual captura o movimento e a expressão não priorizando a perfeição. Embora uma linha ou um desenho sobre o papel permaneçam estáticos, somos capazes de perceber movimento, bem como a passagem do tempo. De maneira semelhante, o idoso, não raro, ignora as mudanças corporais do próprio envelhecimento, preservando a sexualidade.

Tomamos como referencial teórico as reflexões de Bataille (1997), para quem o erotismo se apresenta em uma forma muito peculiar de prática sexual, enunciada somente quando o sexo transpõe a função reprodutiva, ponto de início a um processo de autoconhecimento e de completude no outro, além dos conceitos do sociólogo Norbert Elias (1897 – 1990), construídos a partir da sua experiência pessoal. Na construção dos seus trabalhos sobre envelhecimento, Elias mudou sua visão, antes de “modos europeus de envelhecer”, buscando padrões universalizados sobre o envelhecimento, a morte e o morrer, focando na dinâmica demográfica e nas questões regionais, especialmente latino-americanos, que distinguem acentuadamente na pirâmide etária as pessoas mais velhas das mais jovens. (Faria *et al.*, 2017, p. 2)

O presente trabalho é consequência de alguns anos de dedicação de uma das autoras, com idosos(as), tendo surgido dessa experiência, o desejo de escrever um *e-book* informativo sobre o tema da sexualidade na velhice. Em face da demanda de trabalhos que contemplem esse tema abordando o erotismo e as práticas sexuais questionadas socialmente, o *e-book* pretende ser um ponto de partida e um convite para discussões sobre resistências concernentes a corpo, corporeidade, sexualidade, amor, Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST) e questões de gênero na velhice.

A respeito da definição de envelhecimento, Pinto (2012) aponta como importante, primeiramente entender a diferença entre velhice e envelhecimento, sendo o primeiro uma condição relativa a uma fase da vida e o segundo, um processo progressivo de degradação. A autora apresenta duas concepções de envelhecimento: a primeira, como um processo progressivo, caracterizado por mudanças morfológicas, fisiológicas, bioquímicas e psicológicas que implicam em maior vulnerabilidade e risco de desenvolvimento de doenças, além da degradação gradual das capacidades na relação do sujeito com o meio ambiente Netto e Borgonovi (*in* Pinto, 2012, p. 7). A segunda toma o envelhecimento como processo da existência humana cuja duração está atravessada por mudanças constantes, permeada não somente por declínios e dificuldades, mas também por desenvolvimentos e liberdades, que incluem as decisões individuais sobre as regras impostas que são coletivas Gaullier (*in* Pinto, 2012, p. 7).

O envelhecimento é um processo biológico de grandes perdas, mas também de muita elaboração. O processo em si não diminui a libido, sendo que a sexualidade apenas se altera nesse processo, adquirindo normalmente nuances de ternura, amor, fantasia, além do ato em si. Porém, marcados pelos valores culturais e religiosos aprendidos na infância. Agerontologia define a sexualidade como expressão natural e não patológica. (Flores, 2013)

São processos de objetivação de verdades produzidas sobre o envelhecimento que os tornam sujeitos idosos, cujas subjetividades parecem tornar impossível para o novo idoso corresponder a esse velho paradigma. Nesse sentido, o corpo aceito ou em busca da manutenção da juventude, bem como a sexualidade, possibilitam a resistência à sujeição. Fato é, que sendo o erotismo interdito na velhice, termos pejorativos são dirigidos a idosos(as), em momentos de expressão sexual e erótica, normalmente aceitáveis para os jovens, tais como: assanhado(a), safado(a), tarado(a), nojento(a).

O corpo idoso como meio de resistência é uma forma de ativismo ainda pouco utilizado, considerando todo o exposto a respeito do preconceito bem como dos aspectos religiosos, que trataremos no decorrer desse artigo. Entretanto, tem sido muito utilizado pela população mais jovem, como nos descreve Santos (2019) em seu artigo a respeito de um grupo de ativistas pelo corpo livre, da cidade de São Paulo/Brasil, chamado “Revolta da Lâmpada”, que utiliza o corpo como meio de luta em diversas expressões artísticas, adotando o método que vem sendo chamado de *artivismo*.

O grupo “Revolta da Lâmpada”, como pontua Santos (2019), é um coletivo que não se limita aos protestos, atuado também em mesas de debates e seminários nas universidades, considerando a necessidade de adotar novas formas de resistências, uma vez que os grupos conservadores tendem a oprimir declaradamente as pessoas que se apropriam dos seus corpos na questão da sexualidade e de gênero, bem como resistindo aos padrões estéticos de beleza.

O *artivismo* atua no âmbito social e político, situando-se no simbólico e fazendo uso dos simbolismos e performances para intervir no contexto real, promovendo reflexões e questionamentos, reinventando e subvertendo as construções culturais postas. Para o grupo citado, o investimento em performances que envolvam os corpos nus é uma ação política mediada pela arte, que tende a comunicar muito mais para o público todo o preconceito atrelado aos tabus da nudez, da homoafetividade e da sexualidade (Santos, 2019).

Com respeito à influência da religião na sexualidade de idosos(as), Pinto (2012) pontua que na segunda metade do século XX as imposições doutrinárias foram paulatinamente vencidas pelas mudanças no comportamento social. A autora analisa as diferenças entre o Catolicismo e Protestantismo, apontando para o fato de a Igreja Católica ter se adaptado a essas mudanças demonstrando mais tolerância em relação os seguimentos protestantes.

Outro aspecto relevante apontado por Pacheco (inPinto, 2012, p. 15) é o fato de se notar mais liberdade sexual em regiões onde não há predominância do catolicismo, visto a diversidade cultural e religiosa tais como: América Latina, África, Ásia e Irlanda. Apesar dessas atualizações, as religiões ainda exercem influência na maneira como as pessoas vivenciam a sexualidade.

Quando comparadas ao Islã, de acordo com Paiva e Barbosa (2017), são notadas diferenças significativas, tais como a prática sexual ser entendida como uma experiência para além da reprodução, a atenção ao prazer da mulher, ensinando que o prazer é um direito de ambos. Tais apontamentos confrontam o preconceito com respeito aos muçulmanos e às muçulmanas, vistos com frequência como homens castradores e mulheres reprimidas. Consultando o site marroquino de compras online, chamado Jumia, pudemos encontrar fotos de lingerie sensuais que nos permitiram muitas reflexões a respeito desses estereótipos (Figura 1).



**Figura 1:** Foto de lingerie para mulheres muçulmanas.

**Fonte:** Print de tela do site marroquino de compras *online*, Jumia. Adaptado de: <https://www.jumia.ma/catalog/?q=lingerie+femme&page=3#catalog-listing>

Os casais muçulmanos vivenciam e se entregam aos prazeres respeitando regras muito claras entre o que é permitido (*halal*) e o que é pecado (*haram*). O que é permitido, expusemos anteriormente; dentre as práticas proibidas estão: a fornicação, o adultério, o sexo anal e a masturbação. De acordo com os ensinamentos islâmicos tudo no Universo tem seu par e somente *Alah* é independente. Nesse sentido, o casamento, que no Islã se baseia na ideia de família nuclear, é a união entre um homem e uma mulher, e pode ser entendido como um meio de completude no outro, bem como para proteger o sujeito de cair em pecado (Paiva & Barbosa, 2017).

As três religiões citadas, segundo Paiva e Barbosa (2017), estabelecem em suas doutrinas, regras claras quanto ao controle do corpo do outro, especialmente da mulher. Regras como o corpo coberto, o jejum, proibição de sexo antes do casamento, a masturbação, o adultério e relações homossexuais, são identificadas nas três religiões. Atualmente, pelo uso do *Hijab* e maior exposição midiática, o foco tem sido o Islã. Entretanto, especialmente para as mulheres, que assumem o controle do seu corpo, dos desejos e da sexualidade, ainda hoje são interpretadas como alguém com comportamento desviante como refletem na citação abaixo.

Timidez, vergonha e pudor são, em qualquer contexto, três conceitos insistentemente associados à vivência da sexualidade feminina. Assumir seus desejos e o controle do próprio corpo foi, por muito tempo, tomado como postura desviante, antifeminina, des-pudorada. Entram aí as tão banalizadas concepções de 'mulher direita', 'mulher para casar' e, bastante presente no discurso islâmico, a 'mulher joia', aquela que é valiosa, preciosa por guardar suas virtudes. (Paiva & Barbosa, 2017, p. 7)

O corpo é um meio da expressão das culturas e de toda a repressão social, que cria a descontinuidade do ser: o corpo desnudo nos abre para a continuidade, que se completa no outro e isso nos traz a sensação do obsceno, embaraça os corpos que nesse momento estão sobre posse do ser e não do que está firmado. Exceto nas civilizações nas quais se considera um ato natural (Bataille, 1987).

As ilustrações são eróticas, retratando práticas sexuais que geralmente são condenadas socialmente, mostrando por meio da arte que tais tabus precisam ser repensados, permitindo que os(as)

idosos(as) sejam também incluídos nos movimentos de resistências relacionados ao corpo e à sexualidade. De fato, essas práticas, até hoje consideradas desviantes, podem unir pessoas e unir a si, em um processo de autoconhecimento e conhecendo as linhas que formam o ser. Assim, com o uso das referidas técnicas, Traço Contínuo e Desenho Gestual, para o design do livro e ilustrações foram escolhidas as cores preto, violeta, rosa e vermelho.

A técnica de esboço de Traço Contínuo é uma dinâmica que faz com que linhas orgânicas unidas deem ideia de formas e volume. A ideia desse tipo de ilustração é que se complete na mente do apreciador, como já observado, usufruindo da Lei do Fechamento da Gestalt, que como diria Gomes Filho (2008) em "Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma", a Lei do Fechamento da Gestalt funciona quando: "As forças de organização da forma dirigem-se espontaneamente para uma ordem espacial que tende à formação de unidades em todos os fechamentos" (Gomes Filho,

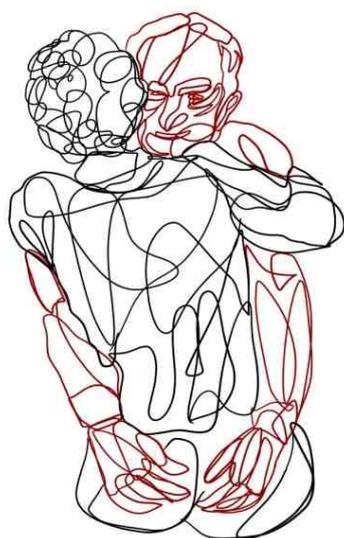
2008, p. 27). Nossa mente buscando uma organização analisa os espaços vazios e as formas preenchidas buscando uma imagem completa. Também há que se considerar o simbolismo da unificação das linhas em relação à união que a sexualidade pode trazer entre as pessoas (Figura 2).



**Figura 2:** Ilustração de amor, 2022.

**Fonte:** Desenho de um homem e uma mulher trocando carícias. Da artista - D'Agostini, Caroline Z.

A técnica de Desenho Gestual visa capturar o movimento e a expressão do objeto de estudo, com fluidez e dinâmica e que não se importa com a perfeição. Como descrito por Boerboom (2018, p. 7) em seu livro "Desenhar o Movimento": "Embora qualquer linha traçada sobre um papel seja estática e os desenhos nele inseridos permaneçam sempre em um estado fixo, muitas vezes somos capazes de ver movimento, mudanças, a passagem do tempo." (Figura 3)



**Figura 3:** Ilustração de casal, 2022.

**Fonte:** Casal em momento de intimidade. Da artista - D'Agostini, Caroline Z.

Nesse sentido, os desenhos se propõem a expor as imperfeições dos corpos velhos convidando a reflexões a respeito do direito dos corpos imperfeitos deveriam ter de vivenciarem o prazer, criando um movimento de resistência à opressão dirigida a idosos(as) que é tão intensa, que se nota inclusive em grupos que defendem ideias liberais. Alinhado com o conceito de corpo livre do grupo "Revolta da Lâmpada", sendo descrito por Santos (2019) como um coletivo que trata o ativismo pela via da arte como uma forma de empoderamento, iniciado no âmbito individual, e, por meio da ocupação dos espaços públicos, bem como por ações políticas, encerra-se no empoderamento coletivo, como explicado na citação a seguir:

O *ativismo* junta tudo isso como uma ferramenta metodológica potente para alcançar outros corações e mentes, descobrindo diferentes formas de comunicação e informação, explorando as possibilidades ocultas dos corpos oprimidos, não negando suas emoções enquanto espalha mensagens políticas e práticas e as usando para conectar-se com pessoas de uma forma que só a arte poderia fazer. (Santos, 2019, p. 151)

As cores escolhidas foram baseadas nos significados do livro "A psicologia das cores", de Heller (2013). A combinação dessas cores leva o nome de "o Erotismo", sendo uma paleta que traz o quente, o próximo, atraente e sensível. Individualmente, a cor vermelha é a cor de todas as paixões - do amor ao ódio; da felicidade e do perigo. Em combinação com o preto, traz o sentimento de perigo e de proibido. Unido com o violeta e rosa, traz o sexo. O violeta foi escolhido por trazer o feminismo, a homoafetividade e a vaidade e o rosa simboliza o carinho erótico e a nudez. Por fim, a cor preta seria a cor do poder, da negação e da elegância (Figura4).

Nesse momento estamos desenvolvendo cada um dos temas do livro, iniciando sobre a masturbação, a homoafetividade e a BDSM (*Bondage*, Dominação, Sadismo e Masoquismo). Sobre a masturbação, o artigo de Riesman (2011) revela que tanto para as jovens quanto para os idosos é vista como um ato normal e prazeroso. Os idosos passam a praticar mais a masturbação que o sexo com outra pessoa, por razões diversas, mas há prevalência em primeiro lugar por problemas de saúde e disfunção erétil e em segundo, o caso da(o) companheira(o) não ter mais desejo sexual. Já para as idosas está relacionado ao fato do(a) parceiro(a) não estar mais disponível por questões de saúde, ou porque seu corpo já não as atrai.

A respeito da no universo masculino, a pesquisa de Ceará e Delgalarrondo (*in* Lima, 2013) revela que o homossexual masculino pode apresentar maior dificuldade de manter um relacionamento estável ou encontrar parceiro. Segundo Lima (2013), esse fato não caracteriza o homossexual masculino como uma pessoa solitária, pois normalmente são engajados em diversas atividades sociais e familiares. Entretanto, a prática sexual parece ser bastante reduzida.

A pesquisa de Alves (2010), com homossexuais femininos, aponta que as entrevistadas mantinham relacionamento estável, em sua maioria, apesar de sentirem o peso da desvalorização estética e



Figura 4: Paleta de Cores "O erotismo"..

Fonte: Tomada do livro "A psicologia das cores" de Eva Heller (2013, p.27).



Figura 5: lustração de Mulher.

Fonte: Da artista - D'Agostini, Caroline Z

da invisibilidade, relatando que já não se sentem atrativas. Alves (2010) destaca que “Difunde-se a ideia de que os corpos envelhecidos não têm espaço no mercado erótico e essa desvantagem acaba por afastar as pessoas mais velhas do exercício da conquista sexual. Essa imagem é ainda mais forte quando tratamos de mulheres.” (Alves, 2010, p.216). O autor pontua ainda, que, como consequência, um número significativo de idosas realizariam procedimentos estéticos, até mesmo cirúrgicos, em busca de resgatarem ou manterem uma aparência jovem.

As mudanças que vêm ocorrendo ao longo desses 30 anos de luta pelos direitos da população LGBTQIA+, como aponta Paiva (2012) parecem demonstrar um avanço importante na concepção da velhice, antes associada à deterioração, ao adoecimento e a certo afastamento social. Os idosos(as) gays da atualidade, segundo o referido autor, em sua maioria foram ativistas que promoveram movimentos importantes contra a homofobia e a violência por mais representatividade sócio-política a fim de criar políticas públicas e legislações que atendessem as demandas dessa população. Entretanto, Paiva (2012) reflete a respeito de certo silêncio dentro do próprio movimento LGBTQIA+, sobre a realidade de opressão a qual os(as) homossexuais idosos(as) têm sido expostos.

Sobre BDSM (*Bondage*, *Dominação*, *Sadismo* e *Masochismo*), não foi encontrado material dessas práticas especificamente entre idosos(as), mas a dissertação de mestrado de Machado (2017) traz uma análise muito interessante de como o entendimento dessas práticas foram repensadas desde o DSM I (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), trazia o sadismo, que estigmatizado favorecia a patologização das condutas sexuais na subcategoria “perturbações sociopáticas da personalidade”, aparecendo no DSM II o masochismo em separado e atualmente, no DSM V, DSM-V o sadismo correspondente ao “Transtorno do Sadismo Sexual” um “diagnóstico diferencial”, que afirma que “a maior parte dos indivíduos ativos em redes comunitárias que praticam comportamentos sádicos e masoquistas não expressam qualquer insatisfação com seus interesses sexuais, e seu comportamento não atende aos critérios do DSM-5 para transtorno do sadismo sexual”.



Figura 6: Casal, 2022.

Fonte: Casal de mulheres. Da artista - D'Agostini, Caroline Z.

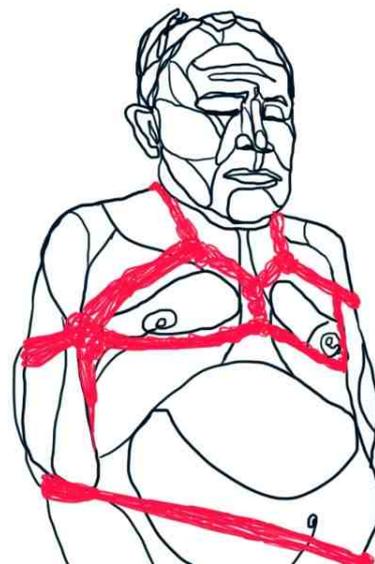


Figura 7: BDSM, 2022.

Fonte: Da artista - D'Agostini, Caroline Z

## Considerações Finais

A escolha da arte dessa forma e não de outras como realismo, cartoon ou preenchidas foi justamente por ter um efeito na imaginação do visualizador, permitindo que a própria mente complete a ilustração e crie consigo a história e os movimentos da cena para que o indivíduo amplie a percepção de seus desejos. Esses desejos são variados, podendo causar uma gama de sentimentos, como por exemplo, a estranheza, que para alguns, pode refletir os próprios tabus estabelecidos durante a vida. O mesmo ocorre com o encanto, a vontade, o carinho ou a saudade.

O quesito imaginário também foi motivo da escolha em não desenhar os cenários e permitir à pessoa que observa o desenho a oportunidade de criar a história ao visualizar, com foco totalmente no sujeito da ilustração. Ao focarmos na pessoa, percebemos que o exterior não importa. Metáfora também para o mundo externo e as pessoas que o podem julgar, dando total relevância a como quem está presente na cena se comporta e se desenvolve.

A imperfeição no desenho foi previamente pensada e as ilustrações pretendem transmitir a sensação de experimentação, assim como um convite para o leitor de experimentar sua sensualidade, seu envolvimento consigo e com outras pessoas, a paixão pelo que é julgado como errado ou proibido. Assim como os traços bem orgânicos e pouco rígidos, trazendo com eles a fluidez, o conforto e o movimento. É justamente isso que a arte permite causar, a interpretação variada, tanto por parte do autor quanto de quem a percebe, se identifica ou cria repulsa.

A nossa percepção nesse trabalho é com relação ao corpo enquanto meio de comunicação, num momento de cultura ao corpo perfeito e da performance “feliz o tempo todo”, frente à dificuldade de se colocar no lugar dos idosos e das idosas, cuja imagem social é negativa. Além disso, a velhice vista como indesejável, são ideias muito cristalizadas mesmo no imaginário contemporâneo, a exemplo do grupo citado, “Revolta da Lâmpada”, que apresenta em suas manifestações de “corpo livre” uma gama de corpos imperfeitos, porém os(as) idosos(as) não estão incluídos(as). O trabalho tem sido uma experiência riquíssima e instigante que requer aprofundamento.

## Referências

- Alves, A. M. (2010). Envelhecimento, trajetórias e homossexualidade feminina. *Horizontes Antropológicos*, 16(34), 231-233.
- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- Boerboom, P. (2018). *Desenhar o movimento / Peter Boerboom e Tim Proetel*. São Paulo: Editora Gustavo Gili.
- Faria, L.; Santos, L.A.C. & Patiño, R.A. (2017). A fenomenologia do envelhecer e da morte na perspectiva de Norbert Elias. *Cad. Saúde Pública*; 33(12), 1-11.
- Flôres, C. C. (2013). *A Autopercepção de Corpo e Sexualidade em Idosos*. 2013. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Gomes, J. F. (2008). *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Heller, E. (2013). *A Psicologia das Cores: Como As Cores Afetam a Emoção e a Razão*, GG BR: Gustavo Gilli.
- Lima, P.V.S.F. (2013). Homossexualidade na terceira idade: revisão de literatura. *Revista Eletrônica Gestão & Saúde*, 04 (02), 2289-2299.
- Machado, S. R. (2017). *De transtornos, tormentos e delícias: atores, redes e disputas de sentidos em torno do sadomasoquismo no Brasil (1980-2014)*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Paiva, C. (2012). Seres que não importam? Sobre homossexuais velhos. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*[S. l.], 3 (04). Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/>

article/view/2303

- Paiva, C. M. & Barbosa F. C. (2017) Sexo no Islã não é tabu: desejos, prazeres e práticas das mulheres muçulmanas. *Reflexão*, 42 (1), 113-124.
- Pinto, A. (2012). *A sexualidade nos idosos. Contributo para a avaliação das atitudes face à sexualidade nos idosos e a sua relação com a religião e nível cognitivo*. Dissertação de mestrado. Escola Superior de Altos Estudos, Coimbra, Portugal.
- Risman, A. (2011). Sexualidade e Estímulos: A existência das fantasias e sonhos sexuais na Terceira Idade. *Revista Longeviver*, 11. Disponível em: <https://revistalongeviver.com.br/index.php/revistaportal/article/viewFile/159/159>
- Santos, E. F. (2019). Corpo livre: corpo e arte como formas de ativismo em São Paulo. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia da USPS*, 4 (1), 125-156.

# RESISTÊNCIA, FESTEJOS POPULARES E PASOLINI

## RESISTANCE, POPULAR FESTIVALS AND PASOLINI.



### Fernanda Morais

Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), contato@fernandamorais.net

### Nilton Gamba Junior

Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), gambajunior@puc-rio.br

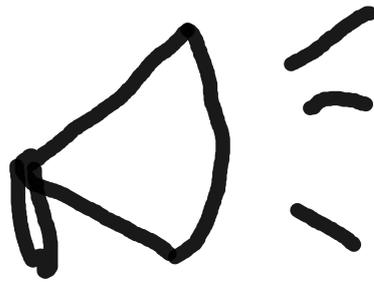
### Simone Formiga

Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), simone.formiga@info-link.com.br

### Aline Jobim

Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), aline.jobim@gmail.com

DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba11>



#### Resumo:

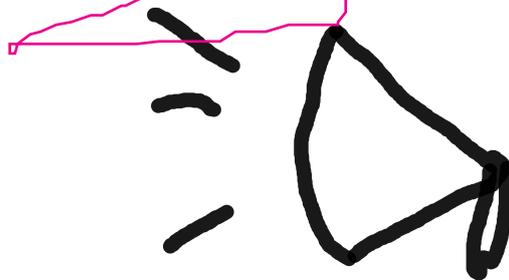
Este artigo pretende apresentar alguns projetos realizados por alunos e alunas do curso de Graduação em Design do Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro no período letivo de 2021.2. A partir do acervo do projeto Motirô – o festejo como testemunho, uma coleção de depoimentos de agentes envolvidos em ritos sagrados e profanos acerca dos desafios impostos pela pandemia da COVID-19, os alunos desenvolveram projetos de design representativos para algumas temáticas encontradas nos registros de acordo com suas escolhas. Um tema perpassa a maioria dos projetos: a resistência. A base teórica da atividade proposta foi a semiologia da realidade, de Pier Paolo Pasolini, que contribuiu com a metodologia de análise empregada pelos alunos e ofereceu subsídios para a elaboração de peças gráficas e artefatos dotados de discursos críticos em relação ao contexto que representam.

**PALAVRAS-CHAVE:** resistência, semiologia, cultura popular, linguagem visual, design

#### Abstract:

This article aims to present some projects made by students from the Undergraduate Design course of the Arts & Design Department of the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro during the 2021.2 school year. Based on the Motirô collection - the celebration as testimony, a collection of testimonials from agents involved in sacred and profane rites about the challenges imposed by the COVID-19 pandemic, the students developed representative design projects for some of the themes found in the records according to their choices. A theme runs through most of the projects: resistance. The theoretical basis of the proposed activity was the semiology of reality, by Pier Paolo Pasolini, which contributed to the analysis methodology employed by the students and offered subsidies for the elaboration of graphic pieces and artifacts endowed with critical discourses in relation to the context they represent.

