TAA
TON
TAA
TOI
TA
TOI
TOI
TOI
Todas as Artes Todos os Nomes
Paula Guerra

TODAS AS ARTES

TODOS OS NOMES (vol. 2)

Paula Guerra

ORGANIZAÇÃO:

PARCEIROS:

II CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES

TODOS OS NOMES (vol. 2)

Paula Guerra (Org.)

Publicado em julho de 2022
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.letras.up.pt

Design: Rui Saraiva
Capa: Rui Saraiva
Artwork: Esgar Acelerado
Revisão: Sofia Sousa, Caterina Kuo Chen e João Lima

ISBN: 978-989-8969-44-6

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

Atribuição CC BY

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

Índice

Introdução.....6

Parte I TODAS AS ARTES: conecimento, metodologias, processos e criatividade.....10

O fotográfico como experiência cocriadora na cultura visual: relato de experiência no ensino de artes visuais The photographic as a co-creative experience in visual culture: experience report in teaching in the visual arts.....12

Análise material: origens e percursos Material analysis: origins and pathways.....24

Vedute et allie – olhares (delas & deles) estrangeiros sobre o Rio de Janeiro Vedute et allie – foreign (hers & his) views on Rio de Janeiro.....34

Ensaio sobre o signo. Linguagem, ontologia, perspetivação e alguma arte contemporânea Essay on the sign: Language, ontology, perspectivation and a certain contemporary art.....52

Não-fazer no trabalho sobre si mesmo Non-action on the work of the self 62

Artur Lescher e a atualização da abstração geométrica Artur Lescher and the update of the geometric abstraction.....70

Pinturas que se ouvem? Contributos para o inventário e estudo da iconografia musical na pintura do largo tempo do século XIX em Portugal Hearing paintings? Contributions to the inventory and study of musical iconography in 19th century painting in Portugal.....76

Treinamento de ator e treinamento Zen Budista Actor training and Zen Buddhist training. 90

Parte II As Metamorfoses contemporâneas das manifestações artísticas no Sul Global 96

Incrustações que calam e falam ao mundo: a poesia tipográfica testemunhal de Manoela Afonso Rodrigues Incrustations that silence and speak to the world: the testimonial typographic poetry of Manoela Afonso Rodrigues.....98

Earwig and the Witch: Estúdio Ghibli, do híbrido ao mainstream Earwig and the Witch: Ghibli Studio, from hybrid to mainstream.....112

Ambientes como reflexos da vida: os contrastes nos cenários do filme O Grande Circo Místico Environments as reflections of life: the contrasts in the sets of the film The Great Mystical Circus.....124

Da utopia à representatividade afro-latina no game Spiderman – Miles Morales From utopia to the afro-Latin representation in the game Spiderman - Miles Morales.....134

Mediação cultural em meios tecnológicos como ação coletiva: o mediador como um artista propositor de novas experiências entre o público e a obra dentro do ciberespaço Cultural mediation in technological means as collective action: the mediator as an artist who proposes new experiences between the public and the artwork within cyberspace.....142

A literatura e a história nas minisséries brasileiras Literature and history in Brazilian minisséries.....156

O parateatro e o teatro das fontes de Grotowski: uma questão de encontro Paratheater and Theater of Sources of Grotowski: a question of encounter.....168

Impactos sociais da pandemia de COVID-19 sobre as condições de trabalho de músicos instrumentistas em São Luis-MA (Brasil) Social impacts of the COVID-19 pandemic on the working conditions of instrumentist musicians in São Luis-MA (Brasil).....176

Parte III Artes, género, corpos e decolonialidade.....188

Políticas do corpo esgotado na dança de Tatsumi Hijikata Policies of the emaciated body in Tatsumi Hijikata's dance.....190

Gucci Hallucination: os signos da arte na comunicação de moda de luxo Gucci Hallucination: art signs in luxury fashion communication.....200

Antropofagia, sedução e sinestesia: a desconstrução do olhar sobre o corpo feminino nas obras comestíveis de Elisa Queiroz Anthropophagy, seduction and synesthesia: deconstructing the ways of seeing female bodies through Elisa Queiroz's edible artworks.....214

O corpo em pose no desenho das Academias de Belas-Artes do séc. XIX – A influência da fotografia The body in pose in the drawing of the Academies of Fine Arts of the 19th century - the influence of photography.....222

Nas capas de O Globo a construção imagética da primeira presidenta no poder On the covers of O Globo the imagery construction of the first president in power.....234

Fearless Girl: reflexões sobre relações públicas e as artes Fearless Girl: reflections on public relations and the arts.....250

O género como dimensão transversal na Agenda 2030: discussão sobre problemáticas binárias Gender as a transversal dimension in the 2030 Agenda: discussion on binary issues.....264

Perspectivas de gênero nas instituições museais: considerações de análise Gender perspectives in museal institutions: analysis considerations.....272

Parte IV Artes, intervenções, projetos e inclusao social.....280

Batalhas sem Heróis. As metamorfoses do punk na sociedade brasileira contemporânea Battles without Heroes. The metamorphoses of punk in contemporary Brazilian society..282

As artes e os artesanatos como lugares de memória e de acolhimento para migrantes e refugiados Art and craft as places of memory and welcoming for migrants and refugees...302

Da prática teatral à luta pelo reconhecimento: o Teatro do Oprimido nas favelas do Rio de Janeiro From theatrical practice to the struggle for recognition: the Theatre of the Oppressed in the favelas of Rio de Janeiro.....314

A preponderância dos afetos no emergir da cultura e das artes The preponderance of affections in the emergence of culture and the arts.....326

Tecnologia assistiva, aprendizagem e experiência estética de pessoas com deficiência visual Assistive technology, learning and aesthetic experience for people with visual impairments.....340

Esperança e desilusão no Brasil dos anos 1980: a democracia cantada no rock Hope and disappointment in 1980's Brazil: democracy sang in rock.....354

Entre o real e o oficial: permissividades e traduções do balé em dois contextos periféricos e brasileiros Between the real and the official: permittivities and translations of ballet in two peripheral and Brazilian contexts.....378

Entrudo e os Bate-Bolas no Rio de Janeiro Entrudo and the Bate-Bolas in Rio de Janeiro. 388

Parte V Políticas públicas, patrimónios, memórias e heranças.....400

Se estas paredes falassem: os murais da vila de Riachos If these walls speak: the murals of the village of Riachos.....402

A culturalização urbana à pequena escala. A intervenção artística urbana como ação política Urban Culturalization at the Small Scale: urban artistic intervention as political action.....414

Arte, memória e remix: Considerações sobre estética e política Art, memory and remix: considerations about aesthetics and politics.....428

Marcas românticas da poética do século XX. O caso do Catulo da Paixão Cearense Romantic marks of 20th century poetics. The case of Catulo da Paixão Cearense.....440

Repertorio de recursos cultural-artístico Cultural-artistic resources repertoire.....450

As interseções entre arte e arquitetura na construção de espaço público The intersections between art and architecture in the construction of public space.....480

Museografias de acontecimentos. A coleção de Arte Moderna e contemporânea portuguesa da SEC/MC Museographies of events: A SEC/MC collection of modern and contemporary Portuguese art.....496

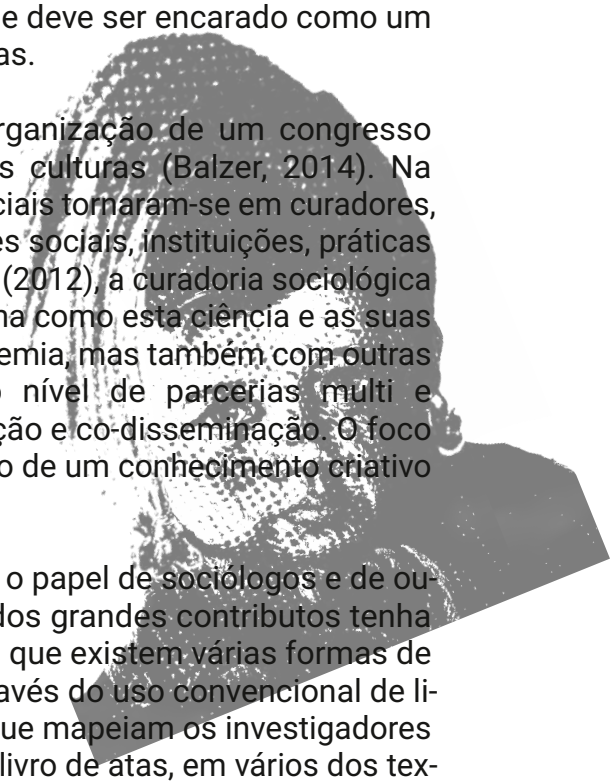
Património cultural imaterial e turismo: Desafios para a gestão turística Intangible cultural heritage and tourism: Challenges for tourism management.....514

Governança e municipalização das práticas artísticas: o caso da política cultural de Guimarães Governance and municipalization of artistic practices: the case study of Guimarães cultural policy.....524

Processos amplificados de curadoria nas artes e na cultura

Paula Guerra[1.)]

Aquando do delineamento desta introdução, referente ao Livro de Atas do II Encontro Internacional Todas as Artes, decidimos estabelecer uma ligação a um conceito ainda obscuro dentro das ciências sociais, especialmente no que diz respeito à sociologia. Assim, propomos uma abordagem que identifique as ciências sociais como curadoras. Esta noção de curadoria (Puwar & Sharma, 2012), refere-se às diversas formas como os investigadores movem as suas questões para o campo da prática das artes e da cultura. O próprio termo de curador, representa e descreve aquele que cuida ou que supervisiona e, no caso das ciências sociais, o investigador pode ser entendido como o curador da realidade, no sentido em que absorve, analisa e trabalha de modo que esta possa ser apresentada ou representada para um público mais vasto, tal como acontece num museu. Com efeitos, os trabalhos apresentados neste livro de atas podem ser entendidos como uma exposição num museu, pois a eles subjaz a ideia de curadoria de uma realidade ou vivência, tendo como ponto de partida a palavra e a imagem. Então, tal como no mundo da arte – um mundo que muito nos é querido – o investigador pode (e deve) ser entendido como um curador, no sentido em que deve ser encarado como um ativo produtor no âmago das sociedades contemporâneas.



E isso e particularmente relevante no que tange a organização de um congresso internacional dedicado a todas as artes e a todas as culturas (Balzer, 2014). Na atualidade, do nosso ponto de vista, os investigadores sociais tornaram-se em curadores, isto é, em catalisadores de diálogos, aproximando agentes sociais, instituições, práticas e entidades. Novamente, de acordo com Puwar e Sharma (2012), a curadoria sociológica – e mesmo noutras ciências sociais – aponta para a forma como esta ciência e as suas práticas de investigação se podem envolver com a academia, mas também com outras dimensões e esferas de atuação, especialmente ao nível de parcerias multi e interdisciplinares ou até mesmo em processo de cocriação e co-disseminação. O foco – tal como o curador de um museu – reside na promoção de um conhecimento criativo e inovador.

Poucos são os estudos que se tenham debruçado sobre o papel de sociólogos e de outros cientistas sociais enquanto curadores. Talvez um dos grandes contributos tenha sido o de Bruno Latour (2007) quando o mesmo afirmou que existem várias formas de se apresentarem e discutirem dados empíricos, sem através do uso convencional de livros. Aqui, encontramos uma das primeiras dimensões que mapeiam os investigadores como curadores e que, por seu turno, se manifesta neste livro de atas, em vários dos textos aqui apresentados (Obrist, 2015). Concomitantemente, as práticas sociológicas

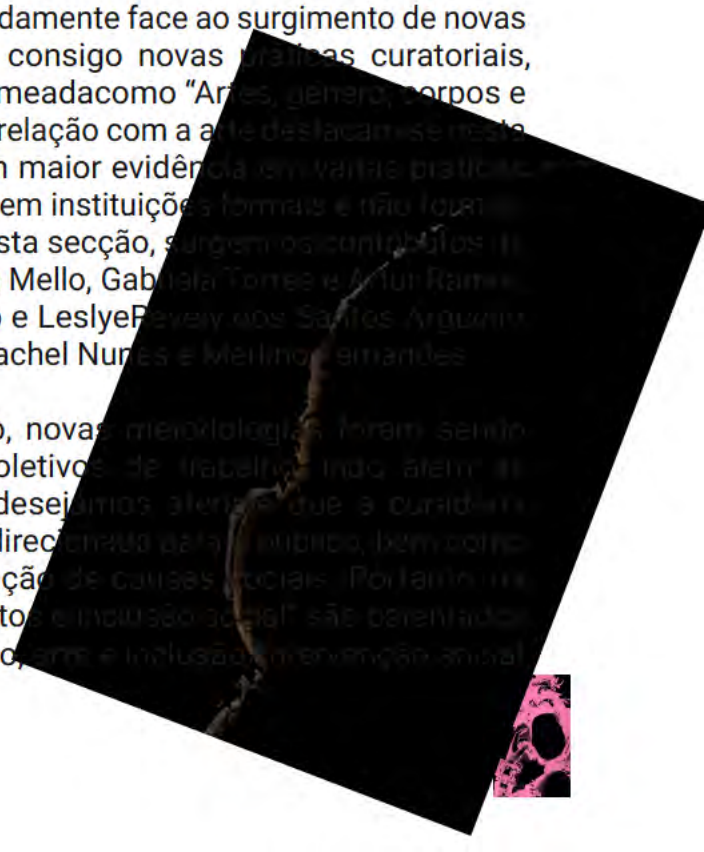
[1)] KISMIF Convenor, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, University of Porto, CITCEM, CEGOT, Griffith Centre for Cultural Research, KISMIF Project Coordinator, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt ORCID: http://orcid.org/0000-0003-2377-8045

podem ser encaradas como sendo dotadas de uma forte componente heterodoxa, algo que contribui ativamente para a construção de um ofício da sociologia enquanto prática de curadoria (Guerra, 2017).Paralelamente, os contributos autorais que compõem este volume podem serem interpretados a partir dos contributos de Stuart Hall (2001), ou seja, podem ser vistos como arquivos vivos que convidam a um compromisso constante, não de deferência para com o passado, mas de sustento de uma força criativa e inovadora para a investigação – seus desafios, rumos e fronteiras -, no futuro (Hennion, 2007). Então, partindo desta(s) premissa(s), julgámosadequado que este livro se divida em cinco partes que, em certa medida, transpõem e transmutam - e são o sustento de uma força criativa, ao nível da investigação, no futuro das ciências sociais.

Na primeira parte deste livro, intitulada "Todas as artes: conhecimento, metodologias, processos e criatividade", são exibidos seis capítulos que combinam o potencial artístico enquanto método de investigação, ou seja, de certo modo, os mesmos vão ao encontro do que foi dito anteriormente, sobre a importância dos processos de cocriação, coprodução e co-disseminação nas ciências sociais atuais. Nesta primeira parte, contámos com os contributos de André Luiz de Araújo Lima; Anne Grasiele dos Santos Pereira e Antenor Rita Gomes, Nilton Gamba Júnior e Simone Formiga, Maria de Fátima Lambert, André Goldfeder, Mariana Rosa e Silva Santos, Luis Sandes, Sónia Duarte e Andrea Copeliovitch.

Na segunda parte "As metamorfoses contemporâneas das manifestações artísticas no Sul Global" desta obra, o foco incide sobretudo na mudança, ou melhor, na mudança de olhares. O facto de se tratar de uma secção destinada a abordagens relacionadas com o Sul Global vem contrariar anteriores reflexões eurocêntricas, centradas no Norte Global dominador. Tal como nos contemporâneos processos de curadoria (O'Neil, 2007) – que aconteceram com a chamada virada curatorial – novas vozes, práticas, saberes e experiências são trazidas para a ribalta, incentivando o surgimento de novas formas de saber. Aqui, temos contributos de MaruziaDultra, Lilia Nogueira Calcagno Horta, Mariana Lemos Schwartz, Wagner Alexandre Silva, Adryana Diniz Gomes, Veronica Eloi de Almeida, Bruno Leal Paiva, Paulo Keller e Lorena de Oliveira Elias.

Mantendo a nossa linha de argumentação, designadamente face ao surgimento de novas práticas artísticas que, por sua vez, deslocam consigo novas práticas curatoriais, avançamos para a terceira secção deste livro, nomeadacomo "Artes, género, corpos e decolonialidade". Temáticas como o corpo e a sua relação com a arte destacam-se nesta secção, algo que também se tem encontrado em maior evidência em varias práticas artísticas, tais como a fotografia - por exemplo – e em instituições formais e não formais (museus e outros espaços não institucionais). Nesta secção, surgem os contributos de Éden Peretta, Luísa Costa Campos de Moura, Júlia Mello, Gabriela Torres e Artur Ramos, Tatiana ScaliAbritta, SergioVinicius de Nez Pedro e LeslyeRevely dos Santos Arguvim, Sara Vidal Maia; Thiago Lopes e Vivian Martins, Rachel Nunes e Merlino Fernandes.



Não enjeitando a curadoria, ao longo do tempo, novas metodologias foram sendo construídas sobre modelos participativos e coletivos de trabalho, indo além de instituições artísticas tradicionais. Aquilo que desejamos atenuar que a curadoria artística – tal como a científica – passou a estar direcionada para o público, bem como o seu foco passou a estar na luta ou representação de causas sociais. Portanto na quarta parte deste livro "Artes, intervenções, projetos e inclusão social" são patentados trabalhos que combinam esta tríade: investigação, arte e inclusão, intervenção anual.

mostrando, uma vez mais, as possibilidades de uma ação conjunta e em parceria. Aqui temos plasmados os contributos de Paula Guerra e Edson Alencar Silva, Mônica PeralliBroti, FannyArnulf, Luís Carlos S. Branco, Maria Baffini, MarioLuis Grangeia, Hilda Gomes, Rousejannysa Silva Ferreira, Nilton Gamba Júnior e Simone Formiga.

Por fim, a última parte, legitimamente apelidada “Políticas públicas, patrimónios, memórias e heranças” remete para uma ideia precedentementeconsignada e que se encontra no âmago dos contributos de Stuart Hall (2001):as asserções das ciências sociais puderem ser refletidas como um arquivo vivo. Esta secção é dedicada à memória, aos patrimónios e às heranças e, claro está, como esses elementos se podem materializar em políticas públicas, demonstrando, novamente, o caráter interventivo das investigações atuais. Falámos dos contributos de Ricardo Triães e Ângela Ferraz, Rita Henriques, Pedro de Assis Pereira Scudeller, Andressa Araujo dos Santos, Ana-Vanêssa Lucena, João Concha, Cláudia Antunes, Maria Luz Nolasco, Sónia Moreira Cabeça, Tiago Mendes.

Referências bibliográficas

Balzer, D. (2014). Curationism: How curating took over the art world and everything else. Toronto: Couch House Books.

Guerra, P. (2017). 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. Portuguese Journal of Social Sciences, 16 (3), 283-303.

Hall, S. (2001). Constituting an archive. Third Text, 15(54), 89-92.

Hennion, A. (2007). 'Those things that hold us together: Taste and sociology'. Cultural Sociology, 1 (1), 97-114.

Latour, B. (2007). Interview with Bruno Latour: making the "Res Public". Ephemera. Theory and Politics in Organization, 7(2), 364-371.

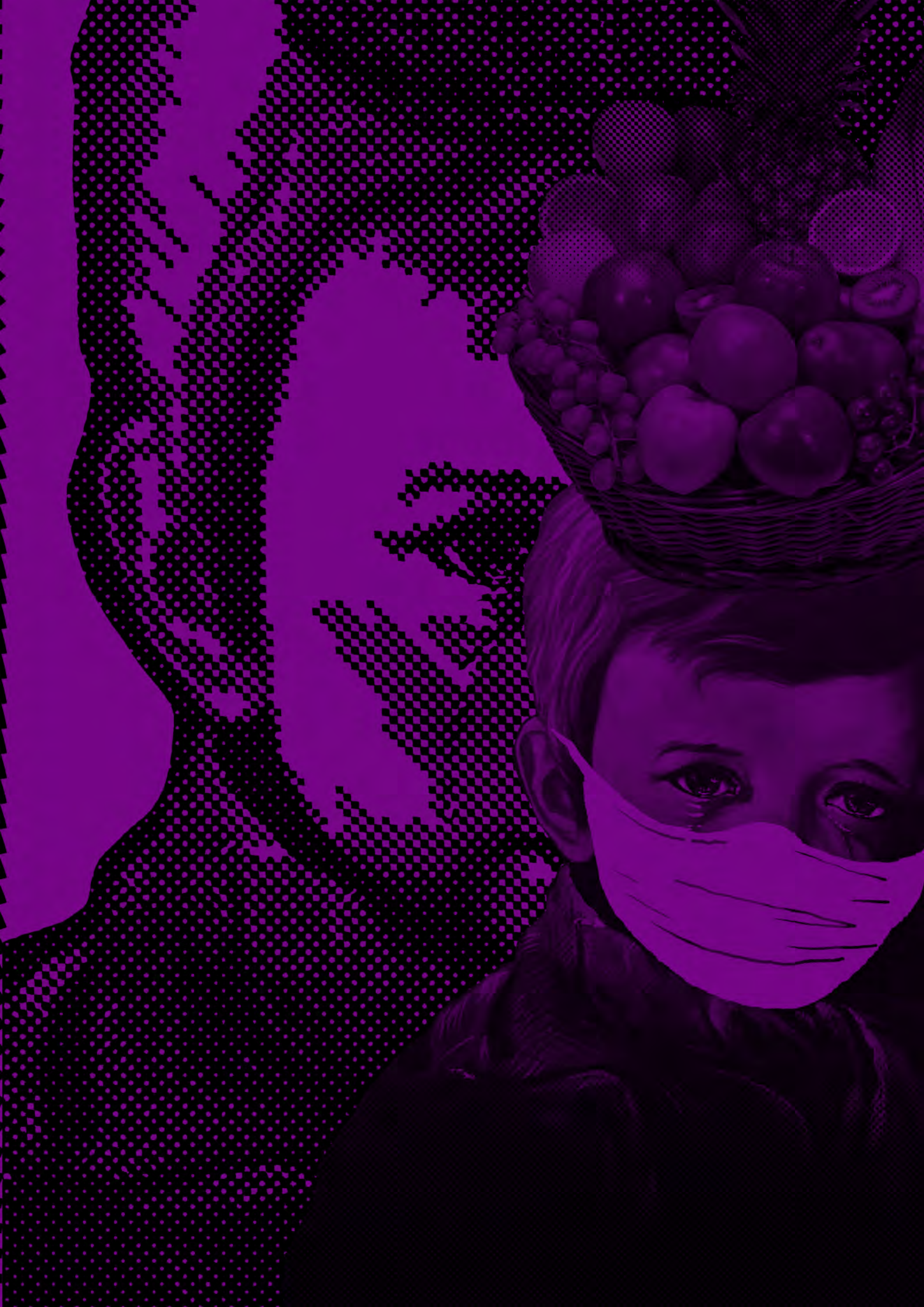
O'Neill, P. (2007). Curating Subjects. London: Open Editions.

Obrist, H. U. (2015). Ways of curating. London: Penguin.

Puwar, N. & Sharma, S. (2012). Curating Sociology. The Sociological Review, 60, 40-63.

PARTE I

TODAS AS ARTES: conhecimento, metodologias,processos e criatividade



CAPÍTULO 1.1.

O fotográfico como experiência cocriadora na cultura visual: relato de experiência no ensino de artes visuais

The photographic as a co-creative experience in visual culture: experience report in teaching in the visual arts

André Luiz de Araújo LIMA[2.)]
Anne Grasiele dos Santos PEREIRA[3.)]
Antenor Rita GOMES[4.)]

Resumo

Este artigo é um relato de experiência em torno das práticas de ensino em artes visuais com estudantes em um projeto de ensino. Os diálogos tecidos ao longo dos encontros sugerem tensionamentos em torno da fotografia e suas implicações nas subjetividades dos sujeitos, na perspetiva de propor experiências visuais emancipatórias. A exploração teórica parte do pressuposto de que a fotografia oferece na contemporaneidade uma complexa fonte de conhecimentos e trocas entre as subjetividades relacionadas às representações da imagem técnica, decodificada digitalmente nos ambientes virtuais e manipulada extensivamente entre indivíduos, expondo suas formas de ser e estar no mundo, que em muitos casos amplificam o mal-estar pós-moderno, o hedonismo e o esvaziamento das narrativas emancipatórias. Os resultados aqui apresentados apontam para maiores estudos sobre a temática no sentido de explorar o caráter experimental da fotografia no contexto do ensino remoto, possibilitando aos envolvidos vivenciar as visualidades fotográficas para além de uma mera ilustração, representação, ou tradução em texto das imagens técnicas. Palavras-chave: fotografia, cultura visual, ensino da arte

Abstract

This article is an experience report on visual arts teaching practices with students in a teaching project. The dialogues woven throughout the meetings suggest tensions around photography and its implications for the subjectivities of the subjects, to propose emancipatory visual experiences. The theoretical exploration is based on the assumption that contemporary photography offers a complex source of knowledge and exchanges between subjectivities related to technical image representations, digitally decoded in virtual environments and extensively manipulated between individuals, exposing their ways of being and being in the world, which in many cases amplify the postmodern malaise, hedonism and the emptying of emancipatory narratives. The results presented here point to further studies on the subject to explore the experimental nature of photography in the context of remote education, enabling those involved to experience photographic visuals beyond a mere illustration, representation, or translation into the text of technical images.
Keywords: photography, visual culture, art education

[2)] Universidade Estadual da Bahia, Campus IV, Brasil. E-mail: andrelima743(at)gmail(dot)com
[3)] Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia, Campus Jacobina, Brasil. E-mail: graziene0909(at)gmail(dot)com
[4)] Universidade Estadual da Bahia, Campus IV, Brasil. E-mail: antenorritagomes(at)gmail(dot)com

1. Tecendo uma experiência cocriadora de ensino nas artes visuais

A experiência aqui delineada propõe uma ação artística no ensino da arte, instaurando a experiência do aprendizado entre os estudantes envolvidos num curso sobre fotografia e seus processos de subjetivação enquanto potências desencadeadoras de tensões e provocações iniciais para a proposição de diálogos e ações cocriadoras, tentando diluir as fronteiras tradicionais estabelecidas entre o professor enquanto sujeito detentor do conhecimento e os estudantes enquanto meros ouvintes; recipientes vazios a espera de serem positivamente preenchidos. O referido projeto de ensino iniciou-se em meio a pandemia do sars-cov-2, em meados de outubro de 2020, estendendo-se até maio de 2021. Criado e realizado pelo primeiro autor deste artigo, então professor do componente curricular Arte, no IFBA Campus Jacobina. O material produzido durante a pesquisa foi delineado através dos relatos das experiências sobre a fotografia durante a realização deste projeto, contemplado com bolsa auxílio estudantil pela instituição supracitada.

Este projeto foi implementado no âmbito dos cursos técnicos integrados ao ensino médio, muito difundidos em todo o território brasileiro, cobrindo uma ampla rede formada pelos institutos federais de educação, ciência e tecnologia. Maria Ciavatta (2008) e Marise Ramos (2007) apontam para a importância do papel da formação integrada e seus desdobramentos, ressaltando a problemática da educação brasileira a partir das leis, práticas de ensino e da emancipação política dos estudantes do sistema educacional que os torna subservientes a lógica de mercado capitalista. As autoras ressaltam também a dimensão dos cursos técnicos integrados na formação do sujeito numa perspetiva sócio histórica no país, pois a emancipação política através da educação, num contexto em que a manipulação de informação e as estratégias de alienação tornaram-se potencialmente lucrativas para governos e meios de comunicação de massa, é estratégia de grande relevância na formação de sujeitos autônomos. De acordo com Simões, citado por Ramos;

> O ensino técnico articulado com o ensino médio, preferencialmente integrado, representa para a juventude uma possibilidade que não só na questão da sua sobrevivência econômica e inserção social, como também uma proposta educacional, que na integração de campos do saber, torna-se fundamental para os jovens na perspetiva de seu desenvolvimento pessoal e na transformação da realidade social que está inserido. A relação e integração entre teoria e prática, do trabalho manual e intelectual, da cultura técnica e a cultura geral, interiorização e objetivação vão representar um avanço conceitual e a materialização de uma proposta pedagógica avançada em direção à politecnia como configuração da educação média de uma sociedade pós-capitalista (Simões, 2007, p. 82 in Ramos, 2007, p. 10).

Este distanciamento provocado por uma instrumentalização para o mundo do trabalho tornou-se um modo de arrastar a produção do conhecimento, desestruturar nas diversas formas de ensino e produção conceitual a partir da experiência, da vivência, da tentativa e erros tão caros à arte e à ciência. Unificar esses saberes, diante deste enrijecimento das estruturas curriculares figura-se como uma árdua tarefa. A respeito disso, Ciavatta (2008, p. 9) comenta que: “A lógica multidisciplinar, sobre a qual, historicamente, se baseou o currículo escolar, foi condenada com uma lógica de fragmentação do saber”.

A partir das discussões provocadas pelas autoras supracitadas, percebemos que o ambiente dos institutos federais, no que diz respeito à dimensão cidadã da educação, mostra-se como um dinâmico catalisador de possibilidades de experiências educacionais exitosas, sobretudo em relação a propostas educacionais que vislumbram a dimensão da emancipação, a interrogar de modo crítico o fazer artístico, a exemplo das imagens técnicas.

2. Imagem técnica contra o tecnicismo na educação

Sobre a problemática da imagem fotográfica e seu uso como instrumento pedagógico na escola, traz-se à luz o escopo teórico de alguns pensadores sobre o referido tema que podem elucidar um caminho para pensar a fotografia como uma potência criadora de subjetivações, uma experiência cocriadora. Falar a respeito da fotografia na escola é buscar também questionamentos e tensionamentos sobre o seu papel enquanto linguagem de um pressuposto alfabetismo visual no contexto da cultura visual. Nesse sentido, a obra "Sintaxe da linguagem visual," de Donis A. Dondis (1991), analisa o meio e modos de uso nos quais estas imagens se inserem no cotidiano de professores e estudantes, afinal, cada imagem guarda em si um recetáculo de impulsos, anseios e devaneios individuais e coletivos.

> Até mesmo a utilização de uma abordagem visual do ensino carece de rigor e objetivos bem definidos. Em muitos casos, os alunos são bombardeados com recursos visuais, diapositivos, filmes, slides, projeções audiovisuais, mas trata-se de apresentações que reforçam a sua experiência passiva de consumidores de televisão (Dondis, 1991, p. 17).

Percebemos na análise da autora que a função da imagem na modernidade está fundamentalmente atrelada ao mundo do consumo moderno. Ainda para Dondis:

> A revolução industrial provocou uma transformação dinâmica em todas as coisas feitas pela máquina, pelo artesão e pelo artista; elas não eram mais produzidas por encomenda, mas para fins especulativos. Aqui está o produto, criado e manufaturado; alguém vai querê-lo? Rompe-se, então, todo o intercâmbio entre o criador e o usuário, dando lugar a meios mais triviais de entendimento. O vazio é preenchido por todo o tipo de abordagem artificial, que tem por objetivo estimular a demanda do consumidor, como a publicidade e as pesquisas de mercado, mas o teste definitivo será sempre a resposta do consumidor (Dondis, 1991, p. 200).

A fotografia está presente em grande parte do cotidiano da população, sobretudo no atual cenário da pandemia, para professores e estudantes, talvez de forma quase onipresente. Para Dondis (1991, p. 26) "A invenção da fotografia provocou o surgimento espetacular de uma nova maneira de ver a comunicação e, por extensão, a educação". Na educação, entende-se que a imagem tem um papel fundamental na aplicabilidade de formas de conhecimento. Entretanto, a sedução moderna pela imagem fotográfica não é um instrumento que por si só "ensina", pois nos falta ainda este preparo para lidar com o conhecimento através das imagens.

Crítico das imagens técnicas, Vilém Flusser complementa a reflexão proposta acima por Donis:

> De modo geral, todo mundo possui um aparelho fotográfico e fotografia, assim como, praticamente, todo mundo está alfabetizado e produz textos. Quem sabe escrever, sabe ler; logo, quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Engano. Para captarmos a razão pela qual quem fotografa pode ser analfabeto fotográfico é preciso considerar a democratização do ato fotográfico. Tal consideração poderá contribuir, de passagem, à nossa compreensão da democracia em seu sentido mais amplo (Flusser, 2002, p. 21).

Destacamos neste artigo uma reflexão sobre as imagens técnicas e seus paradigmas na contemporaneidade em diálogo com pensadores como Vilém Flusser e mais adiante com Walter Benjamin, suas contundentes contribuições sobre a fotografia tornam-se, a partir da segunda metade do século XX, linhas basilares na compreensão epistemológica, social e cultural sobre o tema. No mundo contemporâneo, a crescente indústria da fotografia possibilita acesso extremamente rápido e em altíssima qualidade técnica para praticamente todas as áreas do conhecimento. "A existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear para assumir a estrutura do saltear quântico, próprio dos aparelhos" (Flusser, 2002, p. 34).

É importante destacar a reflexão sobre uma visão crítica a respeito da imagem no espaço escolar. Nos perguntamos se as imagens técnicas na escola detêm o status de uma obra como representação de uma verdade, percepção alimentada pelos jogos de poder das imagens publicitárias e as imagens dos grandes meios de comunicação, nacionais e internacionais, tais imagens nos são entregues coroadas por uma certa aura de beleza, verdade e conivência com o sistema estabelecido através do universo midiático, suscitando muitas vezes uma experiência hedonista e niilista por parte dos estudantes. Tais imagens, que também adentram o espaço da sala de aula, podem ser trabalhadas na escola e trazer novas possibilidades e formas insurgentes de repensar o mundo e a prática docente como potência desestabilizadora do status quo.

3. Metodologia

A metodologia de construção de dados para esta pesquisa partiu da análise das conversas com os estudantes durante as aulas síncronas, gravadas para análises posteriores. Inicialmente, pretendia-se abordar a história da fotografia do ponto de vista pós-crítico, pontuando algumas contribuições técnicas sobre a fotografia e o seu surgimento, quando da produção da primeira imagem fixa da história, atribuída a Joseph Nicéphore Niépce. A intenção ao abordar a história da fotografia era delimitar o campo de estudo do tema para propor um olhar crítico em relação ao domínio da imagem técnica por uma determinada elite econômica em meados do século XIX, quando a fotografia era uma técnica dispendiosa e complexa desde o ato de captura da imagem até a sua revelação final. Outra razão para a referida revisão histórica foi com intuito de trazer ao debate a importância da fotografia enquanto técnica que despontava como substituta ou como concorrente da pintura e sua ascensão ao status de arte já na primeira metade do século XX. Estamos falando dos primórdios da era analógica da fotografia, que tem um papel marcante até meados da década de 70 do século passado, quando do surgimento da imagem digital, decodificada pela inserção da computação na dimensão técnica da imagem fotográfica.

Como fonte de inspiração para analisar de forma crítica as imagens utilizadas durante as aulas, recorremos ao olhar preciso de John Berger (2001) e Susan Sontag (2004). Uti-

lizamos nas aulas como exemplo a obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus. Para tal aproximação junto aos estudantes, propomos observar a obra de Arbus pela perspectiva da Cultura Visual. Sabemos que, segundo Dias, "a cultura visual, como um campo emergente de pesquisa transdisciplinar e transmetodológico, que estuda a construção do social da experiência visual, é ainda extraordinariamente fluido, um conceito mutável sujeito a múltiplos conflitos" (Dias, 2011, p. 61). Portanto, experimentamos trazer para o debate a perspetiva da Cultura Visual para olhar para a obra de Arbus e expô-la aos estudantes, estes muitas vezes desacostumados com esse tipo de temática em torno da fotografia, ou até mesmo em outras linguagens artísticas, pelas quais eles têm acesso ou mesmo interesse em conhecer. A forte indagação diante das imagens de Arbus nos remete a uma experiência visual em torno da sua aproximação com os sujeitos fotografados. Para Sontag,

> o aspecto mais impressionante na obra de Arbus é que ela parece ter se engajado em uma das mais vigorosas empreitadas da arte fotográfica, concentrar-se nas vítimas, nos desgraçados, mas sem servir ao propósito compassivo que espera de tal projeto. Sua obra mostra pessoas patéticas, lamentáveis, bem como repulsivas, mas não desperta nenhum sentimento de compaixão (Sontag,2004, p. 46).

Abordamos a perceção da imagem técnica pelo viés da cultura visual, com vistas a uma educação cidadã, tentamos deixar de lado a noção de leitura de imagem ou mesmo de utilizar a fotografia como mera ilustração de uma ideia, ultrapassando, assim, a noção do artefacto visual circunscrito a um campo específico de conhecimento. De acordo com Hernandés ao citar Debes (1969, p. 27) define que:

> A alfabetização visual se refere ao grupo de competências visuais que um ser humano pode desenvolver pela vista e, ao mesmo tempo, ter ou integrar outras experiências sensoriais. O desenvolvimento destas competências é fundamental para uma aprendizagem normal. Quando se desenvolve permite a uma pessoa, que esteja visualmente alfabetizada, discriminar e interpretar as ações, objetos, símbolos visuais, naturais ou feitos pelo ser humano, com os que se encontra no seu entorno. Através da utilização criativa dessas competências pode compreender e desfrutar das obras mestras da comunicação visual (Debes,1969, p. 27 in Hernández, 2006, p. 192).

Percebe-se, na citação de Debes, uma limitação da linguagem visual em sua estrutura como um objeto determinado no tempo e espaço, portanto, limitado a uma forma estanque de captura simbólica, tornando esse campo de estudos pouco privilegiado para a pesquisa que se pretende desenvolver aqui em torno da fotografia no contexto da cultura visual. A característica da cultura visual em não descrever os elementos visuais, mas sim de indagar sobre os possíveis atravessamentos dessas referências faz com que os textos e imagens sejam uma forma instigante de mobilização de estudantes durante as aulas, pois oferece ao próprio estudante a possibilidade de questionar a imagem inserida em seu próprio contexto sociocultural e subjetivo. Para provocar algumas experiências visuais, propusemos observar a fotografia de August Sander (1876-1964), dos garotos vestidos de terno, imagem analisada por John Berger (2013, p. 43) em seu livro "Para entender uma fotografia". Seu método de análise invoca o olhar não menos agudo de Walter Benjamin, o próprio Berger cita diretamente o escritor alemão para dizer ao leitor por quais linhas irá se debruçar para falar a respeito da fotografia de Sander (1876-1964),

> Não foi como um erudito, aconselhado por teóricos sobre raça ou pesquisadores sociais, que o autor [Sander] empreendeu essa enorme tarefa, mas sim, nas palavras de seu editor, 'como resultado de imediata observação'. É realmente uma observação sem preconceitos, audaciosa e ao mesmo tempo delicada, muito no espírito do que Goethe observou: 'Existe uma forma delicada do empírico que se identifica tão intimamente com seu objeto que com isso se torna teoria'. De acordo com isso, é bem apropriado que um observador como Döblin lançasse uma luz exatamente sobre os aspetos científicos dessa obra e ressaltasse: 'Assim como existe uma anatomia comparada que permite que se entenda a natureza e a história dos órgãos, aqui o fotógrafo produziu uma fotografia comparada, com isso obtendo um ponto de vista científico que o situa além do fotógrafo de detalhes'. Seria lamentável que circunstâncias de caráter econômico impedissem a ulterior publicação desse extraordinário corpus...A obra de Sander é mais do que um livro de fotos, é um atlas de instrução (Benjamin, 1931 in Berger,2013, p. 46).

Berger observa com a destreza de um cientista em laboratório, minuciosamente, aspetos históricos e sociais das figuras representadas na imagem. Propusemos esta mesma abordagem como experiência didática durante as aulas do projeto de ensino com os estudantes participantes, fazendo com que eles percebessem a imagem a partir do olhar do escritor e a partir daí, com o empréstimo do seu olhar, pudéssemos migrar nossas observações para o campo de visão que deseja ver mais além, ver o terno amassado mal alinhado diante de uma sociedade cingida econômica e culturalmente, o sapato sujo ou a bengala mal manuseada, as tentativas de simulação das classes operárias ao tentarem espelhar-se nas classes abastadas; de deflagrar um tenso conflito de classes, ontem e hoje, talvez, para, a partir daí, perceber o futuro ou, pelo menos, o modo como nossas subjetividades são condicionadas pelo olhar esteticamente convencionado do outro.

> O ano é 1914. Os três jovens pertencem, no máximo, à segunda geração que usava ternos assim na zona rural europeia. Vinte ou trinta anos antes, essas roupas não existiam a um preço que camponeses pudessem pagar. Entre os jovens de hoje, ternos escuros formais tornaram-se raros nos vilarejos, ao menos na Europa Ocidental. Mas na maior parte do século XX a maioria dos camponeses — e a maioria dos operários — usavam ternos escuros de três peças em ocasiões cerimoniais, nos domingos e nos feriados. Quando vou a um enterro no vilarejo em que vivo, os homens de minha idade e mais velhos ainda os usam. Claro que houve mudanças na moda: a largura das calças e das lapelas e o comprimento dos paletós têm mudado. Mas o caráter físico do terno e sua mensagem não mudam (Berger,2013, p. 48).

4. Delimitação do campo de estudo

Este estudo analisou a fotografia e suas possibilidades de produção de subjetividades em meio aos cenários pós-humanos dominados pelo abarrotamento imagético vivenciados pelos estudantes de ensino médio integrado do IFBA/Jacobina, propondo experiências visuais que permitam provocar processos e potencialidades de refletir sobre a emancipação no âmbito da educação através do ensino da arte. Como forma de propor tais provocações, foram escolhidas algumas imagens do repertório de artistas que desenvolvem suas pesquisas visuais com fotografias, uma linguagem também bas-

tante utilizada pelos estudantes rotineiramente em grande parte da sociedade, entretanto, com poucas reflexões acerca do seu uso como instrumento de dominação cultural e apagamento de suas subjetividades. Nesse sentido, Guattari e Rolnik nos diz que:

> Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos normalizados, articulados uns aos outros, segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não – sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são 'interiorizados' ou 'internalizados' de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada, subjetividade dos indivíduos - mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os móveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece connosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos. (Guattari & Rolnik, 1986, p. 16)

Além das discussões tratadas durante as aulas, os estudantes participantes do projeto também foram convidados a levar suas reflexões para um âmbito mais prático, realizando e produzindo trabalhos onde eram levados a pensar mais sobre os temas tratados no curso e como este pensar, em conjunto com a prática, influenciava em suas vidas. As primeiras atividades visavam explorar o autoconhecimento dos participantes, criando textos e fotografias (Figura 1) que expressam conceitos e experiências que foram importantes para a formação dos estudantes até aquele momento. Com o decorrer do curso os participantes passaram a analisar trabalhos de artistas e peças publicitárias, refletindo nos assuntos abordados nas reuniões. Foram trazidos para o campo das discussões, trabalhos de artistas escolhidos pelos próprios estudantes e, depois de fazer uma análise das obras e da vida daqueles artistas, alguns participantes falaram sobre suas impressões acerca daqueles trabalhos.

Algumas aulas foram voltadas para o estudo de aspetos técnicos da fotografia, isso foi muito importante para enriquecer tanto as habilidades críticas quanto as criativas dos estudantes, porque a forma como os trabalhos são compostos também diz muito sobre a mensagem que pretendem transmitir, mas por ser algo mais ligado aos profissionais e estudiosos da fotografia, esses conhecimentos técnicos são pouco conhecidos pelos estudantes no contexto da escola. Segundo Machado (2000: 32), essa combinação de aspetos é o que faz da fotografia uma arte tão especial, o momento de captura da imagem, apesar de ser muito importante, não é o principal, porque todo o preparo que se tem antes e depois de realizar o registro fotográfico influenciam na transmissão da mensagem que se quer passar. Qualquer alteração no cenário da foto, nas luzes ou na escolha das cores, por exemplo, pode desviar o artista do objetivo de sua criação, o que torna a fotografia uma arte complexa para se lidar, mas também uma arte que liberta, que dá ao seu criador possibilidades infinitas de expressão. Entendendo como os artistas utilizam esses conhecimentos de composição, luzes e edição, por exemplo, os participantes puderam aplicar e aperfeiçoar os trabalhos que eles próprios foram produ-

zindo ao decorrer do curso, além de ampliar a sensibilidade dos seus olhares nos momentos de análise e observação dos trabalhos dos artistas.

Machado(2000, p. 56) também destaca que é possível criar e interpretar fotografias sem ter alguns desses conhecimentos através de equipamentos e softwares, mas, as fotos saem “vazias”, como se tivessem perdido seu significado, seguindo os modelos pré-formados, muitas vezes de objetivo comercial, que vemos no nosso cotidiano, onde o que se pretende alcançar não é reflexão, crítica ou transmissão de ideias, mas sim, imagens genéricas, que não tem muito a dizer, dessa forma, não incomodam e o visualizador pode se sentir confortável consumindo aquilo e associando ao que quiser.

A popularização de equipamentos e plataformas digitais para a criação, edição e compartilhamento de médias, permitiu que qualquer pessoa produzisse fotografias e trouxe também a necessidade de fazer registros, muitas vezes banais, de aspetos de nossa vida cotidiana. Para Nora (1993, p. 17), essa obrigação na qual as pessoas se colocam na condição de acumular vestígios de sua própria existência é resultado de um desaparecimento da memória, isso porque nos acostumamos a lidar com o passado como se fosse algo alheio a nós mesmos, “o passado nos é dado como radicalmente outro, ele é esse mundo do qual estamos desligados para sempre” (Nora, 1993, p. 52). O problema de esquecer nossa memória e não analisarmos o passado é que começamos a esquecer também quem somos de forma individual e coletiva, aceitamos as identidades que nos são impostas, porque não temos muita consciência de nosso lugar no meio em que vivemos.

Dubois (2017), fala sobre os movimentos de teoria da fotografia que existiram desde os anos de 1980, expõe as ideias de Jean Baudrillard e Paul Virilio, que diziam que a influência das novas tecnologias compromete as produções fotográficas corrompendo seu significado e “dissolve o mundo na simulação”. Enquanto para Castro e Kosminsky (2012, p. 234), que discutem sobre até que ponto o artista pode utilizar softwares sem deixar de transmitir sua ideia, defendem que apesar dessa relação entre arte e tecnologia ser algo pessoal do artista, que deve delimitar o uso de cada um em sua obra, é necessário que se tenha ao menos um pouco de conhecimento sobre lógica de programação para ampliar as possibilidades de criação. Flusser (2002, p. 10) ainda acrescenta que "o mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo". Dessa forma é possível usar a tecnologia como uma aliada para produzir obras que instiguem movimentos de insurgência, de emancipação. O fato é que tanto para os artistas, como para quem não está acostumado a interagir de forma ativa com essa arte, é impossível negar a influências das imagens, das tecnologias e de suas combinações em nossas vidas, por isso, é tão necessário fazer e incentivar as análises críticas dessas médias nos ambientes escolares de modo e produzir novas alternativas de experienciar o mundo.

5. O olhar dos estudantes: uma perspetiva para o futuro

Este estudo propôs uma metodologia de ensino durante as aulas de Arte através da fotografia, aplicada a estudantes do primeiro ano dos cursos técnicos integrados ao Ensino Médio. Foram levantadas questões sobre o objeto de pesquisa, a fotografia no contexto da arte e o contato com os sujeitos envolvidos através da observação participante. Além de selecionar o referencial teórico para produção de dados, os estudantes envolvidos puderam analisar as fotografias expostas em sala de aula, a partir de seus próprios re-

ferenciais e experiências de vida, estabelecendo uma relação dialógica entre os sujeitos envolvidos, como também com o próprio docente, permitindo uma horizontalização do processo de ensino e aprendizagem.

É interessante observar como a análise crítica da arte nos leva a questionar os nossos conceitos sobre beleza e sobre o que nos faz ser quem nós somos, individualmente e coletivamente. Nos trabalhos finais do curso os estudantes criaram fotografias que expressam não somente os sentimentos, visões de mundo, ideias sobre emancipação, mas também suas ideias e reflexões sobre o mundo em que vivem e o papel neles nesse meio complexo e heterogêneo, como é visto em algumas produções, onde além de rever questões e conceitos que os eles mesmos possuíam, também é discutido o papel, vivência, sofrimento e representação da mulher na sociedade (Figura 1). Em outro trabalho, por exemplo, observamos o enfoque que se direciona para os desafios da educação na pandemia e a aflição do jovem em relação ao seu futuro profissional e pessoal, além do futuro do sistema educacional do país em um cenário pós pandêmico.

6. (In)conclusões:

A perceção dos estudantes envolvidos na pesquisa com as imagens fotográficas no contexto da arte evidenciam que tais imagens podem proporcionar uma abertura mais ampla ao diálogo e reflexão sobre como estes jovens estudantes encaram as imagens da arte representadas por fotografias de realidades distintas e menos familiares que as suas e as referências visuais da publicidade, estas exaustivamente exploradas sob o viés da lógica do mercado governado por uma razão instrumental voltada para o consumo alienante.

Durante as aulas do projeto descrito, compreendemos que fotografias de artistas que propõem um olhar mais complexo sobre a humanidade se diferenciam de imagens voltadas para o consumo, como, por exemplo, as imagens publicitárias, dominadas por uma lógica de mercado e governadas pela razão instrumental. Elas podem causar uma

Figura 1. Uma fotografia de artista Fonte: Anne Grasiele.

perceção mais sensível sobre a existência do outro como ser múltiplo e polissêmico, no sentido de novas compreensões sobre as diferenças entre os sujeitos numa relação dialógica. Compreendemos também que a análise destas imagens pode nos oferecer condições de nos libertarmos da passividade vivida diante dos opressores. Nessa perspetiva, reabrindo o debate nos perguntamos como a fotografia ainda pode oferecer potencialidades de emancipação no contexto de um mundo abarrotado por imagens voltadas ao consumo estruturado por uma lógica instrumental?

Todas essas são discussões e temas muito importantes que deixam ainda mais evidente o quão necessários são quando comparados com os trabalhos produzidos pelos participantes no início do curso, quando as reflexões dos alunos ainda não carregavam uma “consciência artística” que considerava os impactos das interações deles com as outras pessoas, com a época em que vivem e as médias que os cercam, por exemplo. Procurar entender a linguagem das imagens que nos cercam é essencial para entender não só quem somos enquanto sujeitos, mas também quem somos enquanto comunidade, é rever e ampliar a nossa consciência pessoal e coletiva em um mundo em transformações e mudanças contínuas decodificadas pelas imagens fotográficas.

Referências bibliográficas

Benjamin, W. (2000). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In L.C. Lima (Org.). *Teoria da cultura de Massa*. (5. ed.). São Paulo: Ed. Paz e Terra.

Castro, B; Kosminsky, D. (2012). Imagem e Código: Novos paradigmas para arte? In P. C. Mello & R. Fonseca (Coords.). CIANTEC'12 – V Congresso Internacional em Artes, Novas tecnologias e Comunicação: as imbricações da cultura contemporânea à popular (pp. 230-235). Brumadinho: Inhotim.

Ciavatta, M. (2008). A formação integrada: a escola e o trabalho como lugares de memória e de identidade. *Trabalho Necessário*, 3(3), 1-20.

Dias, B. (2011). *O i/mundo da educação da cultura visual*. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília.

Dondis, D.A. (1991). *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Dubois, P. (2017). Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos fotográficos*, 13(22), 31-51.

Flusser, V. (2002). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.Relume Dumará.

Guattari, F; Rolnik, S. (2011). *Micropolítica. Cartografias do desejo*. São Paulo: Editora Vozes.

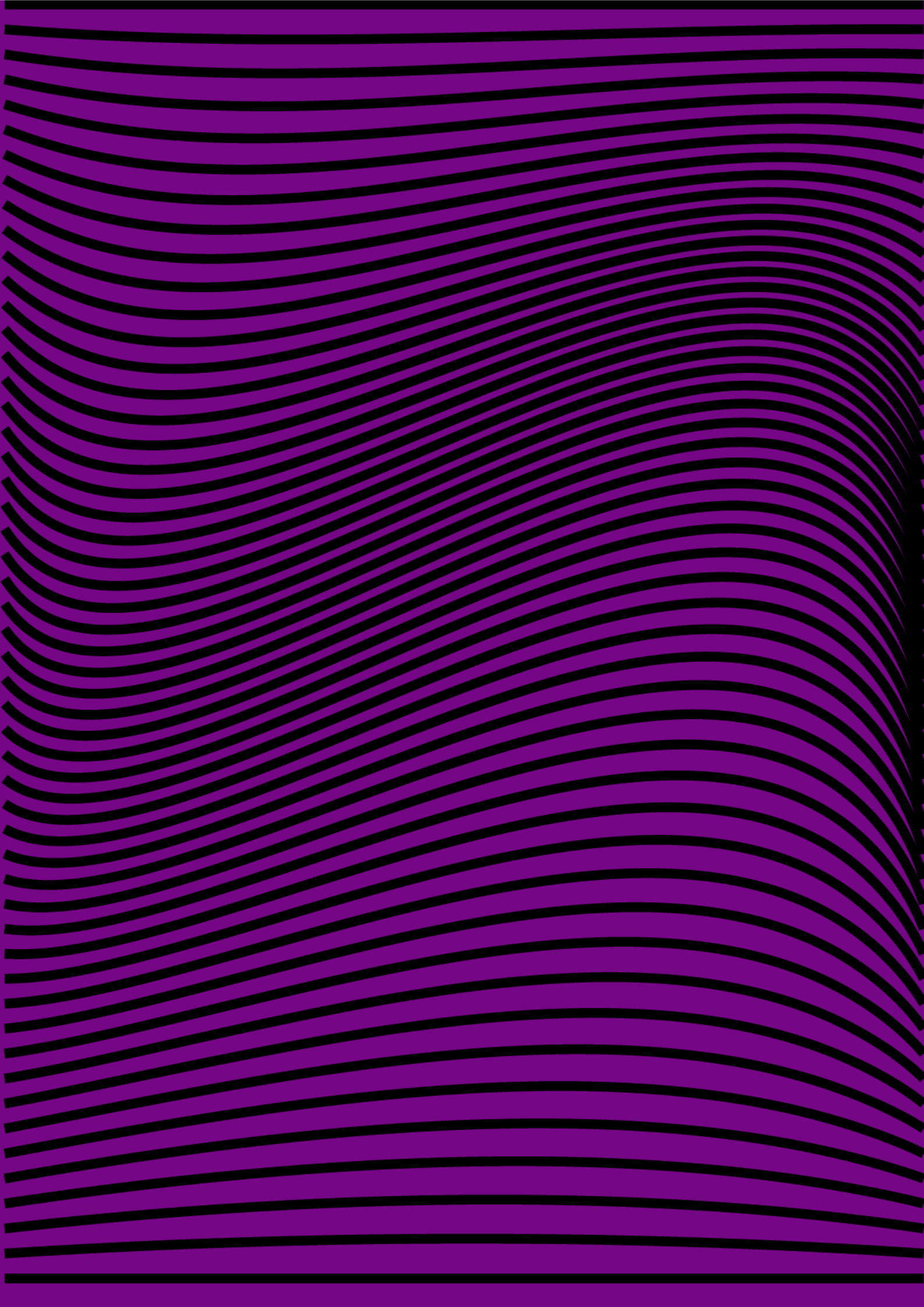
Hernández, F. (2009). *Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual*. In R. Martins & I. Tourinho (Org.). *Educação da Cultura Visual: Narrativas de ensino e pesquisa*. (pp. 189 – 212). Rio Grande do Sul: Editora UFSM.

Machado, A. (2000). A fotografia como expressão do conceito. *Studium*, 2, 5-23.

Nora, P. et al. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 7-28.

Ramos, M.N. (2007). *Concepção do Ensino médio integrado*. São Paulo: Cortez.

Sontag, S. (2004). *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.



CAPÍTULO 1.2.

Análise material: origens e percursos

Material analysis: origins and pathways

Nilton Gamba JÚNIOR[5.)]
Simone FORMIGA[6.)]

Resumo

Os Bate-Bolas são brincantes de uma manifestação cultural que acontece no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro durante o carnaval. O Dhis – Laboratório de Design de Histórias, pertencente ao Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, possui um projeto intitulado Mascarados Afroiberoamericanos, que vem investigando, através do olhar do Design, uma série de questões relacionadas a essa manifestação, considerada, por nós, inserida no campo da arte e da cultura popular. No nosso entendimento, o Design, quando debruça seu olhar sobre a arte e a cultura popular e material, pode contribuir com registros dos processos e das análises estéticas com o objetivo de identificar as relações entre os Bate-Bolas e os rituais invernais com máscaras em Portugal. Quais são as semelhanças e as diferenças? Como se dão as relações de gênero na manifestação carioca e nos rituais ibéricos? Essas são algumas das questões que estão sendo investigadas e que serão apresentadas nesse paper.

As investigações desenvolvidas por nosso projeto dizem respeito a questões como calendário dos festejos e suas relações; o período histórico em que estão inseridos, ou seja, quando surgem e como; acessórios que fazem parte das indumentárias/fantasias/factos e suas semelhanças e diferenças, assim como o que representam no campo do simbólico. Vamos abordar, também, as questões acerca da inserção, de uma forma ativa e participativa, das mulheres nesses rituais, fato esse muito recente, porém muito representativo.

Palavras-chave: carnaval, Bate-Bolas, gênero, Rio de Janeiro, Portugal

Abstract

The Bate-Bolas are players in a cultural event that takes place in the suburbs of the city of Rio de Janeiro during Carnival. Dhis – Stories Design Laboratory, belonging to the Postgraduate Program in Design of the Department of Arts & Design at PUC-Rio – Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, has a project entitled Mascarados Afroiberoamericanos, which it has been investigating through the perspective of Design, a series of issues related to this manifestation, considered by us as part of the field of art and popular culture. In our understanding, Design, when it focuses on art and popular and material culture, can contribute with records of processes and aesthetic analysis with the aim of identifying the relationships between Bate-bolas and winter rituals with masks in Portugal. What are the similarities and differences? How do gender relations take place in Rio de Janeiro manifestation and in Iberian rituals? These are some of the issues that are being investigated and that will be presented in this paper.

The investigations carried out by our project concern issues such as the calendar of festivities and their relationships; the historical period in which they are inserted, that is, when they arise and how; accessories that are part of the clothing/fantasie/suits and their similarities and differences, as well as what they represent in the symbolic field.

We will also address issues about the reinsertion, in an active and participatory way, of women in these rituals, a very recent, but very representative fact.

Keywords: carnival, Bate-Bolas, gender, Rio de Janeiro, Portugal

[5.)] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio - Brasil E-mail: gambajunior(at)gmail(dot)com.

[6.)] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio - Brasil E-mail: simone.formiga(at)infolink(dot)com(dot)br

1. Introdução

O DHIS – Laboratório de Design de Histórias, que pertence ao programa de Pós-graduação do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, atualmente está envolvido em um projeto de pesquisa intitulado *Mascarados Afroiberoamericanos* e possui colaboração internacional que abrange algumas instituições nacionais e internacionais. O projeto de pesquisa em questão visa refletir sobre aspetos socioculturais relacionados às tradições de mascarados (caretos) no seu fluxo histórico nos continentes da Europa (Península Ibérica), África (Países Lusófonos) e América (América Latina).

Tem como objetivo criar um sistema interdisciplinar de documentação, registro, análise, curadoria, sustentabilidade e difusão das manifestações dos mascarados (carretos) no carnaval com estratégias de memória, difusão e sustentabilidade das manifestações brincantes, não só inovadoras, mas também colaborativas, atualizáveis e sustentáveis.

2. Máscara

Máscaras dizem respeito à identidade, ou melhor, à troca de identidade ou mesmo à dissimulação da identidade.

No volume sobre Mogadouro da coleção **Rituais com máscaras em Portugal**, um projeto da Progestur, Antero Neto diz o seguinte:

> A simbologia associada às máscaras não é inócua. Toda ela encerra um conjunto de significações que ajudam a enquadrar as figuras aparentemente demoníacas na lógica que se vem descrevendo. Os símbolos encerram em si mesmos uma multitude de significados que proporcionam várias leituras. Contêm em si um significante e um significado. Por significante, entenda-se aquilo que se vê; que se observa ao olhar para uma máscara. Por seu lado, o significado encerra aquilo que as figurações visíveis **efetivamente querem representar** (grifo nosso). [...] Nas avisadas palavras de Sofia Maciel, as máscaras 'são elementos culturais com uma profunda carga simbólica, que não se dão a conhecer de imediato naquilo que representam0'. São simultaneamente objetos mágicos e religiosos, pois têm a faculdade de conduzir a comunidade para universos distintos da realidade profana e quotidiana. Revelam-nos uma linguagem oculta que materializa o espírito de uma determinada comunidade: os seus anseios, os seus medos, os seus costumes e as sus tradições. Elas são também depositárias das memórias rituais e míticas dos ancestrais. Reconciliam o homem moderno com as suas origens remotas, potencializando a continuação e perpetuação da sua história enquanto entidade étnica e social (Neto, 2015, p. 18).

Como podemos observar, apesar dos materiais e das técnicas utilizadas para a confeção das máscaras serem diferentes, a representação do "demoníaco" é comum a, praticamente, todas essas manifestações.

> A palavra 'máscara' provém do étimo árabe *maskhara*, que é o mesmo que *zombaria.* A explicação etimológica desta palavra encontra-se igualmente relacionada com o étimo grego *prosopon*, que em latim evoluiu para *persona*, que quer dizer rosto, pessoa máscara ou personagem de teatro. Ou seja, é um objeto

através do qual se consegue a assunção de um outro ser, ocultando a verdadeira identidade do seu portador. A máscara permite expressar e dissimular sentimentos e figurações distintas da realidade material (Ferreira, 2015, p. 18).

Figura 2. Máscaras de Bate-Bolas de épocas diferentes (na parte superior) e máscaras de três festejos de mascarados em Portugal, a primeira de Lazarim, a segunda de Vila Boa de Ousilhão e a terceira de Mogadouro (na parte inferior) Fonte: Os autores.

3. Bate-Bolas, um pouco da sua história

Os Bate-Bolas surgem na periferia da cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1930, mais precisamente na região de Santa Cruz, um subúrbio (periferia) carioca e é uma manifestação urbana, diferentemente das manifestações em Portugal que são manifestações rurais, pois são provenientes das manifestações pagãs que estavam ligadas aos ciclos da agricultura e acasalamento. A região de Santa Cruz é maioritariamente habitada por classes populares. Nos anos e 1930, instala-se em Santa Cruz um hangar do Zepelim, havia um matadouro e acontece a construção de uma estrada de ferro/ferrovia para dar escoamento de produtos até o porto de Mangaratiba. Assim, por conta desses eventos, a imigração de alemães, portugueses, espanhóis e asiáticos foi expressiva neste período – o que certamente influenciou a origem híbrida dos Bate-Bolas cariocas.

Nossas pesquisas indicam para fortes indícios das influências das manifestações com máscaras em Portugal, assim como outras manifestações europeias. Nesse caminho, estamos a trabalhar com o objetivo de traçar essas relações com o propósito de estabelecermos quais foram as influências, como os Bate-Bolas se apropriaram dessas referências e como as transformaram para as suas realidades. Temos que ter em mente que as influências e as referências vieram de um modus operandi rural do hemisfério norte e foram "adaptadas" para uma localidade urbana do hemisfério sul. Logo, apesar da diferença entre o rural europeu e a periferia da segunda maior cidade brasileira, temos uma grande diferença climática. Enquanto em Portugal o carnaval acontece no auge do inverno, no Rio de Janeiro o carnaval acontece no auge do verão. As temperaturas chegam a ultrapassar os 40°C. Essas são variáveis que não temos como descartar.

Figura 3. Figura 2: Imagens de clovis/ Fonte: Os autores.
Bate-Bolas nos anos de 1970

É só nos anos de 1980 que os Bate-Bolas começam a se organizar em turmas e a estabelecer uma fantasia única para todos os participantes e um "tema" para as fantasias da "turma". Antes, as fantasias eram individuais e mais associadas às brincadeiras de assustar. Atualmente, o tema diz respeito a uma inspiração acerca de um personagem pertencente à cultura pop, ou mesmo uma questão relacionada aos acontecimentos cotidianos. A cada ano, os temas mudam e devem ser sempre um elemento surpresa, ou seja, uma turma não deve saber qual será o tema das outras turmas. De certa forma, há uma rivalidade entre as turmas, pois existe uma competição atualmente, um concurso promovido pela prefeitura (Câmara) da Cidade do Rio de Janeiro para premiar a "melhor" turma de Bate-Bola.

3.1. Trajes e estilos

Os trajes/factos das turmas de Bate-Bolas atualmente são compostos por um macacão volumoso, uma casaca, uma máscara telada que cobre todo o rosto e uma peruca. Estes elementos podem variar bastante em modelagem, cores, desenhos, estampas e materiais, tudo vai depender do "estilo" de cada turma e do tema escolhido para aquele ano. Além disso, os adereços e acessórios que compõem a fantasia podem incluir: sapatilha ou tênis, capa, bola, bandeira, sombrinha, bicho de pelúcia, luvas, meias etc.

A presença desses elementos depende do estilo da fantasia. A evolução das questões relacionadas aos "estilos" das fantasias e às caracterizações das turmas já muito se distancia das características por nós observadas dos "estilos" das fantasias/factos das manifestações de rituais com máscaras em Portugal. Em Portugal identificamos estilos de fantasias/factos diferentes entre as diversas manifestações, ou seja, entre uma manifestação de uma aldeia e de outra. Já nos Bate-Bolas no Rio de Janeiro, atualmente, encontramos diferentes "estilos" de fantasias/factos para a mesma manifestação. Porém todas, provavelmente, evoluções e transformações das fantasias/factos de algumas das manifestações de mascarados ibéricas.