**KEYWORDS:** resistance, semiology, popular culture, visual language, design.



## 1. INTRODUÇÃO

Este artigo pretende apresentar o desenvolvimento de trabalhos de alunos e alunas do curso de Graduação em Design do Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, executados no período letivo de 2021.2 (agosto a dezembro) na disciplina Linguagem e Comunicação Visual II. Nessa edição do curso, foi realizada uma experiência com a aplicação da teoria da Semiologia da Realidade, de Pier Paolo Pasolini (Pasolini, 1981), no ensino da Comunicação Visual, com enfoque à sua relevância como ferramenta de análise crítica sobre contextos complexos. As aulas, lecionadas pela professora Simone Formiga, com a colaboração de Fernanda Morais, Aline Jobim e Jocineia Santos como estagiárias em docência, foram realizadas em modalidade remota por conta das restrições impostas pela pandemia da COVID-19. A experiência foi realizada como parte do programa de pesquisa do DHIS – Laboratório de Design de Histórias do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, coordenado pelo Prof. Nilton Gamba Júnior.

Em um contexto de intercessão entre Design, comunicação visual e análise de imagem, a disciplina propõe aos alunos estudos avançados em linguagem visual e análise crítica acerca da leitura de imagens por meio de exercícios de expressividade na comunicação visual e de construção do discurso visual com foco na imagem narrativa, na relação bidimensional com o espaço tridimensional e na sinestesia aplicada à visualidade. Portanto, o desenvolvimento do vocabulário e do raciocínio visual permeiam todo o percurso da disciplina.

A disciplina tem caráter prático e, nesse sentido, a programação das aulas contou com a realização de diversas dinâmicas que objetivavam estimular a prática de análises semiológicas. O intuito era oferecer repertório para que as alunas e os alunos apresentassem, no final do período, um projeto de produto que traduzisse, em sua expressão poética, um tema escolhido, elaborado a partir de suas interpretações pessoais sobre os vídeos do acervo Motirô1 – o festejo como testemunho2. Este projeto, realizado pelo DHIS e pelo Museu da Pessoa, em parceria com Universidades e Instituições internacionais que atuaram como agentes multiplicadores, registra e difunde depoimentos de artistas, organizadores, brincantes e comerciantes que trabalham nos ofícios relativos a diversos ritos sagrados e profanos da cultura popular brasileira e ibero-americana, com foco nos desafios particulares do momento histórico de pandemia COVID19.

O projeto Motirô – o festejo como testemunho, portanto, tem por intuito revelar o ato de resistência dos festejos populares quando sua realização foi impossibilitada por conta do impedimento da ocupação dos espaços públicos. Acompanhando o desenvolvimento dos trabalhos das alunas e dos alunos, percebemos que a temática da resistência perpassava a maioria deles, seja retratando os esforços dos agentes culturais para impedir a extinção dos festejos, seja para retratar os esforços das mulheres para conquistarem protagonismo nos ritos, se inserindo como brincantes, organizadoras ou coordenadoras. Assim, as alunas e alunos conseguiram captar o caráter de resistência inerente à manifestação de cultura popular (Didi-Huberman, 2011).

A proposta deste artigo é apresentar o processo de desenvolvimento de cinco trabalhos destacados pela sua qualidade a fim de demonstrar os resultados sobre o uso da teoria da semiologia da realidade, de Pier Paolo Pasolini (Pasolini, 1981), na fundamentação desta disciplina. Partindo dessa base teórica, entende-se a realidade como uma linguagem, e o fazer artístico (e, analogamente, o fazer no Design) como método de decodificação. Nessa perspectiva, entendemos que os trabalhos desenvolvidos pelos alunos compõem o que Pasolini denomina uma linguagem “subjacente” (Pasolini, 1981, p.232), que muito tem a dizer a respeito da resistência, não somente a respeito de seus códigos de representatividade, mas também sobre suas dinâmicas na comunidade.

## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este artigo fundamentou-se principalmente nos estudos semiológicos de Pier Paolo Pasolini, principal referencial teórico da tese de doutorado e do laboratório onde se inscreve essa pesquisa. Pasolini busca apresentar um método semiológico para análise de contextos complexos e, para o autor, essa relação dá-se em diversos níveis que se interpenetram, propondo uma análise híbrida e multimodal (Pasolini, 1981). A proposta de apresentar uma análise híbrida emerge como uma Semiologia da Realidade. Neste método, o autor apresenta o conceito de uma linguagem inicial, própria das coisas. Uma linguagem primária chamada de *Ur-signo* (Pasolini, 1981, p.234) que considera o momento vivido de uma determinada experiência. Subsequente a ela, diversas outras camadas levam em consideração o distanciamento do observador, ou receptor, do fato em si e a forma de sua transmissão a outros interlocutores. Chegando ao audiovisual, que será o objeto de trabalho e fonte de conteúdo da disciplina e das dinâmicas de campo descritas neste artigo.

Para chegar a dimensão mimética e diegética do audiovisual, Pasolini usa o *Ur-signo*, um signo primordial, que antes de qualquer mediação técnica, já produz sentidos a partir da experiência de participar do próprio fenômeno. Pasolini vai chamar este primeiro nível de "realidade vivida" e a partir dela concebe vários outros níveis, já como novas formas de experiência.

Essas camadas deslocam a realidade de uma forma sutil por pequenos câmbios no *Ur-signo* até chegar no registro audiovisual – tecnologia de ponta de sua época. Na passagem do *Ur-signo* para o segundo nível, a "realidade observada", o autor descreve as inúmeras perdas (reflexos, reações físicas e emocionais de resposta ao fato, protagonismo) e os ganhos (visão global, linearidade, distanciamento de plano de observação).

Pasolini fará o mesmo em cada nível proposto. E logo depois da realidade observada, surge uma terceira, a realidade imaginada. Fora do contexto do ato, a rememoração dele é uma primeira representação assíncrona. Terminado o fenômeno, tanto o actante como o espectador poderão rememorar-lo. Pasolini, aqui, sugere um diferencial que vai impactar os anteriores com uma marca mais acentuada da edição. É na memória que se edita e se produz releituras, sínteses, exclusões e, de fato, alterações mais profundas. A ponto de o autor chamá-la de 'imaginada', tamanho peso das intervenções subjetivas sobre a memória.

Para descrever essa alteração que vai definir muitas das outras realidades, o autor apresenta essa memória como uma semente da intervenção artística e por isso, a define como "gíria artística" – reelaboração do fenômeno pela recepção – já antes da mídia e da reprodução. Após a rememoração, o autor delimita uma nova camada. Se a memória aciona o fenômeno findo para indivíduos que vivenciaram o mesmo de forma síncrona (o actante e o espectador), uma nova demanda aparece quando é necessário partilhar o fato com outros sujeitos que não viveram a experiência. Surge a primeira das realidades alteritárias, a "realidade encenada" (antes do verbo ou da representação pictórica, a linguagem gestual gerava uma encenação).

Agora ele nos lembra da alteridade como categoria fundamental de um gênero discursivo, a narrativa. O Outro emerge como elemento definitivo nessa vivência de relatar a quem não viveu o fato. Depois, essa experiência vai contaminar de alguma forma mesmo o *Ur-signo*, a especiação ou a reminiscência. Pasolini vai propor que façamos esse mesmo raciocínio com todas as realidades: elas não estão lá de forma estanque. Elas se sobrepõem e se interpenetram.

A partir daí, Pasolini vai propor níveis e realidades reelaborando o que poderia ser apenas uma abordagem de uma técnica ou de uma linguagem. O pictórico ou o fotográfico são nessa análise expressões culturais que evocam questões em particular.

No Dhis, temos colocado essa metodologia de Pasolini em diálogos com novas tecnologias que o autor não conheceu (como a realidade virtual) ou que não abordou especificamente (como a animação). Suas camadas param no cinema e na televisão, as tecnologias de ponta de sua época. A dissertação de mestrado de Luzia Drable (Santos, 2018) e o artigo sobre sustentabilidade comunicacional (Gamba & Sarmento, 2019) levantam a possibilidade de uma realidade pós-editada a partir dos recursos digitais de interferência no audiovisual. A tese de doutorado de Marcelus Gaio (Senna, 2018) propõe uma realidade animada, trazendo questões comunicacionais próprias da linguagem da animação. Em uma disciplina com possibilidades técnicas abertas, a possibilidade de continuidade dos níveis de realidade é fundamental. Os alunos poderiam a partir dos vídeos gerar animações ou conteúdo visual para redes sociais que Pasolini não analisou especificamente, mas cujo método deixa uma abertura para essa atualização cultural.

No âmbito particular da cultura popular, essa semiologia vai possibilitar uma análise de fundo ético e político. Com esses elementos de discussão sobre fenômenos e suas mediações, o autor vai apontar riscos nos processos de globalização ou industrialização de processos culturais. É dessa ameaça que surge o conceito de Sustentabilidade Comunicacional (Gamba & Sarmento, 2019) que dialoga com a responsabilidade social no registro e difusão de ritos da cultura popular. Pasolini chega a denunciar a morte de experiências locais no que vai denominar de genocídio cultural (Pasolini, 1990).

Nesse ponto, entram em diálogo com a obra de Pasolini, dois outros autores, Didi-Huberman (2011) e Walter Benjamin (1987). Ambos contribuem para pensar a cultura popular e seus riscos sociais. É à determinação apocalíptica de morte, que Didi-Huberman vai contrapor ao sentido de intermitência de Walter Benjamin e propor análises que partam da denúncia *pasoliniana*, mas encontrem a esperança de Benjamin. Nessa reflexão, Didi-Huberman acrescenta mais elementos para construir nossos parâmetros de análise, tais como a noção de povo, sua perspectiva coletiva, presencial e de ocupação dos espaços públicos.

A democratização dos meios críticos do pensamento sobre a cultura vai se tornar um item fundamental da preservação da diversidade. Aí que nossos estudos sobre a semiologia da realidade se encontram com as preocupações contemporâneas sobre literacia midiática como habilidade e competência de leitura de cenários complexos no ensino fundamental (Sarmento, 2019). Para além de uma expertise exclusiva de profissionais da área de comunicação, vamos abordar essa leitura como um pressuposto de equidade democrática.

Em síntese, a elaboração da noção de sustentabilidade comunicacional como um dos aspectos da sustentabilidade social é justo para evidenciar a relevância da produção de sentidos (comunicação) multissensorial para uma lógica ética e responsável para a produção cultural. Para o estudo da linguagem visual no âmbito do Design, que frequentemente se debruça sobre expressões frágeis e potentes, como alerta Pasolini, serão fundamentais essas questões sobre sustentabilidade, literacia e semiologia.

### **3. ATIVIDADES COMPLEMENTARES**

A fim de oferecer subsídios para que os alunos realizassem o projeto final do curso, duas dinâmicas de análise de imagens em torno da temática de festejos populares foram realizadas em sala de aula. Nesses exercícios, os alunos deveriam tentar identificar os festejos representados, onde eles acontecem, como ocorrem os ritos, quem são os brincantes etc. Com esse enunciado, pretendia-se estimular os alunos a buscar informações em diversas camadas de leitura.

A primeira dinâmica teve como corpus de análise fotos fornecidas pelos alunos de seus acervos pessoais, a exemplo das imagens abaixo:



**Figura 1.** Celebração natalina. **Figura 2.** Carnaval de rua na zona sul do Rio de Janeiro. **Figura 3.** Festa junina em escola infantil. Fotos de acervos pessoais dos alunos

**Fonte:** os autores

Para a segunda dinâmica, as professoras selecionaram imagens de obras de arte, fotografias de festejos populares ibero-americanos, e ilustrações de literatura infantil dentro da temática em questão para os alunos analisarem, como exemplificam as imagens a seguir:



**Figura 4.** Festa dos Caretos de Podence, Portugal; **Figura 5.** Festa Dansa de los Diablos, de Juxtlahuaca, México; **Figura 6.** Capa do livro Cavalhadas de Pirenópolis, de Roger Mello; **Figura 7.** Ilustração de Jô de Oliveira; **Figura 8.** A boda camponesa, de Pieter Bruegel

**Fonte:** Acervo DHIS; Acervo DHIS; MELLO, Roger (2012). Cavalhadas de Pirenópolis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [www. https://www.obrasildejooliveira.com.br/](https://www.obrasildejooliveira.com.br/); (<https://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-o-velho/a-boda-camponesa-1568>)

As atividades foram acompanhadas de exposições teóricas sobre análises híbridas e sobre a Semiologia da Realidade a fim de contextualizá-la como método. Os principais métodos de análise de imagem propostos por diversos autores foram revistos, passando por análises de forma, de sentido, de uso, de recepção, de aspectos sociais, histórico, de história da arte, midiológicas e fenomenológicas. O objetivo era demonstrar para os alunos o potencial crítico em análises que combinam diferentes métodos e oferecer um instrumental teórico para o desenvolvimento de seus projetos para a disciplina.

## 4. PROJETO FINAL

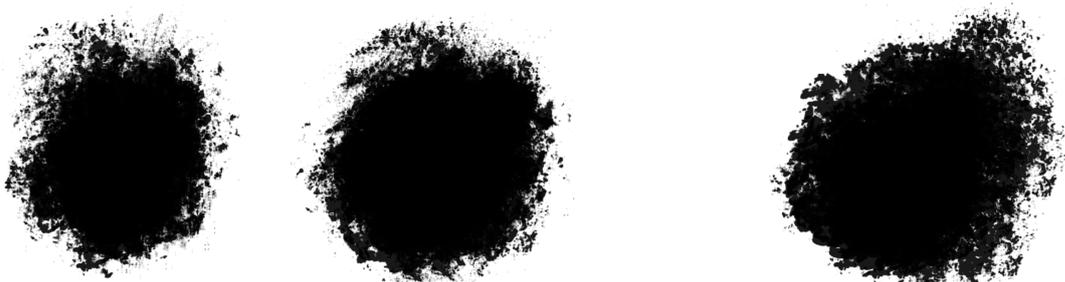
### 4.1. ENUNCIADO

Para a avaliação final do curso, os alunos deveriam desenvolver um projeto de produto que traduzisse em sua expressão poética as interpretações pessoais sobre as entrevistas do acervo Motirô – o festejo como testemunho. Posteriormente, os produtos foram exibidos na exposição no evento Dexpo1, realizado pelo Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, que teve como tema os 100 anos de nascimento de Zuzu Angel e de Pier Paolo Pasolini, dois personagens que combateram e se opuseram a governos totalitários (no Brasil e na Itália, respectivamente) e foram assassinados pelo fascismo. O evento, que ocorreu remotamente, contou com palestras, debates, exibições de filmes e entrevistas, além da exposição virtual2 de intervenções autorais e de trabalhos desenvolvidos em disciplinas da graduação e da pós-graduação em Design.

Como metodologia de projeto, os alunos deveriam escolher uma entrevista do acervo e apresentar em debate com a turma cinco questões acerca da fala do entrevistado, da entrevista ou do festejo em questão, apontando aquilo que lhe chamou a atenção. Os alunos e as alunas foram estimulados a observar desde o conteúdo da fala até o estilo de discurso, expressões corporais, características do cenário, qualidade da filmagem, emoções, curiosidades etc. Assim conseguiram realizar, ainda que intuitivamente, análises de forma, sentido, uso, recepção, sociais, históricas etc. Dos debates surgiram os temas dos projetos, traduzidos em produtos como cartazes, ilustrações, vídeos, animações, histórias em quadrinhos, acessórios de vestuário e estampas.

### 4.2. RESULTADOS

Neste artigo, apresentamos cinco trabalhos que se destacaram pela qualidade, evolução e engajamento dos alunos ao longo do processo. O quadro a seguir inclui as questões postas pelos alunos em debate e suas escolhas quanto ao tema:



<b>Aluna ou aluno e entrevista escolhida</b>	<b>Questões apresentadas</b>
<b>Aluna: Giovana Romano</b> Entrevista de Leonardo Augusto Bora, carnavalesco que conta sobre seu percurso nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro e no carnaval da pequena cidade do interior do Paraná, Iratí. Ele fala sobre a necessidade da festa se reinventar frente a situação pandêmica da COVID-19.	[1] como funciona a cadeia produtiva de uma Escola de Samba? Qual é a situação dos trabalhadores? Quais são as dificuldades enfrentadas perante a pandemia?
	[2] a divulgação desproporcional do Carnaval da Sapucaí frente a outras manifestações que raramente ganham visibilidade.
	[3] Asimilaridade entre o processo criativo de Leonardo e metodologias de criação em Design.
	[4] o envolvimento da entrevista com o Carnaval em uma dimensão acadêmica.
<b>TEMA ESCOLHIDO</b>	[5] a percepção de Leonardo sobre o Carnaval como um evento extremamente rico em estímulos sensoriais, cuja complexidade seria impossível de ser experienciada em sua totalidade, mas esse aspecto o levava a querer aproveitar ao máximo cada detalhe.
<b>Aluna: Catarina Silva</b> Entrevista de Kaline Kissia Campos de Sousa, dançarina e cantora, produz repertórios juninos e participa de grupos folclóricos e quadrilhas juninas. Ela valoriza a identidade cultural, pede incentivos governamentais e o ensino do folclore brasileiro nas escolas.	[1] a importância das culturas regionais brasileiras para a construção da identidade do povo.
	[2] o impacto dos festejos e manifestações culturais no turismo e nas economias locais.
	[3] os motivos da desvalorização do folclore em território nacional frente a sua valorização no exterior.
	[4] a importância dos grupos folclóricos para promover o intercâmbio cultural em território nacional e a consequente valorização da cultura e preservação de identidades regionais.
<b>TEMA ESCOLHIDO</b>	[5] os desafios para engajar o envolvimento dos jovens com os festejos.
<b>Aluno: Felipe Metsavaht</b> Entrevista de Gabriel Haddad, carnavalesco niteroiense. Ele fala de sua relação com as Escolas de Samba que vem desde a infância, e relata sua afinidade e preocupação com as sociedades carnavalescas. Ele aborda o contexto da pandemia da COVID-19 de maneira a pensar a ressignificação da festa.	[1] a relevância das escolas de samba na composição das identidades culturais brasileiras, afro-ameríndias e afro-americanas e as causas e efeitos das tentativas de silenciamento sobre essas instituições.
	[2] o desprezo por parte da administração pública do Rio de Janeiro pelos desfiles das escolas de samba motivado por questões pessoais ou religiosas, apesar da lucratividade decorrente da intensa movimentação turística no período de Carnaval.
	[3] a crise que as escolas de samba vivem atualmente na tentativa de migrarem para uma administração privada, em consequência da falta de apoio do poder público, e, com isso, um processo de distanciamento em relação a essência da cultura carnavalesca.
<b>TEMA ESCOLHIDO</b>	[4] a ausência da mídia no espaço da Estrada Intendente Magalhães, onde desfilam as escolas de samba do grupo de acesso, que não conseguiram se classificar para o desfile da Sapucaí, e os entraves para a realização desse festejo.
<b>Aluna: Carolina Esteves</b> entrevista de Anderson "Buda" de Souza, almoxarife e cabeça da Turma Fascinação, um grupo de bate-bolas O entrevistado conta que desde adolescente estava envolvido com a manifestação, e há 22 anos faz parte da turma que lidera hoje. No início, sua mãe se preocupava com as saídas das turmas, mas depois tornou-se uma apoiadora.	[1] As festas dos bate-bolas geram gastos elevados para as comunidades que as promovem, mas também geram lucros, como as escolas de samba. Por isso a falta de apoio financeiro governamental é injustificável.
	[2] Os bate-boleiros deveriam ser reconhecidos e valorizados como os artistas que são, que encontram em sua cultura e suas rotinas inspiração para criar as fantasias.
	[3] A cultura dos bate-bolas vai muito além do festejo, pois dentro da organização das turmas surgem fortes conexões pessoais e redes de apoio.
	[4] Muitas turmas se organizam para promover ações sociais, como recolher e distribuir alimentos e organizar mutirões de doação de sangue, portanto, as turmas poderiam causar um impacto muito maior de influência positiva sobre a sociedade se tivessem mais visibilidade.
<b>TEMA ESCOLHIDO</b>	[5] É importante reverter o quadro de desinformação da população fluminense a respeito dos bate-bolas, que sustenta uma imagem de perigo, e não de beleza, a respeito das manifestações por conta de abordagens inadequadas por parte da mídia.
<b>Aluna: Ana Carolina Viana</b> Entrevista de Divina Lurján Suarez, que se dedica a criar perucas para espetáculos. Inicialmente se fixou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde trabalha há mais de 40. Sua carreira levou-a para o mercado do Carnaval, onde cria formas de exercitar sua profissão.	[1] as diferenças entre os processos artísticos para a elaboração de perucas para a apresentação de uma ópera e para o Carnaval, considerando que, no primeiro caso, a peruca deve se adequar aos requisitos do figurinista e ao contexto do espaço-tempo da obra, e, no segundo caso, o contexto do Carnaval oferece maior liberdade para a criação, priorizando a estética e a expressão poética.
	[2] Os requisitos que norteiam a criação das perucas no contexto do Carnaval: estética, brilho, leveza para garantir a mobilidade dos integrantes das alas, baixo custo e facilidade de produção para viabilizar a produção de um grande número de peças, enquanto as perucas para as fantasias de destaque demandam melhor acabamento e uso de pedrarias e plumas.
	[3] O processo de adaptação de uma artista estrangeira para atuar em uma manifestação da cultura popular brasileira e atender aos seus costumes.
<b>TEMA ESCOLHIDO</b>	[4] A liberdade de criação no contexto do Carnaval, que permite o artista estar sempre experimentando novas técnicas e materiais inusitados, de forma que a inovação é muito valorizada.

### 4.3. DESENVOLVIMENTO DOS PROJETOS

#### PROJETO 1: GIOVANA ROMANO

A temática do trabalho era a representação do Carnaval como um evento extremamente rico em estímulos sensoriais. Sua proposta era realizar experimentações de representações gráficas para os estímulos visuais e auditivos dos sambas enredos, traduzidos em estímulos visuais e táteis. O título definido por ela foi “Sinestesia carnavalesca”.

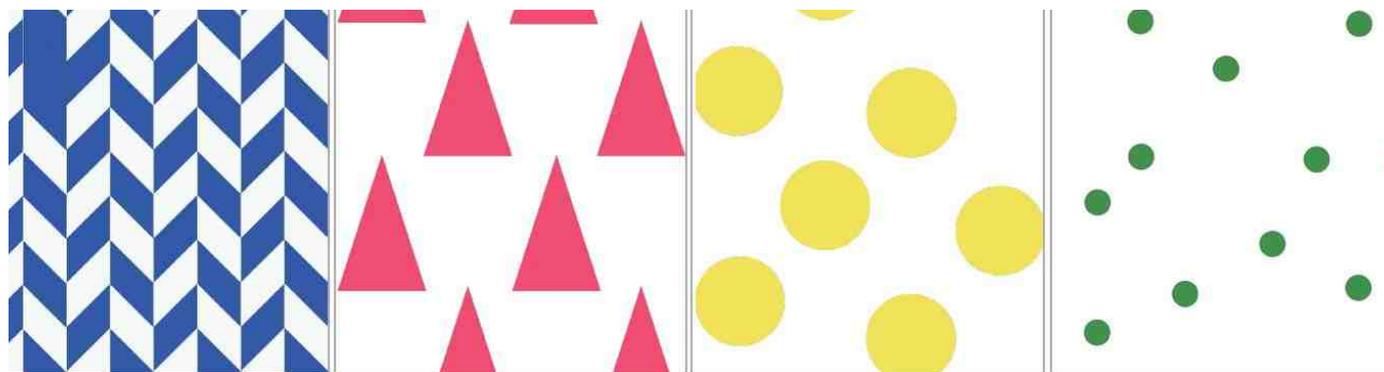
A aluna coletou referências de representações visuais para música. Ela destacou os cartazes da Orquestra Sinfônica de São Paulo, em que imagens abstratas compostas com padrões geométricos representam os ritmos tocados nos instrumentos musicais, e uma peça gráfica com uma composição tipográfica impressa sobre um papel com dobradura que formava uma espécie de padrão geométrico tridimensional.