As manifestações dos Bate-Bolas, a partir da forma como as turmas se organizam nos anos de 1980 eram caracterizadas pela violência, a intenção era de assustar e de criar medo nos transeuntes. Algumas turmas contemporâneas, com o propósito de se verem livres desse estigma, abriram mão das bolas/bexigas, que ao baterem no chão fazem

Figura 4. Estilos dos trajes Fonte: Os autores.

muito barulho e assustam as pessoas, adotaram sombrinhas, que nos remetem ao frevo, manifestação carnavalesca de Pernambuco e que não carrega o estigma da violência. Somaram às sombrinhas os bichinhos de pelúcia que acabam por remeter a algo pueril e bastante "carinhoso".

Só há cerca de dez anos as mulheres começam a ganhar espaço nas manifestações dos Bate-Bolas. Porém, diferentemente das mulheres que vão ocupar o lugar dos rapazes nas manifestações ibéricas, as mulheres no Rio de Janeiro acabam por criar seu próprio espaço. Se juntam às turmas de Bate-Bolas já existentes e criam os grupos das Bateboletes. Completamente diferentes dos Bate-bolas, apesar de suas fantasias serem baseadas nos temas das turmas em que estão inseridas, elas não usam máscaras e exibem o corpo. Isso muito difere das mulheres que atualmente se inserem nas manifestações de mascarados portugueses. Em Portugal, quando a participação das mulheres é permitida, elas devem se "transvestir" com os trajes dos rapazes.

Figura 5. Grupo de Bateboletes Fonte: Os autores.

Como podemos perceber, no Rio de Janeiro as mulheres conquistam um espaço nas turmas de Bate-Bolas, no entanto, esse lugar é apropriado a partir da exposição do corpo o que, de certa forma, não deixa de ser uma objetificação do corpo feminino. Enquanto os homens cobrem seus corpos com muitas camadas de tecido e seus rostos com as suas máscaras, deixando-os irreconhecíveis, as mulheres se adequam às fantasias das "turmas", seguindo a inspiração das temáticas, dos grafismos e das cores, porém revelando e enaltecendo os seus corpos. Aqui podemos considerar o que Almeida nos fala acerca da "invisibilidade" de gênero.

> Mas é justamente a 'invisibilidade' do género de quem enverga a máscara que pode criar um 'problema de género', pois a função e o papel são cumpridos por corpos sem género. Se entendermos o género como o resultado de performances repetidas e habituais que criam corpos e pessoas codificados como 'masculinos' e 'femininos' e não como essências biológicas, perceberemos o potencial perturbador do vestir uma máscara que oculta esse código (Almeida, 2006, p. 69)

Enquanto o gênero feminino em Portugal se "esconde" atrás da máscara, nas manifestações dos Bate-Bolas encontramos uma "visibilidade" de gênero bastante acentuada pela não utilização de máscaras e pela exposição do corpo. Em contrapartida, podemos afirmar que o uso de máscaras e de fantasias que "escondem" o corpo masculino acabam por definir um "código" diferente, estabelecendo que quem expõe o rosto e o corpo é do gênero feminino e quem os esconde é do gênero masculino.

3.2. Semelhanças e diferenças

As máscaras e os factos dos rituais invernais em Portugal variam bastante de manifestação para manifestação. Cada um desses rituais possui suas peculiaridades, mas todos são originários de manifestações pagãs provenientes dos ritos ligados aos ciclos da agricultura e aos ciclos de acasalamento, ou seja, à fertilidade. O que difere bastante das manifestações dos Bate-Bolas, uma vez que nasce na periferia da cidade do Rio de Janeiro e carrega com ela algumas influências nas suas configurações formais, ou seja, nas questões relacionadas às formas, materiais e cores. Com o passar dos anos vai se transformando, apesar de ainda podermos identificar as influências relativas a alguns dos ritos invernais com máscaras em Portugal.

O primeiro deles é exatamente a questão das listras nas fantasias/factos. Em Portugal essas "listras" são realizadas com franjas de lã de cores diferentes costuradas nas mantas realizadas em teares manuais.

Já no Rio de Janeiro as "listras" são "transcritas" para um tecido estampado com elas. Não podemos esquecer que o carnaval no Rio de Janeiro ocorre no augi do verão e que o Rio é uma das cidades mais quentes do Brasil.

Outra semelhança/influência que encontramos foram as máscaras teladas.

Mais uma semelhança, por nós identificada, foi a utilização de elementos da cultura pop, ou seja, da cultura de massa. Personagens da Disney, assim como de outras esferas da cultura americana. Podemos pensar, também, acerca das marcas internacionais dos produtos utilizados pelos Bate-Bolas, que sinalizam e denunciam a influência da cultura pop.

Figura 6. Máscara telada de um Bate-Bola e máscara telada de Lazarim Fonte: Os autores.

Os Bate-Bolas cultuam a efemeridade de suas fantasias, após o festejo as fantasias são descartadas, ou vão literalmente para o lixo ou são doadas para comunidades carentes. Não reutilizam, nem se quer, os tênis/sapatilhas, que são de marca e custam muito caro. Já em Portugal a maioria das manifestações preserva as tradições e costuma valorizar a utilização das fantasias/factos e das máscaras de uma geração para outra. No entanto, os entrudos de Lazarim diferem dessa prática. As fantasias/factos e as máscaras são efêmeras, duram apenas um carnaval, assim como as dos Bate-Bolas. A efemeridade das fantasias/factos dos Entrudos de Lazarim muito se dá em função dos materiais utilizados para as suas confeções, geralmente confecionados com folhas, palhas e materiais extraídos da natureza. Assim como as máscaras, esculpidas em madeira. As máscaras são utilizadas no carnaval seguinte no domingo e na terça-feira os brincantes exibem suas máscaras inéditas. Logo a efemeridade das fantasias e das máscaras entre os Bate-Bolas e os Entrudos de Lazarim é um fato, no entanto por motivos muito diferentes.

Outra questão, diz respeito à competição. Não encontramos em outras manifestações de mascarados em Portugal "competições", no entanto em Lazarim há um concurso que elege a melhor máscara e a melhor fantasia/fato. Em Lazarim os brincantes não fazem parte de uma "turma" ou de um "grupo", saem à rua individualmente e concorrem com sus fantasias/factos e suas máscaras individualmente. Já no Rio de Janeiro as turmas de Bate-Bolas competem entre si e ganha a melhor turma.

4. Produção e relações de gênero

Interessante perceber que tanto nos rituais com máscaras em Portugal, assim como nas manifestações dos Bate-Bolas no Rio de Janeiro, a cadeia produtiva das fantasias/factos e das máscaras segue uma lógica bastante similar: quem estabelece as diretrizes é o gênero masculino.

Figura 7. Máscara de Mikey em Lazarim e bicho de pelúcia do Pato Donald no Rio de Janeiro Fonte: Os autores.

Em Portugal são homens que desenvolvem e projetam as máscaras, assim como se dá nas produções de máscaras das turmas de Bate-Bolas. No Rio de Janeiro, somente os homens definem os temas e os desenhos, as mulheres atuam, algumas vezes como reprodutoras das "artes" estabelecidas pelos chefes de turma ou na costura. No caso das Bateboletes, são as mulheres que configuram e desenvolvem as fantasias relativas às mulheres, mas devem seguir as determinações estabelecidas pelos líderes das turmas, que são homens.

Em Portugal são os homens que confecionam as máscaras e são as mulheres que confecionam as fantasias/factos. Ou seja, a confeção das máscaras diz respeito à representação da identidade, que possui grande relevância, enquanto a confeção da fantasia/fato não parece ser tão importante assim, pois estamos a falar de "rituais com máscaras". Logo, podemos perceber que a cadeia de produção e de confeção das máscaras e das fantasias/factos da maioria dos rituais com máscaras em Portugal muito se assemelha com a cadeia produtiva dos Bate-Bolas. No Rio de Janeiro encontramos uma cadeia produtiva liderada/gerenciada pelo gênero masculino, da mesma forma que encontramos na maioria das manifestações portuguesas.

5. Conclusão

Nossos estudos e nossas pesquisas de campo apontam para muitas semelhanças/influências dos rituais com máscaras em Portugal nos festejos dos Bate-Bolas, uma manifestação cultural da periferia da cidade do Rio de Janeiro. Uma manifestação da cultura popular, assim como são as manifestações dos rituais com máscaras em Portugal. Muitos desses rituais ibéricos, atualmente, estão a passar por um processo de "objetificação/turisficação", ou seja, estão a se tornar rituais turísticos, de forma a atrair para as aldeias "turistas" que, muitas vezes, nada entendem das razões e das raízes de tais manifestações, mas que por sua vez trazem recursos econômicos para as localidades.

Já no Rio de Janeiro, as turmas de Bate-Bolas buscam eliminar o estigma, que carregam há algum tempo, de uma manifestação violenta e que gera a violência. Lá atrás, suas intenções eram apenas de assustar a partir das bolas batidas no chão e das máscaras com representações demoníacas. Por conta dessas representações foram estigmatizadas e passaram a ser consideradas como "perigosas". Não podemos esquecer que os Bate-Bolas são manifestações da periferia da cidade do Rio de Janeiro e já por conta desse fato costumam já sofrer preconceito.

Compreendemos que muitas pesquisas ainda devem ser realizadas e muitas questões investigadas. Há muito o que descobrir e um bom número de relações a serem estabelecidas. No entanto, acreditamos que este trabalho trata de alguns pontos relevantes e que pode, e deve trazer possibilidades para outras investigações.

Referências bibliográficas

Almeida, M. V. (2006). Quando a máscara esconde uma mulher. In B. Pereira (Coord.), Rituais de inverno com máscara. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Ferreira, H. (2015). Coleção: Rituais com máscara: rota das máscaras em Portugal. Lisboa: Projeto da Projestur.

Mira: publicado em novembro de 2015, texto de Elisa Martins Alves com revisão de Brigitte Maria Capelôa, fotografia de Elisa Martins Alves

Caretos da Lagoa, em Mira – carnaval;

Mogadouro: publicado em novembro de 2015, texto de Antero Neto e fotografia de Elisa Martins Alves e Hélder Ferreira

O Careto e a Velha, em Valverde – 25 de dezembro

O Chocalheiro ou Velho, em Vale de Porco – 25 de dezembro

O Chocalheiro e os Velhos, em Bruçó – 25 de Ddezembro

O Chocalheiro, em Bemposta – 26 de dezembro

O Farandulo, em Tó – 1 de janeiro;

Miranda do Douro: publicado em novembro de 2015, texto de Alfredo Cameirão (São Pedro da Silva), Mário Correia (Constantim, Vila Chã de Braciosa), fotografia de Elisa Martins Alves e Héder Ferreira

Festa de Santa Luzia, ou o Velho e a Galdrapa, em São Pedro da Silva – 13 de dezembro, Festa de S. João, ou Festa dos Moços, em Constantim – 27 e 28 de dezembro

Festa do Menino, em Vila Chã de Braciosa – 1 de janeiro;

Lamego: publicado em novembro de 2015, texto de Amândio de Castro Lourenço e Elisa Martins Alves, fotografias de Hélder Ferreira

Entrudo, em Lazarim – carnaval;

Macedo de Cavaleiros: publicado em dezembro de 2016

Caretos de Podence, em Macedo de Cavaleiros – carnaval;

Ílhavo: publicado em dezembro de 2016, texto de Elisa Martins Alves, fotografias Elisa Martins Alves e Nuno Feliz

Cardadores de Vale de Ílhavo, em Ílhavo – carnaval;

Vinhais: publicado em dezembro de 2018, texto de Sofia Maciel. Rui Madureira e CâmeraMunicipal de Vinhais

Festa de Santo Estêvão, Ousilhão – dezembro; Festa dos Máscaros, Vila boa- carnaval e Dia dos Diabos, Vinhais – quarta-feira de cinzas

CAPÍTULO 1.3.

Vedute et allie – olhares (delas & deles) estrangeiros sobre o Rio de Janeiro

Vedute et allie – foreign (hers & his) views on Rio de Janeiro

Maria de Fátima LAMBERT[7.)]

Resumo

O que persiste, o que difere entre as tomadas de vista pictóricas concebidas por artistas europeus no Brasil oitocentista e as fotografias/panoramas que, décadas mais tarde, pretendiam guardar, numa imagem, tudo o que a vista alcançava? Esta ideia de registar, antes das panorâmicas digitais, serviu propósitos ideológicos e estéticos. Proliferaram pinturas /desenhos /gravuras /fotografias que registavam as linhas de costa do Rio de Janeiro. Procurou-se a pregnância de fundamentos antropológicos, sem menosprezar as poéticas visuais. Cada autor foi "epistemólogo e esteta". A escolha quis-se diversificada, averiguando afinidades e diferenças representacionais. O ímpeto adveio das vedute de Maria Graham, vistas no MASP, estendendo-se a pesquisa a outros autores representados em Museus do Rio de Janeiro e São Paulo, sob tema: "artistas viajantes". Reflete-se quanto à identidade/ideologia transposta nas imagens, estratégias para compor "mundos longilíneos", alongados no horizonte-paisagem, atendendo a sua polissemia estética e crítica.

Palavras-chave: Vedute /vistas panorâmicas do Rio de Janeiro, artistas viajantes europeus, representações identitárias

Abstract

The What persists, what differs between the pictorial views conceived by European artists in nineteenth-century Brazil and the photographs/panoramas that, decades later, intended to retain in a single image all the eye could see? This idea of recording, before digital panoramas, served ideological and aesthetic purposes. Paintings /drawings / engravings /photographs that registered Rio de Janeiro' coastlines proliferated. The pregnancies of anthropological foundations were sought, without underestimating the visual poetics. Each author was "epistemologist and aesthete". The choice intended to be diversified, checking representational affinities and differences. The impetus arose from two Maria Graham's Vedute seen at MASP, extended the research to other authors represented in Rio de Janeiro and São Paulo Museums' under the theme: "traveling artists". It reflects on the identity/ideology transposed in the images, strategies to compose "long-lined worlds", stretched in the landscape-horizon, taking into account its aesthetic and critical polysemy.

Keywords: Rio de Janeiro's Vedute /panorama views, European travelling artists, identity representations

7) Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Portugal. E-mail: flambert(at)ese(dot)ipp(dot)pt

Depois das Vedute, Vendo-se a vista, d'après Marcos Chaves

Parafraseando o título *Todas as Artes, todos os Nomes*, apresentam-se imagens de "quase todos" os nomes de artistas, quer de "quase todas" as incidências sobre uma cidade que é de "todos/as". Por "quase todas e todos", compilaram-se autores, mapeados num período de dois séculos, cujo denominador comum consiste na tomada de vistas do Rio de Janeiro, abraçadas em formatos panorâmicos. O nosso deslumbramento, perante os procedimentos digitais para captar 360º de paisagem, foi antecedido pelos panoramas, registos retangulares, que simulavam uma circularidade em modo planisfério. Ainda que desenrolados em linhas horizontais "esticadas", as dimensões oscilavam entre o diminuto e o gigantesco, perspetivando a realidade "comprimida/sintetizada" na tela.

Nos séculos XX e XXI, as vistas comercializáveis demonstram uma incondicional adesão (turística) à "cidade maravilhosa". Conclua-se que, tal proliferação de imagens recorrentes – *Point Of Interest* (POI) – poderia banalizar-se e banalizar a cidade. Subsiste o magnetismo, ainda que viajantes/turistas e residentes estejam cientes das estratégias de marketing.

Os postais tradicionais foram substituídos por fotos velozes, decididas pelos turistas/viajantes, absorvendo recordações/lembranças mais do que propondo memórias. Hoje, as imagens estereotipadas são carregadas, diretamente nas redes sociais, por quem as produz. As recordações/lembranças visuais uniformizam-se, visando os POI durante viagens/deslocações que cumprem distintos propósitos. Sejam o cais de Veneza, Nápoles ou a Baía de Guanabara, ainda que apressadamente, difícil resistir a tentação de fotografar, cumprindo alguma *Viagem Impossível* de Marc Augé (1993). O que não invalida ou impede reativar *nulla praesentia*, a evidência do local, mediante registos adquiridos/premeditados pelo próprio viajante/turista.

Do cimo do morro, a sentença "Vendo-se a vista" converteu-se em "Eu só vendo a vista", ironia de Marcos Chaves, sistematizada em finais do século passado, numa série de fotografias e vídeo: *Eu só vendo a vista* (1997), ilustrada pela vista sobre o famoso *Pão de Açúcar*. A paráfrase toma como referente o formato dos cartões postais, que frutificam no turismo globalizado, glosando uma das vistas mais difundidas, convertida em imagem de marca da *cidade maravilhosa*.

Figura8. Marcos Chaves. Eu só vendo a vista, 1997[8.)]
Fonte: A autora.

Onde se localizaram os observadores de outrora, que optaram pelas vistas panorâmicas, convergindo numa comum utopia dilatada de paisagens? Para encontrar afinidades plausíveis, procedeu-se à compilação de registos de *vedute* sobre a linha litoral do Rio de Janeiro, metodologia de recolha

[8)] Disponível em: https://www.marcoschaves.net/instalacoes/eu-so-vendo-a-vista/print

iconográfica que incidiu sobre plataformas digitais. Buscaram-se *vedute* que evidenciassem intencionalidade e/ou enquadramento perspético, ressalvando analogias visuais.

Os elementos, patentes nas "vistas topográficas" dos autores mencionados, partilham caraterísticas, detetando-se, em contexto epistemológico e estético, quer do contemplado, quer do contemplador, estando sob consignação:

- formato retangular alongado (gigantesco) na composição e suporte;
- conteúdos iconográficos lineares, acompanhando o traçado do horizonte em terra, vista desde o mar e o inverso;
- recorte superior de paisagem (natural e/ou construída), com/sem presenças figuradas – primeiro, médio e/ou plano distanciado;
- ponto de vista do autor/observador em níveis/cotas diferentes;
- profusão maior/menor de detalhes na composição;
- pontos singulares que provocam acuidade percetiva do espetador.

A compilação integra autores ativos no Brasil: durante o séc. XIX até aos inícios de novecentos; assessorados por recursos técnicos, dispositivos e suportes diversos. As imagens digitais das obras identificadas foram "extraídas", acedidas nos websites de IMS, MASP, Biblioteca Brasiliana, Biblioteca Nacional Digital, Itaú Cultural e British Museum.

2. Vedute no/do Rio de Janeiro – séc. XIX

2.1 Artistas e [suas] viagens

Proliferaram pinturas, desenhos e gravuras concebidas por viajantes-artistas e fotógrafos europeus sobre o Rio de Janeiro – capital de reino e Império. Entre a coleção de imagens acessível, selecionaram-se alguns exemplos "primevos". Identificaram-se tópicos que patenteassem fundamentos antropológicos, socioculturais (e outros), sem menosprezar as poéticas visuais.

Figura 9. Maria Graham – Sketches, mainly of South America, Ca.1821-25[9.)] Maria Graham – Panorama da Baía de Guanabara,1825. Óleo. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand[10.)] Emmeric Essex Vidal. Panorama da Baía Rio de Janeiro, 1835. Lápis s/ papel, ca .5 m[11.)]

Fonte: Panorama de Baía de Guanabara: Elizabeth Kajiya e Pedro Campos.

9) Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261

10) Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara

11) Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emeric_Essex_Vidal_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg

Cada artista pensou a *veduta*, posicionado ante uma “dose” de mundo a averbar; assumindo-se "epistemólogo e esteta", responsável por ideias e imagens. Entre os artistas versados, destaquem-se: Maria Graham (1821-1825)[12.] Emmeric Essex Vidal e Benjamin Mary (1835), Jean-Baptiste Debret (1839), Alfred Martinet Warre, a partir de Georges Leuzinger (1845), Enrique Casanova a partir de Georges Leuzinger (Ca. 1883), Marguerite Tollemache (1855), Emil Bauch (1873), Nicolau Facchinetti (1888), Marc Ferrez (1890) e Antônio Caetano da Costa Ribeiro (1910-1915). A escolha quis-se diversificada, averiguando quanto de “mesmo” ou “diferente”; apreendendo quais estratégias representacionais se mutaram no arco cronológico definido.

Entre os nomes listados, identificaram-se duas mulheres: Maria Graham e Marguerite Tollemache[13.] . listados, identificaram-se duas mulheres: Maria Graham e Marguerite Tollemache.1 Foi, aliás, a partir de duas Vedute de Maria Graham, visitadas no Museu de Arte de São Paulo [MASP] que se desencadeou a pesquisa. Outras panorâmicas foram contempladas: no Instituto Moreira Salles [IMS/Rio de Janeiro - setembro 2011]; Itaú Cultural e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand [SP - fevereiro 2016], tendo por denominador comum o fato de resultarem da criação de *artistas viajantes*.Nesta tipologia de pinturas, a estratégia de composição pretende apropriar-se do "mundo parcelado", enquanto horizonte-paisagem localizada, distendido em sua polissemia estética e intangibilidade patrimonial.

Os viajantes proliferaram no Brasil, ajustados a objetivos e missões específicos. Desde o último quartel do séc. XVII que os artistas europeus rumavam da Europa ao Brasil, sendo a primeira missão comissionada por Maurício de Nassau. Em 1808, D. João VI abrira os portos do Brasil, não mais condicionando o acesso de estrangeiros, permitindo o fluxo de artistas, que exerciam a atividade, percorrendo o território. Distinguiam-se registos de paisagem natural/urbana; desenhos científicos, subsumidos a conhecimentos multidisciplinares, não descuradas causas geoestratégicas e políticas. Alguns artistas-viajantes europeus apenas se demoravam, outros radicavam-se, assim ocorrendo, durante o séc. XIX, com os primeiros fotógrafos profissionalizados no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife ou Salvador.

A febre das viagens foi incrementada na segunda metade do séc. XIX. O viajante converter-se-ia progressivamente em turista, posicionando-se no 1º grau[14.] segundo a estratificação de Nietzsche em *Le voyageur et son ombre* (1902). filósofo estabeleceu cinco níveis ou graus, consoante os perfis dos viajantes. Ao analisar os artistas-viajantes das *vedute, seguindo a teoria de Nietzsche, percebe-se que, de acordo com as intenções fundamentais, se posicionavam na fusão dos 2º e 5º grau, pois eram, respetivamente: “os que olham verdadeiramente o mundo”, alcançando o estádio supremo de alguns: “homens de força superior que, necessariamente acabam por exibir à luz do dia, tudo o que viram, depois de terem vivido e assimilado; eles revivem, então, as suas viagens em obras e em ações, quando regressaram a casa” (Nietzsche, 1902, p. 147).*

12.) Entre parêntesis as datas das obras mencionadas neste estudo

13.) Esta perspetiva, no contexto de Estudos feministas, é objeto de outro paper, a publicar em 2022.

14.) “1º grau: “os viajantes que se veem, - na verdade, viajam-nos e eles são, de algum modo, cegos;» 3º grau: “no terceiro grau, algo acontece ao viajante, na sequência das suas observações;» 4º grau: “os viajantes retêm o que viveram e guardam-no em si;» (Nietzsche, 1902, pp. 146-147)

Surgiram outros estudos sobre o perfil do viajante, à luz de disciplinas concomitantes e procurando definir perfis e estereótipos. *Physiologie du Voyageur*[15.] foi dos primeiros, cujo autor Maurice Alhoy (1841), à semelhança de Nietzsche, analisava o fenómeno-turista – constatação que suscitava, simultaneamente, admiração e repulsa junto de intelectuais e burgueses. Das viagens e respetivas estadias/residências frutificaram registos. Os artistas experimentavam como que um estado de lucidez e suspensão, refletindo o papel inexorável assumido numa sociedade em transformação.

2.2 As *vedute* – variantes e afinidades

O significativo acervo iconográfico constituiu-se, tomando as vistas topográficas do Rio de Janeiro por tema recorrente. Comportava obras realizadas por iniciativa dos artistas ou encomenda – privada, científica ou diplomática. Lembre-se que as viagens intercontinentais se multiplicaram a partir de 1870, beneficiando do incremento de paquetes no Atlântico, favorecido o vaivém entre o Brasil e a Europa (Venayre, 2012). Entre os viajantes, sobressaíam protagonistas célebres: atores/atrizes[16.] , músicos, bailarina/os e seus eventos em itinerância.

Os viajantes que aportavam ao Rio de Janeiro, deparavam-se com a linearidade recortada à distância. O que retinham/guardariam para si e/ou partilhavam nas suas criações? Cabiam intermináveis possibilidades de criação, aqui convergindo na celebração da paisagem na chegada ao Rio: a linha de costa a perder-se de um lado a outro; sinais de natureza pujante e intervencionada por gerações sucessivas. Eis a razoabilidade da *veduta* pluralizada, demonstrada pela invocação endossada pelos artistas que, seguidamente, são enunciados. Lista-se a seleção de obras mapeadas na tipologia *Vedute*, eferindo autor, título/local da paisagem tratada e data atribuída. A listagem comporta evidências acedidas online – como referido – assim como as pinturas anteriormente identificadas, quando de visitas presenciais às instituições museológicas (2004 a 2016) no Rio de Janeiro e São Paulo[17.] .

Relembrando as reflexões desenvolvidas no pt. 1. “Eu só vendo a vista”, perspetiva-se consentaneidade – entre as evidências identificadas, quanto a, pelo menos, um dos aspetos seguintes:

- Formato retangular (excessivamente) alongado do suporte e da composição;
- Conteúdos iconográficos de predomínio linear, acompanhando o traçado do horizonte em terra, vista desde o mar e o inverso - embarcações;
- Recorte superior de paisagem (natural e/ou construída), com ou sem presenças figuradas - em primeiro, médio e/ou plano distanciado;
- Ponto de vista do autor/observador em diferentes cotas;
- Profusão maior ou menor de detalhes integrados na composição;
- Pontos de convergência para atrair a atenção do espetador.

15.) As ilustrações no volume: Honoré Daumier e Ange-Louis Janet-Lange.

16.) Leia-se Brasil (2001).

17.) Na impossibilidade de inserir as imagens enumeradas, transcrevem-se os hiperlinks para que os leitores aceder online às demais.

Autor	Paisagem/local	Ano
Marcos Chaves	Eu só vendo a vista (fotografia + vídeo)	1997
Frans Post	Tropical Coastal Landscape (MET Museum)	Séc. XVII
Joaquim José Codina	Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão Pará	1784
	Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão Pará	Ca. 1792.
Jean Debret	Vista da Entrada do Rio de Janeiro	1834-1839
	Vista_do_Paço_de_São_Cristovão (II)	S/data/1839
	Vista Rio de Janeiro, a partir do Mosteiro de São Bento	S/data/1839
	Sao_Vicente. Viagem ao Sul do Brasil	1827
	Vista panorâmica da Baia de Guanabara	1834-1839
	Lagoa Rodrigo de Freitas vista do Corcovado	1824
	Trem Turístico /Estrada de Ferro Corcovado	1824
	Ponte sobre o Mangue, ilha do Fundão e ilha do Governador, vistas alto do Corcovado, com serra do Mar ao fundo baia da Guanabara	1824
Georges Leuzinger	Pão de Açucar tomado da enseada de Botafogo. Fotogravura	C. 1870.
	Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras	C. 1870.
	Botafogo	C. 1870.
	Porto do Livramento	C. 1870.
Maria Graham	Panorama da Baia de Guanabara (Óleo sobre papel e tela. 20 x 352,7 x 1,5 cm)	1825
	Rio de Janeiro (tinta da china e lápis sobre papel, 9.4 x 43.8 cm)	1823
	Maria Graham - Sketches, mainly of South America, drawn mostly between 1821-25. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261 1 drawing by Augustus Earle and 4 attributed to Dennis Dighton after Earle have been removed from the album:1845,0405.14.144-148 (they have been mounted Royal). Many of the drawings in this album were engraved in aquatint by E. Finden to illustrated the Journal of a Residence in Chile and the Journal of a voyage to Brazil by the artist, both published in 1824 when she had already written travel diaries for both India and Italy (see below). The 'Journal of a Voyage to Brazil' has been republished in facsimile, Cambridge University Press (2010); see the website on Women's Writing in the British Isles: http://orlando.cambridge.org/public/svPeople?person_id=callima	C.1824

Tabela 1. *Vedute identificadas* – séc. XVII e 1917 Fonte: A autora.

Eugenio Rodriguez	Descrizione del Viaggio a Rio de Janeiro della Flotta di Napoli
Henry Chamberlain	View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage
Thomas McLean	View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage
Charles Landseer	Entrada da Barra do Rio de Janeiro
	Outside of Rio de Janeiro Harbour
	Outside of Rio de Janeiro Harbour
	Harbour of Rio Janeiro from Praia Vermelha
Benjamin Mary	Vue du Rio de Janeiro
Friedrich Hagedorn	Vista do Rio de Janeiro tomada da Praia de Boa Viagem (atribuído)
	. Baía do Rio de Janeiro com Pão de Açúcar (atribuído)
Friedrich Salathé	Panorama do Rio de Janeiro 1 e 2
	Panorama do Rio de Janeiro, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy (1824) pelos desenhos de Féli
	Panorama of Rio de Janeiro, Capital of Brazil
	Panorama do Rio de Janeiro - gravuras 1 e 2
	Panorama do Rio de Janeiro - gravura 3
	Panorama do Rio de Janeiro. Gravura, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy (1824) pelos desenh
	Taunay
	Rio de Janeiro e sés environ prise du Palai de Sr. Christophe: [amanhecer]. guache.21x100cm
	Rio de Janeiro e sés environ prise du Palai de Sr. Christophe: [anoitecer]. guache. 21x98cm
Félix-Émile Taunay	Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo
G. Le Barbier	Rio de Janeiro

Tabela 2. *Vedute identificadas* – séc. XVII e 1917 Fonte: A autora.

Enrique Casanova	Vista do Rio, a partir de Georges Leuzinger
Alfred Martinet Warre	Panorama da Baía do Rio de Janeiro, a partir de Georges Leuzinger
	Panorama da Baía do Rio de Janeiro
Carlos Roberto de Planitz	Vista Cidade São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da ilha das Cobras
Anónimo	Panorama da cidade do Rio de Janeiro
Thomas Ender	Der Zuckerhut von der Seeseite
Emmeric Essex Vidal	Panorama da Baía do Rio de Janeiro (mais de 5m comprimento)
Marguerite Tollemache	Rio Janeiro
	View of the Entrance to Rio Harbour from Mr Mobus a Boa Vista - Tijuca
	Bay of Rio from San Domingo
	Bay of Rio de Janeiro from the Serra de Tacuarra Petropolis - 2000 feet above Sea
Luis dos Santos Vilhena	Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro
Anónimo	Veduta della cittá di S. Sebastiano di Rio de Janeiro dall' isola das Cobras [Iconográfico]
Marc Ferrez	La rade de Rio de Janeiro
	Rio de Janeiro visto do Alto do Corcovado
Nicolau Facchinetti	Panorama do Rio de Janeiro (atribuído)
	Panorama da Cidade do Rio de Janeir
Antônio Caetano da Costa Ribeiro	Pão d'Assucar, Urca e Babylonia: vista panorâmica
	Entrada da barra do Rio de Janeiro, Brazil: vista panorâmica
Anónimo	Panorama do Rio de Janeiro
Empresa de Propaganda Brazileira	Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro

Tabela 3. *Vedute identificadas* – séc. XVII e 1917 Fonte: A autora.

Os conteúdos iconográficos das vedute diferenciam-se, propondo-se sete subdivisões:

- Extensão longilínea da costa: alongamento flexibilizado, em formato planisfério, intencionando corrigir algumas deformações percetivas:
  - Maria Graham - Panorama da Baía de Guanabara,1825. Óleo s/papel e tela. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand (Doação, Assis Chateaubriand, 1952). Créditos Fotográficos: Elizabeth Kajiya /Pedro Campos[18.)]
  - Félix-Émile Taunay, Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo, 1830, água-forte, água-tinta impressa em bistre e azul celeste, aquarela, guache e pochoir s/papel, 21,6x101,7cm[19.)]
  - Félix-Émile Taunay, Friedrich Salathé, Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo, 1840, Gravura água-tinta, 20x100cm. J. Steinmann, Rittner et Goupil[20.)] .
  - Jean Debret. Lagoa Rodrigo de Freitas vista do Corcovado em 1824*[21.)]
  - Jean Debret. Ponte sobre o Mangue, ilha do Fundão e ilha do Governador, vistas do alto do Corcovado, com a serra do Mar ao fundo da baía da Guanabara. 1824[22.)]