**Figuras 9 e 10.** Cartazes da Orquestra Sinfônica de São Paulo **Figura 11.** Dobradura “miúra-ori”.

Fonte: Imagens coletadas do relatório da aluna

A aluna, então, tomou partido dos recursos de repetição, continuidade e sobreposição encontrados nas referências para desenvolver uma representação visual e tátil para o ritmo do samba. Ela criou quatro padrões geométricos com cores diferentes sobre fundo branco. Cada padrão representava o som de um instrumento (surdo, tamborim, pandeiro e triângulo). A saturação das cores remete à alegria do Carnaval e ao colorido dos desfiles, enquanto as formas e seus tamanhos tem relação, segundo a aluna, com sua percepção sobre tons graves ou agudos. Os padrões foram sobrepostos em diferentes combinações, simulando as sobreposições de instrumentos que acontecem na bateria das escolas de samba. A imagem dos quatro padrões sobrepostos foi impressa em papel, que posteriormente recebeu a interferência das dobraduras.



**Figuras 12, 13, 14 e 15.** Representações visuais criadas por Giovana Romano para surdo, tamborim, pandeiro e triângulo, respectivamente.

**Fonte:** Imagem coletadas do relatório da aluna.



**Figuras 16, 17 e 18.** Representações visuais criadas por Giovana Romano para as sobreposições de instrumentos.

**Fonte:** Imagens coletadas do relatório da aluna.

Como resultado, a aluna apresentou a obra composta pela soma dos padrões geométricos com o padrão tridimensional. A obra desperta múltipla percepções, pois a imagem tridimensionalizada parece se alterar dependendo da iluminação e do ângulo de visão. Assim, ela instiga o observador a refletir sobre a complexidade e a diversidade de camadas que compõe os festejos sem que muitas vezes percebamos suas presenças.



**Figuras 19 e 20.** Apresentação do projeto realizado por Giovana Romano.

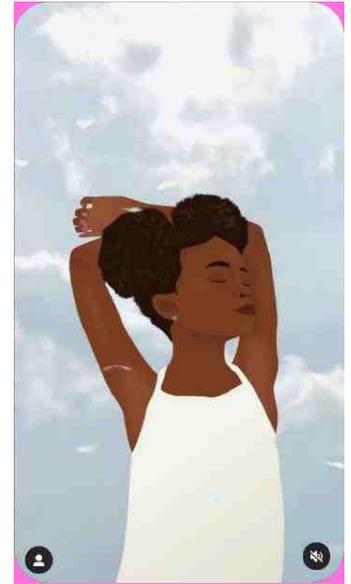
**Fonte:** Imagens coletadas do relatório da aluna.

## PROJETO 2: CATARINA SILVA

Para aumentar o engajamento dos jovens com os festejos juninos, proposta de projeto era criar um vídeo para a plataforma Reels direcionada para o público-alvo de 14 a 18 anos com uma ilustração animada e frases da entrevistada ao som da música Asa Branca. A obra foi intitulada “Um povo sem cultura é um povo sem identidade”, uma citação da entrevistada.

A aluna buscou referências na própria plataforma onde ela pretendia publicar seu vídeo e teve como inspiração a linguagem da artista Tay Cabral, que ilustra figuras humanas com traços realistas, com pouco volume e sem contorno, em vetores. Suas composições geralmente são centralizadas em um personagem estático sobre um cenário de fundo animado. Sobre o personagem surgem pequenas interferências animadas. A aluna também escolheu uma foto da entrevistada como base para a criação de sua ilustração.

Ela experimentou diferentes estilos de traço para a personagem: de estilizações infantis até formas realistas. O desenho escolhido foi colorido digitalmente, com poucas insinuações de volume. Foram feitos testes com fundos animados. O primeiro foi vídeo de uma fogueira de festa junina, o segundo uma composição animada com. Por fim, a solução escolhida foi um fundo animado com uma composição tipográfica que trazia a frase da entrevistada que dá nome à obra, “um povo sem cultura é um povo sem identidade”.



**Figura 21.** Referência apresentada por Catarina Silva.

**Fonte:** Imagem coletada do relatório da aluna.



**Figuras 22, 23, 24, 25, 26 e 27.** Algumas etapas do desenvolvimento do trabalho de Catarina Silva.

**Fonte:** Imagens coletadas do relatório da aluna.

Finalizando seu processo de experimentações, a aluna animou algumas das flores e detalhes do vestido da personagem, de forma a estabelecer um diálogo entre figura e fundo mais coeso, e ajustou a composição tipográfica.

### PROJETO 3: FELIPE METSAVAHT



Figura 28. Apresentação do projeto realizado por Catarina Silva.  
Fonte: Imagem coletada do relatório da aluna.

Para chamar a atenção sobre a falta de visibilidade e investimento nas escolas de samba do grupo de acesso, situação que se aprofunda em um ciclo vicioso e dificulta cada vez mais a ascensão para o grupo especial. Felipe escolheu projetar um cartaz em formato A1 (59,4x84,1cm) que seria impresso em risografia sobre papel pólen bold 120g. O cartaz deveria representar graficamente a ideia de ofuscamento, e a obra seria destinada para exposição no Museu do Samba, no Rio de Janeiro. O título da obra é Samba na sombra.

O referencial imagético escolhido por Felipe foram manifestações do concretismo brasileiro: imagens de pinturas abstratas compostas com formas geométricas e exemplos de poesia concreta, em que a construção de sentidos depende também da composição visual.

O desenvolvimento do projeto começou com estudos em esboços a lápis para a representação gráfica de sombra projetada. Felipe experimentou trabalhar com formas geométricas e apenas uma cor, simulando a diferenciação tonal com o uso de retícula no que seria a sombra. Também foram feitas experimentações em relação à projeção da sombra por meio de distorções em sua forma.

Solucionada a ilustração, o aluno buscou uma solução para integrar o texto “samba na sombra” na imagem. Dos estudos feitos com diferentes composições tipografias, dois se destacaram: usar a palavra “sombra” para representar a sombra projetada da palavra “samba”, e utilizar o texto como retícula.



Figura 29. Pintura de Waldemar Cordeiro. Figura 30. Poesia concreta de Ronaldo Azeredo. Figura 31. Poesia concreta de Augusto de Campos.

Fonte: Imagens coletadas do relatório do aluno.



Figuras 32, 33, 34, 35 e 36. Algumas etapas do desenvolvimento do trabalho de Felipe Metsavaht.

Fonte: Imagens coletadas do relatório do aluno.

A solução adotada foi destacar a palavra “samba”, associada a uma forma sólida, com a cor vermelha. A sombra da forma geométrica foi representada com traços paralelos na cor preta, formando uma retícula, e a sombra da palavra “samba” foi representada com a palavra “sombra” composta com a repetição do texto “samba na sombra” em forma de retícula. A hierarquia imposta entre as palavras pela sintaxe adotada denota a existência de um samba subordinado e obscurecido por outro, remetendo à relação entre as escolas de samba do grupo especial e as do grupo de acesso.

#### PROJETO 4: CAROLINA ESTEVES

A aluna buscou com seu trabalho uma forma de auxiliar a divulgação da manifestação dos Bate-bolas, reestruturar conceitos pré-estabelecidos acerca do festejo e demandar uma divulgação midiática eticamente responsável. Ela projetou uma intervenção urbana com uma série de três cartazes impressos contendo um QR code informativo. Sua intenção era apresentar o tema de forma indireta a fim de despertar interesse e curiosidade. Os cartazes seriam espalhados pela zona sul da cidade do Rio de Janeiro, região economicamente privilegiada, onde não ocorrem manifestações de Bate-bolas e eles são menos conhecidos. Sua obra foi intitulada A voz do Bate-boleiro.

A aluna fez um levantamento iconológico para representar os elementos-chave. Ela coletou imagens icônicas em auto contraste para as ideias de “comunidade” ou “zonas periféricas”, “festejo”, “bate-bola” e “Rio de Janeiro”. Esses elementos foram usados para compor os cartazes juntamente com a informação textual e a tipografia escolhida.

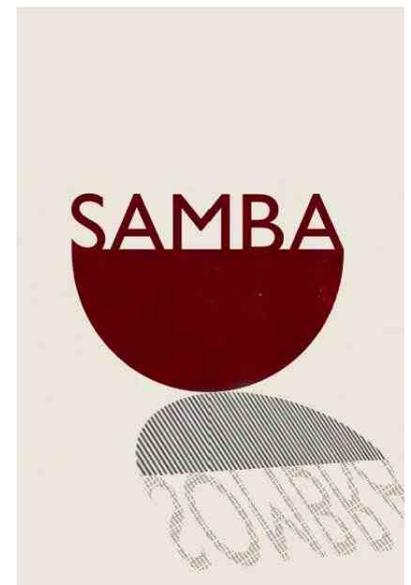


Figura 37 . Apresentação do projeto realizado por Felipe Metsavaht.

Fonte: Imagem coletada do relatório do aluno

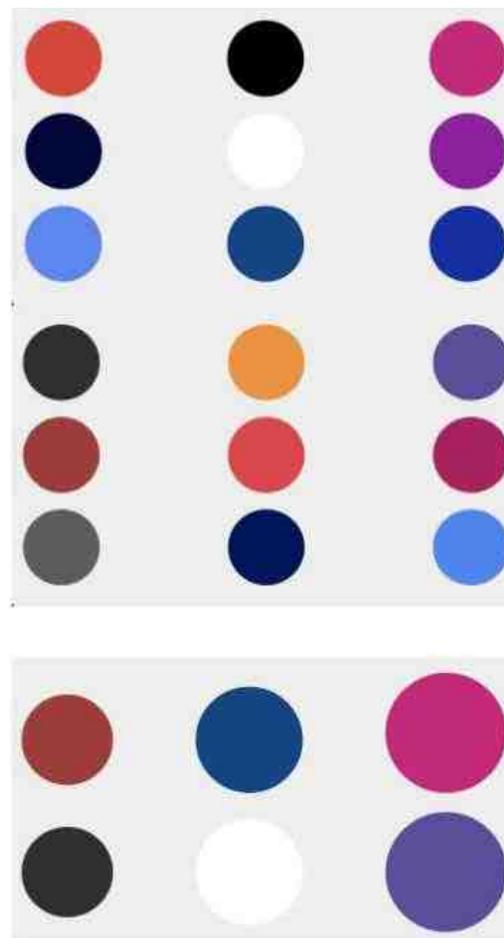


Figura 38. Coleção de elementos gráficos escolhidos por Carolina Esteves para o desenvolvimento do trabalho.

Fonte: Imagem coletada do relatório da aluna.

Em seguida, a aluna realizou estudos de paleta cromática buscando, a partir de seu imaginário e algumas referências, uma combinação adequada para relacionar com os conceitos de “visibilidade”, “desmistificação” e “protesto”. A paleta tinha como cores principais o magenta e o roxo, além de azul escuro, vinho, branco e preto.

O resultado foi a criação de uma série de três cartazes compostos com uma textura abstrata como imagem de fundo que remete à uma comunidade e, sobre ela, a imagem de um megafone com uma frase de efeito em destaque, o título da campanha, “Carnaval não é só na zona sul”, um QR code e um ícone do Cristo Redentor. Os cartazes apresentam variações cromáticas e diferentes frases em destaque, trechos da fala do entrevistado. São elas: “O poder público não olha”, “Não tem espaço na mídia” e “Falta muito apoio”.



**Figura 39.** Estudo de paleta cromática realizado por Carolina Esteves.

**Fonte:** Imagem coletada do relatório da aluna



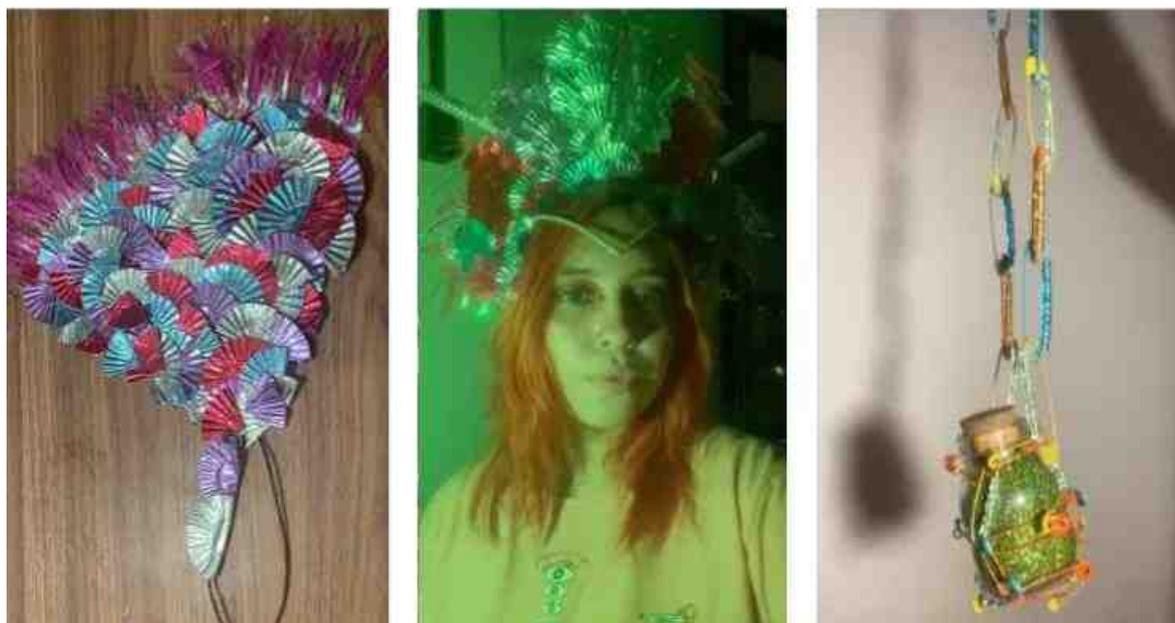
**Figuras 40, 41 e 42.** Apresentação do projeto realizado por Carolina Esteves.

**Fonte:** Imagens coletadas do relatório da aluna

## PROJETO 5: ANA CAROLINA VIANNA

A aluna se propôs a explorar as poéticas do Carnaval desenvolvendo três peças de acessórios ou adereços adequados para as condições dos desfiles e brincadeiras de rua, utilizando materiais inusitados, leves e de baixo custo. O título de sua obra é Batendo cabeça.

As peças criadas foram um leque de mão, um enfeite de cabeça e um porta-purpurina com alça. Os adereços foram confeccionados com materiais tipicamente usados em decoração de festas infantis: formas de brigadeiro e embalagens de bala em papel colorido com acabamento metálico. As formas foram dobradas e coladas umas sobre as outras, formando superfícies com textura de escamas. As franjas das embalagens de bala foram usadas como acabamento. O leque contava com uma alça de elástico para que pudesse ser pendurado no pulso quando não estivesse sendo usado. O adereço de cabeça foi montado sobre um arco de cabeça com estrutura de arame revestido. Ela incluiu ainda pequenos tubos revestidos com papel holográfico para ornar. O porta-purpurina era um pequeno frasco com tampa de rolha preso a uma estrutura montada com alfinetes de fralda que formava uma alça para ser pendurada sobre o ombro. Os alfinetes foram pintados com esmaltes em cores neon e decorados com missangas coloridas.



Figuras 43, 44 e 45. Apresentação do projeto realizado por Ana Carolina Vianna.

Fonte: Imagens coletadas do relatório da aluna.

## 5. CONCLUSÃO

O conjunto de questões levantadas pela turma mostrou aprofundamento da leitura e complexidade em suas análises sobre as entrevistas. A turma não só reproduziu questões apontadas nas falas dos entrevistados e das entrevistadas, como também cruzaram essas falas com outras percepções e informações. Algumas das questões levantadas não eram afirmações, mas perguntas, inquietações frente a uma realidade apresentada, evidenciando a leitura crítica dos alunos sobre os contextos em foco.

Suas análises abrangeram uma diversidade de aspectos frente aos contextos apresentados. A maior parte das questões levantadas foram relativas a análises sociais, ou seja, àquelas que tratam das relações, conflituosas ou harmônicas, mediadas por interesses individuais ou de grupos, e seus efeitos sobre a comunidade. Surgiram, ainda, análises formais, relativas a características físicas e estéticas; análises de sentido, sobre significados construídos e atribuídos; análises de uso, relativa ao papel ou função de algo na comunidade; análises de recepção, sobre como indivíduos ou grupos reagem frente a um estímulo; análises sobre história social da arte, referentes a estilos e esquemas de representação característicos de culturas específicas; análises midiológicas, sobre a atuação da mídia e seus efeitos; análises sobre aspectos históricos, que levam em conta acontecimentos e transformações relevantes para sociedade; e análises fenomenológicas, acerca das percepções frente aos fatos ou acontecimentos. Notadamente os alunos alcançaram novos olhares e aprofundamento em suas análises.

Nesse sentido, não por acaso a temática da resistência esteve presente em tantos trabalhos. Apesar dos depoimentos do projeto Motirô – o festejo como testemunho serem dedicados a um ato específico de resistência, os desafios para manter os festejos e a cultura vivos apesar dos impedimentos sobre a ocupação dos espaços públicos durante a pandemia, outras formas de resistência foram captadas pelos alunos e alunas, que as traduziram em artefactos expressivos em suas dimensões poéticas e políticas.

De um modo geral, os cinco projetos aqui apresentados expressam os esforços e os desejos dos entrevistados e das entrevistadas pela valorização e reconhecimento das manifestações culturais com as quais se engajam. Giovana Romano expõe a visão de Leonardo Bora em relação à riqueza de detalhes e o valor artístico das produções das escolas de samba; Catarina Silva trata da necessidade do engajamento dos jovens para manter viva as tradições folclóricas; Felipe Metsavaht nos provoca a olhar para as escolas de samba esquecidas pelo poder público, que lutam pela sobrevivência e realização dos desfiles; Carolina Esteves chama a atenção para a cultura dos bate-bolas, tão importante para a cultura das periferias e, ainda assim, marginalizada; e Ana Carolina Viana, que explora o exercício da criatividade mediada por restrições que, se não forem contornadas, comprometem a realização do festejo. Diante da possibilidade de desenvolver trabalhos dentro de uma técnica escolhida pelo aluno, diversos níveis de realidade vieram a tona em forma de esculturas de papel, vídeos digitais para redes sociais, adereços e outros, ampliando o olhar sobre a cultura popular, oferecendo uma visão crítica e responsável do ponto de vista ético e político.

No contexto de uma disciplina do programa de graduação em Design, explorar pedagogicamente a semiologia da realidade se justifica porque ela estimula o fazer como forma de análise crítica sobre a cultura. Enquanto método de análise híbrida, faz com que o sujeito, em sua análise, passe por diversos processos de decodificação e estimula uma postura crítica, contribuindo para conscientização do aluno sobre a sustentabilidade na comunicação.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Gamba, N., & Sarmiento, P. (2019). Sustentabilidade comunicacional: a realidade pós-editada. *Estudos em Design | Revista (online)*, 27 (1), p. 66.
- Pasolini, P. P. (1981). *Empirismo Hereje*. Assírio e Alvim.
- Pasolini, P. P. (1990). O artigo dos pirilampos. In P. Pasolini (eds.). *Os jovens infelizes, antologia de ensaios corsários*. Editora Brasiliense.
- Sarmiento, P. F. (2019). *Os desenhos animados e a infância: Da classificação indicativa à educação para as mídias*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Brasil.

- Santos, L. G. D. (2018). *Realidade e ficção na direção de arte: Um estudo sobre as obras de Luiz Fernando Carvalho*. 2018. 188f. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Brasil.
- Senna, M. G. (2018). *Animação e Expressionismo: Uma questão de linguagem, gênero e estilo*. 2018. 264f. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Brasil.

INTERNATIONAL CONFERENCE

# III COMBART

ARTS, ACTIVISM AND CITIZENSHIP

10 AND 31  
MAY 2022

FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES  
UNIVERSITY OF PORTO-  
PORTO, PORTUGAL

organização



F

CSH

FC

PORTO

Santander

PORTO

CSH

FC

PORTO

CSH

FC

# **Paisagens em movimento: as fronteiras da prática artística**

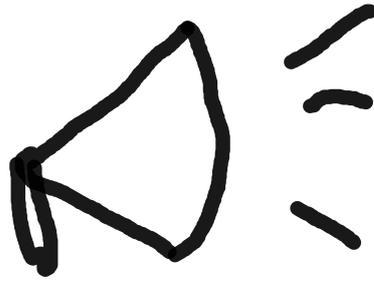
**Landscapes in motion: the borderlands of artistic practice**



**Renata Gaspar,**

Artist and independent researcher, [contact@renatagaspar.com](mailto:contact@renatagaspar.com)

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba12>**



#### Resumo:

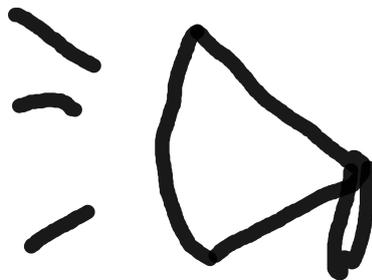
Este artigo aborda a produção de fronteiras a partir da autonomia da migração, e como a perspectiva autonomista sobre fronteiras, entendidas como formações de poder flexíveis e móveis, pode servir a análise de produção espacial no contexto da criação artística. Especificamente, o artigo debruça-se sobre questões de identidade e pertença e sua transmissão artística por meio de práticas de tradução. A minha proposta é que tais 'práticas artísticas de tradução' expressam uma forma corporificada de intertextualidade, atestando a importância da tradução como meio de permanecer em trânsito – entre línguas, culturas, lugares e as suas memórias – e materializando assim uma epistemologia contra-hegemónica de produção espacial. Isto é ilustrado através da análise de um vídeo da artista visual Mona Hatoum por justaposição ao controlo de mobilidade nos territórios ocupados da Palestina.

**Palavras-chave:** arte, produção de fronteiras, autonomia da migração, Palestina

#### Abstract:

This paper addresses the production of borders through the lenses of the autonomy of migration, and how the autonomist perspective on borders as flexible and mobile power formations might serve the analysis of spatial production in the context of artistic practices. Specifically, the paper focusses on questions of identity and belonging and how these are conveyed in artworks through practices of translation. I propose that 'artistic practices of translation' express an embodied form of intertextuality, attesting to the importance of translation as means to remain in transit – between languages, cultures, places, and their memories – and materialising a counter-hegemonic epistemology of spatial production. This is illustrated through a video piece by visual artist Mona Hatoum alongside mobility control in the occupied territories of Palestine.

**Keywords:** art, production of borders, autonomy of migration, Palestine



## 1. Languages in motion: the art of subjects in transit

Writes Trinh T. Minh-ha, the Vietnamese artist and filmmaker,

living in two and many non-opposing worlds – all located in the very same place as where one is – inevitably inscribes silence [...] If those who stay tend to meet such an inability to speak with great disappointment [...] those who leave and risk in multiplicity, often tend to go on cold for a while, living life as it comes, fasting verbally and linguistically, before learning how to speak again, anew (2011: 2).

Learning how to speak again, anew. Again, learning a language –the sinuous journey of subjects in transit, of *those who leave and risk in multiplicity*, of those who inhabit a constant crossing of multiple borders, symbolic and material. Borders that succeed and overlap, intertwining and interrupting each other.

## 2. Subjects in transit: brief introduction to the autonomy of migration

Migrants, documented and undocumented, are subjects in permanent linguistic and cultural transit. According to political theorist Sandro Mezzadra (2012), migration conveys processes of disintegration as well as of continuous reformulation of traditional systems of belonging. Mezzadra proposes therefore to consider migrants as ‘subjects in transition’, without transition implying a predefined destination (telos) as is the case of the classic sociology of migration, where the idea of ‘integration’ is seen as an indispensable conclusion to the process of change. Following this perspective, I adopt the term ‘transit’ with the intent to highlight a particular aspect of the border: its endless linguistic circulation and cultural traffic (and trafficking), which not only accompanies migrants throughout their journeys, but also shapes their sense of belonging. It is crucial however to point out that the multiple material and symbolic borders crossed by migrants in their distinct trajectories materialises in the way gender and ethnicity/race as well as sexuality, class, age, disability, etc. impact differently and have a determining role in the processes of subjugation inherent to the migratory experience. In this regard, it is critical to stress the plurality (and situatedness) intrinsic to the very production of subjectivity. And it is precisely by focusing on migrants’ subjective practices – desires, expectations and behaviours – that the autonomist perspective conceives migration as ‘a creative force’ within specific social, economic and cultural structures (Mezzadra, 2012). For the theorists of the autonomist approach, ‘modern’ migration is understood as multiple, multifaceted and heterogeneous practices of mobility in a field dominated by the state, empire and capital (De Genova *et al.*, 2015). The focus on the (political) production of subjectivity allows, on the one hand, to recognise that migrants, regardless of their legal status of citizenship act as citizens and, on the other hand, to distinguish the importance of their practices and demands for the transformation of the legal framework of citizenship itself (Mezzadra, 2012). Accordingly, anthropologist Liliana Suárez Navaz (2007) asserts that citizenship, as a set of norms regulating belonging and ownership of rights in a particular society, is also the result of political processes of demands and struggles generated in contexts of exclusion – and thus, an incomplete political project. The question of undocumented people is indeed confirmatory of the limitations – of the incompleteness – of national citizenship, which in the era of human rights continues to deprive (political) subjects of the legal recognition of their existence (Suárez Navaz, 2007). The statutory ‘irregularity’ of undocumented people is considered therefore a strategic aspect of the border system – a condition produced (socially and legally) by ‘mobility policies’, in their management of the relation between mobility and control according to the ‘interests’ of the global labour market. In the context of a neoliberal and racial regime of accumulation, citizenship functions then as a mechanism of labour stratification, of hierarchisation of worker categories (Mezzadra, 2012). As such, the legal production of migrants’ illegality is the most fundamental aspect of ‘differential inclusion’, of the long road of subordination to labour exploitation and precarity; subordinate inclusion or “differential inclusi-

on describes how inclusion in a sphere, society or realm can involve various degrees of subordination, rule, discrimination, racism, disenfranchisement, exploitation and segmentation” (De Genova *et al.*, 2015, p. 79). This intersection between mobility/control, citizenship, labour domination/subordination, and racialisation produce a permanent tension between inclusion and exclusion manifested in the production of borders.