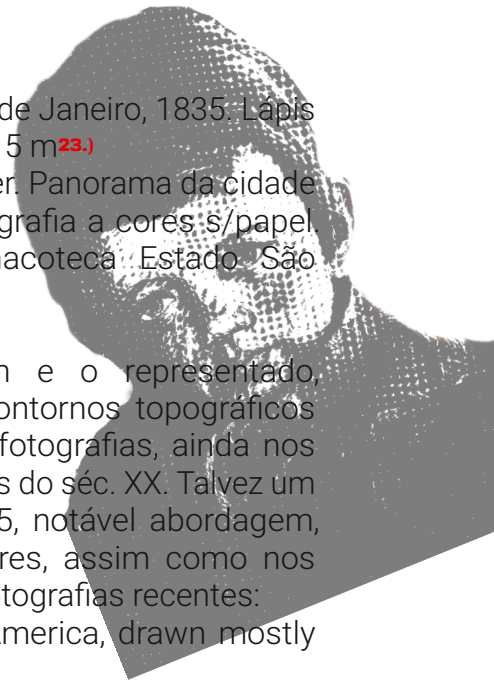
18.) Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara

19.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/20163/panorama-do-rio-de-janeiro-tomado-do-morro-do-castelo

20.) Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/panorama-do-rio-de-janeiro-visto-do-morro-do-castelo-f%C3%A9lix-%C3%89mile-taunay/8wHvGVfk4_Z4Lg

21.) Disponível em: http://vfco.brazilia.jor.br/Trem-Turistico/Estrada-Ferro-Corcovado/1824-Debret-Corcovado-vista-Lagoa-Rodrigo-Freitas.shtml

22.) Disponível em: http://vfco.brazilia.jor.br/Trem-Turistico/Estrada-Ferro-Corcovado/1824-Debret-Corcovado-vista-Mangue-ilha-Governador.shtml



- Emmeric Essex Vidal. Panorama da Baía do Rio de Janeiro, 1835. Lápis s/papel. Gigantesca vista panorâmica mais de 5 m[23.)]
- Emil Bauch, gravado por Johann Friedrich Vogler. Panorama da cidade do Rio de Janeiro vista de Niteroy. 1873. Litografia a cores s/papel. 75x242,5cm. Acervo Fundação Estudar/Pinacoteca Estado São Paulo[24.)]

- Literalidade pretendida entre o representamen e o representado, respeitando o cálculo proporcionado entre os contornos topográficos evidenciados; atendendo, também, às primeiras fotografias, ainda nos últimos quartéis de oitocentos e outras, já nos inícios do séc. XX. Talvez um dos primeiros registos fotográficos date de 1865, notável abordagem, glosando gravuras, aguarelas e pinturas anteriores, assim como nos deparamos com pinturas que se aproximam das fotografias recentes:
  - Maria Graham - Sketches, mainly of South America, drawn mostly between 1821-25[25.)] .
  - Veduta della cittá di S. Sebastiano di Rio de Janeiro dall'isola das Cobras [Iconográfico]. Anónima.1844[26.)] .
  - Alfred Martinet Warre. Panorama da Baía do Rio de Janeiro. Circa 1845.
  - Carlos Roberto de Planitz- Vista Cidade São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da ilha das Cobras. 1840.
  - Nicolau Facchinetti. Panorama do Rio de Janeiro. (atribuído). 1888. Óleo s/madeira. 2,3x75,8cm[27.)] .
  - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro. ca. 1865[28.)] .
  - [Panorama da cidade do Rio de Janeiro]. C. 1865 [1854]. Litografia colorida. 36,7x95,1cm[29.)] .
  - Georges Leuzinger. Botafogo. Circa 1870. Fotogravura / Pigmento, 18,3x74,2cm. IMS[30.)] .
  - Georges Leuzinger. Officina Photographica de G. Leuzinger. Porto do Livramento. Circa 1870. Fotogravura / Pigmento, 18,9x73,8cm. IMS[31.)] .
  - Marc Ferrez. Álbum Panoramas do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro visto do Alto do Corcovado. Circa 1890. Monocromática. 15,5x34,5cm. Albumina/prata[32.)] .
  - Marc Ferrez. La rade de Rio de Janeiro. C. 1890. Negativo de segunda geração: n. 12678, triacetato de celulose reprodução fotomecânica, colotipia, p&b. 14x27,5 cm[33.)] .

23.) Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal/modulo-5/ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emeric_Essex_Vidal_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg

24.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19685/panorama-do-rio-de-janeiro-atribuido

25.) Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261

26.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon115949/icon115949.jpg

27.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19397/panorama-do-rio-de-janeiro-atribuido

28.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon930902.jpg

29.) Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/344

30.) Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/70972

31.) Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/70973

32.) Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1890

33.) Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2797

- Fotografia. Anónimo. Panorama do Rio de Janeiro [1911][34.] .
- Antônio Caetano da Costa Ribeiro. Pão d'Assucar, Urca e Babylonia: vista panorâmica [1910-1915]. cópia fotográfica de gelatina e prata, preto/branco 29x110,5cm[35.] .
- Antônio Caetano da Costa Ribeiro. Entrada da barra do Rio de Janeiro, Brazil: vista panorâmica [1910-1915]. cópia fotográfica gelatina e prata, preto/ branco. 23,8x97,6 cm[36.] .

- Transfiguração do representado em representamen: pela incorporação de atributos, tópicos ornamentativos a compor uma perceção real idealizada – entre reinos:
  - Maria Graham – Rio de Janeiro (1825), desenho a tinta-da-china e lápis s/papel, 9,4×43,8cm. Pinacoteca Municipal São Paulo[37.]
  - Jean-Baptiste Debret. Vue de la Ville de Rio de Janeiro, prise du Convent de Sa. Bento. 1835[38.] .
  - Jean-Baptiste Debret. Vue de la même Ville, prise de l'Église de N.D.de la Gloire. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Circa 1835. Litografia a cores [39.] .
  - Friedrich Salathé. Rio de Janeiro e sés environ prise du Palai de Sr. Christophe: [amanhecer]. (s/d.). guache. 21x100cm[40.] .
  - Friedrich Salathé. Rio de Janeiro e sés environ du Palai de Sr. Christophe: [ao anoitecer]. (s/d.). guache. 21,1x98,8cm[41.] .
  - Friedrich Salathé. Panorama do Rio de Janeiro. Gravura, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy, pelos desenhos de Félix Emilio Taunay [Iconográfico][42.] .
  - Friedrich Salathé. Panorama do Rio de Janeiro - gravuras 1 (e 2).[43.]
  - Friedrich Salathé, 1793-1860. Panorama do Rio de Janeiro 1 e 2, gravura água-tinta, azul e sépia/1º estad; 28x101,3cm[44.] .

- Inserção de detalhes – em primeiro plano aproximado – que se evidenciam no todo da vista panorâmica (plano afastado) previamente observada, alterando a proporcionalidade, manifestando uma identidade georreferenciada específica:

34.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon857108/icon857108.html

35.) Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3777

36.) Disponível em: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3776

37.) Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Graham_-_Rio_de_Janeiro_(1825).jpg

38.) Disponível em: https://historiadorioparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/

39.) Disponível em: https://historiadorioparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/

40.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon334951/icon334951.jpg

41.) Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/24774

42.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon595753/icon595753.html

43.) Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon595753/icon595753.html

44.) Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital

- Friedrich Hagedorn. Vista do Rio de Janeiro tomada da Praia de Boa Viagem (atribuído). C. 1850-1870, guache s/papel, 53x130,6cm[45.)] .
- Benjamin Mary, Vue du Rio de Janeiro. 1835. sete pinturas em aquarela, grafite, nanquim e tinta ferrogálica s/papel. 30,4x314,3cm[46.)] .

- Remissão/indexação à estética japonesa – gravuras: quando observadas vistas topográficas produzidas em finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, comparativamente àquelas que representam a costa do Rio de Janeiro, detetam-se proximidades curiosas.
  - Panoramic woodblock prints such as this six-block depiction of the opening naval battle between the Japanese and Russian fleets quickly fell into disfavor in the face of the postcard vogue. "Illustration of the Furious Battle of Japanese and Russian Torpedo Destroyers outside the Harbor of Port Arthur" Yasuda Hanpō, 1904. [2000.72a-f] Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston[47.)]
  - Panoramic View of the Daisensui Pond (Pre-Earthquake), datando 1920, Hasui, Kawase (1883 - 1957), gravura em madeira, 17,7x49,3cm[48.)]

A grande movimentação do mar, alusiva ao acontecimento enunciado no título, é exacerbada e notória, o que contrasta com a placidez e quietude da natureza, patente nas panorâmicas do Rio de Janeiro, com exceções, caso de:

- Georges Leuzinger. Officina Photographica G. Leuzinger. Pão de Açucar tomado da enseada de Botafogo. Ca. 1870. Fotogravura. 29,5x75,0 cm. IMS[49.)]

- Geometrização figurativa de conteúdos representados, visível na marcação dos contornos da linha de costa a negro e conferindo volumetrização mediante a aplicação/preenchimento liso das cores. Curiosamente, as vistas topográficas de Henry Chamberlain e Thomas McLean, ambos oitocentistas, observam-se afinidades estéticas às caraterísticas iconográficas plasmadas nas gravuras japonesas mencionadas. Por outro lado, as vistas concebidas por Marguerite Tollemache conferem uma densidade orgânica, mediante a modelação do desenho e da aguarela que, em alguns, casos, lhe está associada.

45.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19848/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-da-praia-de-boa-viagem-atribuido

46.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19974/bresil-vue-de-rio-de-janeiro

47.) Disponível em: https://visualizingcultures.mit.edu/asia_rising/ar_essay02.html

48.) Disponível em: https://www.castlefinearts.com/artwork_detail.php?id=19818

49.) Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/Fotografia?collection=Georges_Leuzinger

- Luís dos Santos Vilhena. Paisagem da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Ca. 1755. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil[50.] .
- Henry Chamberlain. View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage. 1822. Gravado por John Clarke. água-tinta e aquarela s/ papel. 36,7x96 cm. Coleção Brasiliana Itaú[51.] .
- Thomas McLean - View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage. 1821, gravura, água-tinta e aquarela s/papel, s/ dimensões[52.] .
- Marguerite Tollemache. Rio Janeiro. 1855. Litografia, lápis de cor e aguarela s/papel, 30,9x64,5cm. Gravador Paul Gauci/Bay of Rio de Janeiro from the Serra[53.] .
- Marguerite Tollemache. View of the Entrance to Rio Harbour from Mr Mobus a Boa Vista - Tijuca 1800 feet above level of Sea 7th March 1855. Grafite, crayon s/papel, 23,1x60,7cm[54.] .

- Simplificação [esvaziada] extrema sublinhado o contorno da linha de costa, com mínimo preenchimento de referentes figurativos – naturais e edificados. A marcação gráfica da panorâmica é notável, caraterizada através dos mínimos recursos das linhas. Os desenhos-vedute de Landseer são exemplares, focando o motivo sob diferentes ângulos, ainda que o primeiro seja o mais elucidativo:
  - Charles Landseer. Entrada da Barra do Rio de Janeiro. 1825-1826. grafite s/papel. 18,2x54,7cm. https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18865/entrance-to-rio-harbour
  - Charles Landseer. Pão de Açucar. 1825-1826. grafite s/papel. 7,8x29,5cm. https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18783/real-sugar-loaf
  - Charles Landseer. Vista da Barra do Rio de Janeiro. 1825-1826. grafite sobre papel. 7,6x 29,1cm[55.] .
  - Hübner & Amaral Cia., Panorama do Rio de Janeiro. Berlin: Adolf Ekstein's Verlag, ca. 1925[56.]

No âmbito da Estética, *vedute* litorais, marinhas, *seascapes*, paisagens marítimas são derivações que povoam o imaginário cultural, tanto quando documentavam a realidade. Manderson (2016) questionava, no contexto da ecologia marítima, se as *marinhas* seriam *paisagens*. As marinhas mostram e/ou relatam situações/acontecimentos ocorridos no mar. As *vedute* representam, a partir do mar, litoral de cidades abraçando faixas longilíneas.

50.) Disponível em: https://historiadorioparatodos.com.br/timeline/1775-paisagem-da-cidade-de-sao-sebastiao-do-rio-de-janeiro/1775-35r-paisagem/

51.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18506/view-of-the-city-of-rio-de-janeiro-taken-from-the-anchorage

52.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19447/view-of-the-western-side-of-the-harbour-of-rio-de-janeiro

53.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/rel_content_id/16804/p/2

54.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19002/view-of-the-entrance-to-rio-harbour-from-mr-mobus-a-boa-vista-tijuca-1800-feet-above-level-of-the-sea-7th-march-1855

55.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19388/outside-of-rio-janeiro-harbour

56.) Disponível em: https://www.slideshare.net/specweb/rio-de-janeiro-two-centuries-of-urban-change-18082008

Relembre-se que a relação, entre os percetos visuais diretos e a sedimentação enxertada pelo imaginário, cumpre objetivos adjacentes das *Vedute*. ste registo, originado na Flandres do século XVI, entendia-se como vista topográfica (Beck-Saiello, 2016), tendo como premissa, documentar a realidade - paisagem natural ou edificada. Em Veneza, *circa* 1700 gozou de grande repercussão, subsumida no termo *Vedutismo*. Na 2ª metade do séc. XVIII alastrou na Europa, destacando-se Carnevarijs, Van Wittel, Pannini, Canaletto, Guardi, Bellotto, Joli ou Hackert[57.)] . Consolidava-se uma tipologia gráfico-pictórica, executada com frequência e obtendo boa e heterogénea recetividade. Por motivos distintos, agradava a tantos espetadores, plasmando desígnios de viajantes e sedentários, ao proporcionar visões rasgadas, abarcando num olhar deslizado, a concatenação de pontos caraterísticos, permitindo que lugares privilegiados se tornassem cognoscíveis.

As *vedute* celebravam a representação do longínquo (observado à distância), quando a deslocação era irrealizável, procurando-se nítida, pormenorizada e concisa. A designação *Vedute essata* reporta-se às pinturas que documentavam em termos topográficos, minuciosa e realisticamente, a cidade, sítio ou monumento, relegada a figuração para segundo plano. A paisagem é retratada intencionalmente, demonstrando ser uma aproximação à realidade circundante, subsumida em moldes racionalizantes. A paisagem ordenava-se matematicamente, factualidades do visto regularizavam-se, proporcionando o registo visual de "largas seções, tudo o que coubesse no cone visual" (Beck-Saiello, 2016, p. 2), sob auspícios de harmonias representacionais.

> La pratique de la veduta, c'est-à-dire la représentation en deux dimensions, sur la surface réduite de la toile, d'une large section de paysage (tout ce qui rentre dans le cône visuel), nécessite une bonne connaissance des lois mathématiques et de l'optique ainsi qu'une excellente maîtrise de la perspective et du rapport des proportions (Beck-Saiello, 2016, p. 2)[58.)]

A considerar, por outro lado, as vedute fantasiosas, que evocavam cenas inspiradas na iconografia greco-romanas, adicionando elementos artificiais ao que a vista alcançava na paisagem culturalizada. Apelidavam-se de *Capriccio, vedute ideate ou veduta di fantasia*. Os olhares dos contempladores iludiam-se em utopias visuais, ressaltando o poder edificador do humano como construtor de cidades, sendo as ruínas *topos* privilegiados por alguns pintores, ornamentadas pela melancolia e sublimidade. A metaforização tácita às *Vedute* permitia , acertava-se a gostos estéticos dominantes, ramificando-se nas afinidades literárias. Nos inícios do séc. XIX, as estéticas normativas, implícitas às *vedute*, flexibilizaram-se:

> De l'architecture abondamment figurée dans la peinture de paysage des Lumières jusqu'à la simplicité de la ligne d'horizon, telle qu'elle paraît au fil du XIXe siècle dans l'œuvre romantique et impressionniste, nous avons observé que se manifeste une manière de glissement de l'ornement d'un milieu tectonique à un milieu pictural. Ce mouvement, contemporain de l'achèvement du vitruvianisme et de sa tradition tractatique, fait entendre l'invention de la peinture de paysage en effet d'une crise de l'architecture (Laroque, 2002, pp. 1-2).

57.) Alguns locais privilegiados em Vedute: «Grand Canal à Venise, le golfe de Naples et même Saint Paul de Londres et la Kreuzkirche de Dresde», Beck-Saiello, p.1.

58.) C'est pourquoi la veduta, que l'on appelle au XVIIe et encore au XVIIIe siècle «perspective naturelle», doit son développement en Italie aux «peintres de perspectives» qui ont exercé leur talent aussi bien dans les vues architecturales, comme Viviano Codazzi (16[illegible] 1670), que dans la scénographie et la quadratura (Beck-Saiello, 2016, p. 2).

Por então, as *vedute* transmitiam as impressões emanadas de olhares pessoais, conduzindo as vistas das cidades. Assim, proclamavam o dinamismo clamado pela modernidade emergente: os panoramas - primeiro na pintura, depois na fotografia.

2.3. Vedute: apontamentos históricos no/do Brasil

Atendendo à história da pintura brasileira, no caso das *Vedute*, abe-se do gosto e popularidade das vistas topográficas. O interesse artístico retrocede à *Missão Artística Holandesa* (1637-1644) de *Maurício de Nassau* (Reis, 2002), representante da Companhia das Índias Ocidentais, através dos pintores: Frans Post e Abert Eckout. As respetivas pinturas incidiam em retratos preconizados, naturezas mortas encenadas e paisagens idealizadas, de resquícios estéticos barroquistas. As vistas de Post tratavam, com virtuosismo, registos de paisagem rural – fazendas, engenhos, plantações, costumes e tradições. Não se conhecem vistas topográficas do Rio de Janeiro, ainda que o teor panorâmico reverbere em obras como:

- Paisagem costeira tropical. Ca. 1637, aguarela, 24.5x41 cm[59.] .
- Vista da Ilha de Itamaracá.1637, óleo s/tela, 63,5×89,5cm.

Estas pinturas apreendiam a vegetação em sua voluptuosidade e excesso, porventura mais esteticamente absorvidas pelo gosto europeu, que franjas de mar oceano e linhas de costa no horizonte. A topografia litoral era fundamental, ajustando-se à definição necessária de territórios, para efeitos geopolíticos e militares: "As cidades portuguesas se assentavam no topo de colinas; Salvador, no flanco de uma falésia. E instalavam seus templos e fortalezas também em lugares privilegiados." (Mellado, 2019, p. 209). No século XVIII, desenvolver-se-ia, e consolidar-se-ia, o gosto das "vistas dilatadas"[60.] .

Na Viagem Philosophica (1783-1792) iderada por Alexandre Rodrigues Ferreira (2002), participaram desenhistas, tendo por missão documentar topograficamente, para posteriores demarcações (Rodrigues de Areia, 1991, p. 23). Os desenhos ocuparam-se da fauna, flora, pessoas/raças, seus costumes e tradições. Na publicação Viagem ao Brasil (Ferreira, 2012) não consta qualquer vista topográfica do Rio de Janeiro. Todavia, saliente-se o panorama da cidade de Sta. Maria de Belém, cumprindo os preceitos vigentes para vistas litorais dilatadas:

- Joaquim José Codina, Prospecto da Cidade de *S. Maria de Belém do Grão Pará*. Aquarela original. Belém, 1784, *Viagem philosophica às capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Desenhos originais coligidos por Edgar de Cerqueira Falcão, São Paulo, Ed. Bluncher, 1970, nº2[61.] .
- Joaquim José Codina. *Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira*. Ca. 1792. Reprodução da Biblioteca Digital do Forum Landi gravura[62.] .

59.) Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tropical_Coastal_Landscape_MET_DP872958.jpg

60.) "As descrições apontam para a qualidade escópica de tais sítios, na forma do que eram 'vistas dilatadas', ou 'grandes vistas', campos de visão amplos e mesmo em total circunferência, o que seria chamado de 'panorama' pelos visitantes a partir da última década do século XVIII" (Mellado, 2019, p. 209).

61.) Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=156&vol=5

62.) Disponível em: http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/belem-no-final-do-seculo-xviii-entre-a-engenharia-militar-e-a-arquitetura-medica/

A primeira Missão Artística Francesa[63.)] esenvolvida entre 1816 e 1835 (Dias, 2006) - chegou ao Brasil em circunstâncias que ainda carecem ser clarificadas (Dias, 2006) - fora prolífera, destacando Jean-Baptiste Debret (Bandeira & Lago, 2009), entre outros participantes (Schwarz, 2008), caso de Nicolas-Antoine Taunay (Lago, 2008) com vasta produção nesta tipologia.

As titulações das vedute incluíam, invariavelmente, a cidade reportada. Até aos últimos quartéis do séc. XIX, as vistas topográficas designavam: cidade de *São Sebastião do Rio de Janeiro*. A referência completa cairia nas titulações sequentes, assinalando, com maior frequência e apenas*, Rio de Janeiro* ou *cidade do Rio de Janeiro*. Contemplar, observar, analisar as *vedute, e*m reproduções de pequeno formato, com exceção do visionado num monitor, adquire complexidade, uma vez que muitos detalhes têm uma grandeza *diminuta*. Quando vistas presencialmente, as dimensões são variáveis, consoante se alongam e desdobram extensas faixas longitudinais – entre 3 a 5 metros de comprimento, casos de Maria Graham, Emmeric Essex e Benjamin Mary.

Desenhos e pinturas originaram gravuras e litografias, difundindo os pontos de maior interesse, propiciando a fruição estética que perpassava públicos. Inúmeros exemplares destinaram-se à ilustração e publicação, destacando, aqui, três autores: Maria Graham - *Journal of a Voyage to Brazil and Residence there During Years 1821, 1822, 1823* (1824), Jean-Baptiste Debret - *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831* (1834) e Marguerite Tollemache – *Álbum Drawings of Rio de Janeiro*, 40 registos a carvão, grafite e guache.

Por outro lado, visionamentos públicos dos panoramas, em locais como *Theatro Panorama*, popularizaram-se ao circularem por cidades como Rio de Janeiro ou Salvador. Mostravam-se vistas escolhidas que, publicitadas, atraiam grande e diversificada audiência. Logo, numa das primeiras sessões, a 5 agosto 1838 (Mellado, 2019), se confirmou que prevalecia um gosto eclético, atendendo à lista das imagens mostradas: "1º O Jardim de Versailles. 2. º O Entrincheiramento do Porto, e o combate de 29 de setembro 3.º A Revista Miguelista dada por Dom Minguel. 4.º O Palácio de Versailles na França. 5.ª A Tomada de Argel pelos Francezes. 6.º O Funeral de D. Pedro" (2019, p. 218). Os motivos combinavam mundos, convocando protagonistas históricos, assim oferecendo uma distopia intercultural. A perspetiva, que conduziu este estudo, não privilegia esta aceção de *panorama*, antes promovendo as vistas litorais dilatadas, celebrando a conjugação natural e edificada da cidade.

[63.)] Joachim Lebreton encabeçava o grupo que integrava: Nicolas-Antoine Taunay, Félix Taunay; Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, Charles de Lavasseur e Louis-Symphorien Meunié; Auguste Marie Taunay e François Bonrepos; Charles-Simon Pradie, entre outros profissionais. O grupo ver-se-ia acrescido por Marc Ferrez (escultor e tio do fotógrafo) e Zéphyrin Ferrez. Ver: Schwarcz (2008) e Lebreton (1816).

Entre as obras compiladas, apura-se reduzido número de *Vedute* com figuras:

- Charles Landseer. Harbour of Rio Janeiro from Praia Vermelha. 1825-1826. grafite, aquarela, nanquim e tinta guache s/papel. 26,8x72,5cm[64.] .
- Jean-Baptiste Debret. Vue de la même Ville, prise de l'Église de N.D.de la Gloire. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Ca. 1835. Litografia a cores[65.]

As figuras apresentam-se difíceis de descortinar, pois submersas na densidade e excesso de pormenores das composições. Sendo quase "invisíveis", ao serem contempladas em formato digital, há que aumentar a percentagem de visionamento no ecrã do monitor, até serem percetíveis:

- Benjamin Mary, Vue du Rio de Janeiro. 1835. Sete pinturas, aquarela, grafite, nanquim e tinta ferrogálica s/papel. 30,4x314,3cm[66.]

Nas vistas panorâmicas/topográficas, a arquitetura da cidade inclui o mapeamento de *pontos de interesse* que, na sua maioria, persistem até hoje: Baía de Guanabara, Monte e Igreja da Glória, Lagoa, Monte Corcovado, Pão de Açúcar, Praia Vermelha, Tijuca, Laranjeiras, Niterói, entre outros. O posto do pintor/a que observa diverge, deslocando-se para sudoeste ou noroeste, relativamente à cidade, encarando-a desde vários ângulos.

3. Vedute e "finale"

> Não é apenas o acontecimento em si que é a meta a ser recuperada. Interessa o pensamento que levou o homem à determinada ação (Kossoy, 2003, p. 139)

A cidade sofreria mutações ao longo dos séculos, consolidada sua aura, acrescida enquanto capital do Império. Justifica-se mais ainda registar a cidade dilatada na linha litoral, augúrio de prosperidade e, simultaneamente, propulsora de fantasias. Novos propósitos aderiam a suas evidências topográficas, configurada uma outra assunção sociopolítica – ainda que ancorada nas circunstâncias anteriores - e sob desígnios de fortuna cultural. A simbólica adquirida consolidar-se-ia, quer em termos arquetípicos, quer plasmada nas criações literárias e, neste caso, nas representações visuais, expandindo-se na Europa. Para os cultores, os estetas de paisagens que acolhem a razoabilidade do natural e do cultural, as *vedute* do Rio de Janeiro consignam a visão de uma [pseudo] utopia - conjunta e/ou comungada – legitimada e absorvida por gerações georreferenciadas, malgrado a diferença de tempos e origens pessoais.

O Rio de Janeiro converteu-se num ícone, e as suas paisagens persistindo no fascínio exercido sobre os espetadores desde há séculos. A sedução estética, pelas linhas de terra e mar, gerou imagens inumeráveis, problematizando objetivos e impactos representacionais. O excesso de representações – inéditas ou recorrentes -reprodutíveis *ad infinitum*, difundia, ao tempo que banalizava, os conteúdos imagéticos. A proliferação de tomadas de vista, de *vedute* e/ou panoramas, transformaria sua condição patrimonial

64.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19343/harbour-of-rio-janeiro-from-praia-vermelha

65.) Disponível em: https://historiadorioparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/

66.) Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19974/bresil-vue-de-rio-de-janeiro

intrínseca e múltipla. A propagação, em múltiplos de imagens revisitadas, vulgarizou os topos e consolidou os locais emblemáticos, a que turismo passou a acenar, sobretudo a partir de 1900. A multiplicidade de imagens repetidas de "ponto de interesse" [POI], terá esvaziado, parcialmente, a razão humanitária - e com que ilações estéticas, perguntar-se-á. No âmbito deste estudo, retrocedeu-se, não se avançando no levantamento produzido durante o séc. XX. Procuram-se os antecedentes, as origens, para entender a celebração das *vedute* – sobretudo no séc. XIX , suas afinidades e denominadores que, por reincidência, permanecem nas imagens compulsivas – suscitando, em quase *todos* espetadores uma quase presença *in loco*. Fotografar a realidade de uma cidade, no distanciamento/proximidade para a ver num olhar global, converteu-se em ato de posse, falácia estética unidirecionada ou não. As primeiras vistas panorâmicas tornaram-se um alibi para revistações ulteriores, mediante atos de desenho ou pintura, acreditando-se na verdade maior que o registo fotográfico traria. Boris Kossoy (2002) assinala como, frequentemente, surgia nas legendas a referência a que algo que foi desenhado a partir de uma fotografia; quanto essa referência se impregna de ambiguidades, alertando para o fato de:

> Quem examina as imagens percebe logo a discrepância causada pelo contraste entre as fotografias que formam uma parte do conjunto iconográfico e a outra parte, as 'gravuras' resultantes de desenhos criados/construídos a partir de fotografias, imagens essas encomendadas e 'interpretadas' durante sua execução 'bem de perto' pelo Barão do Rio Branco; episódio de manipulação explícita relatado de forma bem direta, como se viu (Kossoy, 2002, p. 98).

Na presente lista de obras, incluíram-se imagens fotográficas de Georges Leuzinger, Marc Ferrez e Antônio Caetano da Costa Ribeiro. E, ponderando a amplitude da reflexão de Kossoy, se é detetável/ percetível/ inteligível nas imagens desenhadas, pintadas ou gravadas que se abordam, procurando afinidades e dissidências. Perante, pois, relatos visuais oitocentistas do Rio de Janeiro, perspetivados na aproximação, marítima ou por terra, autoria de viajantes estrangeiros, confrontam-se tomadas de vistas que pretendiam abarcar "tudo aquilo que a vista alcançava". Entre o desenho, a tinta, aguarela, guache e óleo, o alongamento da paisagem significa um horizonte, que se sabe distanciado, envolto na aura, seduzindo os europeus, entre aqueles que viajaram ao Brasil.

O que persiste e o que difere entre as tomadas de vista pictóricas, realizadas por artistas europeus no Brasil oitocentista e as fotografias/panoramas que, décadas mais tarde, pretendiam guardar numa única imagem tudo o que a vista alcançava? Assinalando a linha que estabiliza o horizonte, ainda que recortado pelos acidentes naturais de serras, morros, casarios:

> La ligne de tangence au ciel et à la terre paraît alors un nouveau tailloir, où les forces de pesanteur et de résistance s'affrontent et sont anéanties. Le lieu est encore une fois créé par l'application du ciel sur la terre et par le suspens dorique de la chute; mais il n'est plus tangible et l'objet d'une commune révérence ainsi qu'en un temple. Il paraît pris en garde dans une dimension privée (Laroque, 2002, p. 3).

O formato retangular das Vedute pode agravar-se, expandindo na horizontal, muito além do que subsistia desde os registos venezianos de Giovanni Antonio Canal, dito Canaletto (1697-1768) ou Bernardo Belotto (1747/1748). A ideia de cativar um mundo "outro",

através da apropriação de um horizonte intangível, mais além da vista, anterior à normalização acessível através de panorâmicas digitais, serviu propósitos ideológicos e estéticos, instaurou paradigmas socioculturais, de serventia patrimonial e histórica.

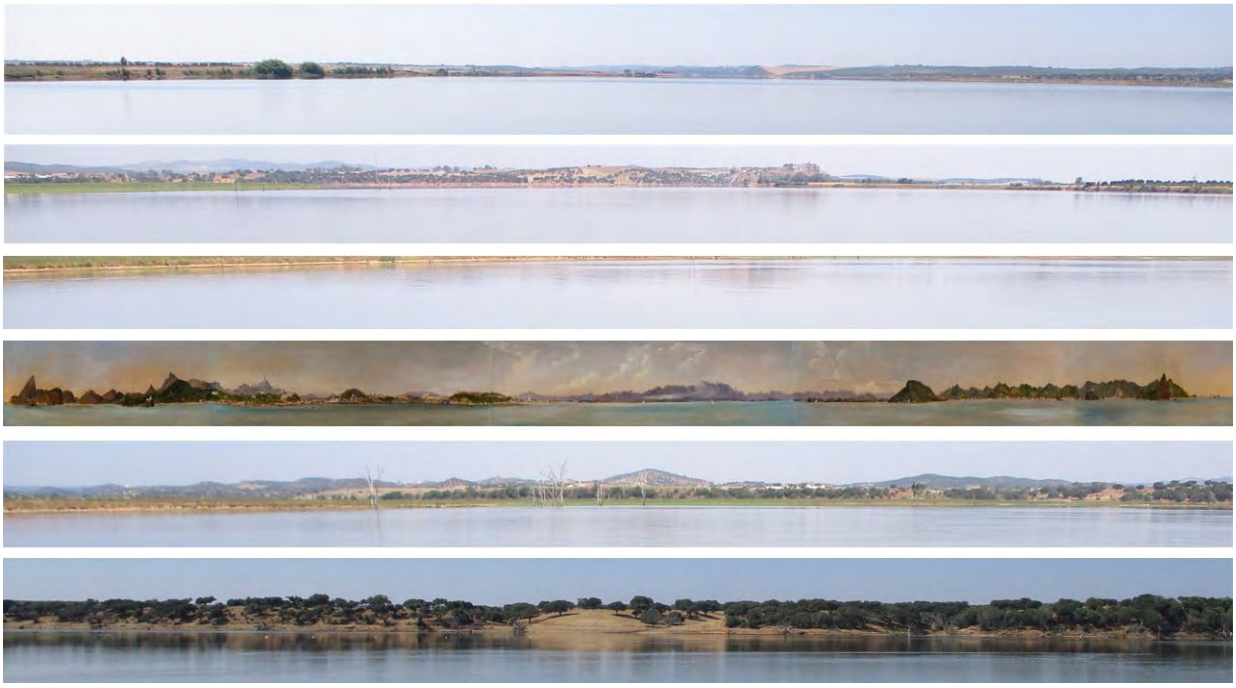


Figura 10. Linhas 1, 2, 3, 5 e 6: Maria Fátima Lambert, 2011/2020; Linha 4: Maria Graham – Panorama da Baía de Guanabara,1825. Óleo. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand[67.)]

Fonte: Panorama de Baía de Guanabara: Elizabeth Kajiya e Pedro Campos.