### 3. Separation and connection: the production of borders

As a set of socio-political relations and activities in which multiple actors, movements and discourses are involved, borders constitute flexible and mobile power formations, what De Genova calls ‘border regime’ (Álvarez Velasco, 2017). In this sense, migration is a constituent element of the border as a political field – a place of constant encounter, tension, conflict and contestation (De Genova *et al.*, 2015). Borders then not only exclude but also, in equally violent ways, select, filter and subordinately include. Separation and connection are both constitutive practices of borders’ production. Not even the 8-meter-high annexation and apartheid wall built in the occupied West Bank (and which traverses a tortuous path that compresses and cuts Palestinian territory into laminar segregations) is inert in terms of the separation it produces<sup>70.</sup>). Again, Trinh T. Minh-ha:

What’s so alluring in a wall that inevitably drives people to breaching and surmounting it? No matter how impenetrable it promises to be with its sophisticated system of remote surveillance, as soon as those on one side put it up, those on the other side are propelled to risk their lives crossing over and under it. You close down, we walk around. You erect, we dig. You dig, we dig and dig further (2011, p. 3).

The territorial nature of the dispute between Israel and Palestine creates some of the most pervasive expressions of the conflict – a colonial spatial planning that transforms the whole of the occupied Palestinian territory into a border zone. It is useful noting though that Israel’s control over the movement of Palestinians includes land confiscation, house demolitions, military and settler violence, expansion of settlements, systematic arrests including of minors, appropriation of natural resources such as water, stone, etc. There are many ways through which the authority of domination produces its cartography. In addition to the annexation wall, there is a complex bureaucratic travel permit system, permanent and so-called flying checkpoints (where Palestinians wait for an indeterminate amount of time), a network of bypass roads that exclusively serve Israeli citizens and that link settlements with each other and with Israel, and several other physical obstacles like blocked roads, trenches, etc. This versatility of means and strategies of control of mobility reveals the dynamic (and mobile) nature of the border and the importance of analysing it in its spatial and temporal dimensions<sup>71.</sup>). Such a relational approach to the study of borders involves practices of translation (literal and metaphorical) due to the proliferation of borders (associated with new mechanisms of dispossession and exploitation), and to struggles against borders (including daily practices of evasion and overcoming their discriminatory effects). For Mezzadra and Nielson (2013)

---

<sup>70.</sup> I will not dwell on the complexity of the political conflict between Israel and Palestine – see White (2014) and Chomsky & Pappe (2015); however, it is pertinent to mention the image of the wall as paradigmatic icon of exclusion and promoter of ‘border spectacle’ (Mezzadra & Nielson, 2013), concealing the hundreds of Palestinians who daily cross the border to work in construction and agriculture in Israel – an example of selective inclusion where border violence prevails, and seems to always accompany the migrant-worker.

<sup>71.</sup> Importantly, the focus on the subjectivity of migrants highlights the temporality of border spaces; for Mezzadra and Nielson (2013), the concept of temporal borders concerns the experiences of acceleration/deceleration, interception, and blocking of passage, involved in border regimes.

practices of translation are seen as fundamental for articulating different struggles, and for the elaboration of a politics of the commons. My interest and approach to translation within the context of this text however is on the multiplicity of meanings – related to experiences of migration – that the border entails, and on the importance of translation as means to remain in transit, between languages, cultures, places, and their memories.

#### **4. (Artistic) practices of translation: the enunciation of the untranslatable**

Throughout their trajectories, migrants move across various borders (geographical, social, cultural, etc.) and establish various, at times contradictory, relations of belonging (social, cultural, sexual, political, etc.) with communities of origin and of choice, nearby and distant. This continuous transit between cultural zones – between positions of enunciation – is a place of epistemic production, a place of intercultural transit, whose implications extend far beyond idiomatic mixtures and plastic linguistic constructions. To this ‘place’ of multiple belonging and diverse cultural references, anthropologist Ángeles Castaño Madroñal (2018) calls a state of ‘transcultural trance’, akin to being in the threshold, somewhere in the borderlands of different imaginaries. For Castaño Madroñal, in her analysis of cultural productions by migrants, the transcultural is situated at the semiotic border – in the contact zone between cultures, in the expression of ‘places of diverse meaning’<sup>72.)</sup>. Crucial to the analysis that follows is the idea that such artistic practices – outcome of complex processes of identity formation and belonging, and (dis-)encounter between different places and their memories – constitute, themselves, practices of translation. They are, I propose, ‘artistic practices of translation’ – a translation made by accretion, multi-directional and translocal. They are also expressions of the untranslatable, of that which is lost in the movement of translation, in the displacement of symbols and signs. Through fragments uniting different parts, artistic practices of translation present a counter-hegemonic epistemology of spatial production – an intertextual enunciation of imaginaries and feelings of subjects in transit.

#### **5. ‘Measures of Distance’**

What follows is a brief description of one of the works by Palestinian visual artist Mona Hatoum, born in Beirut and living in London. Daughter of Palestinian refugees, Hatoum accumulates different experiences of migration<sup>73.)</sup>. In an interview to artist Janine Antoni, Hatoum clarifies:

I grew up in Beirut in a family that had suffered a tremendous loss and existed with a sense of dislocation. When I went to London in 1975 for what was meant to be a brief visit, I got stranded there because the war broke out in Lebanon, and that created another kind of dislocation. How that manifests itself in my work is as a sense of disjunction (1998, n/p).

This sense of disjunction (of a double exile) manifests itself, I suggest, in the way Hatoum employs translation – destabilising the synchronism of the relationship between image and text and displacing the idea of a fixed and singular identity and belonging.

---

<sup>72.)</sup> Sociologist Marco Martiniello and political theorist Jean-Michel Lafleur also look at migrants’ cultural and artistic practices, and the ways in which these might provide ‘individuals with a sense of belonging to society as a whole and/or to a specific group’ (2008, p. 1199). Further, Martiniello and Lafleur (2008) consider links between cultural production and political participation, specifically how music as a means of political expression can help providing/ascribing identities and a sense of place.

<sup>73.)</sup> Like most Palestinians living in Lebanon since 1948, Hatoum does not hold Lebanese citizenship, representative of the abovementioned ‘integration’ policies.



**Figure 1** Measures of Distance (video still), Mona Hatoum, 1988

**Source:** <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

*Measures of Distance* (1988) is a video piece of approximately fifteen minutes in which Hatoum superimposes images (photographs) of her mother in the shower to the sound of a conversation between the two<sup>74</sup>). In-between the images of the mother and the sound of the conversation, Hatoum interposes written text – images of letters written by the mother in Beirut to the daughter in London during the civil war in Lebanon. Distant and nearby correspondence converge in the space of the screen. In both cases, an intimate exchange, in Arabic. Correspondence that functions like a curtain, sometimes hiding, other times revealing the mother's body (and subjectivity). The light and shadow effects of the curtain – of the writing – complement the variations of the soundscape, where the laughter of the two mingles with the sounds of the traffic outside. Then, Hatoum starts reading the letters written and sent by her mother. She reads her English translation of the letters. She reads them in English. From that moment on, it is as if a third person/perspective enters the space of correspondence. This new language, with no visual or written presence, invites closeness – assuming the spectator speaks the lingua franca of the international contemporary art circuit – to listen to Hatoum's translation of her journey of (dis)encounter between different places and their memories. Hatoum explains:

I'm often asked the same question: What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable (1998, n/p).

It is not; it is not possible to isolate the ingredients – identity (and belonging) is not fixed nor easily definable, less so for subjects in transit.

---

<sup>74</sup>) The full video piece can be seen here: <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>

## 6. Art in exile: an example of art in transit

*Measures of Distance* is a work of translation between the distant and the near, of correspondence between measures of distance; in Hatoum's words: "I structured the work around my mother's letters, because letters imply distance yet they are dealing with very intimate questions" (1998, n/p)<sup>75</sup>). It is also – *visibly* – intertextual, in the way the narrative is conveyed through different languages, voices and positions, in a dialogue between textual and aural landscapes. For cultural theorist Ana Gabriela Macedo, such dialogical intertextuality is a form of 'undisciplinarity', visible in how feminist contemporary art has been claiming a 're-localised corpography'; that is, art as ideological denunciation and insistence on a 'cultural politics' of the body, combined with a systematic questioning of the notion of identity and its modes of representation, inscribing difference and female heteroglossia in the canons of art (2019, pp. 3-4)<sup>76</sup>). This re-writing of difference results from a critical and creative questioning of cultural borders, continuously transposed by subjects in transit. In her plural, feminist view of the relationship between identity and belonging, Hatoum explores an embodied form of intertextuality – a re-writing of the body scripted through the practice of translation. During the video, we hear Hatoum reading her mother's words:

Before we ended up in Lebanon, we were living in our own land, in a village with all our family and friends around us, always ready to lend us a hand [...] So when you talk about a feeling of fragmentation, and not knowing where you really belong, well, this has been the painful reality of all our people (1988, n/p).

*Measures of Distance* reveals the painful fragmentation which results from the social displacement and cultural dislocation involved in experiences of exile, and migration in general. The piece is a poetic materialisation of multiple imaginaries and possible translations of the idea of ungovernability – the ungovernability of freedom of movement, expressed here in its political and affective dimensions. Through an embodied form of intertextuality Hatoum puts together a narrative of in-subordination:

Although the main thing that comes across is a very close and emotional relationship between mother and daughter, it also speaks of exile, displacement, disorientation and a tremendous sense of loss as a result of the separation caused by war. In this work I was also trying to go against the fixed identity that is usually implied in the stereotype of Arab woman as passive, mother as non-sexual being. The work is constructed visually in such a way that every frame speaks of literal closeness and implied distance (2000, n/p).

Like distance and closeness, separation and connection are both constitutive practices of the borderland of processes of identity formation and belonging – always processes of excess. Excess produced by the endless cultural transit that accompanies migrants throughout their journeys. Excess created through persistence and other forms of continued resolve. Excess as the borderlands of translation – as means to remain in transit, between languages, cultures, places, and their memories. In its various resistances to various exclusions, subjectivity (and its manifestations) overflows, non-compliant, very much like freedom of movement itself. As for artistic practices of translation and their embodied forms of intertextuality, excess importantly materialises a counter-hegemonic epistemology of spatial production.

---

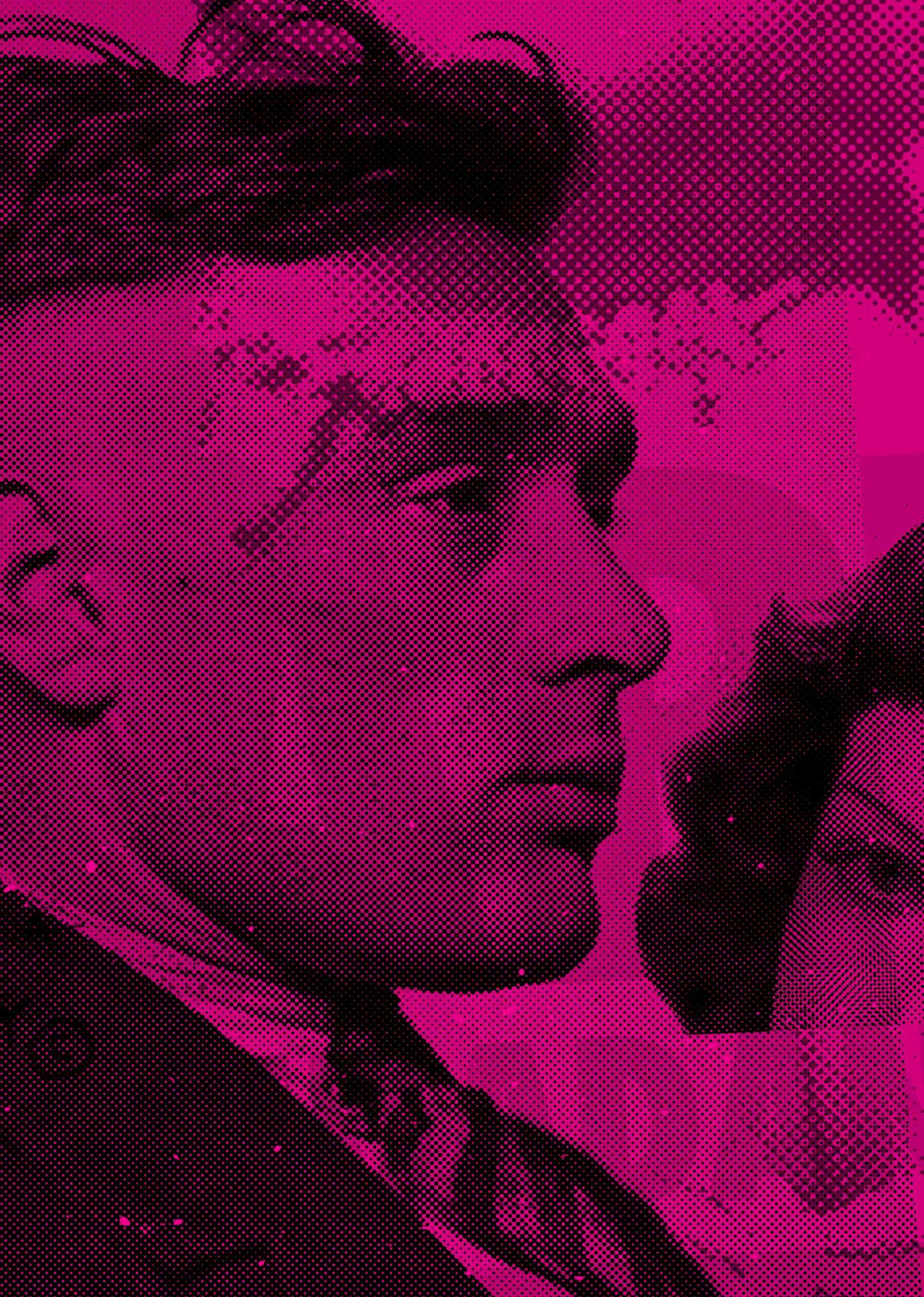
<sup>75</sup>) Hatoum's works are often concerned with themes such as violence and oppression, mostly in relation to the human body, by means of exploring paradoxical readings through distortions and juxtapositions of seeming opposites.

<sup>76</sup>) Translated by the author.

## References

- Álvarez Velasco, S. (2017). Movimientos migratorios contemporáneos: entre el control fronterizo y la producción de su ilegalidad – Un diálogo con Nicholas De Genova. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 58, 153-164.
- Antoni, J. (1998, April 1). Mona Hatoum by Janine Antoni. *Bomb magazine*, 63. Retrieved from: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>
- Castaño Madroñal, Á. (2018). Artes Migrantes (de-) marcando márgenes: lugares del diverso sentido. In S/A.Artes, *Migraciones y Transculturalidad*(pp. 13-29). Sevilla: Dir. Gral. de Universidades de C.E.C. Junta de Andalucía.
- Chomsky, N. & Pappé, I (2015). *On Palestine*. Chicago: Haymarket Books.
- De Genova, N., Mezzadra, S. & Pickles, J. (2015). New Keywords: Migration and Borders. *Cultural Studies*, 29 (1), 55-87.
- Macedo, A. G. (2019). As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de ‘contraponto’: des-emoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político. *Estudos Feministas*, 27 (1), 1-13.
- Manchester, E. (2000, February). *Mona Hatoum: Measures of Distance*. Retrieved from: [https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538#tabs0\\_\\_section-display-caption](https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538#tabs0__section-display-caption)
- Martiniello, M. & Lafleur, J-M. (2008). Ethnic Minorities’ Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34 (8), 1191-1215.
- Mezzadra, S. (2012). Capitalismo, migraciones y luchas sociales: la mirada de la autonomía. *Nueva Sociedad*, 237, 159-178.
- Mezzadra, S. & Neilson, B. (2013). *Border as method, or, the multiplication of labor*. London: Duke University Press.
- Minh-ha, T. T. (2011). *Elsewhere, within here: immigration, refugeeism and the boundary event*. New York: Routledge.
- Suárez Navaz, L. (2007). La lucha de los sin papeles. Anomalías democráticas y la (imparable) extensión de la ciudadanía. In L. Suárez Navaz, R. Macià Pareja & A. Moreno García (Eds.) *Las luchas de los sin papeles y la extensión de la ciudadanía. Perspectivas críticas desde Europa y Estados Unidos* (pp. 15-33). Madrid: Traficantes de Sueños.
- White, B. (2014). *Israeli Apartheid: A Beginner’s Guide*. London: Pluto Press.





# **Os Exercícios em Equipar Arte Socialmente Sensível**

## **The Exercises in Equipping Socially Sensitive Art**



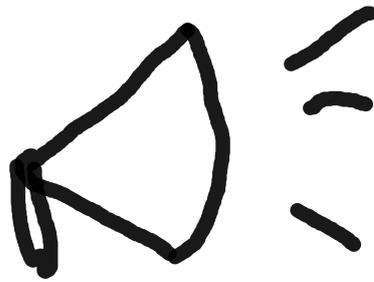
**Eva Rossal,**

Jagiellonian University in Cracow, [e.rossal@uj.edu.pl](mailto:e.rossal@uj.edu.pl)

**Joanna Wowrzeczka,**

Silesia University, [joanna.wowrzeczka@gmail.com](mailto:joanna.wowrzeczka@gmail.com)

**DOI:**<https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba13>



#### Resumo:

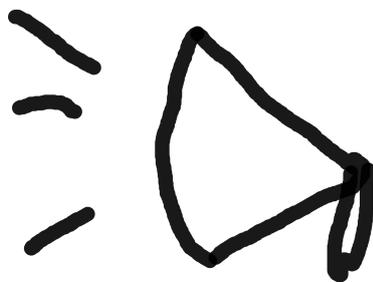
Este trabalho considera a relação entre as condições sociais e políticas na Polónia nos últimos anos (2019-2022) e o processo de criação de obras da artista Joanna Wowrzeczka. Procurando uma nova linguagem para a sua ação, combinando todos os aspetos do seu trabalho (como conferencista, política, ativista, e organizadora), ela começou a coser e a bordar roupas. As roupas, mas também o próprio processo de fazer, tornaram-se uma experiência inesperadamente densa para a artista, o que a obrigou a abrandar e a enfrentar um trabalho emocional. Os trabalhos criados não se tornam resultados, mas apenas uma parte do processo em curso de construção de uma nova linguagem no campo alargado da arte, e ao mesmo tempo tornaram-se dispositivos etnográficos.

**Palavras-chave:** Etnografia criativa e aberta, arte engajada socialmente, vestuário, fazer

#### Abstract:

This paper considers the relationship between social and political conditions in Poland in recent years (2019-2022) and the process of creating works by the artist Joanna Wowrzeczka. Looking for a new language for her action, combining all aspects of her work (as a lecturer, politician, activist, and organizer), she began to sew and embroider clothes. The clothes, but also the doing process itself, have become an unexpectedly dense experience for the artist, requiring her to slowing down and face emotional work. Created works become not outcomes, but just a part of the ongoing process of building a new language in extended field of art, and at the same time they have become ethnographic devices.

**Keywords:** Creative and opening-up ethnography, socially engaged art, clothing, doing



## 1. Extended field of art. Toward creative and opening-up ethnography

Recent years in Poland have demonstrated that rebellion, activism, self-organization, helping, and sensitivity to the harm of others can take place not only in the face of urgent and pressing situations, but they can also be areas of everyday life. In the last 3 years, a wave of street protests and demonstrations (also during subsequent lockdowns) have swept through Poland, showing not only moods and social problems, but also acts of resistance and hope. In the spring of 2021, protests against the introduction of abortion in Poland took place even several times a week. Ordinary residents often stood behind the organization of these protests, demonstrated the power of grassroots initiatives. Then since February 24th 2022 (the date of Russia's attack on Ukraine), the war situation in Ukraine directly affects the social structure in Poland. Since then, more than 2 million Ukrainian refugees have come to. In a context like this, Joanna Wowrzeczka, artist and sociologist, engaged in different fields of communication and agencies, based on her experience organizing protests and coordinating help for war refugees in her hometown Cieszyn<sup>77)</sup>, started to seek a new language and devices for her activities to communicate with others, rebuild the community, and look for a common good. In accordance with Chantal Mouffe, she questioned the existing and dominant institutionalized orders and courses related to economics, politics, art, and science (Mouffe, 2013). that required not only formal arrangements with external institutions but also the preparation of appropriate tools that would be able to contain a set of necessary elements (printed lyrics, loudspeaker rack, whistles, pipes, etc.). Starting with the need for clothes that are ready to grind the protest activism, which apart its basic meanings and functions, would additionally constitute a kind of communication tool. The artist designed some clothing + instrument that is at the same time: the message "what / who I am" - differentiating, but also building a bond; a piece of artwork; a reservoir of memory - it is something that collects, absorbs, carries what happened before and what is happening; and communication instrument - the outfit is to support / facilitate / build communication. In this case, clothing becomes a multiplying communication tool. Thus, this kind of tool becomes a trigger for new ethnographic reality as an ethnographic device (Sansi, 2015).

In this paper, we present the process of creating a kind of artistic-ethnographic project combining ethnography with tools from the expanded field of art (Estalella & Sánchez Criado 2018; Pussetti, 2018) that provoke reflections on the creation of experimental ethnographic realities and seek new languages to describe them. Our cooperation was predominantly based on action research during the described situations. It is also a participatory observation, long conversations, and mutual inspiration of ideas. However, what is important at this stage of the process, which has not yet been completed, is the joint search for new tools that escape established patterns, negotiate the language, cooperate with people, and bringing out the community. Searching for the tools of socially sensitive art, one of the tasks of which is to activate the imagination, also in the ability to see that certain resources may run out and that certain scenarios may not come into existence. From an anthropological point of view, this is an attitude towards unexpected situations that can become types of cracks in the existing cultural descriptions of reality. Toward an anthropologically understood cultural practice as the skill of everyday life and any creative process that goes beyond the "naturally" paternalistic criteria of competence and artistic value. This kind of 'third zone', which

---

<sup>77)</sup> Cieszyn is a small town in southern Poland, on the border with the Czech Republic. In the past one of the most important cities of Austro-Hungarian Galicia region, currently probably unknown. On the exception of all whose follow colleex's actions and works- 2nd colleex workshop had place in Cieszyn. We want to emphasize that we talk about the perspective of not big Polish cities like Warsaw or Krakow, but a small one. This is an important argument when it comes to building grassroots policies beyond the so-called centers.

emerges, also brings to mind the words of the Cuban artist Tanja Bruguera, who discusses the very concept of *arte util* as bringing art back to where it belongs, in other words, to the realm of social praxis. As she jokes, we need to restore Duchamp's urinal to a restroom (Bruguera, 2011). We also refer to such conditions of the present day, in which, apart from grass-roots culture, we also deal with knowledge and power centres that are completely external to local actors (cultural policies, economic conditions, new technologies). Creative and opening up ethnography (Rakowski & Rosal, 2018) makes it possible to cross the apparent oppositions that have formatted the modernist institution of art, between high art and everyday creativity, the utility and aesthetic value of art, or between an expert and radically democratic understanding of artistic competences and aesthetic play (Ranciere, 2004; Sansi, 2015). The workshop of creative and opening up ethnography thus participates in the process of diffusion of the expanded art field itself by strengthening practices that occur outside it, thus allowing them to maintain their own specificity or potential when they come into contact with the institutions of the field of art. We reflect on alternative models of engagement in the field and beyond the field of art and anthropology, aiming at processes of 'unlearning' scientific automatisms while constantly 'learning' to engage with local ontologies and (re)shape possible futures. This could be a useful way to build a much more engaging and slow future that opens up to other forms of participation, collaboration, and engagement between art and anthropology practices.

Through the projects described in the article, our aim is to present our research experiences and examples of situations related to a part of the unfinished process, the final effect of which is unknown, because it is transformed in the experience of people, successive stories and events of refugees from Ukraine, reflection on individual elements of clothing and their cultural meaning and a sort of ethnographic 'affective turn'.

## **2. Exercises. From X-Knitting Factory to Masking Mesh.**

There were two crucial points in the search for new ways of working, expressing, and communicating. The first was the material history of Juwenia Knitting Factory<sup>78.)</sup> and the second is the background of the events and actions after the outbreak of the war in Ukraine. Meanwhile there were also many other situations, such as a humanitarian crisis on the border with Belarus and involvement in helping Afghan migrants, working at the grassroots level with a group of young people, black marches of women, and the next waves of the pandemic. All these events had a major impact on the life of a small town, Cieszyn, and thus on Joanna's life and work. Getting involved in each of the activities resulted from a sense of injustice, from an attempt to create possible situations for the creation of the common good. Supporting refugees on the border with Belarus and, as a consequence, bringing a family from Afghanistan to Cieszyn was, in a way, an exercise in organizing adequate forms of assistance for refugees, especially those who differed from the religiously monolithic, catholic Polish society. On the other hand, this situation somehow has prepared the local community for hosting a few months later thousands of Ukrainian refugee (see Figure 1). The sense of this kind of art is to activate the imagination and to imagine that something may end, not to exist. From an anthropological point of view, we also focus on the unexpected building of new ethnographic realities.

---

<sup>78.)</sup> Factory's former building is the present seat of Political Critique in Cieszyn, founded by Joanna Wowrzeczka



**Figure 1:** The Black March, Cieszyn 2020

**Source:** Anna Bodnar

The artist diagnoses the crisis of ties and communities, and therefore her works are exercises that equip her with imagination, empathy, and the communicative ability (and efficiency) necessary for such extensive activities, not limited only to purely artistic practices. They are an introduction, sometimes building a new language, methodology, imagination, and the courage to break boundaries.

The artist finds her work and techniques in an environment, in situations of conflict, in the cultural context in which she lives and works. This is how the works were created, in such circumstances the current work and her passion for sewing and basting clothes also began. She calls her actions / works 'exercises of various ways of interaction', where action, events, and works are only the result of shared courage, collective creation: from being together, through exchange of experiences, to cooperation (Stokfiszewski, 2016, p. 15). The artist is aware that even if the area of her activities did not change, for all the participants (including herself), it ended with a new perspective, experience, vision, and imagination. (Wowrzeczka, 2017, p.26).

This, in turn, is close to the idea of Tim Ingold, who wants to overcome the hylomorphic model by replacing it with an ontology that gives priority not to form but to matter, the process of formation as opposed to the final product (Ingold, 2010). Bishop describes this situation as follows: A work of art from a product conceived as finished, suitable for transport and sale becomes a project in a long-term process with an undefined beginning and end (Bishop, 2012 ).

## 2.1. X-Knitting Factory. Bonding

Starting with the ex-seat of Juwenia, the Knitting Factory. The traces of previous activities found in various corners of the building clothes, fabric, buttons, documents and abandoned binders with a fragment of this no longer existent world of work. A binder with buttons from the 90s, a binder with fabric samples and zippers, another with patterns of tracksuits, skirts, blouses, pants for children with specifications, and finally two binders with patterns of patches.



**Figure 2:**The series of thousands of punctures, Cieszyn 2016

**Source:** Joanna Wowrzeczka

There is a product specification. In this case, the number of punctures. Designs of patches have become a pretext for reflection on the consequences, responsibility, work, and the possibility of building something separate, suitable for the present, but rooted in this, best of all, in the distant past. The discovery suggested a new language and removes the distance. Sewing, designing, and basting was the language of the place where most of the staff were ordinary working-class women. Joanna began to embroider and baste, slowly discovering her new language in that experience. On the basis of the finds, the artist made a few works, mixing her paintings with embroidery. The organisational diagram was transferred to the canvas with a needle and thread. The paintings became more of notes, endless painting departments. At the same time, she also asked whether painting can think, produce ideas, and critically analyze reality? To conclude, she announced that artworks are only for the reproduction / representation of real and imaginary worlds. Here, she started to search for a new language that removes the distance.



**Figure 3** :The series of thousands of punctures, Cieszyn 2016

Source: Joanna Wowrzeczka

nShe reconstructed basting as a useful category in discovering history, restoring it to its present, and shaping a vision for the future. As Victoria Mitchell underlines 'thread marks a boundary not only between the material and the visual, but also between the visible and the invisible' (Mitchell, 2006, p.340) Basting is no longer just a quick stitch that is easy to remove; it has become an inspiring cognitive category that helped us as a community activate our imagination and prototype connections that no one had thought about, as well as the plating of torn, torn pieces of the world. Basting can be done not only with thread, wool, fabric, but also with gesture, theater practice, images, and visual art. Each of these areas should be related to specific stories and associated with the reason for extracting from oblivion, i.e. with the future. These Joanna's works were the beginning of paintings that connect the history of the place, the Juwenia Knitting Factory, with its contemporary life and vision for the future.

## 2.2. # Exercise of Equipment

The background of the events and actions after the outbreak of the war in Ukraine raised the question of what you can do if you are antiwar? How to help without supporting aggression, weapons? How to build a new future? The answer was not only numerous direct aid actions taking place every day (donating houses for temporary housing, preparing food, buying clothes and necessary products), but it was also about connecting to the current, difficult situation, without colonizing it or exoticizing it. This situation resulted with the work Exercise of Equipment # Elementary tank. Based on the creation of a masking mesh, i.e. a common matrix and hundreds of weaves made by various people, giving a sense of connection, bonding relationships, mutual support, woven from



**Figure 4** :Exercise of Equipment # Elementary tank, Cieszyn 2022

**Source:** Eva Rossal

single gestures of strong protection. Touching the pieces of recycled fabrics allows us to look and connect the past situation with the present one, without colonising it. The action was also about showing how important it is to do something together, how important community is. The mesh through action, bonding, created new relations. And these two points: Juwenia Knitting Factory, from the past to the future and the war situation and at the same time the utopian faith in relationships, in the community, here and now, have become two clutches that change the course of thinking about art, activism, politics and science.

These projects are the birthplace of ephemeral communities, called up at the event, aggregating and further producing what is common and what is already a new situation. It is a form of 'setting in motion' social life which makes it possible to create alternative modes of action. Moreover, as Nicolas Bourriaud wrote, it can create an 'alternative production line' (Bourriaud, 1998) which produces forms, including prototype forms, that are able to reprogram what is social and again subjectivize both art and everyday life. So, in yet another perspective, these are artistic and ethnographic devices which produce reality, shaping it to allow a new form of social imagination to appear, one which in some ways is not even found in existing social realities.

### 3. Doing. Clothing

Clothing is a highly flexible and precise instrument of cultural expression that constitutes an integral part of social fabric at its most general as well as most private level, as a social form and a substitute for the body, a complex connection between the private body and its public significance; it is as Nina Felshin underlined, it is 'a dense coded system of signification that transmits psychological, sexual, and cultural messages' (Felshin, 1995, p.20). Clothes are also considered the second skin and, as Renee Baert points out, they are a membrane that separates and joins, that surrounds and divides. Like skin, clothing is a border."(Baert, 2001, p.21). That is, clothing itself is an ambiguous message and, through additional functions, it multiplies and broadens the area of its functioning and meaning. They may serve as a manifestation of opportunism, rebellion against social norms, but also as meaningful like a communication tool/device. It can evoke and extend corporeality by connecting and using additional tools to create relationships with another human being.

Clothing can be understood not only as material body covering, but also as Roach-Higgins M.E., Eicher underlined "a combination of modifications made to the body and / or body accessories"(Roach-Higgins & Eicher, 1992, p.1). We can also treat clothing as an extension of the body as a research tool, then these clothing evocations will be our link and, at the same time, the border with the outside world, something materially embodied, communicating, and at the same time provoking communication, as an expression and medium of identity communication. But through clothing, we can exercise sensitivity, going beyond the strict code and crossing the culturally constructed patterns of functioning of

clothes as objects to be seen, aestheticizing, giving identity, social status, etc., thus becoming part of the capitalist fashion market. In this context, everyday practices related to clothing are an example of cultural domination, subordination, and resistance against all modern capitalist pressure and at the same time a kind of 'art of resistance' to contemporary commercial models, but also to the dominant social and cultural elites.

The artist in the shoes of a local government official as a protest organizer in her small town designed the idea of *The clothing* device that would be ready to fit all the necessary items during the protest activism, but also in the day-to-day situation of her social and political works. Ultimately, her work required not only formal arrangements with external institutions but also the preparation of appropriate tools that would be able to contain a set of necessary elements (printed lyrics, loudspeaker rack, whistles, pipes, pens, papers, etc.). In designing of a clothing device, the area of art can generate new forms of social consultations, participation, communication in the field of social conflict, tensions between different social groups, the world of management (politics) and the rest of society. Artists who challenge the situation inform and open minds, which can lead to new ways of perceiving, understanding, and responding to social conflict or lack of clear channels of communication. *The clothing* itself is an ambiguous message, and through additional functions, it multiplies and broadens the area of its usefulness and meaning. They may serve as a manifestation of opportunism or in contrast, of rebellion against social norms, but also as a meaningful communication tool can evoke outside the body extends corporeality create relationships with another human being.

### 3.1. Work in progress

Fabric, patterns, cuts, and decorations are the result of cooperation with various social groups: from residents, through city activists, to artists, and anthropologists. The list of necessary elements of the clothes was created in the course of conversations with protesters (with different intentions). It is supposed to be comfortable, referring to urban protests (cities/towns are a natural environment for organizing civil opposition, because cities also have institutions representing the authorities). It has to be attractive (in the sense that draws attention, but also composed). The key to sewing has not been what the garment is supposed to look like, but what social problems will be embedded in its structure. This is how she sees her work in direct and metaphorical level, but also how people see her role, with these attributes, hence *The clothing*-tool has appropriate markings, but also pockets for specific matters and necessary items.

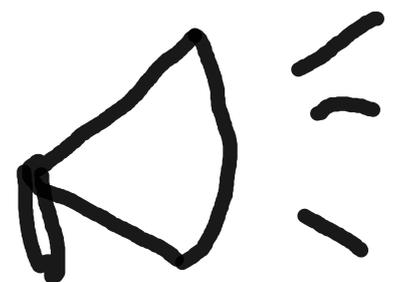


Figure 5 :Doing, Cieszyn 2022

Source: Eva Rossal

Everything was sewn by hand or on a machine. Her manual work forced the artist to stop and think about many issues. The process of making clothes has opened and provoked a series of moments requiring *slowing down* within the situation of sawing, embroidering, thus *meeting the reflective* on possible futures and faced an unexpected emotional work. The ethnographic site specificity of Joanna's work is embedded in the *process of doing*. In this case, *doing entails* a set of various activities that interlock and pierce each other, overlap and connect basting, sewing, embroidering, ripping, sewing on, and hemming. Seeing the clothes Joanna made, we do not see the number of punctures made by the machine, hundreds of pierced hours, pain in the spine, tearing eyes. In this case, all work and effort are sewn into these clothes, as if in a lining that is invisible on the outside. More than once she complained about the amount of time (many laborious hours, days), the effectiveness of that work time. On the one hand, frustration with sewing that it takes so long, and yet so much could be done at that time. On the other hand, in precious time, the art of *slowing down*. The *slowing down* experienced while sewing is a way of anticapitalist resistance to social economy. Where capitalism requires us to devote every hour, sewing with its arduous pace, mistakes that can only be washed off and sewn again, distorts the capitalist perception of time in terms of profit. The sewing encouraged reflections around the notion of *slowing down* as a useful practice towards a more engaging future. Behind each of her gestures there was *creatio continuo* and the material effect was not the end of the work. As Tim Ingold underlined:

What we had thought to be an object was revealed as what we call a thing. And the thing about things, if you will, is that far from standing before us as a fait accompli, complete in itself, each is a going on - or better, a place where several goings on become entwined (Ingold, 2010, p.95).

The experience of slowing-down made the *whole doing* important, not just the outcome. There, in this arduous and repetitive activity, embodied knowledge is generated. This is again in line with what Ingold proposes when he points out, in accordance with Deleuze and Guattari (2004), to overthrow the hylomorphic model of Aristotle and 'to replace it with an ontology that assigns primacy to the processes of formation as against their final products, and to the flows and transformations of materials as against states of matter' (Ingold, 2010, p.92).

### **3.2. Texture of Trobairitz and the Orange Tunic**

*The clothing* set allowed her to change the language of art and its tools. The shift into the language of fabric, sewing, and embroidery allowed the creation of a different medium. As long as Marshall McLuhan considers that 'the medium is the message', doing clothes, sewing, and embroidering is more egalitarian, more feminist, going beyond the academy and institutions, the medium of the artist. She wrote down through her sewn and embroidered things the most important ideas, concepts, and a kind of her credo.

An ordinary button jacket, maybe a bit vintage, bought it in a second-hand shop, became the first garment that Joanna took to the workshop and exchanged for *Trobairitz*- female Troubadour jacket. It wasn't really about the form or the cut of the clothes, as Paul Klee said "Form is the end, death, form-giving is life" (Klee, 1973, p.269). A figure known from the Middle Ages, previously a man, a wanderer, usually entertaining the upper class with his singing performances, telling local situations, such a human Facebook. In the feminized version, the *Trobairitz* woman is a missionary for a good cause, her task is to build peaceful messages. A missionary woman for a good cause, passing on to the local situation wandering.

An average orange tunic became the beautiful clothes that stand out from the crowd. The embroidered symbols, the glowing mycelium with white led lamps, the brain, Joanna's face in a circle, water, grains, flowers. Symbols of megaphone, scales, eye, ear, mouth, notes communicate the basic principles, the artist's specific labour code, where the primary role is played by: doing, lighting, listening, noticing and taking notes, and further rendering in the form of adequate actions. This is the effect of working as a contact in fields: artist-activist-politician-scientist, and it reflects how people see her through these attributes. Hence, *The clothing-tool* has appropriate markings, but also pockets for specific matters and necessary items.

The stand-up collar of the orange tunic, surrounding the neck, is a particularly sensitive area on the body, and at the same time an important and strong part of the body that supports the head. No accidental place. Moreover, part of our speech organ is also located here. At the same time, the place was particularly vulnerable to suffocation, but also previously to decaptivation. As if the beginning of everything. Entry to share. And at this point, the artist highlights her core of her artistic work: ART OF COMMUNITY with her motivations: fasten the relationship between art and community (literally, you can see it on a stand-up collar) but also embroider, sew communities together through art. How to learn about the relationship between the artist and society in a non-hierarchical way - she claimed that the most important thing is experience, being with people, with all people, no matter which political side they represent.

On each arm, like badges, there are two patches: on the left AGENT OF CHANGE and on the right WAYS OUT. There are not empty slogans, but are based on certain rules that she took into account, all changes including climate change. This is the effect of working on a contact artist-activist-politician-scientist. Acting on various levels, not only in individual fields but also as a councillor of the city council, chairman of the Social Affairs Committee. As a politician, she introduces petitions, responds to needs, and talks. It is also a field, a



Figure 6 :Trobairitz, Cieszyn 2022

Source: Joanna Wowrzeczka



Figure 7: The Orange Tunic (front), Cieszyn 2022

Source: Joanna Wowrzeczka

training ground for exercising responsibility, which is an important category for her as an artist. Responsibility accompanies it visibly in the field of local politics. As she claims, the field of art cannot be free from responsibility, especially if it is socially engaged art. The slogan 'agent of change' remains in Alfred Gell worlds that "agents, initiate actions that are caused by themselves, by their intentions, not by the physical laws of the cosmos" (Gell, 1998, 16). Trying to be an agent of change, she first transformed the concept of "change", which has become adopted by various political and economic systems. According to some researchers, the commodification of culture has gone so far that there is no longer any space in which artists could play a critical role. There lies her utopian idea of bringing people the faith that there are other possible worlds, and as an artist she frees the imagination, as an activist she says, 'let's do it'.



Figure 8 : The Orange Tunic (back), Cieszyn 2022

Source: Joanna Wowrzeczka

One of the key concepts used by Joanna Wowrzeczka in her works is 'conflict', which she understands as the incompatibility in the structure of the system, the contradiction of group interests, which entails a social process that may end with a positive solution, but also a catastrophe. However, in her works, she does not assume conflict, and in the draft phase, she rather proceeded from a preexisting inconsistency. Working in some space, as she herself emphasizes in one of her texts, read in it the density of the unconscious, silent conflict, and the lack of someone who would feel responsible for 'repairing', stimulating the imagination necessary to reconstruct the existing inconsistency (Wowrzeczka, 2017). This is what the artist sees as the difference between artistic practice and activism, which arises when the conflict is open and one cannot observe its course without taking into account the side represented. But for both, the starting point is imagination and the need to build a team, coalition, group, and community of trust. That is another important concept in her artistic and political path. *Doing with people, not about them*. The image of the conflict described by the artist is also close to the metaphor of the mycelium, which will become one of the most important forms of descriptive actions that she undertakes. The mycelium structure, which is based in fact on the complexity of mutual relations, connections, is a model as a metaphor for the new construction of relations between the areas / fields of art, politics, science, and activism. It assumes an extended field of art that is part of everyday life, but also politics, not politics, it replaces the network society because it shows that each relationship brings something different. At the same time, the mycelium in its structure supports the harsh world (the roots of the trees are charged). The mycelium begins its work long before the mushrooms appear and its creation depends on the work of the entire team. Anna Tsing, proposing the category of mycological imagination, tentatively presents it as a multidimensional practice based on multiplicity. A complex and unstable modern world that breaks down into many pieces (Tsing, 2015). The creation of mycelium does not end; it recalls the process of sewing, embroidering, when we are not sure whether our last stitching will eventually close or there is an opening action.

nBean grains, hand-embroidered on a 1:1 scale (one bean 30 min), and drops of water falling on the lower edge of the tunic, trimmed with various flowers and plants. It assumes that the anthropocene formula has already run out and continues with the idea of 'doughnut economics' Kate's Raworth:

"The Doughnut consists of two concentric rings: a social foundation to ensure that no one is left falling short on life's essentials, and an ecological ceiling, to ensure that humanity does not collectively overshoot the planetary boundaries that protect Earth's life-supporting systems. Between these two sets of boundaries lies a doughnut-shaped space that is both ecologically safe and socially just: a space in which humanity can thrive."<sup>79)</sup>

For Joanna, it means that each decision is related to questions about the relationship with these two doughnut ceilings (ecological ceiling and social foundation). So, she always starts with a fundamental question: "What enables human beings to thrive? A world in which every person can lead their life with dignity, opportunity and community – and where we can all do so within the means of our life-giving planet"(Raworth, 2018, p.43)

The artist believes in the power of science and is aware that she will not be able to run away from being in the middle of it all and from herself. An individual, by definition, is 'in motion', searching for his or her own way, which paradoxically evokes 'the social'. 'The social', with all of its structural and economic tensions and the pressure which influence the daily lives of individual people, for example the market. jobs, migrations, and personal ambitions. Seeing in the actions of individuals only fragments of a their lost story, which probably never will be made together, as just in creating.

#### 4. Exercises in Understanding. To be continued...

I sew pictures left by children with refugee experience in second-hand jumpers, found T-shirts, or other clothing worn close to the body. (...) I took out my sewing machine and began, as best I could, without much practice, to apply the illustration to an old jumper of mine. This fierce connection of my clothes with the disturbing picture of the child, literally striking like a lightning, opens a window for mutual understanding based on intuition and the gestures of sewing, pinning and embroidering<sup>80)</sup>.

Joanna continues her work with war refugees. One of the experiences has become a stimulus for the *Exercise in Understanding*. She asked the Ukrainian people she met, who were looked after in various places in Poland, to try to draw something they want to convey, what they may be experiencing, but they lack words to say it, because we do not understand each other, because there are no words for it, there is only gesture. These drawings are later embroidered by the artist on clothes that come from people who help Ukrainians. In Joanna's work context, the field of a new experimental form of creative and opening ethnography is especially created. In this sense, ethnography, from the perspective of bottom-up, molecular social movements, gestures, and transformations, can create something like 'the useful good'. The *process of doing* turns out to be a different environment for the production of cultural knowledge when it reveals itself beyond the intentions and aspirations of the researcher, artist, or ethnographer herself when, for example, the situation of an

<sup>79)</sup> Available at: <https://doughnuteconomics.org>

<sup>80)</sup> The artist's statement from the exhibition, where she presented the first seven clothes embroidered with drawings of refugees from Ukraine. The New Art Festival, Słubice / Frankfurt (O) (Poland/Germany) 2022. Available at: <https://www.labirynt.slubice.eu>

artistic and social project begins to reshape the way of seeing the world, also through researchers themselves, and allows a new field to emerge.

We can treat these types of situation as possible social crevices, where alternative ways of thinking, unexpected turns, critical models, and new possibilities of creation emerge. Bourriaud treats the crevices as a space of interpersonal relations which, adjusting more or less harmoniously and overtly to the global system, proposes other possibilities than those that are the most popular in this system, (Bourriaud, 1998) and, more important for artistic and ethnographic projects, that this rift creates around certain free spaces, permanent situations, the rhythm of which is opposed to the order of everyday life and favor interpersonal exchange different from the communication zones imposed on us.

This type of project allows anthropologists and artists to go beyond the well-trodden and worn paths of their practices, opening them up to new research possibilities. Approaching human practices and activities as manifestations of the art of life, the creative transformation of reality, as Paul Willis argues, we approach an understanding of COE as a creative encounter with another human being. The production of a 'living' research scene animated by entirely new experiences, situations, and perspectives arises, allowing us to subvert the apparent banality of the reality that surrounds us. The field in which a new form of this experimental knowledge is forged in a special way, or rather this experimental collaboration, is precisely paraethnographic artistic practices. This is an exceptionally important moment, because artistic activity appears here not only as a form of experimental co-creation, but also as an activity that changes the very process of cognition (Rakowski & Rossal, 2018, pp. 54-55).

## References

- Baert, R. (2001). *The dress: Bodies and Boundaries. Reinventing Textiles*. In J. Jefferies (ed.). *Gender and Identity*. Winchester: Telos Art Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.
- Bruguera, T. (2011). Introduction on Useful ArtPolitical. A conversation on Useful Art, Immigrant Movement International, April 23, 2011. New York, Corona, Queens, United States. Available at:
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- Eicher, J.B. & Roach-Higgins, M.E. (1992). Dress and Identity. *Clothing and Textiles Research Journal*, 10(4), 1-8.
- Estalella, A. & Sánchez Criado, T. (2018). Introduction: Experimental Collaborations. In A. Estalella & T. Sánchez Criado (eds.). *Experimental Collaborations. Ethnography through Fieldwork Devices* (pp. 1-30). New York and Oxford: Berghahn Books.
- Ingold, T. (2010). The Textility of Making. *Cambridge Journal of Economics*. 34, 91-102
- Klee, P. (1973). *Notebooks: The Nature of Nature*. London: Lund Humphries.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. London and New York: Verso.
- Mitchell, V. (2006). Drawing threads from sight to site. *Textile*, 4(3), 340-61
- Pussetti, C. (2018). Ethnography-based art. Undisciplined dialogues and creative research practices. An Introduction. *Visual Ethnography*, 7(1), 1-16.
- Raworth, K. (2018). *Doughnut Economics. Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*. London: Random House Business Books.
- Rakowski T. & Rossal E. (2018). Artisans, Alcoholics and Artists: In Search of Descriptions of Experimental Ethnographic Realities. *Visual Ethnography*. 7(1), 52-66.
- Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury Academic
- Stokfiszewski, I. (2016). Wokół kultury społecznej. In J. Hausner; E. Bendyk; P. Sadura; M. Lewicki;

I. Stokfiszewski; M. Rogaczewska; A. Zietek & A. Swietochowska(eds.). *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa-Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych

Tsing,A.L. (2015). *The Mushroom at the End of the World*. Princeton: Princeton University Press.

Worzeczka, J. (2017). Rysowanie mapy konfliktu. *Kultura i rozwój*. 3(4), 5-29.