As cidades possuem uma alma, é uma frase, um lugar-comum que se repete. Aparentemente, quando se plasmam imagens longínquas e quase isentes de figuração, acreditar-se-ia essa alma é inominada, impessoalizada, seria uma anima *mundi*. Hillman (1993) considera que ao olhar o meio circundante da cidade, as coisas afirmam a existência do humano, dele sendo vestígios e reificação: "Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspetivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo almado" (Hillman, 1993, p. 15). As coisas por intercessão imaginativa, restituiriam a alma, ideia que se transpõe ao pensar as vedute, excertos de paisagens onde a cidade justifica a intemporalidade da sua pele, pois se vê na alma, parafraseando Hillman (1993). A Estética idealizada da cidade perpassa apropriações individuadas, consolida uma sua versão utópica, porventura não demonstrando a sua realidade real, antes explorando projeções e introjeções de viajantes, de turistas, de artistas e de todos.

Financiamento FCT – INED / Centro de Investigação e Inovação em Educação da ESE/ Politécnico do Porto.

67.) Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara/

Referências bibliográficas

Alhoy, M. (1841). Physiologie du Voyageur. Paris: Aubert et Cie.

Areia, M.L.R.de, Miranda, M. A. & Hartmann, T. (1991). Memória da Amazónia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá, 1783-1792. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Augé, M. (1998). El Viaje Imposible: El Turismo Y sus Imágenes. Barcelona: Gedisa Editorial.

Bandeira, J. & Lago, P.C. (2009). Debret e o Brasil. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara.

Beck-Saiello, É. (2016). La vue topographique en France au XVIIIe siècle: éclat et mésestime d'un genre. Itinéraires, 2015-2, 1-17.

Brasil, L. A.A. (2001). O Pintor de Retratos. Porto Alegre: L&PM Editores.

Dias, E. (2006). Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 14(2), 301-313.

Ferreira, A. R. (2002). Viagem Philosophica às capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. (s/l.): Kapae Editorial.

Graham, M. (1824) Journal of a Voyage to Brazil and residence there during part of the years of 1821, 1822 and 1823. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown.

Hillman, J. (1993). Cidade & Alma. São Paulo: Studio Nobel.

Kossoy, B. (2003). Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial.

Kossoy, B. (2002). Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial.

Lago, P.C. (2008). Taunay e o Brasil. Obra Completa. Rio de Janeiro: Capivara.

Laroque, D. (2002). Le paysage dans les arts plastiques et la théorie de la composition. Une approche de la situation par la question de l'ornement. Annuaire de l'EHESS, 779-780.

Lebreton, J. (1959 [1816]). Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 285-305.

Manderson, J. (2016). Seascapes are not landscapes: an analysis performed using Bernhard Riemann's rules. ICES Journal of Marine Science, 73(7), 1831–1838.

Mellado, P. (2019). Beira do Mar, Lugar Comum: os primórdios do lazer e bem-estar à beira-mar da cidade do Salvador séc. XIX. Salvador: Universidade Salvador.

Nietzsche, F. (1902). Le voyageur et son ombre. Paris: Mercure de France.

Reis, P. (2002). Frans Post: herança realista da pintura holandesa na paisagem brasileira. Rio de Janeiro: EBA.UFRJ

Schwarz, L.M. (2008). O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

CAPÍTULO 1.4.

Ensaio sobre o signo. Linguagem, ontologia, perspetivação e alguma arte contemporânea

Essay on the sign: Language, ontology, perspectivation and a certain contemporary art

André GOLDFEDER[68.)]

Resumo

Em Ensaio sobre a dádiva (2014/2015), o escritor e artista visual Nuno Ramos alcança um desenvolvimento singular e revelador de sua poética, esta pautada na produção de planos de articulação entre elementos heterogêneos. Girando em torno da proposição de modos de agenciamento das relações entre linguagem e espaço, o trabalho vai ao encontro de uma compreensão do signo enquanto entidade elementar dos estruturalismos linguístico e antropológico, tal como proposto pelo filósofo Patrice Maniglier. Assim, o artigo explora certas linhas de debate sobre as artes contemporâneas, entre a problemática dos meios em artes visuais e um horizonte ontológico de pensamento com as artes, em diálogo com autores como Claude Lévi-Strauss e Jacques Rancière. Do mesmo modo, visando situar o lugar teórico e estético em que o trabalho se localiza, propõe-se também uma breve incursão pelo problema da perspectiva, acessado por meio de um diálogo com a obra de Valère Novarina.

Palavras-chave: Nuno Ramos, signo, virada ontológica, perspectiva, literatura e artes visuais

Abstract

In Ensaio Sobre a Dádiva (2014/2015), writer and visual artist Nuno Ramos achieves a singular and enlightening development in his poetics: the production of planes of articulation between heterogeneous elements. While setting forth modes of staging the relations between language and space, the work approaches an interpretation of the sign as the elementary entity of linguistic and anthropological structuralisms, as proposed by philosopher Patrice Maniglier. This being the case, this article explores certain lines of debate within contemporary arts, into the problems of the media in visual arts and an ontological horizon of thought with the arts, in dialogue with authors such as Claude Lévi-Strauss e Jacques Rancière. At the same time, aiming at contextualizing the work's theoretical and aesthetic enunciation, the article also carries out a brief analysis of the problem of perspective, which is addressed by means of a dialogue with Valère Novarina's oeuvre.

Keywords: Nuno Ramos; sign; ontological turn; perspective; literature and visual arts

[68.)] Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: goldfeder.andre(at)gmail(dot)

Tendo em vista uma contribuição ao domínio “Desenvolvimentos teóricos das artes” deste congresso, partiremos do operador conceitual *signo*, tomando-o como eixo de convergência de outros quatro operadores: *linguagem, espaço, ontologia e o problema* Ao mesmo tempo, a pesquisa artística do artista visual e escritor brasileiro Nuno Ramos, que informará nosso percurso, apresenta o trabalho do signo em contínua articulação com a dimensão da enunciação encarnada. Em poucas palavras, se o trabalho analisado, a instalação *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2015), , situa o trabalho do signo no espaço apresentando-a em sua dinâmica autônoma, descolada de sua encarnação vocal, o Ensaio de Nuno Ramos não deixa de remeter a uma extensa pesquisa em torno das relações entre *signo* e *voz*.

Assim, além de reconstruir alguns momentos dessa pesquisa aptos a elucidarem a obra em tela, iniciaremos com uma passagem por um problema teórico suplementar, abordado a partir de uma breve incursão por *Morada frágil* (1999), experimento literário-teatral realizado pelo escritor, dramaturgo, encenador e artista visual Valère Novarina. Trata-se do problema que coloca no centro do pensamento ocidental justamente a questão das relações entre linguagem e espaço, fornecendo uma matriz teórica para a exploração de uma transformação do estatuto dos meios em artes visuais, tendo como horizonte uma problemática ontológica: o problema da perspetiva. Com isso, acessaremos a uma matriz de pensamento que atravessa os campos das artes visuais, do teatro e de algumas correntes filosóficas e antropológicas, apta a situar a dinâmica de atravessamentos que caracteriza a atividade de Ramos, esta que se vale da construção de processos de encenação localizados também na esfera do literário.

1. A palavra é perspectiva: Novarina e a *Morada frágil*

Em *Morada frágil*, Valère Novarina relança a questão da perspectiva por meio de uma encenação textual que potencializa suas relações com o campo do teatro e o problema da origem. Ao longo do texto de Novarina, assistimos a desdobramentos contínuos de uma espécie de “encenação ecfrástica” do Retábulo de Brera, de Piero della Francesca. Nessa “homenagem monumental ao ponto de fuga central”, tal como Robin Evans caracteriza o quadro (Evans, 2000, p. 165), temos uma demonstração das potências, paradoxos e pontos cegos da perspetiva artificial concebida pelo Renascimento, sobretudo italiano. A perspetiva é o que vem antes dos espaços construídos que tradicionalmente experimentamos, ou como sugere Hubert Damisch, ela consiste num dispositivo de estruturação e demonstração da origem desses espaços (Damisch, 2012). Dito de outro modo, a perspectiva operaria uma estruturação simbólica do espaço, produziria um sistema de enunciação que organiza espacialidades, ancorada em certos funcionamentos da ordem da enunciação e da linguagem.

Novarina destaca no Retábulo de Brera o lugar incômodo que obceca a fortuna crítica de Piero della Francesca: entre “ciência e poesia”, como sugerido por Damisch (1997), ou entre preocupações pictóricas e a busca por uma sistematização rigorosa, matemática, do dispositivo perspetivo, onde se pode identificar, segundo Roberto Longhi, um “inexaurível ardor especulativo” (Longhi, 2007, p. 90). De fato, temos aqui uma dupla face da perspetiva: enquanto sua faceta técnica opera modos de tradução entre espaços da experiência e espaços simbolicamente construídos, sua faceta especulativa partilha de um funcionamento intrínseco a toda linguagem: trata-se de um meio simbólico dotado de potencial *ficcional* ou *performativo*.

Assim como a linguagem, a perspetiva é um *meio* (e, claro, um meio entre outros): através dela uma visão do real se torna possível, no mesmo passo em que suas propriedades mediais carregam potências de invenção. Essa dupla face da perspectiva é acessada por Novarina através de um segundo desdobramento: uma preocupação com a linguagem de teor simultaneamente teológico, onde a estruturação de um dispositivo simbólico mostra-se simultaneamente como apresentação da origem do mundo. Combinando termos de Damisch e Novarina, no quadro de Piero della Francesca, veríamos simultaneamente uma "origem do discurso" e uma "matriz do mundo" (Novarina, 2009, pp. 51-52).

Esta, afinal, a natureza *ontológica* impressa em uma formulação central de *Morada frágil*: "a palavra é perspectiva". Com efeito, toda a poética de Novarina parece estar contida aqui: o teatro como lugar de *apresentação das dinâmicas múltiplas da linguagem*,ecoando a problemática metafísica cristã da apresentação visível da ação criadora, invisível. É assim que Novarina propõe, em suas palavras, "atingir" a ordem perspectiva para "revertê-la" (Novarina,2009, pp. 56-57), ou, mais especificamente, para abrir a origem centralizada do dispositivo perspetivo clássico em direção a uma instauração contínua de pontos de origem múltiplos e dinâmicos.

De fato, partindo de uma singular perspetiva transtemporal, Novarina encenará modos de articulação das relações entre o uno e o múltiplo que remontam das conquistas mais radicais do teatro moderno contemporâneo a uma matriz renascentista de fundo metafísico e teológico, que aparece encarnando uma potência de multiplicidade intrínseca, ao menos em germe, nas estruturas de todo dispositivo de enunciação:

> A cruz é o lugar invisível onde Eu sou está no espaço. No ponto cruzado, ela revira tudo, ela coloca todo o visível em outro lugar: na perspetiva incompreensível do tempo. A ordem perspetiva é atingida para ser derrubada [...] Piero representa o nascimento do espaço por um ponto invisível situado dentro do espectador. Ele representa a íntegra do tempo; ele o fura de um ponto respirado que está em você. E abre o universo que – seu nome indica – tende para o 1. É isso, o ponto de fuga da perspetiva: no centro do espaço, o espaço desaparece, o tempo se devora. [...] Eu sou é em toda parte um ponto no espaço. (Novarina, 2009, pp. 56-57 – ênfases do autor)

Daí que a proposição segundo a qual "a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço" (Novarina, 2009, p. 16), continuamente reformulada ao longo dos trabalhos de Novarina, possa ser desdobrada enquanto proposição perspetivista e dinâmica:

> Procurar as forças, o dispêndio, o fluxo, a tensão, o combate: coisas e linguagem, matéria e nada. É preciso expelir os polos, procurar as oposições, escutar o movimento [...] Não mais pensar a Linguagem fora de um drama e de uma guerra de signos; não mais pensar a Geometria fora do tempo e do combate das formas, e do desdobrar colorido das figuras [...] Trocamos de ponto de vista a cada palavra. É preciso retornar sempre à análise ótica do teatro. O teatro como lugar de decomposição espectral, lugar de desfazimento humano – nada do lugar do apodrecimento, não! – mas o lugar da análise da luz. Analisar a figura humana decompondo-a em planos agudos, reversos, faces e feixes, braçadas de ritmos [...] E, no entanto, há um traço simples como na luz e como nas passacaglias e as fugas, onde a dispersão reúne, ou o voo em estouros vem reforçar a perspetiva – onde o esparso ordena ao caos que se articule (Novarina, 2009a, pp. 38, 42, 46).

2. Signo e troca: poesia da linguagem

Nossa aposta aqui é a de que esses mesmos problemas podem ser acessados através do *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos. Assim como em Novarina, passaremos entre a fala e a linguagem, o teatro e outros modos de apresentação do linguageiro, a *voz* e o *signo*. Essa, aliás, é a passagem que identificamos entre *Ensaio sobre a dádiva e Sermões*, livro publicado pelo artista também no ano de 2015, que anuncia alguns deslocamentos do horizonte projetivo e utópico, legado pelo paradigma clássico da perspetiva, a um horizonte pós-utópico e esbatido por uma série de nuances. É possível afirmar que os dois protagonistas do livro são a personagem de um ex-professor de filosofia decadente e viciado em sexo, e a voz que abre essa personagem em uma dinâmica de fala pulsional, tão prospetiva quanto fadada a uma dinâmica de giro em falso da linguagem. Sermonista por investidura própria, o filósofo encontra púlpitos e situações retóricas e teatrais por toda parte, mesmo que diante da ausência de públicos recetores atentos ou mesmo existentes. Partindo de uma potência de enlouquecimento intrínseca, como veremos, à linguagem verbal, os circuitos proliferantes de um gozo narcísico espraiam-se entre a fala e o sexo.

De todo modo, não deixam de estar em cena as relações entre a vontade ou projeto e o estatuto sublunar das coisas, assim como entre o uno e o múltiplo, o local e o global:

> Será sempre o mesmo projeto para cada pedaço engenharia minuciosa entre o todo e a parte? Ou tudo é sobra confusa de uma asa, cópula mal encaixada com gozo e dor esparramando matéria sem significado? [...] Pergunto: podia ser diferente uma única mucosa em nossa cara ferida salina ferindo a risada? Raios brotando da terra, feito trigo ao invés de descer até ela? Merda e placenta misturados, sem higiene nem culinária? Equilibrados em traves de sal, petróleo, pelúcia ou areia não na suave cartilagem líquida e vertebral da coluna – podia ser assim? (2015, p. 102)[69.)]

É isso que vem ao primeiro plano em *Ensaio sobre a dádiva*[70.)] Aqui, no entanto, trata-se de apresentar não a fala ecoando pelo espaço do teatro, mas a ação estruturante do signo reverberando latências múltiplas no espaço *in situ* das artes visuais. Esse trabalho, que parece reduzir os fluxos proliferantes de fala de *Sermões* a uma espécie de cristal ou prisma sígnico, parte do célebre ensaio homônimo do antropólogo Marcel Mauss (2003). No centro múltiplo e descentrado desse palco paradoxalmente material e imaterial, encontramos uma dimensão constitutiva de toda linguagem, que sustenta toda a dimensão da enunciação: a dinâmica da *troca*.

69.) Já no experimento literário-teatral Adeus, cavalo (2017), Ramos construirá um falante que faz da enunciação teatral um modo de instauração cênica instável e de dinâmicas de encarnação parcial de uma dinâmica transtemporal. Esta, no entanto, convoca uma aposta utópica situada no calor explosivo das décadas de 1960 e 1970, passado ao qual o enunciador atual se dirige tendo em vista um horizonte ao qual restaria apenas lidar com os rescaldos da explosão: para mim era evidente, não era possível continuar, como se fosse natural, aquela enciclopédia de todos os autores, de todos os atores, de todos os maquinistas e iluminadores, de todas as coxias e marcações de contrarregras e maquiagens e vestuários e cordames e cenários, de todos, mas todos mesmo, os teatros, – (gesto, como quem apanha um mosquito) – de arena, palcos italianos, elisabetanos, mesmo enquanto dormíamos – eu e Procópio, sempre eu e Procópio, naqueles anos dourados. Qualquer um perceberia que não podia durar para sempre o escândalo daquela sopa de interpretações, a putrefação contínua das personagens formando um mímico preexistente, já pressuposto, sim, e Ungaretti foi quem percebeu isso primeiro, foi ele quem introduziu esse conceito, de um mímico que nos fizesse atuar como bonecos (Ramos, 2017, p. 31).

70.) Disponível em: https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/dadiva.

Nas duas variações do trabalho, o clássico ensaio de Marcel Mauss inspira, segundo depoimentos do artista, a construção de um sistema de "trocas impossíveis"[71.] trocas entre coisas que não se pode trocar ou em que não se encontra sentido claro em trocar. Em seu ensaio, Mauss estudou circuitos de "dar, receber e retribuir" que seriam imprescindíveis ao funcionamento das sociedades em questão, porém mediante um modo de causalidade social onde a reciprocidade transcende a produção de valor mercantil, bem como a oposição entre disposições voluntárias e coercitivas. Para Mauss, deveria haver algo nas próprias coisas trocadas que impeliria os agentes a trocá-las, o que leva o autor a uma nova conceção do nexo inextrincável, ou de uma co-extensividade, entre as naturezas da relação social e do simbolismo.

É nesse ponto que se dá a intervenção crítica realizada por Claude Lévi-Strauss na célebre "Introdução à obra de Marcel Mauss" (2003). Nas palavras de Lévi-Strauss, Mauss entenderia esse elemento que impele à troca, como um "cimento afetivo" externo, da ordem dos "sentimentos e volições". Em contraste, Lévi-Strauss propõe pensar esse elemento como um "valor simbólico zero", imanente à própria troca, esta cujo estatuto seria a de uma "síntese imediatamente dada ao e pelo pensamento simbólico" (2003, pp. 40-43). Tratava-se, portanto, de radicalizar em outra direção a aproximação entre a natureza da relação social e a do simbolismo, este que seria marcado por um tipo de síntese "que na troca ou em qualquer outra forma de comunicação supera a contradição que lhe é inerente de perceber as coisas como os elementos do diálogo, simultaneamente relacionadas a si e a outrem, e destinadas por natureza a passarem de um a outro" (Lévi-Strauss, 2003, pp. 40-41).

No trabalho de Ramos, a proposta de materialização do diálogo com o ensaio de Mauss resultou em três pares de *Dádivas*, intituladas *Pierrôporcavalo, Copod'águaporvioloncelo e Casaporarroz*. Sem contar outros aspectos importantes do trabalho, as interações que constituem os pares de termos são operacionalizadas duas vezes. De um lado, sob a forma de configurações escultóricas, compostas por objetos e materiais que fazem as vezes dos termos indicados nos títulos – um aparelho de som emitindo uma canção relacionada ao pierrô e um cavalinho de carrossel; um copo d'água e um violoncelo; uma velha cômoda de madeira e um monte de arroz. De outro lado, sob a forma de narrativas videográficas, que plasmam ficcionalmente o entremeio entre os objetos em troca. De modo que essas múltiplas ordens de ressonâncias parecem encontrar sustentação e síntese precisamente nos eixos mediadores que suportam material e conceitualmente as relações entre os termos, lembrando algo como balanças: o eixo da carroceria de um caminhão, um trilho de montanha-russa e um segmento de um barco.

De fato, em cada uma das trocas – ou seja, os três pares escultóricos em dialogo com os vídeos – tudo ocorre no entremeio, em um plano de comensurabilidades múltiplas e abertas entre elementos incomensuráveis. Diversas séries de reenvios começam a germinar e difratar-se entre as trocas de objetos e os vídeos, como a cidadezinha praiana e o urbano a doação, a oferenda, o sequestro e assim por diante. Entre cada um dos termos e entre os diferentes pares de termos é impossível identificar de modo definitivo um fiel da balança. Isso aponta para o fato de que, se é possível, até certo ponto, tirar uma mediana das séries em torno dos eixos fechamento-abertura e discreto-contínuo, tal mediana, no entanto, não reduz a proliferação infinita de remissões que o trabalho desencadeia.

71) Cf. depoimento do artista em Giufrida, 2015.

No vídeo de *Casaporarroz*, or exemplo, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol de água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espraiado pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos. Do mesmo modo, entre Copo d'água e violoncelo, as remissões são infinitas: mar, o principio da vida, sede, contenção, o mero objeto, o símbolo mais carregado, matar a sede criando a sede...; instrumento de madeira, música, elevação cultural, produção de estados afetivos, o mero objeto e o objeto que vale por seus efeitos incorpóreos, e assim por diante.

É assim que chegamos ao operador conceitual que permite articular todos os outros que abordamos até aqui: o signo. Em Ensaio sobre a dádiva, os objetos dispostos não funcionam como ícones de coisas. Eles existem enquanto feixes de relações, entidades que se apresentam como atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um recetor em um dado contexto possa atualizar. Na verdade, o que o trabalho faz, de acordo com uma referência decisiva do debate aqui proposto, Patrice Maniglier (2006), vai diretamente ao encontro do núcleo seminal de certa compreensão da linguagem no seio da poesia moderna, cujo emblema maior encontra-se em Stéphane Mallarmé: "fazer o signo dizer-se a si mesmo" (2006, p. 269).

A partir desse quadro teórico, cabe apontar três ordens de consequências extraídas do trabalho de Nuno Ramos. Tais consequências referem-se ao estatuto transversal da linguagem entre teoria, poesia e as diferentes artes; ao problema dos meios nas artes; e às relações entre ontologia e política.

O objeto fundamental de Maniglier é o nascimento do pensamento estruturalista em Ferdinand de Saussure, cuja obra principal vem sendo estabelecida até hoje. Mediante o acesso a manuscritos e a um redimensionamento conceitual crítico, Maniglier mostra como Saussure pensou o signo enquanto arranjo de "correlações regulares entre variações heterogêneas", ou como espaço de redeterminação contínua de "termos" resultando na produção de *valores* (Maniglier, 2005, p. 157). De saída, o cerne da problemática circunscrita por Saussure não estaria na afirmação de que um mesmo signo corresponde a diferentes significações e vice-versa, e nem tanto no descolamento com relação à oposição entre signo e referente. Na verdade, também o significante e o significado não são dados de antemão, mas "constituídos no signo mesmo" (Maniglier, 2006, p. 255).

"Entidades "espirituais", mas "reais", como Lévi-Strauss permitiria pensar, "materiais e incorpóreas", "ao mesmo tempo uma coisa e outra coisa" (Maniglier, 2006, pp. 23-25 e 276), os signos dariam a ver o teor *simbolista* do pensamento de Saussure (Maniglier, 2006, pp. 256-276). Ao invés de pressupor que a linguagem seria incapaz de exprimir a singularidade das qualidades sensíveis, trata-se de dizer que o signo seria em si uma qualidade inexprimível apta a exprimir outras qualidades, determinando virtualmente sua perceção. Dito de outro modo, a palavra justa não indexaria uma referencialidade plena, mas seria a "impressão que captura" as "nuances", expressas elas próprias com nuances, "sensações indefiníveis" (Maniglier, 2006, p. 166). Algo que vai ao encontro do paradigma posto pelo Mallarmé de "Crise de versos": as palavras se relacionam com o mundo enquanto "realidades qualitativas". O poeta simbolista não faria mais que "recolher, amplificar e fazer ressoar um sistema de ecos já interior ao mundo" (Mallarmé in Maniglier, 2006, p. 269).

Nesse sentido, o *equívoco* seria precisamente o modo de funcionamento da linguagem, e não aquilo que a linguagem deve dirimir para funcionar, embora seu controle seja próprio à regularidade do signo. O poético encontra-se, aqui, no próprio funcionamento basal da linguagem, justamente em sua dinâmica de *evocação*, termo-chave de toda poesia simbolista. O que, afinal, em nada impede de pensar o signo também para além da relação som-sentido. O signo é simplesmente "algo que circula" (Maniglier 2013, p. 165) em um dado sistema de pontos de vista e entre diferentes sistemas, condensando "uma pluralidade de níveis da experiência" (Maniglier, 2006, p. 280).

Do ponto de vista do problema dos meios nas artes contemporâneas, temos aqui uma entrada suplementar à consideração do meio não como suporte dado de antemão, mas, como propôs Rosalind Krauss, como "estrutura recursiva – uma estrutura, isto é, alguns dos elementos a partir dos quais serão produzidas regras que geram a estrutura em si" (Krauss, 1999, p. 6). Se Krauss já pressupõe uma heterogeneidade interna ou relacional dos meios, o Ensaio sobre a dádiva parece trazer ao primeiro plano uma natureza paradoxal, hesitante, sobre determinada e equívoca dos meios. Pois, aqui, a materialidade do arranjo vale sobretudo como desencadeadora das relações imateriais que projeta no espaço, difratando o caráter objetual das *Dádivas* entre escultura e rede aberta de signos, em um dispositivo poético produtor de acoplagens heterogêneas.

Já do ponto de vista das relações entre o ontológico e o político, passamos da poesia moderna às artes visuais contemporâneas, chegando a uma tensão decisiva que diz muito de um horizonte atual que põe em xeque a força performativa da palavra poética e da velha oposição entre arte e vida. Jacques Rancière (2020) situa o projeto *mallarmeano* de "elevar a página ao poder do céu estrelado", tal como o caracterizou Paul Valéry, em posição central na constituição moderna de um "espaço das palavras". Ou seja, a produção de um campo de continuidade entre "formas, signos e atos", partilhado pela linguagem verbal e o espaço plástico e dirigido a um horizonte de transformações sociais globais, uma "política da revolução estética: a ideia de uma revolução da vida como revolução das formas" (Valéry, 2020, p. 23).

Em *Ensaio sobre a dádiva,* estamos a anos-luz dessa aposta radical na força performativa da palavra. Aqui, tudo se situa em um limiar tênue entre as dinâmicas múltiplas da equivocação e o empuxo a uma lógica da *equivalência. O imaginário pós-utópico que Ramos convoca por meio de outros elementos da exposição onde exibe o trabalho vai ao encontro de uma enunciação da circulação da linguagem em chave monetária, justamente aquela à que Mallarmé e Novarina se opõem contundentemente.*

E, no entanto, ao mesmo tempo, a filosofia simbolista de Saussure e Mallarmé também está em cena. Mais que isso, considerando a trajetória artística de Ramos, está em jogo uma dimensão especulativa da linguagem que não se restringe a uma dimensão seja epistemológica, seja hermenêutica. O que vem ao primeiro plano é a *ontologia variável do signo*, "incessantemente entre dois, sempre virtualmente um outro" (Maniglier, 2013, p. 173), como formulado por Maniglier. Afinal, como sugere Lévi-Strauss, falar em signo é falar nas entidades que compõem o tecido de nosso mundo sensível-inteligível. Em poucas palavras, as de Maniglier, "O real é ele mesmo simbólico": "a natureza das coisas" é "feita dessas virtualidades que são os signos, e não de suas atualizações passageiras, ela própria é puramente diferencial e não positiva" (Maniglier, 2013, pp. 174-175). Ou, como propõe Lévi-Strauss:

> Não se pode dizer que o mundo simplesmente é; ele é na forma de uma assimetria primeira, que se manifesta diversamente conforme a perspetiva adotada para compreendê-lo: entre alto e baixo, céu e terra, terra firme e água, perto e longe, esquerda e direita, macho e fêmea, etc. (Lévi-Strauss in Maniglier, 2013, p. 168)

3. Para concluir: espaços do signo

Em *Morada frágil* e *Ensaio sobre a dádiva* encontramos a linguagem como meio estruturante do espaço simbólico, este aberto em múltiplas direções pelo trabalho prismático do signo, suporte virtual para atualizações contínuas da fala, ou apresentado em um puro dizer-se a si mesmo. Passamos, no entanto, de uma perspetiva dinâmica onde o Um difrata-se em multiplicidade, atravessando um núcleo de negatividade e acessando uma fonte matricial pensada inicialmente como matricial (o mistério da criação de Cristo) a outra forma de multiplicidade perspectivística. Se, em Novarina, o *locus paratópico*[72.)] da perspetiva de Deus ainda pode ter como imagem parcial o ventre de Maria, em Ramos, a imagem mais adequada parece ser a "deusa mais que hermafrodita" que recebe a voz-personagem de Sermões em um além-vida declinado ao rés do chão, ecoando a proposta enunciada em *Ó* de dar a ver "encaixes que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas que as nossas polaridades macho-fêmea" (Ramos, 2008: 44-45). Assim como em Novarina, embora com diferenças altamente significativas, no trabalho de Ramos a força performativa da fala é declinada em direção a um horizonte catastrófica, no mesmo passo em que algo de uma "perspetiva do diabo" (Maniglier, 2010), que se insinua, em Novarina, no avesso da perspetiva divina, parece estar no ponto de partida da proposta do artista brasileiro. Mais uma vez, Maniglier fornece uma entrada conceitual:

> Deus está a um só tempo para além do mundo e capaz de ver todos os pontos de vista de uma só vez [...]. Não há ponto de vista de Deus: Deus não é um sujeito entre outros, nem o geometral (objetivo) de todos os pontos de vista possíveis; [...] O paradoxo da encarnação emerge tanto mais quanto ele é formulado em termos parageométricos. O ventre de Maria de fato faz parte do nosso espaço, mas ele não é um lugar entre outros: ele é a um só tempo um lugar particular e aquele a partir do qual todos os pontos de vista são acessíveis em um único lance. Ele é a situação do insituável, como se o Absoluto estivesse inscrito em coordenadas relativas [...] (Maniglier 2010).

Mas se Deus transcende todo ponto de vista particular, pois ele os afirma todos a um só tempo (algo que, mais uma vez, o ponto geometral não nos *dá*), o Diabo é esse ponto de vista na criação que ameaça a possibilidade mesma de uma convergência dos olhares. O Diabo, não nos esqueçamos, é o Divisor: o étimo *diabolos* se opõe rigorosamente a *symbolos*: tanto quanto o símbolo é etimologicamente o que reúne, o Diabo é aquilo que separa. "Mas por essa razão, exatamente inversa à de Deus, sua Encarnação não pode ser mais que um desregramento do espaço perspectivista. [...] O que deve se encarnar é, portanto, a impossibilidade mesma de coordenar [as perspetivas]: espaço diabólico" (Maniglier, 2010, pp. 90-92 – ênfases do autor).

72.) Caracterização proposta por Dominique Maingueneau, tendo em vista uma consideração discurso literário como campo de agenciamento do lugar "impossível" ou intervalar a partir do qual a enunciação estrutura as articulações entre o interior do espaço do texto e sua exterioridade, ou seja, o lugar interior-exterior do ato que circunscreve o dentro no mesmo passo que legitima o seu fora (Maingueneau, 2012, pp. 87 e ss.).

“Diabólico” por estrutura, embora não por tema, o trabalho de Nuno Ramos dá a ver o signo em sua positividade material e incorpórea, feixe de virtualidades em dinâmica de atualizações transversais. *Ensaio sobre a dádiva* constrói uma máquina elementar de linguagem, restritamente determinada e semanticamente inexaurível. Máquina mínima de pensamento simbólico, dispositivo mínimo de máxima abertura, o trabalho apresenta a linguagem como uma espécie de *meio de todos os meios*, ecoando um aspeto da perspetiva agudamente trabalhado, em outra ocasião, por Maniglier: o fato de que *não há ponto de vista absolutamente englobante,* mas apenas modos heterogêneos e parciais de articulação entre o local e o global, unidade e multiplicidade. No espaço de fechado do cubo branco da arte contemporânea, essas dádivas fazem ressoar através de um prisma sensível-inteligível um espaço de trocas entre artes, linguagens e modos de pensamento, dando a ver, em difração, algo obliquamente próximo ao que Novarina busca pôr em cena: um “tempo catastrófico-estrelado” (Novarina, 2017, p. 16).

Financiamento

O presente artigo é fruto de tese de doutoramento financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, e elaborado durante pesquisa de pós-doutorado apoiada pela mesma agência. Processos: 2014/15211-0 e 2019/13591-3.

Referências bibliográficas

Damisch, H. (1997). Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca. Paris: Seuil.

Damisch, H. (2012). L'origine de la perspective. Paris: Flammarion.

Giufrida, G. (2015). A origem dos objetos. Notas sobre as Dádivas de Nuno Ramos. Revista do centro, 0. http://revistacentro.org/index.php/nuno.

Evans, R. (2000). Piero's heads. In: The projective cast. Architecture and its three geometries. Cambridge: MIT Press.

Krauss, R. (1999). A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition. London: Thames & Hudson.

Lévi-Strauss, C. (2003). Introdução à obra de Marcel Mauss. In M. Mauss, Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify.

Longhi, R. (2007). Piero della Francesca. São Paulo: Cosac & Naify.

Maingueneau, D. (2012). Discurso Literário. São Paulo: Contexto.

Maniglier, P. (2005). Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud. Savoirs et Clinique, 6, 149-160.

Maniglier, P. (2006). La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme. Paris: Éditions Léo Scheer.

Maniglier, P. (2010). La perspective du diable. Figurations de l'espace et philosophie de la Renaissance à Rosemary's Baby. Arles: Actes Sud / Villa Arson.

Maniglier, P. (2013). De Mauss a Lévi-Strauss, cinquenta anos depois: por uma ontologia Maori. Cadernos de campo, 22, 163-179.

Mauss, M. (2003). Ensaio sobre a dádiva. In Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify.

Novarina, V. (2009). Diante da palavra. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Novarina, V. (2009a). L'envers de l'esprit. Paris: P.O.L.

Novarina, V. (2017). Voie negative. Paris: P.O.L.

Ramos, N. (2008). Ó. São Paulo: Iluminuras.

Ramos, N. (2017). Adeus, cavalo. São Paulo: Iluminuras.

Rancière, J. (2020). O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers. Belo Horizonte: Relicário.

CAPÍTULO 1.5.

Não-fazer no trabalho sobre si mesmo[73.)]

Non-action on the work of the self

Mariana Rosa e Silva SANTOS[74.)]

Resumo

Trabalhar sobre si mesmo é o caminho que o ator escolhe quando quer liberar-se, quando quer sair de seus clichês e hábitos. São vários os artistas que pesquisam a interação do corpo com as emoções, pensamentos e espírito, quando criam a ação e quando têm dificuldades para criá-la/ desenvolvê-la. Quais hábitos poderiam refrear e até impedir a ação? A proposta é a de refletir a partir do relato do futuro arqueiro de A arte cavalheiresca do arqueiro zen, que expõe seus pensamentos, hábitos musculares, um "eu" que impede o Ato. Faremos essa correlação com noções da Técnica Alexander que compreende um modo de operação do não-fazer. Ainda, dialogaremos com a via negativa de Grotowski, ética que visa a eliminação do não-essencial, onde se inscreve o não-fazer. São os variados entendimentos sobre o wu wei que possibilitarão algumas conexões sobre hábitos e o trabalho sobre si.

Palavras-chave: não-fazer, wu wei, técnica Alexander, via negativa, ator

Abstract

Work on the self is the way that the actor chooses when he wants to release himself, when he wants to get out of his clichés and habits. Many artists investigate the interaction of the body with emotions, thoughts and spirit, when creating the action and when they have difficulties to do or to develop it. What habits could slow down or and even block this process? The proposal is to reflect on the report of the future archer of Zen in the Art of Archery, where he exposes his thoughts, muscular habits, an "I" that prevented the Act. We will make correlations with Alexander Technique notions which has a way of operating the non-action. We also dialogue with Grotowski's via negative, ethics that aims an elimination of the non-essential, where non-action is present. The various understandings of wu wei make the connections about habits and work of self possible.

Keywords: non-action, wu wei, Alexander technique, via negative, actor

[73.)] O "Trabalho sobre si mesmo" é título da obra de Konstantin Stanislávski (1863-1938), diretor teatral russo. Compreendemos que nesse trabalho sobre si, estaremos investigando a liberação da expressão e desenvolvendo nosso potencial artístico

[74.)] Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil. E-mail: marianarosaess(at)gmail(dot)com

1. Fazer e não-fazer

O tema do não-fazer ou não-ação pode nos levar a muitos lugares. Podemos pensar em não-ação como um fazer nada, não fazer (que seria diferente desse fazer nada), não reagir, não interferir, não forçar, não retaliar, silenciar, assistir, contemplar, sentar, meditar, refletir, pausar, entregar, desistir de controlar. Existem várias possibilidades de entendimento desse termo, que se correlaciona com princípios antiquíssimos, como o *wu wei* das técnicas orientais. O *wu wei u*ma ideia que atravessa filosofias, como o taoísmo, e práticas como o *tai chi chuan,* entre outras. Azevedo (2009) no seu livro *O papel do corpo no corpo do ator* explica *o wu wei* da seguinte maneira: "um fazer não fazendo, fazer permitindo que aconteça", porque a "energia do t'ai chi está na inação do não-fazer, isso significa apenas que paramos de fazer alguma coisa intencionalmente, simplesmente deixamos acontecer" (Azevedo, 2009, pp. 96-97). Um exemplo de experiência desse *wu wei e*stá descrito no livro de Eugen Herrigel (1981)*, A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de onde partiremos para fazer articulações sobre esse princípio com a Técnica Alexander. Nessa obra, o relato é o do autor: um pesquisador ocidental interessado pela arte do tiro com arco que toma aulas com o mestre budista japonês Kenzo Awa. Ao longo de seis anos de prática ele vivencia um processo árduo de auto-despojamento. Sua narrativa é toda permeada pelas fases do treinamento, onde ele descreve como sendo ele mesmo (seu "eu") o seu maior obstáculo.

Conforme descreve, ele também explicita suas dificuldades psicofísicas: respirar corretamente, equilibrar esforços musculares, "pensar em fazer", "antecipar o pensamento", e até "a vontade demasiadamente ativa". Todos esses esforços parecem nos apontar para um "fazer" (Herrigel, 1981). Esse "fazer" correspondia a um esforço excessivo para acertar o alvo. Acertar o alvo é um hábito muito comum, especialmente no mundo contemporâneo, onde trabalhamos para chegar a algum lugar, "estabelecer-nos", atingir os objetivos. Vivemos como se nosso caminho fosse uma reta que deve ser percorrida de um ponto a outro para, enfim, conseguir uma posição. O objetivo então seria alguma coisa como um prêmio a ser alcançado. Dessa maneira, preocupados com o futuro que nos aguarda (ou apegados ao passado), esquecemos de estar no presente.

2. Correlações com a técnica Alexander

O hábito de 'conquistar o objetivo' foi percebido por Frederick Matthias Alexander, que o cita também como 'obsessão pelo resultado'. Matthias Alexander (1869-1955), nascido na Austrália, foi um declamador shakespeariano que desenvolveu uma rouquidão inclusive durante as apresentações. Suas consultas a médicos não resolviam seu problema, então ele se dedicou a pesquisar, inicialmente com a ajuda de espelhos, como poderia ter um melhor desempenho para continuar trabalhando. Ao longo de anos ele criou e aprimorou a sua técnica, hoje chamada de Técnica Alexander ou Técnica de Alexander, difundida especialmente pela Europa e Estados Unidos da América, e que integra, por exemplo, o currículo disciplinar de escolas como a Juilliard School, a Yale School of Drama, Stella Adler Academy of Acting and Theatre, American Academy of Dramatic Arts (AADA), "Arden School of Theatre, Guildhall School of Music and Drama, Royal Academy of Dramatic Art (RADA)"[75.)] , entre outros. A técnica Alexander é uma técnica de reeducação, relacionada a movimentos funcionais como sentar-se e levantar-se de uma cadeira, podendo ser considerada uma pré-técnica, já que coadjuva atividades cotidianas possibilitando uma organização que auxilia a função. Também é coadjuvante dos movimentos do ator, musicista, pintor, dançarino.

[75)] https://alexandertechnique.co.uk/education/where-alexander-technique-taught

Esta técnica objetiva uma melhor coordenação psicofísica. Nosso corpo manifesta-se a cada pensamento, sendo para Matthias Alexander (2014), o hábito mecânico do corpo uma consequência do hábito mecânico do pensamento. O hábito de conquistar objetivos tem repercussões sobre todo o organismo. Herrigel, como todo conquistador de objetivos, enxergava apenas o alvo, antecipava a sua reação, queria demais. Quando não conseguia atingir o alvo, frustrava-se, a ponto de querer desistir da prática. Que sinais portam o corpo que tenta com uma "vontade demasiadamente ativa" e quando quer desistir?

Às manifestações de Herrigel, o mestre pedia atenção *aos meios*, exigindo um desprendimento "do prazer e do desprazer", para mergulhar na "tensão sem intenção", até que "algo dispare" a flecha (Herrigel, 1981).

A não-ação aqui culmina num resultado que acontece sem ser forçado. Estamos diante do *wu wei* . "Algo" dispara a flecha. A totalidade do Ser se manifesta. Não é na flecha disparada que depositaremos nossa atenção, tampouco no alvo atingido, mas na conjunção dos fatores que propiciaram que esse "algo" disparasse. O organismo é instrumento que mobiliza a energia, e não a dissipando caoticamente, é atravessado por energias, conduz energia e entra em sinergia com a natureza, o mundo. Assim, deixando de fazer, Faz. A organicidade do seu Ato é sincrônica com a organicidade – vamos chamar de – fisiológica. Na prática com a Técnica Alexander, o que podemos perceber é uma série de instruções de não fazeres, o que mobiliza a atenção o tempo inteiro. A inibição é um nome dado a um princípio importante nessa técnica, uma espécie de não-fazer, que "libera ao invés de reprimir" (Higdon in Shoger, 2012, p.34). Somado a outros princípios, como o da direção, ficamos imersos na atividade, aprendendo a estar no tempo presente.

3. Meios e caminhos

A noção de não-ação (ou não-fazer) tem uma dimensão ética. Podemos articulá-la inclusive com o princípio atribuído à Hipócrates: "Primum non nocere", frase conhecida pelos profissionais da saúde como "primeiro não prejudicar". Grotowski (2011), diretor teatral polonês (1933-1999), também usa essa expressão como um princípio quando se refere ao trabalho do diretor com o ator, sugerindo que é melhor manter uma comunicação não-verbal ou mesmo o silêncio que encher o ator de instruções e explicações. A recomendação, vista como uma dimensão ética por aqueles que tem como vocação o cuidar, pode se espraiar para outras áreas. Quando no trabalho sobre si, o aprendizado acaba por permitir que a nossa natureza se manifeste, porque experimentamos um "deixar-se em paz" (um "deixar-nos em paz") como diria Matthias Alexander (1993). Herrigel, ao longo dos seis anos de prática, descobriu como colocar a atenção em cada etapa, descobriu como a "atenção aos meios" de que o seu mestre falava colocavam-no em contato com o tempo presente. Matthias Alexander (Gelb, 2000) usava o termo "meios pelos quais" em oposição à "busca dos fins". É uma forma de entender essa atenção aos meios. Os "meios pelos quais" são as pequeníssimas etapas onde pomos nossa atenção, as direções, as inibições (inibições no sentido de "não-fazeres"), o vasto centro entre um extremo e o outro.

Parece-nos interessante essa fala de Grotowski sobre a diferença entre meios e caminhos quando fala sobre o teatro de Stanislávski: "Como tocar o que não é tangível? Ele [Stanislávski] desejou encontrar os caminhos concretos para o que é secreto,

misterioso. Não os meios – contra eles lutava, chamava-os de “clichês” – mas os “caminhos” (Grotowski, 2001, p. 9).

Recorremos ao dicionário para refletir sobre os termos:

> Meio: metade; ponto médio no espaço ou tempo; modo para se chegar a um fim, recurso; local; corpo ou ambiente; mais ou menos; o que tende a ser possível, possibilidade; [meios] bens, haveres, recursos.

> Caminho: faixa de terreno; espaço a percorrer; meio de alcançar resultado; direção; roteiro de viagem; modo como uma sequência de acontecimentos ocorre; tendência; rumos; vias (Dicio, s/a., s/p.)

Os meios, para Stanislávski, podem levar aos clichês, já os caminhos (no plural), são variados, podem ser percorridos de diferentes maneiras, lembram-nos uma multiplicidade de direções e vias, e abrem a possibilidade para pensarmos em interlocuções entre áreas. Grotowski evidencia a diferença entre meios e caminhos. Quando se refere a meios, podemos pressupor a ideia de recursos, encerrando a busca, como um artifício que resolve rápida e insuficientemente, atropelando, talvez, uma resposta autoral. Caminhos como vias onde cada um percorre por si mesmo, não se ensinam. Ter caminhos a percorrer ampliam a fruição das experiências, das sutilezas, do estar presente.

4. Via negativa

É interessante vermos que Stanislávski, no desenvolvimento do seu sistema, articulava ideias com diferentes saberes, como, por exemplo o yoga e a psicologia de Theodule Ribot. Stanislávski (Tcherkásski, 2019) postulava, por exemplo, que existem “degraus da criação” e por estes os artistas da cena ascenderiam. Esses degraus se relacionam com os do caminho do iogue e corresponderiam, em ordem ascendente, à concentração, atenção, destemor, audácia, calma criadora, precisão da tensão heroica, encanto cênico, alegria. Seu sistema era uma proposta para os atores que necessitavam sair de uma passividade para tornarem-se atuantes em seu próprio ofício. Stanislávski, como comentou Grotowski, buscava os caminhos. A fim de encontrar respostas no seu fazer artístico, Grotowski, nos anos 1970, articula uma via, que conduzirá seu propósito e sua prática: a via negativa. Entendida primeiramente “não como um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios” (Grotowski, 2011, 2001, p. 13), foi tomada no treinamento como proposta que visava desafiar o corpo até que o ator tivesse confiança, sem que isso se tomasse as características de autoaperfeiçoamento. A prioridade era eliminar o que não era essencial, ética que se estendia ao seu trabalho criativo.

Para o ator, isso pode significar um desapego, uma espécie de não-fazer, que pode desbloqueá-lo. Para descobrir como trabalhar sobre isso, especialmente para o campo da atuação, Grotowski (2011) lembra-nos que um método é a consciência de “como fazer” e que quando entramos nos detalhes não se deve mais fazer essa pergunta, sugerindo-nos que nos perguntemos “o que não fazer?”, já que esse caminho de saber o que fazer nos levaria a estereótipos e clichês. Em seguida, Grotowski dá exemplos no campo da saúde, referindo-se aos tipos de respiração, ressaltando que não devemos ensinar a respirar, mas a descobrir, se houver dificuldades, o que impede a respiração, o movimento e o contato humano.

Isso nos traz de volta a questão do aprendizado do corpo que conectamos a narrativa de Herrigel: durante a sua prática de tiro com arco ele percebe que os esforços excessivos são aquilo que o impediam de estar no tempo presente. Outra descrição semelhante, é realizada por Gelb (2000) quando menciona os esforços para ganhar uma partida de tênis, em *O aprendizado do corpo: introdução à técnica Alexander*, ivro que nos inspira essa escrita. Gelb (2000) percebe que a atenção aos meios o ajudou a ganhar a partida, e em seguida faz uma breve análise da Técnica Alexander como um método indireto, compreendendo na sua prática como tornar-se recetivo ao não-fazer. Embora não estejamos nos referindo a arte do ator quando relatamos o tiro com arco e a partida de tênis, existe um aspeto do treinamento que condiz com a prática artesanal do trabalho do ator.

5. Aprendizagem e não-fazer

> Cada treinamento físico tem a tendência a inervar determinados esquemas de ação que permitem agir sem precisar refletir sobre como fazer. É como se o próprio corpo, a mão, o pé ou a espinha dorsal pensassem, sem que o programa da ação tenha que passar pela cabeça. É assim, por exemplo, que aprendemos a dirigir um carro [...] Aprender o ofício do ator significa se apropriar de certas competências, habilidades, modos de pensar e de se comportar que se manifestam em cena – para usar as palavras de Stanislávski – como uma 'segunda natureza'. O comportamento cênico do ator se torna, para o ator treinado, tão 'espontâneo' quanto o comportamento cotidiano. É o resultado de uma espontaneidade reelaborada. [...] A espontaneidade reelaborada não é a desenvoltura que simula o comportamento espontâneo. É o ponto de chegada de um processo que reconstrói, no âmbito extraordinário da arte, uma dinâmica equivalente aquela que rege o cotidiano: o equilíbrio entre 'o que sabemos que sabemos' e 'o que sabemos sem saber que sabemos'. Ou então, para usar a terminologia de Michael Polanyi, o equilíbrio entre o 'conhecimento focado' e o 'conhecimento tácito' (Barba & Savarese, 2012, p. 131).

Desejando aproximar o não-fazer apontado para o campo da arte e o não-fazer como um processo psicofísico que ocorre durante a aprendizagem, aproveitamo-nos da citação de Eugenio Barba, passagem que se refere ao conhecimento tácito, como uma construção silenciosa do conhecimento experienciado. Tais vivências inervam esquemas de ação, criam hábitos que serão chamados de "segunda natureza", termo proposto por Stanislávski. Para reelaborar essa espontaneidade, o ator deve descobrir no seu fazer aquilo que o impede a sua ação, que o bloqueia, assim como o fez Herrigel, para então encontrar a via de liberação, direção que vigora o seu desenvolvimento pessoal e artístico, seu trabalho sobre si. "[...] até isso se tornar um hábito, é preciso uma grande dose de pensamento consciente para o monitor dirigi-los", lembra-nos Stanislávski (2017, p. 129), de apurar o nosso monitor, ou seja, nosso observador interno.

A prática com a Técnica Alexander pode evidenciar os entraves ao mesmo tempo em que oferece direções para uma melhor coordenação, afetando a aprendizagem e o modo como se inervam os esquemas de ação. O aluno destreina aquilo que o impede de se expressar, de se abrir ao desconhecido, de se comunicar. Com o tempo e a prática, os pés, as mãos, a espinha dorsal, pensarão, sem que as orientações lhe passem pela cabeça.

6. Conclusões

Neste artigo, nosso empreendimento foi o de criar correspondências com o não-fazer, ou não-ação, mencionados no livro de Herrigel (1981) e apontado por Gelb (2000), no trabalho sobre si mesmo autoral, que pode ter como ferramenta complementar a Técnica Alexander. Abordamos também, as colocações de Grotowski que traz esse assunto sob a forma de perguntas que nos mobilizam a sair dos estereótipos e clichês, através da investigação daquilo que impede o ator de entrar em contato com o outro. Nesse momento, Grotowski exemplifica esses bloqueios, e sugere uma via de libertação.

Essa proposta encontra ressonâncias com as perspetivas que a Técnica Alexander pode trazer para o seu aluno, este que é encorajado deslocar a atenção para o processo, sem que se "pré-ocupe" com julgamentos e virtuosismos, tal como aconteceu com Herrigel, que vivenciou um auto-despojamento, e que conclui que "a única meta que se persegue é aquela que de nenhuma maneira se pode alcançar tecnicamente" (Herrigel, 1981, p. 67). Quando deixou de aspirar o ganho das habilidades, o arqueiro virou um canal por onde algo disparou a sua flecha.

Ao trabalhar sobre si mesmo, cada um pode encontrar uma via que favoreça a compreensão do que é um não-agir dentro de um agir processual. A técnica Alexander, meio que neste artigo discutimos, coaduna com o propósito de usar seus procedimentos para a expansão da vida. Um bom propósito para uma técnica sempre será a liberação do ser, assim como no teatro: a técnica será apenas uma condutora do Ato, que é em si um Encontro.

Referências bibliográficas

Alexander, F.M. (1993). A ressurreição do corpo. São Paulo: Martins Fontes.

Alexander, F.M. (2014). A suprema herança do homem; orientação e controle conscientes em relação à evolução humana. Teresópolis: Pólen.

Azevedo, S.M. (2002). O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva.

Barba, E. & Savarese, N. (2012). A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações.

Dicio. (s/d.). Meio. [Webpage]. Dicio – Diccionário Online de Português. https://www.dicio.com.br/meio/

Gelb, M. (2000). O aprendizado do corpo: introdução à Técnica Alexander. São Paulo: Martins Fontes.

Grotowski, J. (2010). Exercícios. In O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969). In L. Flaszen & C. Pollastrelli (Org.). Fondazione Pontedera Teatro. São Paulo: Edições SESC/Perspectiva.

Grotowski, J. (2011). Para um teatro pobre. Brasília: Teatro Caleidoscópio, Editora Dulcina.

Grotowski, J. (2001). Resposta a Stanislávski. Revista Folhetim, janeiro-abril, 3-21.

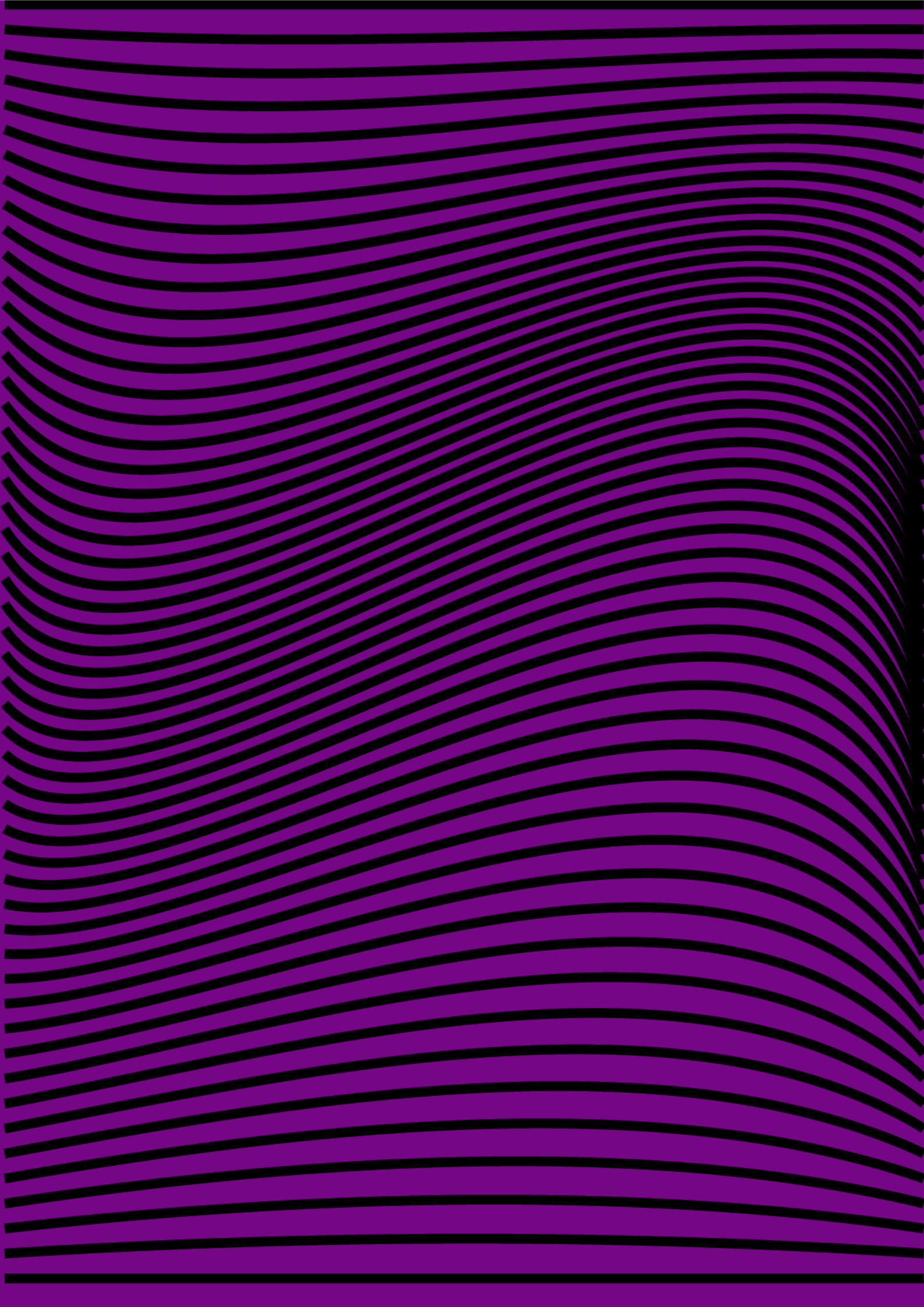
Herrigel, E. (1981). A arte cavalheiresca do arqueiro zen. São Paulo: Pensamento.

Shoger, K. (2012). The anatomy of expression: explorations on the intersection of acting and the Alexander Technique [Master thesis of Fine Arts, University of Virginia]. https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3872&context=etd.

Stanislávski, K. (2017). O trabalho do ator: diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes.

Tcherkásski, S. (2019). Stanislávski e o yoga. São Paulo: É Realizações.

The Society of Teachers of the Alexander. (s/d.) The Society of Teachers of the Alexander. [Website]. The Society of Teachers of the Alexander. https://alexandertechnique.co.uk/education/where-alexander-technique-taught.



CAPÍTULO 1.6.

Artur Lescher e a atualização da abstração geométrica

Artur Lescher and the update of the geometric abstraction

Luis SANDES[76.)]

Resumo

Diversos artistas contemporâneos, no Brasil e no exterior, vêm colaborando para atualizar a abstração geométrica, que é entendida como fenômeno com múltiplas correntes, de acordo com Vallier (1986). Argumenta-se que Artur Lescher, artista contemporâneo brasileiro com sólida e reconhecida carreira desde os anos 1980, é um dos que colabora para dar atualidade e originalidade ao fenômeno da história da arte. O objetivo é analisar como Artur Lescher lida com a abstração geométrica em sua poética. Analisam-se duas obras e uma série do artista, com recurso a seus elementos internos e contextuais. As fontes são as obras do artista, entrevistas do artista, trabalhos acadêmicos, catálogos e fôlderes de exposições, textos de historiografia da arte e críticas. As considerações finais indicam a conclusão, que aponta que a análise das obras auxilia na compreensão de como a obra do artista se articula com a abstração geométrica, e novas possibilidades de estudos.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira, instalação, escultura, abstração geométrica, artista brasileiro

Abstract

Several contemporary artists, in Brazil and abroad, have been collaborating to update the geometric abstraction, which is understood as a phenomenon with various trends, according to Vallier (1986). It is argued that Artur Lescher, a Brazilian contemporary artist with a thorough and recognized career since the 1980s, is one of those who collaborate in bringing novelty and originality to such art history phenomenon. The objective is to analyze how Artur Lescher deals with geometric abstraction in his poetics. Four of his works are analyzed with the resource to its internal and contextual element. The sources are artists' works and interviews, academic papers, exhibits catalogues and folders, art historiography texts, and critiques. The final remarks bring the conclusion, which shows that the analysis of the art works helps understanding how artists' oeuvre deals with geometric abstraction, and new possibilities of studies.

Keywords: Brazilian contemporary art, installation, sculpture, geometric abstraction, Brazilian artist

[76)] É doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Brasil, sob orientação do prof. dr. Agnaldo Farias. Pesquisa a relação de quatro artistas contemporâneos brasileiros com a abstração geométrica: Carlos Fajardo, Artur Lescher, Marcius Galan e Roberto Wagner. Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP, com dissertação de mestrado sobre o concretismo paulista. Suas publicações acadêmicas encontram-se reunidas em: <https://usp-br.academia.edu/LuisFSSandes>. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1762-1412>. E-mail: luis.sandes(at)gmail(dot)com

1. Introdução

A abstração geométrica é um fenômeno com múltiplas correntes (Vallier, 1986). Renovou-se o interesse pela abstração depois do final da década de 1990, sendo que artistas jovens e produtores culturais "re-contextualizaram os legados formais [da abstração] e ressituaram-na em interpretações performativas e sociais [...]" (Lind, 2013, p. 10).

Pérez-Barreiro (2007 in Pérez-Barreiro, 2013: 69) distingue, na abstração geométrica latino-americana histórica, duas tendências. A primeira se baseia "em uma crença na razão, em uma linguagem internacional da abstração que representa o mais alto estágio da arte moderna" e os artistas da outra "usaram a mesma linguagem para expressar o oposto da razão: um desejo de enfraquecer o discurso racionalista da modernidade em favor de um profundo questionamento do papel da arte na experiência humana" (Pérez-Barreiro, 2007 in Pérez-Barreiro, 2013, p. 69). Na primeira tendência, estão artistas como Tomás Maldonado, Willys de Castro e Jésus-Rafael Soto. Na segunda, estão o grupo Madi, Lygia Clark e Helio Oiticica. Ainda que essa distinção se refira principalmente a vanguardas e artistas mais antigos da história da arte brasileira, ela pode também ser aplicada a artistas contemporâneos vivos, tais como Artur Lescher e Roberto Wagner, por exemplo.

Nesse diapasão, argumenta-se neste artigo que Artur Lescher, artista contemporâneo brasileiro, faz parte da corrente da abstração geométrica e, também, oferece originalidade e contemporaneidade a ela. O objetivo do artigo é analisar como Artur Lescher trabalha com a abstração geométrica em sua poética.

Este artigo faz parte da pesquisa de doutoramento do autor, que investiga a relação de quatro artistas contemporâneos brasileiros com a abstração geométrica por meio de tópicos transversais. Os artistas são Carlos Fajardo, Artur Lescher, Marcius Galan e Roberto Wagner, único fotógrafo entre os quatro. Os tópicos transversais são, por exemplo, a relação entre arte e arquitetura ou as transparências nas poéticas dos quatro.

Com o intuito de dar concretude ao objetivo do artigo, obras de Lescher — A*erólitos, Rio máquina* (2010) e a *série Casa* (1998/2019) — são apresentadas e analisadas. Este trabalho leva em consideração obras e entrevistas de Lescher, trabalhos acadêmicos, textos de historiografia da arte, críticas e catálogos e fôlderes de exposições. Para analisar esses materiais, este trabalho se vale de confrontar os escritos com as obras.

O artigo se estrutura da seguinte forma. Após esta introdução, apresentam-se o artista e sua obra, procurando-se situá-lo no contexto artístico brasileiro. Na sequência, procede-se a análise de duas obras e uma série do artista. Por fim, apresentam-se a conclusão e sugestões de novos estudos necessários.

2. O artista e sua obra: apresentação geral

Artur Lescher é artista reconhecido na arte contemporânea brasileira desde sua participação na XIX Bienal Internacional de São Paulo, em 1987, quando apresentou Aerólitos (uma das obras analisadas na sequência). Nascido em 1962, na cidade de São Paulo, Lescher reside no Brasil, nessa mesma cidade. A obra de Lescher é desenvolvida numa corrente inaugurada pelo concretismo em São Paulo nos anos 1950 e está inscrita

numa escola construtivista (Fabbrini, 2015; Fazzolari, 2018). Artur Lescher é tributário do concretismo paulista no que se refere à rejeição da manualidade artesanal na produção artística (Amaral, 2002). Apesar de Lescher e o concretismo de São Paulo compartilharem da rejeição da presença da mão do artista na obra de arte, ele o faz por meio de procedimentos da arte contemporânea. Isto é, Lescher emprega certos procedimentos que emprestam novos sentidos e significados à abstração geométrica. Lescher também se aproxima do construtivismo russo (Poirier, 2018, p. 127).

O artista utiliza materiais como metais, sais, pedras, feltro e cintas industriais, além de outros, para construir obras de arte que aludem a objetos familiares, mas que estão destituídos de suas funções originais. A respeito dos materiais das esculturas de Artur Lescher, Venancio Filho (2010, s/p.) pontua que "o fato de os objetos serem quase sempre de madeira ou metal mostra já um tipo de escolha: ou material da natureza, ou material da máquina".

O cerne da poética do artista está "[...] na possível expansão e retração de ideias, conceitos e linguagem [...]" (Belchior, 2013, s/p.). A obra do artista dialoga com disciplinas e áreas do conhecimento tais como astrologia, arquitetura, matemática, geometria, psicanálise e mitologia (Bechelany, 2019). De acordo com Farias (1998, s/p.), no início da obra do artista, havia "uma poética dos impulsos construtivo e funcional" e, posteriormente, somou-se a isso:

> uma curiosa estratégia de juntar objetos racionais — estruturas vazadas, sólidos regulares — com materiais corrosivos, instáveis, característicos pela suscetibilidade — mercúrio, água aquecida, sais (Farias, 1998, s/p.).

Foi aluno de artistas como Flávia Ribeiro, Boi e Carlos Fajardo. Cursou, sem concluir, a graduação em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o que lhe rendeu fundamentos teóricos importantes para sua carreira artística. Temas filosóficos surgiram, por exemplo, em sua instalação intitulada *Inabscência* (2012), instalada no Octógono, espaço dedicado a instalações de arte contemporânea, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Realizou graduação em Artes Plásticas na Faculdade Santa Marcelina, onde atua como professor.

3. Análise de obras

As obras de Artur Lescher intituladas *Aerólitos* e *Rio* máquina e a série *Casa* são apresentadas e analisadas neste item, a fim de prestar maior materialidade ao estudo. As obras são de anos diferentes para aumentar a representatividade da escolha quanto às variações da poética do artista. *Aerólitos*, também referida como *Aeroestação*, foi uma instalação apresentada na XIX Bienal de São Paulo (1987) que ocupava tanto o interior como o exterior do Pavilhão da Bienal, projetado por Oscar Niemeyer, com duas formas geométricas tridimensionais diferentes entre si, dois polígonos de onze metros de comprimento, três metros de altura e três de largura cada[77.)] . A obra explorava uma série de dualidades, entre as quais se incluíam: o polígono do interior do Pavilhão era oitavado, enquanto o do exterior era liso. O do interior, feito em alumínio e ferro, dependurado pelo teto; o do exterior, feito em lona e hélio, preso ao chão. Ambos compunham um jogo de

[77.)] Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/32/nara-roesler_artur-lescher_portfolio_pt.pdf>

imagem/objeto mediante os vidros do edifício. A instalação discutia, assim, as contradições referentes à neutralidade do espaço museal, uma vez que apontava para os efeitos do pavilhão que recebe a cada dois anos uma das principais exposições de arte do Brasil sobre aquela obra em particular e sobre as outras em geral.