**30 E 31  
MAIO 2022**



PHOTO: MARIANO MARIANO

ORGANO



# **(In)Visibilidades urbanas: Mulheres Artistas de Graffiti na Cidade de Salvador**

## **Urban (In)Visibilities: Women Artists of Graffiti in Salvador City**



**Aline Kedma Araujo Alves**

Faculty of Architecture and Urban Planning - University of São Paulo / FAU USP, alinekedma@outlook.com

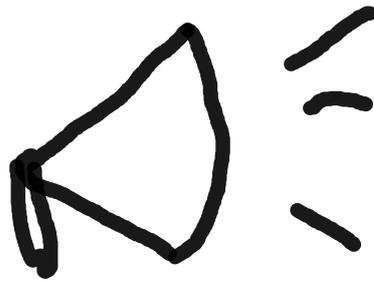
**Rafael Santos Câmara,**

School of Fine Arts - Federal University of Bahia / EBA UFBA, s.rafael.camara@gmail.com

**Elyane Lins Corrêa**

School of Fine Arts - Federal University of Bahia / EBA UFBA, elyanelins@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba14>**



#### Resumo:

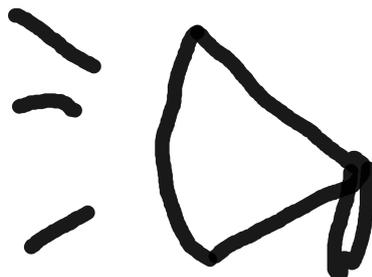
Este artigo pretende abordar as relações entre o feminino e o campo do Graffiti, entendendo-o como um fenómeno inerentemente urbano cuja linguagem está ligada às representações culturais periféricas; procurando compreender as possíveis transformações presentes nesta área, ocupada principalmente por homens. Considerada uma prática artística da cultura visual urbana, as mensagens transmitidas através do Graffiti são dinâmicas e articuladas, artística e politicamente, indivíduos tornados invisíveis na sociedade. A fim de compreender este processo de representação política através da arte, apresentamos a produção de cinco artistas Graffiti cujas obras estão localizadas principalmente na cidade de Salvador - Bahia, artistas que utilizam o Graffiti para difundir mensagens desrespeitadas pelo status quo social. Através de entrevistas com estes artistas, as questões de género, raça/etnia e classe foram abordadas à luz do feminismo interseccional. Pretende-se contribuir através desta investigação para as questões de género nas artes visuais e para a investigação sobre o Graffiti em geral.

Palavras-chave: Graffiti, Mulheres artistas, Invisibilidades, Salvador, Brasil.

#### Abstract:

This article intends to approach the relations between the feminine and the field of Graffiti, understanding it as an inherently urban phenomenon whose language is linked to peripheral cultural representations; seeking to understand the possible transformations present in this area, occupied mainly by men. Considered an artistic practice of urban visual culture, the messages transmitted through Graffiti are dynamic and articulate, artistically and politically, individuals made invisible in society. In order to understand this process of political representation through art, we present the production of five Graffiti artists whose works are located mainly in the city of Salvador - Bahia, artists who use Graffiti to spread messages disregarded by the social status quo. Through interviews with these artists, issues of gender, race/ethnicity and class were addressed in the light of intersectional feminism. It is intended to contribute through this research to gender issues in the visual arts and to research on Graffiti in general.

Keywords: Graffiti, Women artists, Invisibilities, Salvador, Brazil.



## 1. Introduction

Among the possible notions associated with urban art, we highlight the art of Graffiti - commonly studied through the lens of artistic expression and transgression -, whose language is linked to the daily life of the city, composing the peculiarities of urban visuality. In this sense, we start from the assumption that such artistic expression comes to life through the questions inherent to the individual who produces it, about the society it is inserted into, as well as the echo of these works and the effect generated by its presence. Creating, in turn, a new dialogue of relationships and tensions with the recipients.

The art/transgression of Graffiti has practical and tangible repercussions, given that its very existence subverts the logic of private property in the urban context. In other words, the very act of painting a wall, which supposedly belongs to someone else, already characterizes it as a subversive act. This article interprets this language as social communicational action, as it is intended to "shout" a specific message on social issues and generate reflections that reach different layers of meaning.

Graffiti brings the dimension of identity in its language since it says something about the specific individual who makes it. Still, it also represents communities dispersed in the urban fabric, often under-represented and/or marginalized groups. It can then be understood as "a kind of anti-power created within the most disadvantaged social groups" and as a powerful "instrument of resistance or political will" (Montero, 1993,p. 170).

This art is inserted in everyday spaces, full of articulations, segregations and social ruptures, whose meanings must be seen in their specificities. These practices are among the supports of territoriality that are established in them. From this perspective, they are present as a means to modify or reflect this territory, consolidating identities and knowledge sets.

On this matter, we agree with Santos (1996), who conceptualizes territory beyond its materiality, considering its relationships, uses and feelings of belonging, having a political motive at the heart of its production. In this way, the manifestations of urban art can act politically against the hegemonic discourse in the urban space through multiple possibilities of development, considering that "they can create situations of unprecedented visibility and presence, point out notable absences in the public domain or resistance to exclusions", promoted there disrupting expectations and create new relationships, opening up to a myriad of motivations" (Pallamin, 2002, p. 108).

Thus, to start from the communication of groups considered underrepresented in the social, cultural and political spheres, the manifestations through Graffiti and their developments aim to speak for themselves and their close ones and, therefore, help to tension and question homogenizing ideas about such groups. As Anderson (2012) puts it:

The corollary to this isolation and containment is the invisibility of inner-city minorities' identities, voices, and very bodies, as segregation wipes them from the national consciousness through spatial and social exclusion. Resisting this oppressive socio-spatial arrangement, graffiti in turn operates through space. This resistance, this creation of counter-spaces, gives graffiti its true artistic and emotional force. (Anderson, 2012, p. 6)

We can also relate this with the idea of imagined communities of Benedict Anderson (1983) or even to the idea of technology of the self by Tia DeNora (1999), considering Graffiti art as language in both cases: on imagined communities understanding groups as united by one geography and territory that share the same language and solidarity for themselves, reacting out groups; and on Tia DeNora's technology of the self, getting Graffiti art as a way to empower their identities and make their own narratives as subjects and agents, standing for a social and political agency.

This transgressive art intends to make people see and know about issues of invisible populations. This structural and systemic condition deprives non-hegemonic groups over patriarchy, heteronormativity and eurocentrist logic.

Therefore, the narratives of five female artists whose works are located mainly in the city of Salvador-BA are relevant to this article. Consequently, it is not intended to understand the totality of the scenario(s) experienced by these women, a task for which long and in-depth research would be necessary, but rather to understand the different approaches in terms of experiences, themes and practices.

They are artists who were chosen for using the communicative intention of Graffiti to spread messages disregarded by the Bahia and Brazilian social status quo, such as religious racism and African ancestry, among other issues. Being women artists and active as such in the Graffiti local community, as criteria.

As part of qualitative research, semi-structured interviews were conducted to obtain an overview of both urban and political contexts. The methodological proposal of open-ended questions was intended to make the interlocutors talk about their experiences in urban spaces and their vision within the current social and political context, raising fundamental points on the subject of invisibility and misogyny. For example: Can you tell us about your background as an artist like when and how you started? or Can you describe how it is being a woman artist from Graffiti? Have you been working during the pandemic? The interview results were put together by themes as the answers converge or diverge, producing sort of a collective narrative, point by point.

We agree on feminist theories with a constructionist approach inside intersectionality, Henning (2015), in defending how vital the discourses of women in different situations of oppression, in their complex relations of class, race/ethnicity, sexuality and their power as agents should be privileged. Hence, giving visibility to these invisible groups to recognize and strengthen the voice of the various feminisms that simultaneously differentiate but also bring together women in their struggles for equal social and civil rights.

## **2. Women: (In)visible Bodies**

The production of knowledge has been presented, throughout history, from a masculine point of view and adopted as universal. This vision automatically excluded women and deprived them of being understood as creators of works of art and equal human value to men. Women have been considered as the "other" in relation to men, that is, "as an exception – as those who have to be identified as such" (Vicente, 2017, p.353).

Whether through art or other means and mechanisms, hegemonic thinking prevails in the social mentality, building a reality and naturalizing discourses, especially in the field of arts, even more so in Graffiti, when women produce knowledge and propose to star in their narratives, they rebel against the prevailing normativity.

Women are made invisible as creators and owners of their narratives but placed in the spotlight when they present themselves as a naked body available for male pleasure, as cheap labor for the labor market earning lower wages than men to perform the same functions, or as an unpaid force in domestic and family work.

The importance of black, indigenous and lesbian feminism is emphasized, which by existing as a struggle, inevitably guides fairer models of society since the oppressions that affect these women cross-class, gender, race/ethnicity and sexuality differences, placing them at the center of various difficulties. Supported by Crenshaw's<sup>81.)</sup> intersectionality concept, - although she is not the only one proposing this debate, the term has become popular through her work from 1993 - we have followed the growth in the number of authors interested in promoting the theory of intersectionality from their places, for instance: Avtar Brah<sup>82.)</sup> (1996); Patricia Hill Collins (1990); Angela Davis (1981), bell hooks (1984), Audre Lorde (1983)<sup>83.)</sup>; Sueli Carneiro (1985), Luiza Bairros (1995); Lélia Gonzales (1988) and Beatriz Nascimento (1989)<sup>84.)</sup>.

In art history, several theories and criticisms developed by feminists, mainly North Americans from the 1960s to the present day, questioned the place of women in this field, such as the authors Griselda Pollock and Linda Nochlin; and art collectives like the Guerrilla Girls. However, in other international scenarios in the history of Graffiti, women have been present since the beginnings of this language, often being excluded and/or forgotten in official historical narratives, their little-told stories.

In the history of Graffiti in Salvador, Bahia, the pattern is repeated and remains, excluding women artists from the great art circuits and even from the records of their history. Moreover, as the public space is perceived as inappropriate for women, and the city is considered a violent city, this art presents difficulties for women to enter. From the imminent danger of having their bodies violated when going out to paint to reconciling motherhood with artistic creation and the difficulty of time to improve their techniques, among other issues.

Thus, the records of women Graffiti artists are scarce, and even the existence of these artists in total activity becomes something rare, being more common to find an abundant presence of male artists. For example, according to the census of graffiti artists working in Salvador in 2017 (Cruz, 2017, p. 217), out of 137 artists, only 19 were women<sup>85.)</sup>.

According to Morena (2009)<sup>86.)</sup>, female Graffiti from Salvador has been created for approximately 15 years. Although the Graffiti artists reported difficulties dedicating themselves to this art, they could still articulate themselves to move the Graffiti scene made by women in this area. According to the speech of Graffiti artist Sista Kátia in an interview with Cruz (2017):

---

<sup>81.)</sup> Intersectionality is a conceptualization of the problem that seeks to capture the structural and dynamic consequences of the interaction between two or more axes of subordination. It specifically addresses the way in which racism, patriarchy, class oppression, and other discriminatory systems create basic inequalities that structure the relative positions of women, races, ethnicities, classes, and others. Furthermore, intersectionality deals with the way in which specific actions and policies generate oppressions that flow along such axes, constituting dynamic or active aspects of disempowerment. (Crenshaw, 2002, p. 177)

<sup>82.)</sup> Which allows us to think about feminisms of differences through the lens of the experience of non-white women in the Kingdom United.

<sup>83.)</sup> The authors of North American black feminism.

<sup>84.)</sup> Brazilian black feminists who did not work with the concept itself, but with many premises that precedes it.

<sup>85.)</sup> The reported Graffiti artists are Bonomo, Chermie, Kapitu, Mihro, Mônica, Monique, Nila Carneiro, Passaro Daniela, Pita, Quel, RBK, Rebeca, Singa, Sista K, Srt.as, Su, Talitha Andrade, Tatá and Thita Flor. (Cruz, 2017)

<sup>86.)</sup> The Graffiti artists Mônica, Kátia and Tétis are interviewed in her work.

(...), we organized, in 2009, a national meeting of a network of graffiti artists called Graffiteiras BR. There were several national edition meetings over the years, and the third of these meetings was here in Salvador; we articulated it, at the time, it was Sistas Crew, but Mônica also came with the organization Toque Feminino, her crew. There were four days of workshops. There was self-defense, the creation of a statute for the network; there were several drawing and graffiti workshops, and, in addition, there was the official painting on the Politeama viaduct, which today is known as the "viaduto da treta"<sup>87)</sup> (Cruz, 2017: s/p)

Another important event for the representation of women artists in Salvador was the Bahia of All Colors Festival<sup>88.)</sup>, which the Graffiti artists Chermie and Mônica organized, as well as other women in the communication of the event, such as the photographer Carol Garcia, designer Milla Carol and publicist Luciana Vidal (Cruz, 2017). Moreover, in its 2nd edition, this festival featured a chat about women empowerment as urban artists.

According to Cruz, (2017), in addition to the Sista Crew (formed by Sista Kátia)<sup>89.)</sup>, Toque Feminino (by Mônica)<sup>90.)</sup>, and Donas do Rolê (by Chermie), a special mention should be made for Mônica Reis, considered a reference, admired by the artists interviewed, as the first female Graffiti artist in the local scene. Years later, with her pioneering presence, she unleashed a movement of women increasingly aware of their place and respective representation in urban art.

The paths of five Graffiti artists in Salvador are presented below, who, through different paths, have been present and resisting using their art as a tool of feminist militancy.

### 3. The Graffiti Scene in Salvador: Presenting the interviewed artists

The artists interviewed were: Monique<sup>91.)</sup>, Ananda Srtas<sup>92.)</sup>, Ani Ganzala<sup>93.)</sup>, Mapam<sup>94.)</sup> and Chermie<sup>95.)</sup>, who compose different profiles ranging from the most to the least experienced. They understand Graffiti as self-expression, that is, the manifestation of their thoughts, wills or feelings;

---

<sup>87.)</sup> The Politeama viaduct, known among graffiti artists as "viaduto da treta", which means something like "scuffle viaduct", allows us to understand the resistance of women in Graffiti, since, after the event reported by Sista K, only the side where it contained women's productions was superimposed by interventions by local graffiti artists. (Cruz, 2017: s/p)

<sup>88.)</sup> More specifically, the women artists Mônica and Chermie and the men Bigod, Lee27 and Vidal, members of Coletivo Vai e Faz, were responsible for holding the 1st edition of BTC (Bahia de Todas as Cores, in portuguese), which took place in Salvador between the 12th and 15th of March, 2015. (Cruz, 2017: s/p)

<sup>89.)</sup> Female, 35 years old, born in São Paulo, graffiti artist and cultural producer, currently living in Salvador, Bahia.

<sup>90.)</sup> Female, 39 years old, born at Salvador, graffiti artist, considered one of the firsts women artists of graffiti at Salvador, Bahia.

<sup>91.)</sup> Andressa Monique, 29 years old, was born and raised in Salvador, Bahia. She graduated in Architecture and Urbanism and is a graffiti artist and illustrator, black feminist and activist.

<sup>92.)</sup> Ananda Santana, 26 years old, known as Srt.as, is a graffiti artist and illustrator from Salvador. She is also a black feminist, a Bachelor of Arts candidate, was trained as a technician in Visual Communication and works in a print shop.

<sup>93.)</sup> Ani Ganzala, 34 years old, is a visual artist from Salvador, graffiti artist, mother, lesbian and macumbeira (practitioner of afro-brazilian religion), living exclusively through her work with art, mainly as a book illustrator.

<sup>94.)</sup> Isadora Ramos Furlan, 29 years old, better known as Mapam in the Graffiti scene and Pam in Pixação, holds a Bachelor of Arts and has lived in Salvador since she was eight years old. She currently works with visual production for music artists.

<sup>95.)</sup> Sara Regina Ferreira de Oliveira, 34 years old, known as Chermie, was born in Manaus - AM, lived for nine years in Bahia, performing as a Graffiti artist and cultural producer events such as Graffiti Queens, an international Graffiti festival made by and for women that takes place in the city of São Paulo and Bahia of all colors, a graffiti festival in Salvador and its metropolitan region. Chermie has been working with Graffiti for 17 years, currently living in São Paulo.

moreover, they see it as a dialogue with an audience that will be able to understand the social issues that cross them in different ways as Brazilian black and not privileged women. It is necessary to highlight the importance that all of them seek to use this urban art as a tool for feminist and anti-racist struggle.

As such as Montero (1993), Anderson (2012) also insert in his essay entitled "Going 'All City': The Spatial Politics of Graffiti" the idea of graffiti as an identity and political device used by social and marginalized groups to create "counter-spaces" and "resist this oppressive socio-spatial arrangement" in the cities. (Anderson, 2012, p. 7)

That is what these artists are doing, articulating themes on walls that go from the reconnection with their ancestry through the representation of black women and deities of Afro-Brazilian religions, as in the work of Monique (Figure 1); representativeness of black women through Ananda's "Ladies" (Figure 2) or Ani Ganzala's gay characters (Figure 3); representativeness of uncharacterized indigenous peoples in the urban context of Chermie (Figure 4); or even the underground freestyle, still in training, as is the case of Mapam (Figure 5).



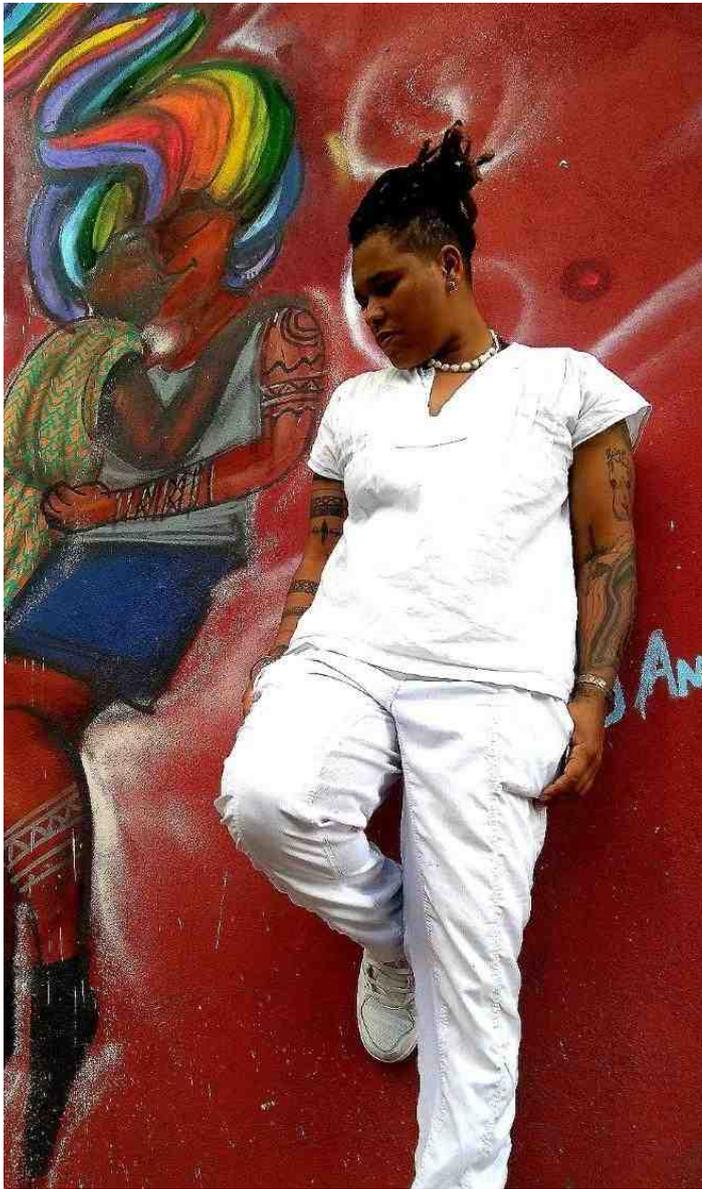
**Figure 1** - Monique's Graffiti on a wall in Vila de Abrantes, Bahia, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.



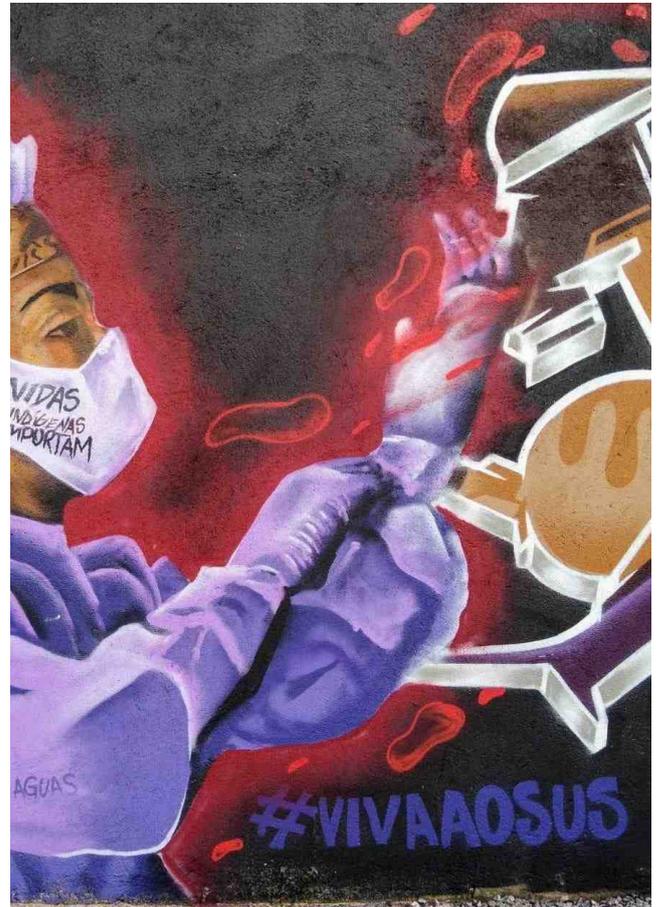
**Figure 2** - Ananda Santana and her Ladies, on a wall inside the Graffiti Queens Festival, São Paulo, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.



**Figure 3** - Ani Ganzala and her Graffiti on a wall in Salvador, Bahia, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.



**Figure 4** - Uncharacterized Brazilian indigenous representation in the work of Chermie, Manaus, Amazonas, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.



**Figure 5** - Mapam in front of her Graffiti in Salvador, Bahia, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.

The paths that brought these women to the world of Graffiti were the most varied. However, most already had some aptitude and contact with drawings from a very young age, and they developed this skill until reaching Graffiti.

Ananda (Figure 2), for example, had her connection with drawing during high school while training as a technician in Visual Communication. However, it was from her participation in the event "Feminismo e Graffiti"<sup>96.)</sup> given by MUMBI (Mulheres Militantes do Bairro à Internet)<sup>97.)</sup> who had the opportunity to get together with other women to start painting in the streets.

Similarly, Monique (Figure 6) started to practice urban art in 2014, pasting poster-bombs in the streets of Salvador and started Graffiti in 2015 after participating in that same event.

For Ani Ganzala (Figure 3), her urban art production began in a moment of personal discovery about affections and sexuality, which was transformed into strength and poetics and launched on the city walls. In comparison, Mapam (Figure 5) reports that from age 16, she made illustrations and drawings "out of paper," doodling everywhere until she ended up in urban art years later. Another essential encounter was moving to live next to the artist Ani Ganzala, her neighbor, mentor and inspiration in her initiation into urban arts.

Chermie (Figure 7), the interviewed with the vastest experience in Graffiti, began her work in 2006 within the Hip Hop culture in the Amazon to encourage women in this field. She came to live in Salvador a few years later.

The artistic initiation of these women took place in different ways in their careers, leading them to develop their paths and poetics according to their experiences and realities. The artists' view of urban Graffiti art is presented in the next section.



**Figure 6** - Monique, architect, Graffiti artist and illustrator, Salvador, Bahia, Brazil in 2019.

**Source:** Artist's collection, 2021..

<sup>96.)</sup> "Feminism and Graffiti" our translation.

<sup>97.)</sup> "Militants Women from the Neighborhood to the internet" our translation.



**Figure 7** - Chermie and her Graffiti, in Salvador, Bahia, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021.

#### **4. Graffiti as a way of life and political action**

All the interviewees consider that urban art, more than an artistic aspect, is a way of life and a form of expression of a political nature. Agreeing with Anderson (2012), when writes about the connection between graffiti and space saying that "graffiti uses the built environment of the city to accomplish and convey its artistic politics. If not performed on the public and private landscape, graffiti loses its meaning; its meaning is in fact anchored to spatial contexts." (Anderson, 2012, p. 7)

I understand Urban Art as a powerful tool for artistic communication. Because it starts from certain freedom, not being shaped by a curatorship, and it is occupancy of public space, a kind of claim for that space and a voice that usually has no space in other places. In the practice of Graffiti, each artist works with a theme that is important to them. I chose to talk about black women. Since then, I have produced about black and gay women also because I noticed the lack of expository representation of what it is to be a black woman and the complete invisibility of non-normative affectivities. (Ani Ganza-la, 34 years old, visual artist, Salvador, Online).

That note of graffiti not being chosen by a curatorship, presented on Ganzala's interview relates to Lady Pink's statement about "graffiti in galleries cease to be graffiti because they have been removed from the cultural context that gives graffiti the reason for being, a voice of the ghetto." (Anderson, 2012,p. 7)

Santana (interview, 2021) considers urban art a voice tool through drawing, pixo, Graffiti, performances and music. According to her, "urban art pulsates, moves the streets, gives color, positively breaks our daily lives. I am always pleased to see paintings on the avenues." (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

For Chermie (interview, 2021), urban art is a political act of resistance mainly because women were created for the private space, and this art is part of the public space. She understands and uses Graffiti as a tool to fight xenophobia, racism against indigenous people and gender inequality. She is currently working with public notices, workshops, and cultural production of events and initiatives focused on Graffiti and the position of women in these movements. In that sense we agree with Anderson (2012) when says:

Graffiti artists put in relief the fact that space is permeated with social relations; it is not only supported by social relations, but is also producing and produced by social relations. In creating counter-spaces offering a new set of socio-spatial relations, graffiti resists and disrupts the hegemonic organization of space which entrenches the ghetto's function of containment. (Anderson, 2012, p. 8)

In that way, the reception of art on walls by people circulating through city is as important as graffiti events focus in show the world how much this art has to say.

For Mapam (29 years old, Visual producer, Salvador, Online), Graffiti is intrinsically linked to urban intervention and to the message you want to convey, which is thought of socially and collectively, as she reports:

Graffiti work is not something I think about alone, but I think about collectively. I can look at the city, see if it is an area that will be painted soon, whether there is already pix on the wall or not. Observe the rules of the city, the game. (Mapam, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

In her opinion, developing the art of Graffiti without experiencing the streets is challenging, as the intervention needs to minimally understand the rules of the collective in the urban environment. Writing and painting Graffiti in the urban environment not only undermines the ownership of space that contributes to inner-city youth's oppression but also conversely remarks those spaces as "belonging" to them. This includes the battle over "public" space and who is and isn't represented in those spaces. (Anderson, 2012, p. 9)

All the interviewees consider Graffiti in their lives as significant beyond the professional relationship, understanding this technique as their most authentic form of expression and freedom:

In addition, Graffiti, for me, is not just that act of painting, the painting itself, but it is a lifestyle, a choice in which risks are taken, and a big desire to convey a message to the universe. I see it as work that is very responsible and beautiful. You have to have a lot of love. That is why only love explains us going out early, carrying weight on our backs, being under the sun to paint. (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

My relationship with Graffiti is the best thing I do in my life because that is when I'm doing something just for me. (...) I do it because it is the best way to be seen and heard. How do you enter the city without raping it and not being raped by it? Graffiti is my moment, and I have no financial motivation; Graffiti and pixo mean to speak and be heard, to be artistically alive, to immortalize somewhere. It is a way of being seen and heard. (Mapam, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

The interviewees report that they grew personally and professionally through the practice of Graffiti, having opportunities they would not have access to if it were not through art. Their experiences have allowed them to give workshops in schools, associations, and community libraries, participa-

te in exhibitions, TV campaigns, newspaper articles, important Graffiti events, joint efforts and crews, and travel nationally and internationally for work.

Santana (interview, 2021)<sup>98</sup>), for example, proudly cites the large-scale work he did in Sierra de Leone, Angola, her first international trip, where she produced work with two faces: "one of a lady and the other of a girl; representing ancestry, renewal and hope, which both go together and represent that place." (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)



**Figure 8** - Graffiti of two faces representing ancestry and renewal. Authored by Ananda Santana in Sierra Leone, Angola.

**Source:** Artist's collection, 2021

Still, concerning the trips, Ani Ganzala relates with emotion the opportunities she had to graffiti on the themes that cross her and create a dialogue not only with her own history but with that of so many other communities:

I did Graffiti in an African refugee center in Vienna, which made me very happy because I realized it was also crucial for other people, you know? The ones being represented. It was Graffiti that addressed the theme of diaspora, the sea, ancestry and, in short, I am pleased to have had the honor of being there. Another one, also in Vienna, was being able to graffiti an LGBTQI reception building with Nenê Surreal and represent these people on the facade of a historic building. And it was a whole bureaucracy to ask for authorization from the city hall and have to convince them of the importance of making that art. (Ani Ganzala, 34 years old, visual artist, Salvador, Online).

---

<sup>98</sup>) Pixo is a code of contestation that imposes itself on the urban fabric, concretizing and standardizing the speech of the other, the presence of the excluded, the letter, the poetry, and the image of the artist on walls.



**Figure 9** - Ani Ganzala and her Graffiti that was made for an African refugees house in Vienna, Austria.

**Source:** Artist's collection, 2021.

In addition to these experiences, the artists report learning from their professional colleagues, provided through these occasions "(...) it is the moment of reunion, a moment when we grow and exchange lots of art, observing the process of each one that is extremely unique." (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

Graffiti also provided them with diverse experiences that would otherwise hardly be possible: in the case of Monique, Ananda and Ani Ganzala; they mention their trips to Angola and Mozambique as encounters to reconnect with their African ancestry and exchanges with local artists from every city they passed through.



**Figure 10** - Graffiti for the facade of the LGBTQ+ reception building. Authored by Ani Ganzala, Vienna, Austria.

**Source:** Artist's collection, 2021.



**Figure 11** - Graffiti for a wall in the Ribeira neighborhood, Salvador, Bahia, Brazil. Authored by Monique.

**Source:** Artist's collection, 2021.



**Figure 12** - Graffiti for a wall at Manaus, Amazonas, Brazil. Authored by Chermie.

**Source:** Artist's collection, 2021.

Chermie (interview, 2021) emphasizes the reconnection with her Manauara identity, her indigenous grandmother, the books she participated in and her daughters, generated by her relationship with a person from the hip hop/Graffiti scene. "Everything that happens in my life is because of Graffiti. I have been working with Graffiti for 17 years." (Chermie, 34 years old, graffiti artist and cultural producer, Salvador, Online)

#### 4.1. Urban invisibilities

Given the political and social context in which these artists are inserted, as they are independent artists, non-white women in underprivileged economic conditions living in Brazil, a country of inequality and insecurity for women, it is understood that there are many invisibilities towards these women in the Graffiti field: from the more practical and apparent difficulty of the fear of going out alone and being attacked, to the problem of having equal opportunities getting jobs and earning equivalent salaries in the same activity when compared to their male colleagues.

As Anderson (2012) puts, calling artists of graffiti as "writers" of this visual and social language throughout city:

The need for Graffiti writers to make visible not only their individual identities, but also their lived spaces, demonstrates the linkages between spatial confinement, social mobility and identity. In order for the writer's identity to escape from the invisibility of social exclusion, the space the writer occupies must also be transformed, as it is essential in constituting that identity. (Anderson, 2012, p. 8)

About the challenges in order to escape from the invisibility of being a woman artist in Salvador, Mapam (interview, 2021) reports that it is challenging to be on the streets because "the public space still does not accept women well" and she prefers to be accompanied when she goes to do Graffiti, as she feels exposed to dangers concerning physical and emotional integrity. As she adds:

Being a woman and an artist is constantly proving what you know. Even to make a suggestion, you must explain why you are suggesting it just to be heard. The difficulties as an artist are much more related to the structural issue of being poor in Brazil, which makes any profession invisible. (MAPAM, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

Similarly, Chermie (interview, 2021) emphasizes the difficulty of making a living from art in Brazil. Unlike the position of her colleague Mapam (interview, 2021), she argues that there are no extra difficulties for a woman in Graffiti in Salvador besides being a woman by itself, although she recognizes that Salvador is a challenging city, because of sexism and racism. In her own words:

We, women, have always been invisible even within Graffiti. Lady Pink is a world reference<sup>99.</sup>, but many others are not remembered. Men have always told the story. Few women are making money from Graffiti. Men make us invisible, not men as people, but sexism itself." (Chermie, 34 years old, graffiti artist and cultural producer, Salvador, Online)

The artist A. Ganzala (interview, 2021) agrees that there is a big difference between genders in this artistic production, which is even worse in the case of trans people. Sexism is established from the invisibility of women's production and female themes; even though black Graffiti artists, for instance, create collective Graffiti projects; although, on many occasions, they do not get support or structure to carry them out:

It is not a space created for us, it is a space that we occupy, that we invade and are welcomed to a certain extent, but everything works so that we cannot technically develop our art, so that we do not have visibility within the city. We cannot create big things, right? Or even learn, especially if you are a woman who has no relationship with men. In the end, everything is a game of relationships, of affections. (Ani Ganzala, 34 years old, visual artist, Salvador, Online).

Specifically about the situation of black women in Salvador in Graffiti, Santana (interview, 2021) considers invisibility a severe problem that sometimes affects in a subtle but omnipresent way.

Invisibility is everywhere; they try to erase us as artists, women, and black women, so it is as if the system understands that each person has their demarcated place, places that are more invisible than others and when we seek to leave these places, invisibility always tries to remember us to come back. (...) the feeling is that we are discredited all the time; we can say something, but if someone comes from a better class in any aspect, that person is believed, and I am not<sup>100.</sup>. This happens very often, unfortunately. I see it as something recurring that we must always face. (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

---

<sup>99.</sup> Chermie in that point made reference to Lady Pink, the graffiti women artist born as Sandra Fabara at Equator and "the rare female artist who has carved out a space for herself in the boys club of street art, Lady Pink began tagging trains as a high school freshman, back in 1979." Cascone (2019: online)

<sup>100.</sup> Miranda Fricker (2007) called that feeling of women or other social groups marginalized being discredited by your knowledge or words, by epistemic injustice. Epistemic injustice means, according to her, that statements by members of particular groups are systematically neglected or discredited, for instance because of negative social stereotypes associated with them.

Still, on the same subject, Monique (interview, 2021) emphasizes her vision, agreeing that mechanisms of invisibility exclude women artists from the Graffiti scene.

(...) there are Graffiti events that do not even have our presence. There's not a black woman or man selected. Even nowadays, with so many discussions on the agenda, we often have our work less valued than a white artist who paints black people. There is still a lot to improve; the strategy I've been observing for us black artists is to organize our own way to articulate and consume our products among our community. (A. Monique, 29 years old, architect, Graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

This artist believes that having their work valued - including financially - is the central struggle of street artists, especially when they are black female artists, because there are barriers and various difficulties such as "(...) expensive material, dedication, studies, racism, sexism, causing many to give up on continuing on this path." (A. Monique, 29 years old, architect, Graffiti artist and illustrator, Salvador, Online). Monique is currently part of the Mutirão das Minas team, organized by women and for women, created in 2017 in Salvador.

It is possible to relate Monique's experiences and financial difficulties with Anderson's argument on "the construction of urban space along racial lines thus not only establishes segregation but perpetuates it. In an economically coercive cycle, ghetto spaces are hemmed in and isolated from the rest of mainstream society." (Anderson, 2012, p. 6)

Regarding the challenges of an artist living off Graffiti in Salvador, Ananda (interview, 2021) says that she still does not make a whole living from this art, even though there are opportunities for remuneration. She highlights the difficulty in getting works with Graffiti in Salvador, mainly because there is no diversity of artists. Instead, there is no rotation of artists to gain public notice and works with greater visibility. The difficulty is even more significant as a woman, according to the artist:

(...) we are rarely called for anything here. It is also a welcoming city but violent with women. We are on the streets, we need to think a lot about how to go and paint because our bodies are on the streets, and men in the city often cannot just look at our work without saying anything about our bodies, or else they often make our work inferior. This is quite tiring." (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

The artist Mapam (interview, 2021) also reports the issue of the low turnover of Graffiti artists in public notices and other contests destined for this area, as she puts it:

The environment does not change that much. Salvador's Graffiti artists are practically 5 people. It does not rotate the artists, it does not let artists show themselves in significant opportunities like official events. (MAPAM, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

This scenario discourages everyone, as Ganzala (interview, 2021), for instance, who says that she feels led to a stagnation of her career and production due to the difficulty of disputing spaces of greater visibility on the walls for more significant works. She reports that she tries to break with these issues of big jobs, occupying buildings to get the visibility and remuneration necessary for the work. These strategies allow, to a certain extent, to occupy spaces that white male or female artists commonly occupy.

Rarely do we get to see black women occupying large spaces, doing large Graffiti and this has to do with everything we talk about. With who I am as a homosexual, it has to do with who I am as a woman and with all this logic operating in the art scene. When

someone needs a job like this, they first look for male Graffiti artists, who have more visibility, if the budget is high, they start looking for women because they know the price will be better, after all we need to work too and it's already very difficult to maintain as graffiti artists, working only with that. (Ani Ganzala, 34 years old, visual artist, Salvador, Online).

Another challenge that most of the interviewees mention as another contribution to the greater invisibility of women in the countryside is the fact that Graffiti is a high-cost art, with materials that not everyone can buy. Furthermore, according to Ananda, sometimes there are difficulties in painting some works due to the lack of respect for their themes. Another issue would be dealing with the police, who treat them as artists and at other times as criminals; besides the fact that women Graffiti artists are questioned and have their work put in doubt all the time, unlike their male colleagues.

About the invisibility that the artist Mapam brings, for her, female invisibility permeates the point at which we were not taught, as women, to take leadership. Most of the time, the woman serves as containment and support for those around her, but they end up not putting themselves in the protagonist's place. The same happens with self-esteem, psychological and historical issues that often do not allow us to do so. In her words:

The problem of invisibility that I live with I bring to myself, even if it is not my fault as a woman. But I realize there is a lot about me, in this sense of sabotaging myself and breaking with these psychological barriers built historically, which say we cannot. Not being a black woman makes it a lot easier; that's not even an issue for us. We know it makes it more accessible. (MAPAM, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

Despite so many challenges and difficulties, Santana (interview, 2021) points out that before the crew formed in the Graffiti and Feminism course, the women's Graffiti scene in Salvador did not have so many active women, so this new generation managed to renew this movement. So it would be a very positive aspect of everyone's work. Monique (interview, 2021) confirmed that

(...) I can say my experience was peaceful compared to that of other women, like Monica, the pioneer of Graffiti in Salvador, who at the time started her work on the street. She was the only woman and suffered a lot of prejudice and sexism. There were no other women to support, or give her strength, so the context of the generation of women who started making Graffiti art with me was much better. (A. Monique, 29 years old, architect, Graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

Another positive aspect that Santana considers is "(...) being painting in communities and finding women asking if women can paint, saying they wanted to paint and learn, this is powerful, it is a responsibility, it is caring, representation." (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)

(...) Another Graffiti would be a painting I did in the neighborhood of Águas Claras, a community in Salvador, where two girls were very involved and delighted with my work, one of them claiming to be her, that the eye was the same, at that moment I felt the when art is strong, we have no actual dimension of its power, it is all very intense. (Ananda Santana, 26 years old, graffiti artist and illustrator, Salvador, Online)



**Figure 13** - Ananda Santana with two girls from the neighborhood of Águas Claras, Salvador, Bahia, Brazil.

**Source:** Artist's collection, 2021

Therefore, she considers being a woman Graffiti artist in Salvador a great responsibility and explains that it is necessary to have patience and dedication to reap the fruits of this work. Furthermore, it is necessary to show that the work of women Graffiti artists exists and that it has good quality, especially from the black artists, so as not to succumb to total invisibility.

Mapam adds that it is crucial to be alert to place themselves in spaces and perceive other forms of existence, such as that of trans people, valuing and attending places that do not have the presence of women in the city. "The street is ours. We can occupy it even if we actually cannot." (MAPAM, 29 years old, visual producer, Salvador, Online)

After all we agree on vision of Graffiti as "voice" of ghetto, as LADY PINK says on her statement given to Anderson (2012):

For her [LADY PINK], Graffiti's spatial presence lifts the conceptual ghetto and the identities of its inhabitants from their invisibility, reaffirming the existence of the "silenced" ghetto residents by making their voices physical and concrete on the urban landscape. This function of creating visibility lies at the heart of Graffiti from its very beginnings. (Anderson, 2012: 7)

The work of the artists interviewed on this paper showed that they are resisting the hegemonic spatial constructions of the urban landscape by giving mobility to youth identities throughout the city of Salvador; and also through their own history and identities as subjects.

## Final considerations

Despite numerous challenges to continue producing Graffiti in the city of Salvador, Bahia, as highlighted in this article, these artists have persisted in their trajectories and managed to continue their productions. Therefore, in addition to the points already mentioned during this article, we bring common points and unanimous positions in the speeches of these artists:

- Insecurity of making Graffiti art on the streets of Salvador. Despite this, they are facing this issue as valid and necessary both to affirm their self-expression as communicators and artists and to represent the female presence in the Graffiti movement and as women in the city;

- Feminism as empowerment among women Graffiti artists, and the building of a network of affection and connection with women allows them to get some of their works and travels. But mainly, it is a network of emotional support and mutual learning that intensifies in the events they participate in together, where they have the opportunity to observe and learn from each other and conclude that feminism means a great value to their lives and their work;

- Graffiti is still a masculine medium. Despite not directly having suffered any direct violence from men in this field of work, women artists face the difficulty of not being as constantly inserted in events, struggling to make connections with other artists, which makes them depend a lot on the connections between women to strengthen and enhance their work;

- Challenge in maintaining themselves financially through art generally results in only some being able to live exclusively from their art. However, others need to work in parallel. Specifically about Graffiti, all of them report that the art produced by women lacks appreciation and, for this reason, it becomes difficult to live exclusively from this activity.

## Thanks.

We thank the artists interviewed for sharing their stories and artistic works and providing their photographic archives for the writing of this article.

## Founding

This work was supported by the Research Group "Art and Politics" of the School of Fine Arts at Bahia's Federal University, with advisor Professor Elyane Corrêa Lins without funding agencies, produced as volunteer work by researchers.

## References

- Anderson, C. (2012). *Going 'All City': The Spatial Politics of Graffiti*. Retrieved from:
- Cascone, S. (2019). *'I Was a Feminist and I Didn't Know It': How Lady Pink Made a Space for Herself in the Boys Club of New York's Graffiti Scene*. Retrieved from: <https://news.artnet.com/art-world/lady-pink-interview-1602208>
- Crenshaw, K. (1993). Mapping margins: interseccionalidad, identities political and violence against non-white women. *Stanford Law Review*, 43 (6), 1241-1299.
- Crenshaw K. (2002). Background Paper for the Expert Meeting on Gender- Related Aspects of Race Discrimination Feminists Studies. 1. Retrieved from:
- Cruz, E. G. G. (2017). *Graffiti: an ethnography of Salvador's urban writing producers*. (Unpublished master's thesis). Federal University of Bahia, Salvador, Brazil.
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press, USA.

- Henning, C. E. (2015). Intersectionality and feminist theory: the historical contributions and contemporary debates about social marks of difference. *Mediações, Londrina*, 01 (01), 97-128.
- Montero, P. (1993). Questions about ethnography in a world society. *Cebrap New Studies*, 36, 161-77.
- Morena, M. (2009). *Female gazes - Women on the Wall: Feminine Traits in Salvador's Graffiti. Proceedings of the Multidisciplinary Meeting of Studies in Culture*. Retrieved from:
- Santos, M. (1996). *The nature of space: technique and time, reason and emotion*. São Paulo: Hucitec.

# **Silêncios visuais: Experiência Estética do olhar na Arte e Protesto Social na Art-Less e Take the Money and Run**

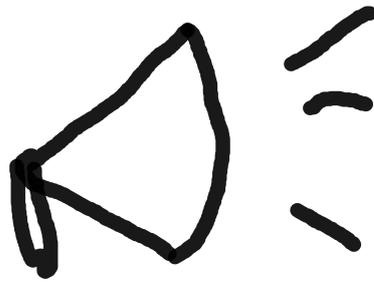
**Visual Silences: Aesthetic Experience of the Gaze in Art and Social Protest in Art-Less and Take the Money and Run**



José Luis Sánchez Ramírez

Pompeu Fabra University (UPF), [jluis.sanchez.ramirez@gmail.com](mailto:jluis.sanchez.ramirez@gmail.com)

DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba16>



#### Resumo:

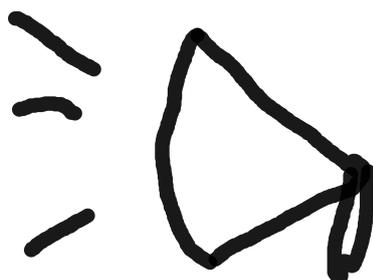
Este trabalho procura refletir as várias interpretações das formas de ver os espaços vazios na obra de arte, através de uma discussão teórica sobre percepção e cultura visual, a metodologia hermenêutica da imagem é implementada em fotografias de duas exposições onde os silêncios visuais se manifestam como uma experiência estética e política em protesto social: a iniciativa Art-Less e o trabalho Take the Money and Run. É importante reconhecer dentro da composição de uma obra de arte, a saturação do ruído que permite que os silêncios visuais sejam atos de insurreição, e conseqüentemente, contribuem com elementos que reflitam a compreensão dos processos e contextos onde os silêncios estéticos como ação política que se manifestam, quer nas ruas quer em espaços privados, como museus, onde indivíduos ou autores criativos têm a oportunidade de os recriar e, os espectadores, de os re-significar.

**Palavras-chave:** silêncios visuais, experiências estéticas, protesto social, ação política, imagem.

#### Abstract:

This paper seeks to reflect the various interpretations of the ways of seeing the empty spaces in the artwork, through a theoretical discussion on perception and visual culture, the hermeneutic methodology of the image is implemented in photographs of two exhibitions where visual silences are manifested as an aesthetic and political experience in social protest: the Art-Less initiative and the work Take the Money and Run. It is important to recognize within the composition of an artwork, the saturation of noise that allows visual silences to be acts of insurrection, and consequently, to contribute with elements that reflects of the understanding of the processes and contexts where aesthetic silences as a political action are manifested, whether in the streets or in private spaces, such as museums, where individuals or creative authors have the opportunity to re-create them and, the spectators, to re-signify them.

**Keywords:** visual silences, aesthetic experience, social protest, political action, image.



## 1. Introduction

In the field of visual art, talking about the composition of artworks, conformed by: colours, figures, shapes, textures, spaces, lines, vanishing points, technique, and even saturation, the noise and voids. A fundamental part of these elements is developed in contemplation through the gaze and what they transmit, as well as the interpretation of the spectator –independently of what the author has wanted to give it–, that is to say, that within an artwork, there is always a dispute over the meaning.

This paper seeks to reflect the different interpretations of the ways of seeing empty spaces in the artwork, in order to explore the construction of visual silence as an aesthetic and political experience. We start from the idea that silence is a social practice, which is not limited to a single interpretation, but is polysemic and will always have different forms, modalities and different meanings that will depend on the context. Some of silences are found in language, as well as in artistic expressions: music, plastic, scenic and audiovisual arts, cinema, painting, architecture, poetry, and also in social protest.

In a first approach, we recognize *aesthetic silences* as voluntary forms of inspiration to give meaning and artistic creation of different human expressions. *aesthetic silences* are carried out in full autonomy and rational freedom of the individual, from the affective, sensitivity and passions; that is, from silence we seek the significance of what each of the artists wants to communicate and transmit as a collective, open, plural, sensitive creative and disruptive political aesthetic experience.

That is why this paper reflects, through a theoretical discussion on perception and visual culture, the hermeneutic methodology of the image, on photographs of two exhibitions where *visual silences* are manifested as social protest: the Art- Lessinitiative at the Davis Museum at Wellesley College in Massachusetts in 2017; and the work *Take the Money and Run* by Jens Haaning at the Kunsten Museum of Contemporary Art in Aalborg in Denmark in 2021. Thus, it highlights the importance of visual silence in art, as “filled” forms of meaning within the material “voids” in the aesthetic and political practices of social protest.

It is important to recognize within the composition of an artwork the saturation of noise that allows *visual silences* to be acts of insurrection and, consequently, to contribute with elements to the reflection of the understanding of the processes and contexts where *aesthetic silences* as a political action are manifested, whether in the streets or in private spaces, such as museums, where individuals or creative authors have the opportunity to re-create them and, the spectators, to re-signify them.

## 2. Perceiving the image

The image is considered for Plato (1988), as the mimetic art far from the truth, that reality is portrayed deceiving the spectator, it is being and not being through the resemblance and appearance of producing and imitating what it already exists. For Aristotle (s/d), the image is visible to the eye, not because it exists through it, but in how it is looked at or observed; since the modification received in the eye is nothing more than a reflection phenomenon.