Essa obra foi submetida como projeto a um júri da Bienal, que a aprovou. Então, o artista teve que viabilizá-la, considerando que era apenas uma ideia. Recentemente, Artur Lescher declarou, sobre seus trabalhos de início de carreira, que "eu fazia uma operação nesses desenhos [de objetos cotidianos], dos quais eu retirava a função, criando uns paradoxos" (Paros, 2005, p. 14).Importante frisar que essa instalação destoava da produção de outros artistas de sua geração, para a qual a pintura havia ganho grande importância — lembre-se, nesse sentido, da icônica Geração 80, composta principalmente de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro que, nos anos 1980, tiveram destaque ao recorrer à pintura.

Parte da crítica de arte se debruçou sobre a obra de arte. Para Chiareli (1987, s/p.), o conteúdo da obra era o local da exposição, tendo o artista transformado o recinto "num quase-hangar de reverberações oníricas". Para Nestrovski (2002, p. 14), tratava-se de zepelim desprovido de sua função original, ou uma forma sem função. *Rio máquina* (2010) é instalação de grandes medidas, 420 x 680 x 243 cm, de aço inoxidável[78.)] . A obra representa, com cilindros e malhas metálicas, um curso d'água com quedas d'água. Ou seja, representa, com elementos do mecânico, do industrial, um elemento da natureza. Torna a rigidez metálica em fluidez líquida.

O artista mistura, assim, elementos da história da arte, já que embaralha procedimentos do concretismo paulista, por exemplo. Para artistas concretistas paulistas, era importante se valer de materiais industriais para produzir obras de arte que não remetessem ao mundo circundante, fossem retratos, naturezas-mortas, paisagens, etc. Nessa obra, Artur Lescher ignora esses ditames e toma elementos industriais, geralmente encontrados por ele em ferros-velhos, para elaborar instalações que remetem à natureza. Para Venancio Filho (2010, s/p.), esse trabalho se encontra "entre natureza e cultura, na transfiguração de uma na outra", afinal:

> De fato, se máquina implica movimento, os rios estão entre as grandes máquinas da natureza. A natureza esconde seu mecanismo, seus componentes: um rio é indivisível, único, inteiriço. [...] Um rio pode nos absorver por horas, é o lugar onde se percebe o tempo passar, a perfeita interação entre matéria, espaço, tempo. Toda obra de arte aspira a um poder dessa ordem, conduzir a uma completa e total absorção (Filho, 2010, s/p.).

Para Farias (2017, p. 62), esse trabalho "sublinha a existência de circuitos contínuos e amalgamados entre natureza e artifício". A afirmação de Scovino (2015, s/p.) sobre obras de Lescher pode ser aplicada a essa: "suas obras desarticulam as certezas sobre o visível e inventam jogos de perceção que apontam para um entrelaçamento entre corpo, paisagem e visibilidade sobre o mundo [...]". A série Casa (1998/2019), com obras produzidas entre os anos 1980 e os 2010, engloba peças em diversos materiais e de diversas dimensões que se desdobram da ideia esquemática de casa. Por exemplo,

78) Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/32/nara-roesler_artur-lescher_portfolio_pt.pdf>

"Sem Título #02" (1998), medindo 200 x 200 x 12 cm, se apresenta como um bloco de madeira, que pode ser lido como uma casa de duas águas de ponta cabeça, suspenso por fios. Para Fabbrini (2015, p. 22), as casas são um elemento da gramática do artista e mobilizam o imaginário infantil.

Se movente (1989, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo), composta de madeira e zinco, pode ser considerada como parte da série Casa, uma vez que apresenta construção arquitetônica. Para Fabbrini (2015, p. 24), essa obra pode ser entendida como "construtivismo favelar" (relativo a favela), já que se trata de "palafita de extração popular ladeado por pilotis ou pilastras do 'prédio do IV Centenário', de extração lecorbusiana". Outra obra que faz parte da série é Casa-faca (1991), feita em madeira e zinco, que apresenta casas em cruz e sem interior. Este é aspeto comum às obras dessa série, isto é, são inabitáveis e impossíveis de serem ocupadas, não só pelas dimensões muitas vezes diminutas das obras, mas porque são peças muitas vezes inteiriças. O artista busca explorar a forma "casa" nos campos formal e simbólico. Para Fabbrini (2015, pp. 22-24), Artur Lescher

> [...] quebra a articulação [...] do quadrado ou cubo: signo de base das vanguardas construtivas – para investigar em que medida essas formas geométricas podem, ainda, ser desdobradas, segundo sua própria estrutura, em imprevistas formas artísticas, no presente: ou seja, pós-tudo, ou ainda depois do fim das vanguardas artísticas.

4. Considerações finais

Com a análise empreendida neste artigo, que articulou a apresentação de Artur Lescher com o comentário detido de algumas de suas obras, conclui-se que a análise dessas obras auxilia na compreensão de como a obra do artista se articula com a abstração geométrica. Nota-se que abstração geométrica atua como um dos fios articuladores da obra do artista, ao lado de outros elementos advindos da história da arte e também de outros campos do conhecimento, inclusive com referência a temas simbólicos.

Este artigo inspira novos estudos, que são necessários para uma melhor compreensão da obra de Artur Lescher e da de artistas relacionados. Entre eles, destacam-se análises de outras obras, em especial análises que articulem as obras a correntes artísticas e/ou disciplinas com as quais a poética de Lescher converse, e estudos sobre outros artistas contemporâneos, não apenas brasileiros, cujas poéticas conversem com o abstracionismo geométrico.

Referências bibliográficas

Amaral, A. (2002). A tática da elegância: entre o espacial e o serial. In: Lescher, A. Artur Lescher. (pp. 6-8). São Paulo: Cosac & Naify.

Bezerra, M. (2017, outubro 13). "Materiais têm potência e personalidade" diz Artur Lescher em Paris. [Webpage]. RFI. https://www.rfi.fr/br/cultura/20171013-rfi-convida-artur-lescher.

Bechelany, C. (2019). Artur Lescher: suspensão. In C. Behelany (Cur.). Artur Lescher: suspensão. [Exhibition]. (pp. 15-102). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

Belchior, C. (2013) Artur Lescher. Artforum, december, s/p. https://www.artforum.com/print/reviews/201310/artur-lescher-44113#.

Chiarelli, T. (1987). Sobre os aerólitos de Artur Lescher. In C. Behelany (Cur.). Artur Lescher. [Exhibition]. 19 Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Fabbrini, R. (2015). A gramática de Artur Lescher. Ars, 25, 15-29.

Farias, A. (1998). Artur Lescher. In: Galeria Nara Roesler (Org.). Artur Lescher. [Exhibition]. Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil.

Farias, A. (2017). The Gravity of Memory: The Appeal of the Stars – 4 projects by Artur Lescher. Jacarandá, 4, 62-68.

Fazzolari, C. (2018). Artur Lescher and the ethics of constructive geometry. ArtNexus, 110, 32-37.

Lind, M. Introduction. (2013). In D. Evans (Ed.), Abstraction: documents of contemporary art. London, Massachusetts: Whitechapel Gallery, The MIT Press.

Nestrovski, A. (2002). Silêncio e matéria. In: Lescher, A. Artur Lescher. (pp. 12-13). São Paulo: Cosac & Naify.

Paros, F. (2005). O artista. In R. Iavelberg (Org.), Ensinar e aprender arte contemporânea: material de apoio para o professor de arte. (pp. 1-14). São Paulo: Centro da Cultura Judaica – Casa de Cultura de Israel.

Pérez-Barreiro, G. (2007). Introduction. In Pérez-Barreiro, Gabriel (Ed.), The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. (pp. 13-27). Texas, Madrid: Blanton Museum of Art, Fundación Cisneros.

Pérez-Barreiro, G. (2013). Geometry of hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. In M. Lind (Ed.). Abstraction: documents of contemporary art. (pp. 66-69). London, Massachusetts: Whitechapel Gallery, The MIT Press.

Poirier, M. (2018). Artur Lescher. [Exhibition]. In Olivier Malingue & Palais d'Iéna (Org.). Suspension. London, Paris: Olivier Malingue, Palais d'Iéna.

Scovino, F. (2015). Entre cascatas, montanhas e rios, eis que surge o errante. In: Galeria Nara Roesler (Org.), Artur Lescher (s/p.). São Paulo: Galeria Nara Roesler.

Vallier, D. (1986). A arte abstrata. Lisboa, São Paulo: Edições 70, Martins Fontes.

Venancio F., P. (2010). Metal líquido. In Galeria Nara Roesler (Org.), Artur Lescher: Rio Máquina. São Paulo: Galeria Nara Roesler.

CAPÍTULO 1.7.

Pinturas que se ouvem? Contributos para o inventário e estudo da iconografia musical na pintura do largo tempo do século XIX em Portugal

Hearing paintings? Contributions to the inventory and study of musical iconography in 19th century painting in Portugal

Sónia DUARTE[79.)]

Resumo

A minha investigação é sobre a iconografia musical na pintura portuguesa, em coleções públicas e particulares. A baliza cronológica inicia-se com a representação mais remota na pintura de berço nacional, Álvaro Pires d'Évora (act. 1410-1434), o primeiro nome com biografia e "corpus" pictórico, e estende-se, por ora, à pintura de Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996), reputada artista e uma das últimas alunas do retratista e naturalista José Malhoa (1855-1933). Hoje, a minha comunicação é direcionada para o levantamento, estudo e disseminação da iconografia musical no largo tempo do século XIX em Portugal, que naturalmente abarca os primeiros anos do século XX, isto é, a pintura de António Carneiro, José Rodrigues, Columbano, José Malhoa, Emília dos Santos Braga, Zoé Batalha Reis e uma mão cheia de pintores ignotos. Grosso modo, abordei primeiramente as possibilidades iconográficas-musicais da pintura portuguesa a partir de um "corpus" selecionado; depois, as visitas guiadas que realizei no Museu Nacional da Música, Museu Nacional Soares dos Reis, Casa-Museu Guerra Junqueiro tendo como mote a iconografia musical na pintura do século XIX em Portugal no contexto do ensino das disciplinas de História da Arte, História da Música e Educação Musical. Ao longo da comunicação iremos ouvir, com recurso a software específico e a instrumentos musicais, a música pintada: Alexandre Andrade, na flauta traversa, e Raquel Ferreira, no oboé, tocarão a partitura do hino representado num Retrato de Senhor, coleção particular (ca. 1810); e Emiliana Silva, na rabeca, sonorizará a pintura O cego rabequista de José Rodrigues (1855), coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

Palavras-chave: século XIX, século XX, iconografia musical, museus, pintura portuguesa.

Abstract

My research is about music iconography in Portuguese paintings, both from public and private collections. The chronological mark begins with the most remote representation in a painting of national origin by Álvaro Pires d'Évora (act. 1410-1434), who is the first name to which we can associate biography and pictorial "corpus" and extends to the painting by Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996), who is a renowned artist and one of the last students of the portraitist and naturalist José Malhoa (1855-1933). Today, this presentation will cover the survey, study and dissemination of musical iconography from the 19th century in Portugal, which naturally encompasses the first years of the 20th century, that is, the painting of António Carneiro, José Rodrigues, Columbano, José Malhoa, Emília dos Santos Braga, Zoé Batalha Reis and a handful of unknown painters. Generally speaking, in one hand, I approached the iconographic-musical possibilities of Portuguese painting and a selected "corpus" of paintings; and on the other hand, the guided tours that I carried out at the Museu Nacional da Música, Museu Nacional Soares dos Reis, Casa-Museu Guerra Junqueiro, on the topic of musical iconography in 19th century painting in Portugal in the context of teaching History of Art, History of Music and Music Education. Throughout this session, we will listen to music painted using specific software and musical instruments: Alexandre Andrade, on the traverso flute, and Raquel Ferreira, on the oboe, will play the musical notation represented in the Portrait of a Lord, which is from a private collection (ca. 1810); and Emiliana Silva, on the Portuguese rabeca, will play the painting O cego rabequista by José Rodrigues (1855) from the Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado collection.

Keywords: 19th century, 20th century, music iconography, museums, Portuguese paintings

[79.)] FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP; ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal. E-mail: soniamariaduarte(at)campus(dot)ul(dot)pt; soniaduarte(at)fcsh(dot)unl(dot)pt

1. Nota introdutória ao panorama da iconografia musical na pintura em Portugal em coleções públicas e privadas. Do século XV ao século XX

A iconografia musical, ou a imagem de música, designa, simultaneamente, um campo de estudos e um corpo de trabalho. Nos últimos anos, o levantamento da iconografia musical representada na pintura em Portugal, que tenho levado a cabo, tem-me revelado uma vastidão de temas iconográficos de interesse musicológico e de possibilidades analíticas, como irei expor na presente comunicação.

No "corpus" de pintura relativo ao apogeu manuelino-joanino, pude levantar, estudar e disseminar as imagens de música desde a pintura *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos, ca*. 1415, e Álvaro Pires d'Évora, pintor de berço português mas de formação italiana, até à pintura mariana, cristológica, hagiográfica e escatológica de Vasco Fernandes, Jorge Leal, Jorge Afonso, Garcia Fernandes, Gaspar Vaz, Cristóvão de Figueiredo, Frei Carlos, André de Padilha, Gregório Lopes, Vasco Pereira Lusitano, António Campelo (act. 1570) ou Francisco João (act. 1562-1595), entre outros (Duarte, 2018, 2013). Grosso modo, *in situ* e perante uma centena de pinturas retabulares, pude elencar intérpretes de música *alta* e de música *baixa*, idiofones, membranofones, cordofones, aerofones, notação musical coeva e anacrónica, ou cenas de dança (Duarte, 2017, 2016, 2014, 2012). Entre os temas iconográficos mais representados estavam os marianos, em cenas *d'A Virgem, o Menino e Anjos Músicos*, e os cristológicos relativos à Infância e à Paixão de Cristo. Entre os instrumentos musicais mais representados, encontravam-se os órgãos, as harpas, as trombetas as sacabuxas ou os alaúdes, e em menor número os instrumentos de percussão tangidos por pegureiros e/ou camponesas (Duarte,2017, 2016, 2014, 2012).

Nas centúrias seguintes, a iconografia musical é naturalmente mais diversa dada a quantidade de peças sobreviventes à voragem humana e do calendário. No largo tempo do Maneirismo, Proto-Barroco e Barroco, o "corpus" pictórico é composto por mais de um milhar de exemplos, como, aliás, tenho vindo a aprofundar no projecto doutoral em mãos Imagens de *Música na Pintura do Tempo do Barroco em Portugal* (1600-1750)[80.)] Mandada fazer por D. João IV é, até ao momento, a mais remota efígie de um músico com biografia e repertório. Trata-se do cantor e compositor caminhense João Lourenço Rebelo, dito *O Rebelinho*, que se expõe desde 1947 numa sala do Paço Ducal de Vila Viçosa. Mas é no apogeu pedrino-joanino que surge com maior incidência representações musicais em temas hagiográficos que sublinham a devoção (quase) beata da monarquia portuguesa e que, naturalmente, se estendeu para fora da metrópole. Atente-se, mormente, às iconografias vinculadas a Santa Cecília, padroeira dos músicos e das músicas de acordo com um discutível relato biográfico, que aparece a tanger diversos instrumentos musicais ou a cantar por um livro aberto com notação musical e texto quase sempre pseudo-epigráfico (Duarte, 2021d; 2021f).

De meados do século XVIII e durante todo o largo tempo do século XIX, encontrei uma grande profusão de temas iconográficos novos, entre eles, retratos e efígies femininos

80.) Decorre no âmbito do doutoramento em História da Arte e Património, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o projecto doutoral Imagens de Música na Pintura do Tempo do Barroco em Portugal (1600-1750) que visa o estudo da iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco, incluindo retratos de músicos e de músicas, mas também, e pela primeira vez, os cripto-retratos de Santa Cecília que serão dados à estampa pela primeira vez. O projecto é financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, ao abrigo da bolsa SFRH/BD/118103/2016, iniciada a 1 de Setembro de 2017.

e masculinos de músicos amadores e profissionais (Duarte, 2021a; 2021c; 2021e). Elas, tangendo cravo, piano-forte, piano, harpa ou cantando por uma folha de música com notação musical legível; eles, mais diversos, cantando com notação musical legível ou compondo tendo diante de si uma folha branca como que prontos para começar a composição, ou tocando piano-forte, piano, viola de mão e guitarra portuguesa, flauta transversal e outros instrumentos de sopro, não poucas vezes ostentando insígnias ao peito ou joias de lançar pelo reconhecimento público obtido em vida (Duarte, 2021a; 2021c; 2021e). É sobre estes aspetos e nesta baliza cronológica que me deterei, hoje.

Por fim, quero apenas deixar uma nota final introdutória: a partir de metade da segunda década do século XX, a iconografia musical está presente em quase todos os nomes e todas as artes dos modernistas portugueses ou residentes em Portugal. Sarah Affonso (1899-1983), por exemplo, com os coretos ocupados pelas bandas filarmónicas em dia da festa ao padroeiro ou fanfarras em casamentos na aldeia; Amadeo (1887-1918) e a representação de instrumentos de cordas tradicionais diversos, por vezes incompletos, como O *músico surdo*, pintura de coleção particular, ca. 1915, onde se vê o músico pousar a rabeca sem cordas no seu maxilar e ombro mas não ostentando na mão o arco e não fazendo o gesto de ataque[81.)] ; Carlos Botelho ou Sá Nogueira e as cenas jazzísticas do imaginário noturno, são também alguns dos temas em estudo.

Como veremos na segunda parte deste estudo, a preocupação com a disseminação da iconografia musical no espaço extra-académico levou-me a concretizar, ao longo de vários anos, visitas guiadas sobre o tema da música nos museus[82.)] . Primeiramente, no Museu [Nacional] da Música, Lisboa, ao abrigo de uma bolsa PEPAC (nos anos 2010 e 2011) e mais recentemente, as visitas guiadas à iconografia musical no Museu Nacional de Soares dos Reis ou Casa-Museu Guerra Junqueiro, ambas no Porto. Vejamos melhor.

2. "Corpus" selecionado de iconografia musical na pintura do largo tempo do século XIX e início do século XX em Portugal

O longo tempo do século XIX em Portugal compreende, *grosso modo*, as gerações neoclássicas (ca. 1780-ca. 1835), romântica (ca. 1835-ca. 1880) e naturalista (ca. 1880-ca. 1910) (AA. VV., 1968; França, 1990; Silveira, 2011; Silva, 1994). Fontes documentais, inventários, bibliografia ou monografias permitiram-me avançar com um pré-inventário. Mas foi no contacto direto com as coleções públicas e privadas que alarguei o levantamento para centenas de pinturas, algumas delas inéditas, o que me permite agora ter uma visão ampla de conjunto no sentido de *compreender melhor* o objeto artístico sob ponto de vista iconográfico-musical. Um dos temas mais interessantes de *Oitocentos*, comparativamente às centúrias anteriores, é a profusão da música na arte do retrato pois são em bom número, quer os femininos, quer masculinos, de músicos profissionais

81.) Agradeço à amiga Joana de Paula Monteiro, professora de violino com vasta experiência na área da surdez e inclusão pela música, a sugestão de também poder tratar-se da expressão de um homem com uma vontade infinita de experimentar o instrumento e dele tirar som, mas que consciencializa a sua incapacidade.

82.) Aos alunos e professores do Conservatório de Música do Porto; quarto ano da Escola Básica de S. Miguel de Nevogilde, Foz, Porto; sétimo ano da Escola Básica Augusto Gil, Porto; Conservatório de Música da Jobra (actual Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra), entre os anos lectivos de 2014 e 2017; e às muitas escolas que passaram pelo Museu da Música (actual Museu Nacional da Música) entre 2010-2011 período em que decorreu a bolsa PEPAC/ Instituto dos Museus e da Conservação/ Ministério da Cultura.

e amadores na pintura em Portugal (Duarte, 2021f)[83.)] . Entre os exemplos está o retrato ativo de um Senhor (ou efígie?), datável da primeira década do século XIX (Figura 11).

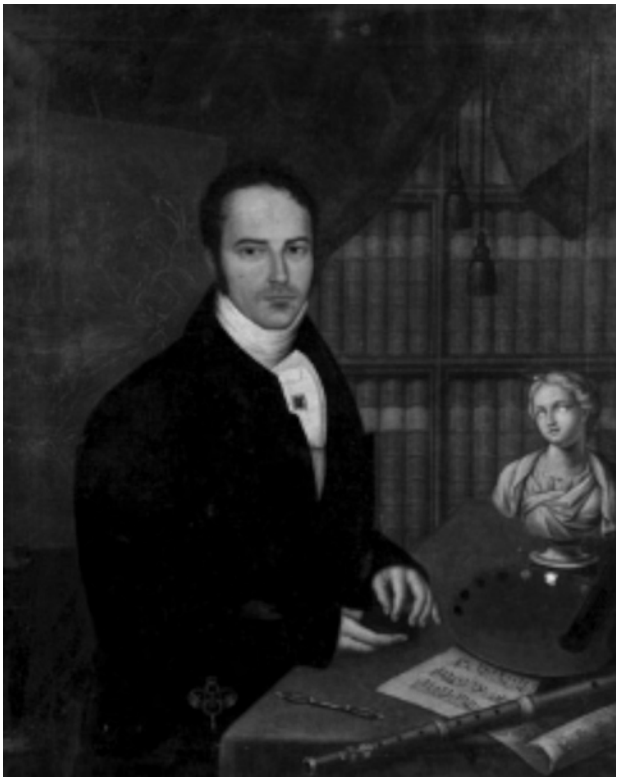


Figura 11. Retrato de Senhor, ca. 1810, autor desconhecido; óleo sobre tela; 102,5 x 82 cm, coleção particular Fonte: A autora

Representa um artista da elite lisbonense ligada ao Barão de Sobral em tamanho natural (102,5 cm x 82 cm). Erudito, académico e virtuoso, o Senhor parece dominar perfeitamente os preceitos das Artes e das Letras. Apresenta-se elegantemente vestido, à época, tendo ao peito um alfinete retangular rodeado de pedraria e à cinta uma cadeia com chave de relógio e dois sinetes. Está diante de uma mesa, sobre a qual prepara o rapé vendo-se disposto sobre ela uma paleta e respetivos pincéis; um porta-minas para o carvão, utensílio de ponta dupla, usado para debuxar o tema de *Cupido esculpido por Marte*, uma clara alusão ao amor e que se encontra no cavalete imediatamente atrás de si; ainda, uma folha de música e uma flauta. O tema do amor parece prolongar-se no busto esculpido de Vénus. Será este um retrato de matrimónio para ofertar à noiva ou à família ausente? Completa a lista de atributos uma estante com perto de meia centena de livros, parecendo ler-se na lombada de um deles "Arte da Pintura" de Filipe Nunes (?). Por fim, a folha com notação musical eximiamente desenhada e uma flauta transversal em madeira, marfim e latão, dividida em quarto secções, com seis orifícios e uma chave. A música, que já tivemos oportunidade de transcrever para notação moderna, corresponde à parte instrumental de uma marcha ou hino, na tonalidade de Mi menor, iniciando-se em anacruse e estando a melodia naturalmente incompleta (Duarte, 2021c). Este senhor foi, certamente, um dos flautistas profissionais ou amadores que viveram na cidade de Lisboa, ligados à prática doméstica e diletante, sendo a pintura coetânea de flautas das famílias Haupt e Silva, de que existe exemplares dispersos em várias coleções públicas e particulares (*vide*, por exemplo,a flauta da coleção da Casa-Museu da Fundação Dona Maria Emília Vasconcelos Cabral, Oliveira do Hospital). Alexandre Andrade, na flauta transversal, e depois Raquel Ferreira[84.)] , no oboé, tocarão, à vez, nos seus respetivos instrumentos, a partitura do hino representado para termos uma noção do som que o pintor quis representar.

83.) Entre os cripto-retratos encontram-se os dos pegureiros e camponesas, os vetero-testamentários do Rei David ou os hagiográficos de Santa Cecília e Santo Antão (com a sineta de mão).

84.) Raquel Ferreira é licenciada e mestranda em Música, pela Universidade de Aveiro. Integra a Orquestra e Banda Sinfónica de Jovens de Santa Maria da Feira.

Muitos retratos e efígies de músicos foram também debuxados para decorar as Salas de Música de palacetes, casas senhoriais e vivendas apalaçadas[85.] (Duarte, 2021a; Duarte, 2021c, Duarte, 2021e)[86.] Por exemplo, as pinturas executadas em 1903-1904 por José Malhoa (1855-1933), a mando do melómano Michel'Angelo Lambertini (1862-1920), para a sua casa na Avenida da Liberdade, Lisboa. Apeadas na década de quarenta do século XX, parte da escolha do programa iconográfico parece ser um eco do enorme Beethoven Frieze de Gustav Klimt (1862-1918)[87.] , concretizado em Viena, um ano antes, em 1902 (Figura 12). O tema iconográfico em Klimt e em Malhoa é Beethoven (1770-1827) como a encarnação do génio da arte; e a arte, tida como a última possibilidade de salvação do mundo, concordantemente, aliás, com a cartilha dos membros da Secessão que Klimt integrava. No centro da exposição de Viena, que Lambertini muito bem ouvira falar, senão mesmo a visitara, podia observar-se uma escultura em mármore policromo de Max Klinger (1858-1920) em que Ludwig van Beethoven é representado simultaneamente como mártir e como redentor.

Malhoa é o reputado autor de representações da marginalidade musical urbana, mas também de efígies de músicas amadoras (Duarte, 2021c). É o caso daquela que debuxou da Senhora Dona Laura Sauvinet Bandeira (1888, Museu José Malhoa), pintora e cantora que actuava na cidade de Lisboa, em saraus de residências particulares. Veja-se a notícia d'A Arte Musical de 30 de Novembro de 1901, página 224:

> Na noute de 5, teve logar no palacete do sr. Antonio Ferreira Marques na rua do Athayde [Lisboa], um elegante sarau musical, de caracter íntimo, em que alem da talentosa dona da casa, que arrebatou o auditorio com os prestigias da sua formosa voz e do seu optimo methodo de canto, tomaram parte os illustres artistas Rey Colaço e Rubio e duas amadoras de grande merecimento, as sympathicas filhas dos nossos amigos Henrique Sauvinet e Julio de Magalhães. Eis o programma das peças executadas: [...] Amoroso-Chaminade. - Para canto, pela sr.a D. Laura Sauvinet Bandeira (A Arte Musical, 1901, p. 224).

85.) *Vide* entre as centenas de exemplos pintados em Salas de Música, a da *Casa da Castrália*, no concelho de Paredes, cujos frescos foram mandados pintar (a partir de modelos) pelo dono, o torna-viagem Adriano Moreira de Castro, na primeira década do século XX.

86.) Mais tardios são os retratos activos de família debuxados por António Carneiro (1872-1930). E uma das figuras mais presentes na sua obra é precisamente a do músico Cláudio Carneiro (1895-1963), seu filho: ao piano, a compor ou a tocar violino. Conta-se, entre os "corpus" pintado, duas pinturas da colecção da Casa-Oficina António Carneiro / Câmara Municipal do Porto: a representação muito escura e esfumada de Cláudio compositor ostentando um gabão cenobítico que coloca uma folha branca sobre o piano; ou, de pé, diante de uma estante, tocando violino.

87.) Dedicado ao quatro e último andamento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, *Hino da Alegria*, peça que serve de inspiração ao Friso de Klimt subdividido em *A Aspiração à Felicidade, Forças Inimigas* e *Hino à Alegria*.

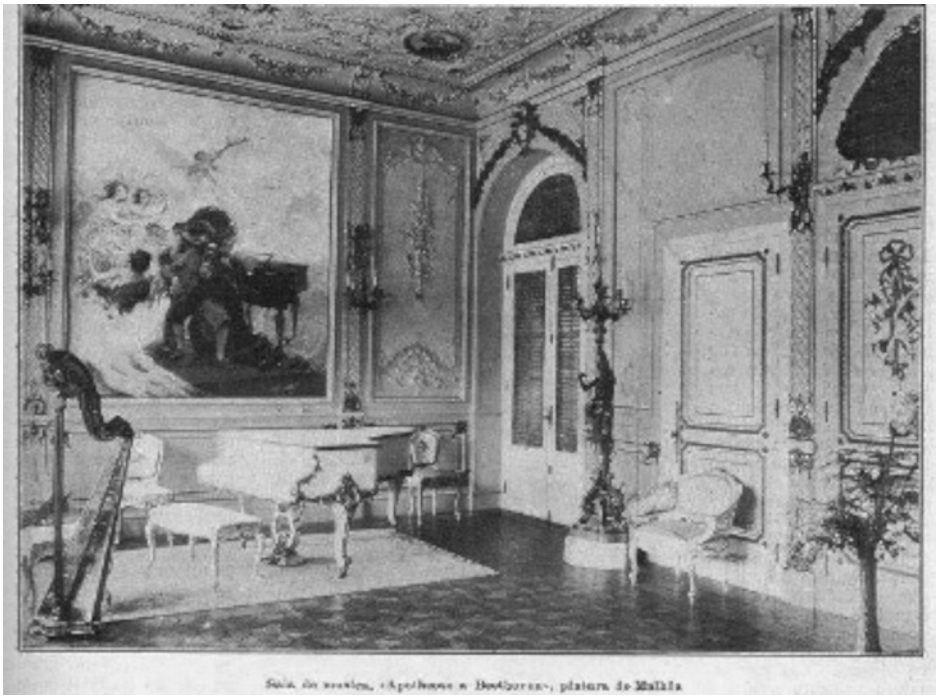


Figura 12. *Beethoven entre as musas* e medalhão com retrato de *Johannes Brahms* (1833-1897), 1903, Sala de Música (pormenor), Palacete Lambertini (desmembrado e apeado, hoje na coleção permanente de pintura do Museu Nacional da Música, Lisboa)

Fonte:Illustração Portugueza, 1906.

Ou, n'A Arte Musical, 30 abril de 1904, página. 118, o conteúdo de uma carta de F. Dubois-Meillaert:

> N'esta optima tarde de musica fez-se também ouvir a sr.' D. Sarah [Sara Marques], com trechos de Massenet e de Fontenailles, cantando também o trio da Carmen com duas sympathicas amadoras, D. Laura Sauvinet Bandeira e D. Maria de Magalhaes, o sr. Cecil Mackee, com a Fantasiestiick de Hussla, e o sr. António Lamas com duas peças de viola de amor (A Arte Musical, 1904, p. 118).

Entre as efígies de músicos e de músicas do "corpus" encontram-se, ainda, as debuxadas e pintadas por Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)[88.)] , "o maior artista português do século XIX" (Lapa, 2007, p. 5). São familiares, amigos e colegas de profissão, como Artur Loureiro ou o casal Greno, intelectuais e artistas da época, com quem priva nos serões musicais (Figura 13). Nas representações do atelier ou de interior, pinta, por vezes, instrumentos musicais 'sem dono', como é o caso do Concerto de Amadores em que sobre o maço de folhas se pode ver uma flauta transversal (para além de uma campânula de aerofone): para o próprio Columbano tocar? (Duarte, 2021c).

Também o retratista José Ferreira "Chaves" (1838-1899), natural de Chaves, discípulo de António Manuel da Fonseca e Metrass que sucedeu a Lupi na Academia Real de Belas-Artes, concretiza representações mais ou menos realistas – por lhe parecer faltar um

88.) Entre o "corpus" pictórico de Columbano Bordalo Pinheiro, com iconografia musical, *vide: O sarau*, 1880, colecção privada em depósito no MC-MNAC [Mª Alves Ribeiro; Emília Carlota Scheper Fassio, Amélia Bordalo Pinheiro, piano partituras ilegíveis]; O convite à valsa, 1880, CMAG [cena de dança]; *O concerto de amadores*, 1882, MC-MNAC [Mª Augusta Bordalo Pinheiro, Carlo Felici Figari, Adolfo e Josefa Greno. Artur Loureiro, piano, partituras ilegíveis, flauta traversa, campânua]; *Trecho difícil*, 1883, CMAG [músico Manuel Gustavo ao piano, partitura ilegível]; *No meu atelier*, 1884, MGV [lira-viola]; somam-se vários esquissos com interesse iconográfico-musicológico ou retratos dos referidos intelectuais, artistas, familiares e amigos que eram músicos amadores, entre eles, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro ou Artur Loureiro. A este rol juntam-se os frescos (colecções privadas).

Figura 13.Concerto de amadores [Maria Augusta Bordalo Pinheiro; Carlo Felici Figari; Adolfo Greno; Josefa Greno; Artur Loureiro], 1882, Columbano; Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado

Fonte: cortesia do MNAC-MC in http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/21

vínculo à crítica social, aproximando-se do verismo – de ambientes musicais burgueses no feminino. No duplo retrato de Duas irmãs parece captar as meninas de Sá, diante de um piano e partituras ilegíveis (reservas do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, *ca*. 1860).

Música e pintora, Emília dos Santos Braga (1867-1949) teve uma notável atividade em Lisboa e nos circuitos internacionais (Paris, Rio de Janeiro, Nova Iorque). Apesar de não ter tido as mesmas prerrogativas que os colegas varões, abriu *atelier* próprio , tendo-se dedicado, sobretudo, à arte do retrato (Saldanha, 2006). Entre os exemplos, a efígie de seu avô, o reputado músico Manuel Liberato dos Santos, que se encontra hoje na exposição permanente do Museu Nacional da Música e que já tivemos oportunidade de analisar (Duarte, 2021c). Como expectável, entre as mulheres de moderada e elevada condição social e financeira, Emília teve, desde tenra idade, uma formação musical cuidada, sabendo-se que cantava e tangia piano e harpa com facilidade. Em *Afinando*[89.)] , obra exímia e muito bem recebida pela crítica, uma jovem mulher está sentada diante de um livro de música aberto com notação musical pseudo-epigráfica e afina um dos cordofones em voga, um bandolim de tipo napolitano com quarto ordens e profusamente decorado, utilizado para acompanhar canções.

Emília dos Santos Braga foi mais do que uma aficionada ou discípula de Malhoa, sendo reconhecida e aplaudida pelo seu círculo[90.)] (Silveira, 2002). Foi igualmente, e como do-

89.) Vide O Século, 43, 1908 «Occupa inquestionavelmente um dos mais distinctos logares na galeria dos pintores portuguezes». Outras adjectivações surgem na imprensa: «raro talento», «copiosa autora», «talento incontestevel», etc.

90.) Ainda que primeiramente tivesse tido outros professores particulares como José de Sousa Moura Girão (1840-1916), o pintor e restaurador discípulo de Tomás Anunciação e de Miguel Ângelo Lupi, dedicado à figuração de galináceos.

Figura 14. Afinando, ca. 1900, Emília dos Santos Braga; coleção privada Fonte: O Século, 43, 1908.

Figura 15. Lição de pintura no atelier de Emília dos Santos Braga, 1912, fotografia Fonte: Illustração Portugueza, nº 329, 10 de Junho de 1912.

cumentam várias fotografias da época, uma pedagoga de elevadíssimo mérito (Figura 14).

Zoé Marie Josephine Caroline Wauthelet (1867-1949), mais tarde assinando somente Zoé Batalha Reis – por casamento com o viticultor do Turcifal Alberto Batalha Reis – foi igualmente uma exímia retratista e professora de pintura. Aluna de Malhoa e do espanhol residente em Portugal, Veloso Salgado (1864-1945)[91.)] , foi reconhecida pelos seus pares, tendo exposto em várias cidades europeias e americanas (Leandro, 2005). Entre as pinturas de interesse musicológico da artista de origem belga e residente em Portugal está *Antes da Lição* (Figura 15). Trata-se da representação de um momento que decorre no íntimo de um lar burguês e que apresenta, em primeiro plano, uma jovem mulher que parece dominar perfeitamente a técnica do violoncelo e as lições a apresentar, dado o gesto preciso e simultaneamente sereno que emprega. Também a quantidade de folhas de música que tem diante de si, parece sublinhar essa elevada erudição.

Ainda que na maioria das vezes os temas iconográficos pintados por autoras no feminino fossem mormente os retratos infantis, frutos, flores e animália, pude ver que são diversas as mulheres artistas que, tal como Emília dos Santos Braga e Zoé Batalha Reis, contribuem para as possibilidades iconográficas-musicais na pintura, mulheres cujas biografias e 'corpus' não cabem na presente comunicação, mas serão apresentadas brevemente, em estudos individuais.

91.) Pintor versátil com obra de interesse musicológico. Entre os exemplos, Amor e Psyché, 1891, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Figura 16. *Antes da Lição, ca*. 1912, Zoé Maria Josephine Caroline Wauthelet [Batalha Reis], coleção privada

Fonte: Occidente, 30 de Dezembro de 1912.

Quanto aos cripto-retratos, ou retratos de músicos não identificados, são em profusão os cegos esmoleiros andrajosos, mas também pegureiros e camponesas que cantam e tangem instrumentos do imaginário telúrico e popular, ou os marginais em ambientes noturnos. Se nos séculos XVI a XVIII os pegureiros e camponesas tangem gaitas-de-fole, adufes ou pandeiretas, agora, no século XIX e início do século XX, predominam as rabecas, os instrumentos de percussão, as violas de mão e as guitarras portuguesas (Duarte, 2021d). O repertório iconográfico-musical de músicos esmoleiros e andrajosos repete-se na pintura a partir de meados do século XVIII, nomeadamente nas telas de José António Benedito Soares de Faria e Barros, o Morgado de Setúbal (1752-

Figura 17. *O trovador da aldeia* [fazendo um acorde em Ré Menor], *ca.* 1850, Visconde de Menezes; Palácio Nacional da Ajuda (reservas)

Fonte: Palácio Nacional da Ajuda.

1809), coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Novo Banco, Museu Carlos Machado, Museu do Fado ou particulares (Duarte, 2021c; 2021f). *N'O trovador da aldeia* do retratista Luís de Miranda Pereira Henriques Menezes, chamado o Visconde de Menezes (1817-1878), estudante pouco assíduo na Academia Real de Belas-Artes, e depois mais incisivo em Roma em meados da centúria, pode ver-se um grupo de adultos e crianças andrajosas constituído por um velho tangedor de viola de mão que acompanha o cego que canta e reza segurando um rosário de contas, em troca de dinheiro cunhado (Figura 17). Eu própria presenciei na década de 80 na aldeia, hoje vila, de Sanguedo, Santa Maria da Feira, uma prática idêntica. Aos sábados de manhã um velhi-

nho cantava e rezava em troca de uma esmola: "Minha Senhoooooora, pode dar-me uma esmoliiiinha" e depois de recebido o dinheiro cunhado rezava o Pai Nosso e a Avé Maria, segurando um rosário de contas.

Também o notável pintor Carlos Reis (1863-1940), discípulo de Silva Porto, é autor *d'Os gaiteiros*, 1918 (coleção do Jockey Club de Buenos Aires), *das Cantigas d'aldeia*, 1919 (coleção privada) e de outras pinturas de cariz popular, como já o haviam feito Augusto Roquemont (1804-1852), Leonel Marques Pereira (1828-1892), Silva Porto (1850-1893), Alfred Keil (1850-1907), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), Eduardo Augusto de Moura (1867-ca. 1917) ou Marques da Silva (1869-1947), que pintaram por diversas vezes interiores de tabernas, procissões, festas e romarias povoadas de músicos ignotos. Outros pintores seguem esta temática, numa baliza mais tardia. É o caso de Alfredo Morais (1872-1971), Domingos Rebelo (1891-1975), Maria Constança Machado (1904-1937) ou Arlindo Vicente (1906-1977), para citar alguns nomes da arte da pintura. Por fim, destacamos do "corpus" uma cena de género verista que fez enorme sucesso aquando da sua exposição tendo sido adquirira por D. Fernando II de Portugal (França, 1990). Numa pintura do retratista olisiponense José Rodrigues (1828-1887), datada de 1855, enquanto ainda brilhante aluno da Academia de Belas-Artes, pinta no centro de uma tela um esmoleiro cego que tange uma rabeca (Figura 18) e que em troca pede dinheiro cunhado para um pão, caldo ou bebida quente; para ele e para as duas crianças que o acompanham. Durante a apresentação desta obra, ouviremos o som da rabeca de Emiliana Silva[92.)]

Figura 17a..: O acorde de Ré menor pelo músico Miguel Santos[93.)]

Fonte: cortesia da DGPC.

Figura 18.*O cego rabequista* (detalhe), 1855, José Rodrigues; MNAC-MC

Fonte: cortesia da DGPC.

92) *Vide* a sua dissertação de mestrado, Rabeca Chuleira, etnografias, contextos e tocadores, foi apresentada à Universidade de Aveiro no ano 2011. Actualmente continua a sua pesquisa através de palestras e workshops, tocando e promovendo a sonoridade e prática deste instrumento tradicional.

3. A iconografia musical no Museu Nacional Soares dos Reis como método de ensino das disciplinas de História da Cultura e das Artes, da História da Música e da Educação Musical

A partir do ano letivo 2010 em diante, desenvolvemos com os alunos de escolas do ensino público e particular uma série de atividades fora da sala de aula (Duarte, 2013)[94.] Uma delas em torno da iconografia musical na pintura em Portugal. Esta atividade foi desenvolvida, primeiramente, no Museu da Música (atual Museu Nacional da Música), em Lisboa, ao abrigo de uma bolsa de estágio como técnica superior naquela instituição (PEPAC – Instituto Português de Museus /Ministério da Cultura). Depois, a partir do ano 2011 no Museu Nacional Soares dos Reis, Casa-Museu Guerra Junqueiros, entre outros, a alunos e professores de diversas escolas dos distritos do Porto e Aveiro[95.]

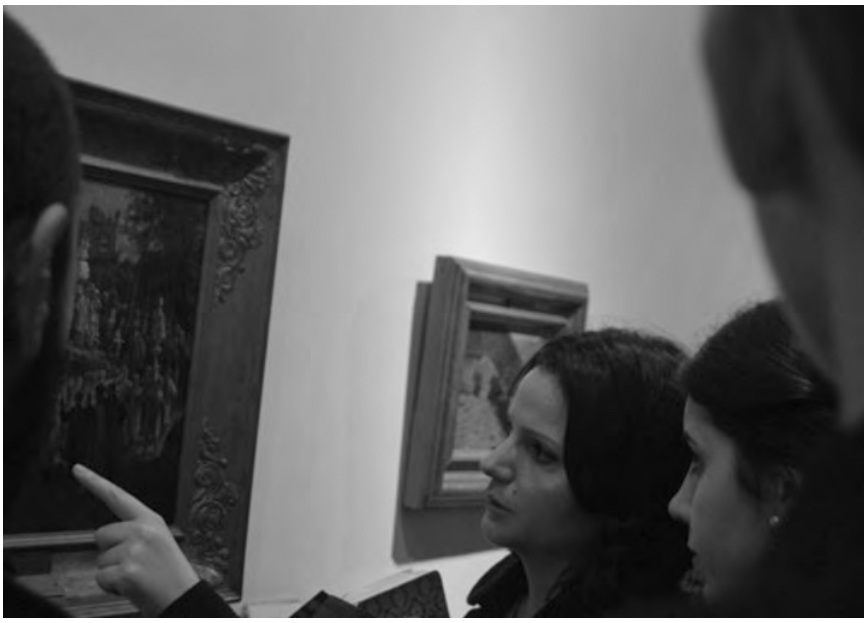


Figura 19.Visita guiada aos alunos do Curso de Instrumentistas de Sopro e Percussão e Curso de Instrumentistas de Cordas e de Tecla do Conservatório de Música da Jobra (actual Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra), no Museu Nacional Soares dos Reis

Fonte: Fotografia dos alunos, 2015..

Partindo da premissa de que o museu é um espaço vivo de aprendizagens múltiplas, o principal objetivo desta atividade foi sensibilizar os alunos e professores para outros modos de ver a arte, no caso: a pintura com iconografia musical. Em termos metodológicos foi feita uma preparação prévia sobre o que é a iconografia musical e o poderão vir a 'ver'. Depois, já no museu, e diante de uma dada pintura, era concretizado um diálogo aberto sobre as infinitas possibilidades iconográficas-musicais da obra em apreço: Que instrumentos musicais estão representados? O instrumento é verista,

93.) Miguel Santos é licenciado e mestrando em Música pela Universidade de Aveiro, tendo estudado com Paulo Vaz de Carvalho e, actualmente, com Pedro Rodrigues. É professor titular de guitarra na Escola de Música - Notas de Arte e na Escola de Música de Artes da Bairrada.

94.) Tratava-se de alunos das seguintes escolas: Escola Básica de S. Miguel de Nevogilde, Foz do Douro, Porto; Escola Augusto Gil, Porto; Conservatório de Música da Jobra /Escola de Arte Performativas, Albergaria a Velha, Aveiro.

95.) Tenho vindo a apresentar e a chamar o tema para o debate, em jornadas nacionais e internacionais. Sem carácter de exaustividade confira-se entre os mais recentes: Sinfomas, Viseu, 2021.

realista ou simbólico? E a prática representada? O que significa o texto e a notação musical? Qual a relação do pintor com a música? O conjunto musical pintado é real?

Grosso modo, não sendo a maioria dos museus especializados em música, a iconografia musical revelou-se um fator motivador para uma futura visita, incluindo visita autónoma. Ao inquérito final, anónimo, com questões abertas como *Voltarias ao Museu Nacional Soares dos Reis*, todos os alunos disseram que voltariam, apontando a iconografia musical como um ponto de referência para o percurso: "A música nos quadros vai-me permitir vir sozinho ao museu ou com a minha família e ter algo para dizer", "agora os quadros do museu dizem-me algo" ou "assim já não me perco no museu" (Duarte, 2013).

Considerações finais

A iconografia musical é um campo de estudos e um "corpus" de trabalho com possibilidades múltiplas. Nos últimos anos, o levantamento da iconografia musical representada na pintura em Portugal desde Álvaro Pires d'Évora até Maria de Lurdes de Melo e Castro, que estava por fazer e de que me tenho ocupado, tem-me revelado temas iconográficos de interesse musicológico, como representações de instrumentos e notações musicais, intérpretes, agrupamentos ou cenas de dança. Com o levantamento e a análise das pinturas do 'corpus' levantado, tenho levantado mais questões dentro do debate académico sobre pintura em coleções privadas e públicas e, fora deste âmbito, a iconografia musical tem possibilitado a criação de novos públicos – alunos e professores – interessados na leitura da obra de arte e nos museus, onde se expõem.

Relativamente ao largo tempo do século XIX de que me ocupei hoje, o trabalho ficou relativamente facilitado quando comparado com iconografias mais recuadas, por dois motivos: 1. são em maior quantidade as pinturas sobreviventes e assinadas com iconografia musical, havendo, inclusive museus dedicados a esta baliza temporal; 2. a fortuna crítica relativa à pintura do século XIX é vasta quando comparada com centúrias anteriores, havendo mais estudos individuais e catalogue *raisonné* dedicados aos pintores e às pintoras do longo tempo do século XIX em Portugal. Assim, depois *d'O contributo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento de práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura* (Duarte, 2012)*, Motivação, Música e Museus: o Museu Nacional Soares dos Reis como espaço não formal de aprendizagem de música* (Duarte, 2013) e presentemente a tese doutoral *Imagens de música na pintura do largo tempo do Barroco* (1600-1750), projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, dou continuidade ao trabalho que se iniciou na segunda década do século XXI. Por fim, fica dado mais um contributo para o levantamento, estudo e disseminação da iconografia musical na pintura do largo tempo do século XIX na certeza de que sim, há pinturas que se podem ouvir, há pinturas que se ouvem.

Agradecimentos

Alexandre Andrade (flauta); Cabral Moncada Leilões; Emiliana Silva (rabeca); Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto; Miguel Santos (guitarra); Museu Nacional de Soares dos Reis; Raquel Ferreira (oboé); Rui Sousa e Gonçalo Duarte Sousa.

Financiamento

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.

Referências bibliográficas

A Arte Musical. (1904, abril 30). [Carta de F. Dubois-Meillaert]. Revista A Arte Musical. (pp. 118).

A Arte Musical. (1901, novembro 30). [Notícia]. Revista A Arte Musical. (pp. 224).

AA. VV. (1968). A arte portuguesa do século XIX. Coimbra: Instituto Português do Património Cultural.

AA. VV. (2010). Columbano. Lisboa: Museu Nacional de arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Alvelos, A. (2005). Maria de Lourdes de Mello e Castro. In Z. O. de Castro & J. Esteves, Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX). (pp. 644-646). Lisboa: Livros Horizonte. Alvelos, A. (2004). Maria de Lourdes de Mello e Castro, 1903-1996: centenário do nascimento. Belém: Centro Cultural de Belém.

Duarte, S. (2021a, abril). Portraits of female musicians from the mid-16th and 17th centuries, in Europe. [Comunicação]. Jornadas ARTE, PODER Y GENERO. Universidad de Murcia, Murcia, España.

Duarte, S. (2021b, maio). O contributo da iconografia musical para o ensino da História da Cultura e das Artes, da História da Música e da Educação Musical em Portugal. [Comunicação]. Sinfomas – Festival Internacional de Música. Instituto Piaget de Viseu, Viseu, Portugal.

Duarte, S. (2021c), Portraits of male and female musicians in 18th and 19th centuries in Portuguese paintings. In L. C. Castilho, R. Dias & J. F. Pinho (Eds.), Perspectives on Music, Sound and Musicology - Current Research in Systematic (s/p.). New York: Springer.

Duarte, S. (2021d, setembro 2-4). As imagens de música na pintura da primeira metade do século XVIII: elementos para a construção de uma paisagem sonora em Portugal. [Comunicação]. II Congresso Paisagens Sonoras em torno das artes e das Comemorações de André. Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Duarte, S. (2021e, outubro 15-17). Effigies, portraits and crypto portraits of musicians in portuguese painting from the 17th and 18th centuries: from Vasco Pereira Lusitano's atelier (1535-1609) to Morgado de Setúbal (1752-1809). [Comunicação]. 17th Symposium of the Study Group on Iconoraphy of the Performing Arts. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Câmara Municipal de Alpiarça, Lisboa, Alpiarça, Portugal.

Duarte, S. (2021f). Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos. Revista do CITCEM / CEM – Cultura, Espaço e Memória, Imagem e devoção, 14. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Duarte, S. (2020). Iconografia musical em Montemor-o-Novo: o caso da pintura mural seiscentista na Igreja de São Tiago do Castelo. Almansor, 8, 145-180.

Duarte, S. (2017). Em cada casa pandeyro e gayta em cada palheyro: fontes e modelos para a representação de instrumentos musicais populares na pintura quinhentista em Portugal. ARTIS – Revista de História da Arte e

Ciências do Património, 5, 129-139.
Duarte, S. (2016, fevereiro). Não desapareceu e está em sítio digno: a extinção das ordens religiosas e a redescoberta da tábua quinhentista atribuída a Gregório Lopes, outrora no convento de Santo António da Piedade de Évora. [Comunicação]. Congresso Património Artístico das Ordens Religiosas. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal.
Duarte, S. (2014). Imagens de música na pintura portuguesa, do século XVI ao século XX. O caso da cidade do Porto. In M. Brescia & R. Brescia (Org.). Actas II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos (pp. 627-632). Porto: Casa da Música.
Duarte, S. (2013). Música, Museus, Motivação: o Museu Nacional de Soares dos Reis como espaço não formal para a aprendizagem da música [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Educação do Porto].
Duarte, S. (2012). O contributo da iconografia musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, flamenga e luso-flamenga para o reconhecimento de práticas musicais da época: fontes e modelos utilizadas nas oficinas de pintura. [Comunicação]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal.
França, J.-A. (1990). A arte em Portugal no século XIX. Vol. 1. Lisboa: Livraria Bertrand.
França, J.-A. (2009). A arte em Portugal no século XX. Vol. 2. Lisboa: Livraria Bertrand.
Fraisse, G.; Perrot M. (Dir.). (1991). História das Mulheres. O Século XIX. Vol. 4. Porto: Edições Afrontamento.
Lapa, P. (2007). Columbano Bordalo Pinheiro. 1874-1900. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.
Leandro, S. (2005). Zoé Wauthelet Batalha Reis. In Z.O. de Castro & J. Esteves (Dir.) Dicionário no feminino. (pp. 903-904). Lisboa: Livros Horizonte.
Moniz, J.M.P.V. (Coord.). (1989). Maria de Lourdes de Mello e Castro. Tomar: Fábricas Mendes Godinho.
Pamplona, F. de (1988). Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal. (2 ed.) Porto: Livraria Civilização Editora.
Pamplona, F. de (1943). Um século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930). Porto: Livraria Tavares Martins.
Pinto, M. de S. (1934). Últimos Anos de Malhoa. Caldas da Rainha. Tipografia Caldense.
Saldanha, N. (2010). José Malhoa – Tradição e Modernidade. Lisboa: Scribe.
Saldanha, N. (2006a). José Vital Branco Malhoa (1855-1933) – O pintor, o mestre e a obra [Tese de Doutoramento Universidade Católica Portuguesa].
Saldanha, N. (2006b). Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino. Margens e Confluências – Um olhar contemporâneo sobre as artes. 11(12): 125-137.
Serrão, V. (2000). A pintura protobarroca em Portugal (1612-1657) - O triunfo do naturalismo e do tenebrismo. Lisboa: Edições Colibri.
Silva, R. H. da (1994). Museu do Chiado: arte portuguesa 1850-1950. Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu do Chiado.
Silveira, M. de A. (2011). Arte portuguesa do século XIX (1850-1910). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.
Silveira, M. de A. (Cur.). (2002). Miguel Ângelo Lupi. 1826-1883. Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu do Chiado.
Vicente, F. L. (2012). A arte sem história. Mulheres e cultura artística. Lisboa: Babel.
Vicente, F. L. (2016). Aurélia de Sousa, Mulher Artista. 1866-1922. Lisboa: Tinta da China.

CAPÍTULO 1.8.

Treinamento de ator e treinamento Zen Budista

Actor training and Zen Buddhist training

Andrea COPELIOVITCH[96.)]

Resumo

Pretendemos traçar uma comparação entre o treinamento monástico zen budista e o treinamento de ator, observando as especificidades de ambos, em busca de pontos de convergência, mostrando diferentes possibilidades de (re)construção de linguagens, no sentido de buscar um teatro não comercial, fundado no encontro e no contato humano e na qualidade do trabalho do ator. O treinamento monástico Soto Zen é um treino rigoroso, principalmente no que diz respeito à corporeidade, atenção e presença. É baseado nos ensinamentos do mestre Eihei Dogen e envolve aprender desde como arrumar a cozinha e meditar até a realização de rituais elaborados. Em diálogo com Grotowski, Barba e Stanislawski investigamos a linguagem da cena a partir do Sistema Stanislawski e de investigação prática. Partimos do pressuposto de que para fazer teatro de qualidade é preciso que haja uma preparação dos atores envolvidos, que essa preparação envolve um sentido ritual e também a constituição de uma linguagem própria a essa arte.

Palavras-chave: treinamento de atores; Zen Budismo; organicidade.

Abstract

We intend to draw a comparison between the Zen Buddhist monastic training and an actor's training, observing the specificities in both cases, in search converging points, showing different possibilities of (re)construction of languages, in order to seek a non-commercial theater, based on the encounter, human contact and the quality of the performers' work. Soto Zen monastic training is a rigorous training, especially with regard to corporeity, attention and presence. It is based on the teachings of Master Eihei Dogen and involves learning from how to tidy up the kitchen and meditate, to performing elaborate rituals. In dialogue with Grotowski, Barba and Stanislawski, we investigate the language on stage from Stanislawski's System and practical research. We start from the assumption that to make quality theater it is necessary that the actors prepare themselves and that this preparation involves a ritual sense and also the constitution of a language proper to this art.

Keywords: actors training, Zen Buddhism, organicity.

[96.)] Universidade Federal Fluminense, Brasil / Universidade do Porto, Portugal. E-mail: copeliovitch(at)gmail(dot).com.

O que pode/ deve treinar um ator? Essa questão motivou as buscas de Konstantin Stanislavski desde o final do século XIX e ainda motiva muitos atores e atrizes em busca de um diferencial em seus trabalhos, em busca de um encontro verdadeiro com a plateia. Encontro preconizado por mestres como Antonin Artaud e Jerzy Grotowski: um encontro profundo, transformador, revelador. Para que isso aconteça, é preciso que haja uma preparação. Stanislavski desenvolveu um método a partir de alguns elementos que considerava fundamentais tais como tempo-ritmo, liberdade muscular, foco, "atenção, vontade, ação interna e externa, percepção, sentimento da verdade, crença nesse sentimento, etc." (D´Agostini, 2019, p. 100). Esses elementos servem de base para o treinamento de atores ocidentais desde então.

> Stanislavski disse a seus atores: 'quero ensinar-lhes a interpretar papéis e não um papel determinado, quero que pensem sobre isso. Todo ator deve trabalhar ininterruptamente na elevação de sua capacidade' (Toporkov, 2016, p. 168).

Stanislavski teve e tem muitos seguidores que desenvolveram os elementos de seu chamado "Sistema" de diversas maneiras, sempre em busca do que o mestre chamou de "organicidade", seguindo as "leis da vida". Os atores que trabalham a partir do "Método das Ações físicas" de Stanislavski podem ser considerados pertencentes à "linhagem orgânica", por buscarem essa analogia à vida, nesse sentido, cada ator, cada atriz (por vezes, cada grupo) cria seu próprio treinamento, elabora práticas quotidianas que lhes permitem olhar para si mesmos em profundidade e desenvolver um repertório de ações, reações, mudança de estados de espírito.

O que treina um praticante zen? O treinamento monástico Zen Budista, tal como praticado no templo Tenzui Zenji da linhagem japonesa Soto Shu é um treino rigoroso, principalmente no que diz respeito à corporeidade, atenção e presença. É baseado nos ensinamentos do mestre Eihei Dogen e envolve aprender desde como arrumar a cozinha e meditar até a realização de rituais elaborados. Os praticantes treinam seu "corpomente" como unicidade e em unidade com tudo o que existe. Esse treinamento inicia com a prática da respiração consciente: saber que está inspirando, saber que está expirando. Praticamos a respiração sentados como praticou Shakyamuni Buda há mais de 2500 anos atrás. Treinamos, então, sentar: as possíveis formas de sentar. Mestre Eihei Dogen, fundador da ordem Soto Zen no Japão, explica como sentar-se para meditar, ou melhor dizendo, para praticar Zazen, no texto Fukanzazengi, de 1233:

> Geralmente, colocamos um acolchoado quadrado no chão, onde vamos nos sentar, e sobre ele, uma almofada redonda. Podemos nos sentar na posição de lótus ou na de meio-lótus. Na primeira, colocamos o pé direito sobre a coxa esquerda e, em seguida, o pé esquerdo sobre a coxa direita. Na segunda, apenas colocamos o pé esquerdo sobre a coxa direita. As roupas devem ser folgadas, mas bem arrumadas. Em seguida, colocamos o dorso da mão direita sobre o pé esquerdo e o dorso da mão esquerda sobre a palma direita, com a ponta dos polegares se tocando levemente. Devemos nos sentar perfeitamente eretos, nem inclinados à direita, nem à esquerda, nem para a frente, nem para trás. As orelhas devem estar alinhadas com os ombros, e o nariz, alinhado com o umbigo (Dogen, 1233, p. 1).

O mestre zen continua a explicação de como praticar a meditação, e toda essa explicação é sobre os pormenores da posição dos corpos dos praticantes:

> A ponta da língua deve ser colocada no palato, e os lábios e os dentes devem se encostar suavemente. Mantendo os olhos entreabertos, respiramos suavemente pelas narinas. Finalmente, tendo regulado o corpo e a mente, fazemos uma respiração profunda, movendo nosso corpo para a esquerda e para a direita, e então devemos ficar imóveis, sentados tão firmes quanto uma rocha (Dogen, 1233, p. 1).

Por que tantos detalhes são tão importantes para essa prática, desde a posição das pernas, passando pelo espaço, roupas e alinhamento do corpo?

Vamos partir da observação da experiência[97.)] de praticantes zen budistas no Templo Tenzui Zenji, na cidade de São Paulo, sob orientação de Coen Roshi. Nos anos antecedentes à pandemia de Covid 19, Coen Roshi costumava fazer dois retiros de treinamento monástico por ano. Em janeiro e em julho, os praticantes aprendiam desde como caminhar no templo, a posição das mãos, quando e como curvar a coluna em reverência, como organizar e limpar os espaços; como entrar e sair desses espaços (a entrada em uma sala de *zazen* é diferente da entrada em uma sala de cerimônia); a tocar os instrumentos que orientam tanto as práticas quotidianas como as liturgias, por exemplo o tambor japonês *taiko* avisa com diferentes toques que a refeição está pronta ou que é hora do *Samu (trabalho),* também é o *taiko* que avisa as horas no último período de *zazen* do dia; a procissão dos sete sinos convoca os praticantes à liturgia, os diferentes sinos conversam avisando que a sala está pronta, anunciam a chegada do oficiante, o final do *zazen*, o início do *kinhim* (meditação andando) a movimentação do oficiante nas cerimônias e a mudança do ritmo da leitura dos sutras. Os praticantes aprendem também a comer com *orioki* (tigelas japonesas utilizadas pelos monges) e os ritos que acompanham a refeição num templo zen; aprendem a servir e a receber, a esperar, a escovar os dentes, a utilizar a casa de banho, a cortar e preparar os alimentos, a limpar, a cozinhar e a guardar a louça. Reaprendemos a existir nesse espaço sagrado, talvez possamos chamar esse comportamento inicialmente de um comportamento artificial.

No teatro temos aqueles atores e atrizes que buscam um comportamento mais próximo do quotidiano, notadamente no âmbito do teatro ocidental, quando pensamos em um teatro mais psicológico; e temos aqueles que trabalham em cima de códigos específicos, como nas tradições do teatro Nô, Katakhali, Teatro de Bali, e também no balé clássico. Eugenio Barba se refere a essa polarização como Polo Norte e Polo Sul:

> O ator do Pólo Norte é aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que define um estilo ou um gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou mimo) é suscetível de evoluções e inovações (Barba, 2009, p. 27).

A experiência do Zen, principalmente no templo, nos ensina sobre essa regras e códigos para os quais faz-se necessária uma adaptação, um treinamento que possibilita com que praticantes incorporem essa nova forma de se apresentar no mundo, ou pelo menos,

97) Sou praticante Zen Budista e aluna de Coen Roshi desde 2012, desde então participei assiduamente desses treinamentos.

naquele espaço específico, tornando, de certa forma, orgânico aquilo que era artificial. Esse incorporar dá-se a partir do momento em que a forma deixa de ser uma forma bruta e passa a ter inúmeras nuances, pequenos detalhes que asseguram uma nova forma de liberdade do praticante. Aqui voltamos para o teatro: incorporar a forma de uma estrutura é fundamental, fazer com que aquilo que foi ensaiado se torne presente no momento da cena, onde o detalhe assegura a qualidade da vida, pois é o detalhe que torna aquilo que acontece na cena análogo à vida fora dela. A vida é feita de detalhes, de pausas, de interrupções, de inusitado; para que o espectador se identifique com o acontecimento cênico, buscamos trazer esses elementos para nossa interpretação enquanto intérpretes.

Para que ocorra essa atenção aos detalhes, precisamos desenvolver um olhar específico, sobre o qual Eugenio Barba, a partir da história de Shakiamuni Buda conta:

> Quando Sidarta deixou o Palácio do pai e foi à procura da última verdade, passou seis anos estudando filosofia e vivendo uma vida ascética numa gruta perdida nas montanhas, mas nenhuma iluminação surgiu. Conforme passava o tempo, Sidarta começou a se desesperar e a ficar confuso sobre o que deveria fazer. Um dia ele abriu seus olhos e viu a estrela d'Alva, cujos raios penetraram no interior de seu ser e ele então encontrou esclarecimento. Ele deixou a gruta e começou a viajar pelo mundo para tornar sua experiência conhecida e outros pudessem dividir a liberdade que ele agora gozava.

Você pode ter olhado para as estrelas milhares de vezes, mas subitamente você vê uma estrela de uma nova maneira que conduz a esse tipo de entendimento que é uma experiência total. Essa é ação de ver: reagindo a essa ação você se descobre e o outro é revelado a você (Barba and Savaresi, 1995, p. 109).

Esse olhar de Buda a que o grande mestre do teatro, Eugenio Barba, se refere é a liberdade de ser o que é, é uma liberdade parida na disciplina e no rigor. No Sutra do Coração da Grande Sabedoria Completa, Kannon Bodisatva diz ao discípulo de Buda, Shariputra que "forma não é mais que vazio, vazio não é mais que forma" (in Coen, 1996, p. 10) Treinar é superar a dualidade e realizar a experiência total, seja no teatro, seja no Budismo. A disciplina nos mostra a forma além da forma habitual e isso permite quer saiamos um pouquinho de nós mesmas, compreendendo assim que não estamos aprisionadas pelo nosso comportamento conhecido, assim o rigor é libertador, e a suposta liberdade é, de fato, a prisão do olhar ensimesmado.

Referências bibliográficas

Coen, S. (1996) Livro de Sutras. São Paulo: Gera Gráfica.

Barba, E. & Savarese N. (1995). A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Hucitec.

Barba, E. (2009). A Canoa de Papel. Brasília: Dulcina.

D` Agostini, N. (2019) Stanislavski e o método de análise ativa: A criação do diretor e do ator. São Paulo: Perspectiva.