The image generates a common sensory affection, its absent continuity as an object, persists in memory through an image. According to Berger (2010), images were originally made to evoke the appearance of something absent. Simondon (2013) mentions that the term image, is generally understood as the designation of a mental content of which one can be aware, it is the symbol-memory resulting from an intense exchange between the subject and a situation or in this case, an artwork.

Durand (1968) indicates that consciousness has two ways of representing itself: directly, when the thing itself seems to present itself in perception or sensation; another indirectly, when the thing cannot present itself in flesh and blood to our sensibility, that is, when the absent object re-presents itself to us by means of an image. Likewise, the image is arbitrary, cultural and invented, its vision is immediate. Images are made to be seen, artworks are objects of seeing and looking (Aumont, 1992; Didi-Huberman, 1997).

Belting (2007) mentions that the image is the symbolic unit that manifests itself because of a personal or collective symbolization. Images are a means of knowledge and require a medium in which they can be embodied. Each image leads to another new image (Mitchell, 2009).

Thus, we are approaching one of the most interesting reflections on the social relations that are configured from the production and reception of images. The visual experience is perceived collectively. An image is conceived to be looked at by the other and this in turn, depending on the context, can have a specific political purpose that is carried out from production or its reproduction. Images are a space of struggle with a political meaning. Each image requires us to be seen, just as artworks are made to be seen (Didi-Huberman, 1997).

### **3. Aesthetic experience of the gaze**

According to Guasch (2003), visual culture or visual studies are the change from traditional art history to visual culture, focusing on the image as projection. In this sense, the artwork becomes an image. Images are individual complexes that traverse and interpellate multiple identities. Visual studies is an academic discipline that renews the field of art history, different fields, different times and periods as a tactical-political strategy with a greater impact on cultural politics, that is, the intersection of visibility-social power.

For Mitchell (2009), visual culture should be recognized as an interdisciplinary field, a place of convergence and conversation. Visuality is a cultural practice of everyday life. "Descriptive strategies that are associated with vision and space play a dual role as symptoms of both lack and fullness, of the removal of time, memory and history and of direct access to sensory reality" ( Mitchell, 2009, p. 165-166).

Mirzoeff (2003) refers to visual culture as that place where meanings are created and discussed, from the experience of the event of socially constituted structures of meaning that propose different networks of meanings and common interests for actors, spectators and particular collective phenomena.

Visual culture is a practice that has to do with ways of seeing, with the practices of looking, with the viewer's senses. The visible is the set of images that the eye wants to look at. So visual culture does not depend on the images themselves, but on the modern tendency to capture images or visualize existence (Berger, 2010; Mirzoeff, 2003). When speaking of the relationship between the spectator and the image of the artwork, Mitchell (2009) mentions that it includes an ethical-political relationship, that is, an intersubjective and dialogical encounter with an object that has been dialectically constructed.

Thus, it is important to study silences in visual aesthetics as political action, beyond sound, that is, to look at one's own experience of silence in another way. According to Mitchell (2009, p. 199), images "are to be seen or heard only as silent, frozen music". It is precisely from the theoretical perspectives presented that we understand the visual "as a place where meanings are created and discussed" (Mirzoeff, 2003, p. 24), from the social, collective, and aesthetic experience of the event.

Aesthetics is a mode of experience, of sensitivity –*sensorium*–. The fine arts define them as relationships between a way of doing –*poiesis*– and a way of being –*aisthesis*– and that is affected by it –*mimesis*– as a representative regime or ways of being sensitive (Rancière, 2011). Art forms the common world, the collective environment, and new modes of confrontation as well as participation. The political practice of art is the material and symbolic constitution of a certain space-time of common sensible experience.

Adorno (2004) mentions that the aesthetic experience is an experience of images. The artwork appears and stands out above the subject through the irruption of its collective essence, acquiring life at the moment they are looked at. Thus, the force of expression –always in tension– of artworks speaks with a wordless gesture.

#### 4. Visual and aesthetic silences

Silence has different practices and social meanings: some of them serve to reflect, to concentrate, the remain expectant in a conversation, when one is indecisive, or introverted. Likewise, they can reflect annoyance or anger, openness, conclusion, complicity, interrogation, admiration, astonishment, dissidence, contempt, submission, sadness, etc.; which make silence obtain meaning depending on the context or, according to de la Fuente (2019: 481), from "a textural approach to social and cultural reality are most evident in cases where time or space, the materiality or medium of a given cultural or aesthetic form"<sup>101.</sup>), and its capacity to signify in a concrete situation. Silence as a visual event, or as an "interaction of the visual sign where the constituent parts are not defined by the medium, but by the interaction between the viewer and what he looks at or observes"<sup>102.</sup>) (Mirzoeff, 2003, p. 34), is visualized and gives meaning to existence from collective experience. In this way, its meaning is not a linguistic sign, but a semiological sign that is related between signifier and signified, which is characterized by difference and repetition in a system of exclusions and relationships that create meaning in collectivity.

This type of practice and aesthetic images of *visual silences* seek to build meaning through their dispute and duration in time as well as in space, establishing a collective experience. In this way, *visual silences* as a political action (Sánchez, 2021), are carried out through antagonistic interactions of the symbolic order and in the dispute for meaning and the generation of senses, practicing the democratic use of the image.

Guillemard (2013), mentions with respect to *visual silences* that absolute black is a political gesture, which acts as a rejection of the classic rules of representation. It is a black against figuration, visual representation and the supremacy of images and what they imply.

We have observed that the importance of silence in different languages or systems of meaning is essential for its understanding, in the case of cinematographic language, it has the ability to transmit a feeling or emotion through the gaze, it could be said that cinema is "a poetry of acts" (Steiner, 2003, p. 123). It is important to clarify that *visual silences* are not only found in museums, as we will see later. Agamben (2019), mentions that silence in cinema is essential and that it has nothing to do with the presence or absence of sound track, but as the exposure of being-in language, that is, from gestures. In this sense, we must stop thinking that silence in cinema is only found in the silent format or genre, but that we can recognize it in the image itself.

---

<sup>101.</sup>) A set of sensibilities are characteristic of a textural rather than a textual outlook. Texture derives from the "Latin *texere*, meaning 'to weave'; *texere* is also the Latin source of the word "context" (de la Fuente, 2019).

<sup>102.</sup>) The italics are mine.

There are other acts of presence that are perceived through the gaze, and that are not necessarily material, tangible or textured form; in painting or architecture, Amorós mentions: "nudity, empty spaces, the absence of decoration, white or monochrome backgrounds are equivalent to acoustic silences" (Labraña, 2017, p. 30). That is why we can recognize acoustic or *visual silences* through an absence that becomes present with the absence itself; in other words, the sign demonstrates itself through itself.

According to Barthes (1993, p. 248-249), in *The paradox of nothingness and the absurdity*, there are objects that have the sense of having no sense, and there is no object that escapes meaning; the function of an object always becomes the sign of that same function. *The paradox of nothingness and the absurd* constantly appears in Barthes' analysis (1971, p. 77), "zero degree is not a *nothingness*, but an absence that signifies". Thus, *nothingness* itself is full of meaning from the moment it, once named or looked at, also signifies.

Other examples of *visual silences* are found in the correspondences with the literary interpretation of Block de Behar (1984, p. 24):

"Frank Stella's black canvases, Robert Ryman's Untitled, where access to an immaterial sensibility becomes clearer and the correspondence with silence more evident: the white canvas, blank, is not explained by Mallarmé's mystical horror but as a postponed exasperation, the pure expectation, which counts as a proposal or a provocation: the viewer faced with a suspended aesthetic experience."

Malevich's *White on White*, who sought to take art to the limits of its representation, demonstrated that art itself is limitless; and that the only limit in a work, they are only found with the work in its composition and in the dimensions of the canvas itself (Lampkin, 2017).

I called *aesthetic silences* (Sánchez, 2019; 2021; Albo & Sánchez, 2020) those that have been used as inspiration to give meaning and artistic creation to different human expressions in an autonomous and rational way— whether sound or visual—. These types of silences, from sound or image, build meanings that will depend on the experience and interpretation of the viewer. Susan Sontag (1967) referring to the aesthetics of silence, mentions that the artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full emptiness, an enriching emptiness, a resonant or eloquent silence. In other words, *completely limitless* silences and voids of meaning.

## **5. Aesthetic experience of social protest**

The capacity for symbolization and representation of social action develops in direct proportion to the social capacity to produce symbolic resources (Chihu & López, 2007). In this sense, social protest is a representation of the conflict within the logic of democracy, it is the way in which certain groups and collective identities struggle to make their demands, their repertoires and their aesthetics visible (Magrini, 2010). Thus, we understand these social protests as a struggle for the significance and meaning of social phenomena, and symbolic demands that involve a change of system and political regime through art.

Buck-Morss (2009), points out that the meaning of artistic work represents the artist's intention; the meaning of the image is the intentionality of the world. Interpreting consists of placing oneself in the creator's point of view (Eco, 1970). Therefore, what interests us is how the work is represented, and this, in turn, is resignified by the intervention of other actors. According to Bech (1995), images are also discourses, they occur in a specific historical and social context that defines specific conditions for their production, circulation, reception, and consumption; in addition to their reproduction, representation, reinterpretation and resignification.

## 5.1. Art-Less

The *Art-Less* initiative at the Davis Museum at Wellesley College in Massachusetts emerged in 2017 as a form of protest in the United States due to the anti-immigration measures of former President Donald Trump. For a few days, curators removed or covered with black canvases 120 pieces of art made by immigrant artists or donated by foreign collectors as a way of making visible the void that would remain in that country without them (Figure 1). In the places where the paintings were removed, labels reading "Given by an immigrant" (Figure 2), could be seen on the empty walls, with the aim of highlighting the impact of the government measure (MXCity, 2017; Expansion, 2017). It is worth highlighting that:

"Distant and prolonged migration not only alters the physiognomy of the places of destination, it also profoundly modifies the economy, sociality and culture of the towns of origin, with whom the exiles maintain close ties. And above all, it revolutionizes the community, which by splitting into remote branches becomes multispatial, discrete, binational" (Bartra, 2002, p. 20).



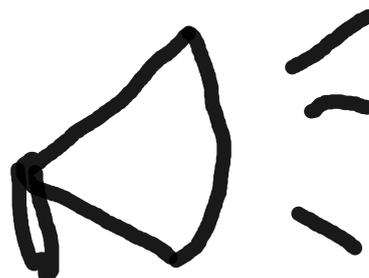
Figure 1  
Source: Montserrat Valle, CNN, 2017



Figure 2  
Source: Montserrat Valle, CNN, 2017

In an interview made by *Expansión* (2017), the curators mentioned in this regard: "We have removed or covered these works to symbolically demonstrate what the Davis Museum would look like without their contributions to our collections and to Wellesley College, and with this we seek to honour their many invaluable gifts." We can see how the artists' work is resignified by the curator's sensibility, that is to say, they acquire another meaning when they are covered, it is no longer the work itself, but what they represent when they are covered.

Regarding the works covered with black canvases (Figure 3), "perhaps we must recognize that there is no image that can be radically thought of except beyond the principle of visibility, that is, beyond the canonical opposition –spontaneous, unthinkable– of the visible and the invisible" (Didi-Huberman, 1997, p. 68). There is something hidden beneath them that is hidden and it is not only the materiality of the object, but an ideological and symbolic discourse that is discovered with the canvases themselves.





**Figure 3**

**Source:** Montserrat Valle, CNN, 2017

Garbuno (2014), on the other hand, remains with a limited reflection when talking about the *aesthetics of emptiness* that predominates in contemporary art, taking on the appearance of the real, its surface, where he mentions the disappearance of the symbol and all its dimension of depth of meaning and interpretation. In contrast to what Garbuno exposes; precisely the empty spaces of the works, the black canvases that cover them, show that the pieces were there and that they remain as memory-images and creative spontaneity (Simondon, 2013), as can be seen in Figure 4.



**Figure 4**

**Source:** Davis Museum at Wellesley College, 2017

## 5.2. Take the Money and Run

In a different context and culture, Jens Haaning's *Take the Money and Run* at the Kunsten Museum of Contemporary Art Aalborg in Denmark in 2021, emerges as a form of protest against low wages. Haanning is a conceptual artist who has had exhibitions since the 1990s. Among his best-known works, it is *Summer 1996 in Middelburg*, a work that consisted of moving a small sewing factory with migrant employees from Turkey, Bosnia and Iran, to the art museum of Middelburg in Holland. *Turkish jokes* was another of his well-known works, which consisted of a recording of a conversation between Turks telling jokes in their native language that was reproduced in a public space in Oslo in 1994.

The Kunsten Museum of Contemporary Art gallery in Aalborg asked the artist, known for his critical works on money, racism, power and marginalized groups, to recreate an earlier work of his consisting of two glass paintings filled with banknotes, one with 328,000 Danish kroner and another with 25,000 euros, reflecting the average annual salary in Denmark and Austria.

The works were to be part of an exhibition with pieces by 22 artists where the main theme was the role of the individual in today's labour market. Faced with this proposition, the Danish artist borrowed 550,000 Danish kroner, about US\$84,000, to include them in his paintings and then return them (Palumbo, 2021). The surprise came when the museum received the two empty white paintings under the title *Take the Money and Run* (Figure 5). Now, the museum claims the borrowed money. Thus, the spectacle is part of capital, to such a degree of accumulation that it becomes an image (Debord, 1995).



Figure 5

Source: Kunsten Museum of Modern Art, Aalborg, 2021

Haaning, in an interview for radio dr.dk. mentioned "work is that I have taken their money [...] I encourage other people who have working conditions as miserable as mine to do the same" (BBC News Mundo, 2021). In this way, we find how the empty paintings resignify the work commissioned for the *Work It Out*, which precisely tries to show the relationship between work and money (Infobae, 2021). According to Baudrillard (1978), the image masks the absence of reality to a new era in which it maintains no relationship with any reality; it is its own pure simulacrum. The (intangible) work is an implosion, seen as a violent reaction against the saturation of the social, a retraction, a challenge to the hegemony of the social (Figure 6). It should be noted that there is no such thing as empty space. As long as the human eye looks, there will always be something to see (Sontag, 1967, Linking section IV, para. 5):

"To look at something `empty` is to keep looking, to keep seeing something, even if it is only the ghost of one's own expectations. To perceive fullness, it is necessary to retain a keen sense of the emptiness that marks it; conversely, to perceive emptiness, one must apprehend other areas of the world as full."



**Figure 6**

**Source:** Henning Bagger/EPA-EFE/Shutterstock, 2021

Accordingly, emptiness and silence add power and authority to what was already broken (Sontag, 1967). Absence becomes the message of a past, of something that was there, that claims its permanence through a presence that was their own, and that reconfigures the present. Although Panofsky (2003, p. 37) refers to painting or to what is related to it, we consider it important to rescue his idea of representation as a closed internal space, conceived as an empty body that signifies:

“more than the simple consolidation of objects, a revolution in the formal assessment of the pictorial surface: this is no longer the wall or the board on which the forms of singular things or figures are represented, but it is once again, despite being limited on all sides, the plane through which seems to us to be seeing a transparent space.”

Berger (2010), for example, mentions that the silence of images is more powerful than their shape or colour, since it requires an effort of recognition and interpretation on the part of the observer. Silence fills the very act of contemplation with light. "It is a necessary silence so that the *paintings speak* and the viewer can hear them and, in doing so hear himself" (Berger, 2010, p. 9, my italics). The viewer is confronted with his own reaction: surprise, bewilderment, recognition, cataloguing, awareness of a unique response to an emitted stimulus (Figure7).



Figure 7

Source: Niels Fabæk, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, 2021

According to Arnheim (1997), every artwork must express something. This means, in the first place, that the content of the work must go beyond the presentation of the individual objects that constitute it, in addition to the fact that the expression is inherent to the visual structure and that it manifests itself when it comes into contact with the perceptual forces of the observer who activates them, bringing the creative or productive force of that expression into contact with the contemplative and interpretative force of the observer.

"The 'stimulus' or influence produces a 'reaction', a response or, better, an accumulation, a chain of reactions that generate, consciously and unconsciously, in the observer, strategies of action that reveal the rich process of interpretation and production of meanings to which the image gave rise [...] To perceive this meaning, we need an associative action, namely: it is the capacity to relate visible forms with things and beings from our 'everyday practical experience' [...] The vast universe of meanings that are present in the specific culture within which both the observer and the creator of those images have been educated, formed and conditioned are brought into play" (Bech, 1995, p. 11).

In this way, the process of invention that Simondon (2013) speaks of is perfectly formalized when it produces a separable object or a work independent of the subject, transmissible, that can be put in common, constituting the support of a relationship of participation, cumulative, associative or collective participation and always in becoming.

In other words, silence as a political action presents the absent from the invention and creation of a new meaning, manifesting a change in the political from the collective. Silence as a neutral signifier constructs new ways of doing politics from another dimension. Therefore, silence in art can be interpreted as an act of the artist who tries to materialize it in his work. Likewise, we must not forget that, as Mitchell (2009) points out, if we want to understand the power of images, we need to look at their internal relations of domination and resistance, as well as their external relationship with viewers and the world. We must

"to learn to look at works of art anew: to look at sculpture, architecture, the painting and, through it, the world, not in the sense that the artwork represents nature, but in the sense that a certain way of understanding formal relations entails a new way of perceiving, understanding, finding pleasure in the configurations that in reality are offered to our perceptive organization" (Eco, 1970, p. 214-215).

In this way, the works presented function as a political tactic to reconfigure the relationship between public and private spaces, such as museums. In the sense of concretizing in silence (and its aesthetic/cultural possibilities), a space of political tension in contemporary times. Being political art, a lateral exploration of a first collective atmosphere of perceptible contingency, where the search for belonging remains a binding reason to preserve the normative habits of social reproduction and political optimism (Berlant, 2011).

As can be seen, in the case of Art Less, if the artists' works, before being removed or covered by the black canvases, had a specific political connotation –or not–, they create one or more political meanings from their intervention by the curators. Unlike in the case of *Take the Money and Run*, where Haaning, the artist who created the work, carries a specific political position.

By this we mean that, if these political actions are to be received as such by the spectators, first, the context in which they were exhibited must be recognized and, at another time, they must stop seeing individually; that is, learning and daring to look differently at what reality demands of us, through political practices constituted in aesthetic, sensitive, collective and necessary experiences for social protest.

## 6. Conclusions

Finally, the *visual silences* as part of the *aesthetic silences* are polysemic. They are not material *nothingness*, nor the absence of something, they are not empty pictures or images without colour saturation, but through silence, emptiness, collaborative action or in the case of the black canvases that, more than covering, reveal a problem that demands to be looked at and addressed, as is the case of labor precariousness or xenophobia and systemic racism against immigration, in addition to the multiple meanings and added interpretations that are generated by the collective spectator.

In this sense, the images, these particular *visual silences*, signify the search for an improvement in working conditions in the field of art on the one hand, and on the other, the importance of cultural exchange through migration, where the vast majority of times, displaced individuals, excluded, in constant transit, have been forced to seek dignified life opportunities that their own places of birth have not been able to offer them, either because of insecurity –in every sense–, or because of the multiple forms of violence emitted by contemporary capitalist practices or by the different coercive social structures.

The social stereotypes of the artist, the activist and the spectator involved in a common project converge and are diluted, transforming their own visual experience, as well as the predetermined collective imaginary. We find the characteristics of collectivity through the aesthetic experience and the creation of links in the re-presentation of artworks, where *aesthetic silences* are made visible and recognized as political action.

*visual silences* as a political action create meaning through interaction and association among the participants involved, and generate ways of seeing and practices of looking at the experience in another way; They seek affirmation, recognition, as well as listening to the other through images and social protest that they carry out in consensus and dispute.

## References

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2019). Notes on gesture. C. Kul-Want (Ed.). *Philosophers on Film from Bergson to Badiou. A Critical Reader* (pp.208-217). Columbia University Press.
- Albo, Ú. & Sánchez, J. L. (2020). The Meme and its Silences in Case of Natural Disasters: 19S in Mexico City. *VISUAL Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional De Cultura Visual*, 7 (1), 47-55.
- Aristóteles. (s/d). *El sentido de lo sensible. De la memoria y el recuerdo. Traducción de Francisco De Samaranch. Aguilar* [online]. Retrieved from: [http://www.hermanosdearmas.es/wp-content/uploads/2017/12/aristoteles-del-sentido-y-lo-sensible\\_-de-la-memoria-y-el-recuerdo.pdf](http://www.hermanosdearmas.es/wp-content/uploads/2017/12/aristoteles-del-sentido-y-lo-sensible_-de-la-memoria-y-el-recuerdo.pdf)
- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bartra, A. (2002). Orilleros, polimorfos, trashumantes. Los campesinos del milenio. *Revista de la Universidad de México*, 13-23. Retrieved from: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/8fe3bcd6-5844-46f3-ba6d-b40ab2a8c071/orilleros-polimorfos-trashumantes-los-campesinos-del-milenio>
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

- BBC News Mundo. (2021). *Un museo de Dinamarca le pide a un artista que devuelva el dinero después de entregar dos lienzos en blanco*. Retrieved from: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-58762219.amp>
- Bech, J. (1995). Notas acerca de una hermenéutica de *La imagen*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 40 (161), 9-29.
- Belting, H. (2007). *Antropología de La imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Block de Behar, L. (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid: Siglo XXI.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 19-46.
- Chihu, A. & López, A. (2007). La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci. *Polis*, 3 (1), 125-159.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- De la Fuente, E. (2019). BOTH-AND: on the need for a 'textural' Sociology of art. *Caderno CrH*, 32 (87), 475-488.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A.
- Expansión. (2017). *Art-Less, una forma de protestar contra Trump, y a favor de los inmigrantes*. Retrieved from: <https://expansion.mx/estilo/2017/02/17/art-less-una-forma-de-protestar-contr-trump-y-a-favor-de-los-inmigrantes>
- Garbuno, E. (2014). *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México: UNAM, ENAP.
- Guasch, A. (2003). Los *Estudios Visuales*. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales #1*, Noviembre 2003, pp. 8-16. Retrieved from: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Guillemard, M. (2013). *Beyond the black image. A liberating encounter between the spectator and sound*. (Master Thesis). London: Birkbeck University, Film, TV and Screen Media.
- Infobae. (2021). Un artista danés se apropió de USD 84 mil de un museo y dice que no es un robo sino su "obra de arte". Retrieved from: <https://www.infobae.com/america/mundo/2021/09/28/un-artista-danes-se-apropio-de-usd-84-mil-de-un-museo-y-dice-que-no-es-un-robo-sino-su-obra-de-arte/>
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid: Editorial Siruela.
- Lampkin, F. (2017). *Blanco sobre blanco. Del creador de "Cuadrado negro sobre fondo blanco" nos llega este... ¡¡blanco sobre blanco!!*. *HA! Enciclopedia online de Bellas Artes*. Retrieved from: <https://historia-arte.com/obras/blanco-sobre-blanco>
- Magrini, A. (2010). La efervescencia de la protesta social de luchas, demandas, narrativas y estéticas populares. In Fundación Friedrich Ebert (ed.). *"Vamos a portarnos mal". Protesta social y libertad de expresión en América Latina* (pp.31-52). Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación C3.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de La imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal.
- MXCity. (2017). *En protesta a Trump, un museo retiró todas las obras de arte hechas por migrantes*. Retrieved from: <https://mxcity.mx/2017/02/en-protesta-a-trump-un-museo-retiro-todas-las-obras-de-arte-hechas-por-migrantes/>
- Palumbo, J. (2021). A museum lent an artist \$84K – so he kept the money and called it 'art'. *CNN Style, Arts*. Retrieved from: <https://edition.cnn.com/style/article/jens-haaning-kunsten-museum-modern-art/index.html>
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Platón. (1988). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.

- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sánchez, J. L. (2019). *Los silencios como acción política para la escucha y el reconocimiento. Un aporte conceptual*. (Master Thesis). México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ciudad de México.
- Sánchez, J. L. (2021). Silencios visuales como acción de lo político: Una mirada a la reconfiguración de las manifestaciones estéticas contemporáneas. *Revista Mexicana de Comunicación, "Comunicación y cultura visual"*, 146-147. Retrieved from: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/silencios-visuales-como-accion-de-lo-politico/>
- Sontag, S. (1967). The aesthetics of silence. Aspen no. 5 + 6, item 3. Retrieved from: <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/index.html>
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.

# COMBART

ARTE, ARTIVISMO E CIDADANIA.  
UTOPIAS E FUTUROS IMAGINADOS

ART, ARTIVISM AND CITIZENSHIP  
UTOPIAS AND IMAGINED FUTURES



PAULA GUERRA (EDS)  
RICARDO CAMPOS





ORGANIZAÇÃO:



APOIO: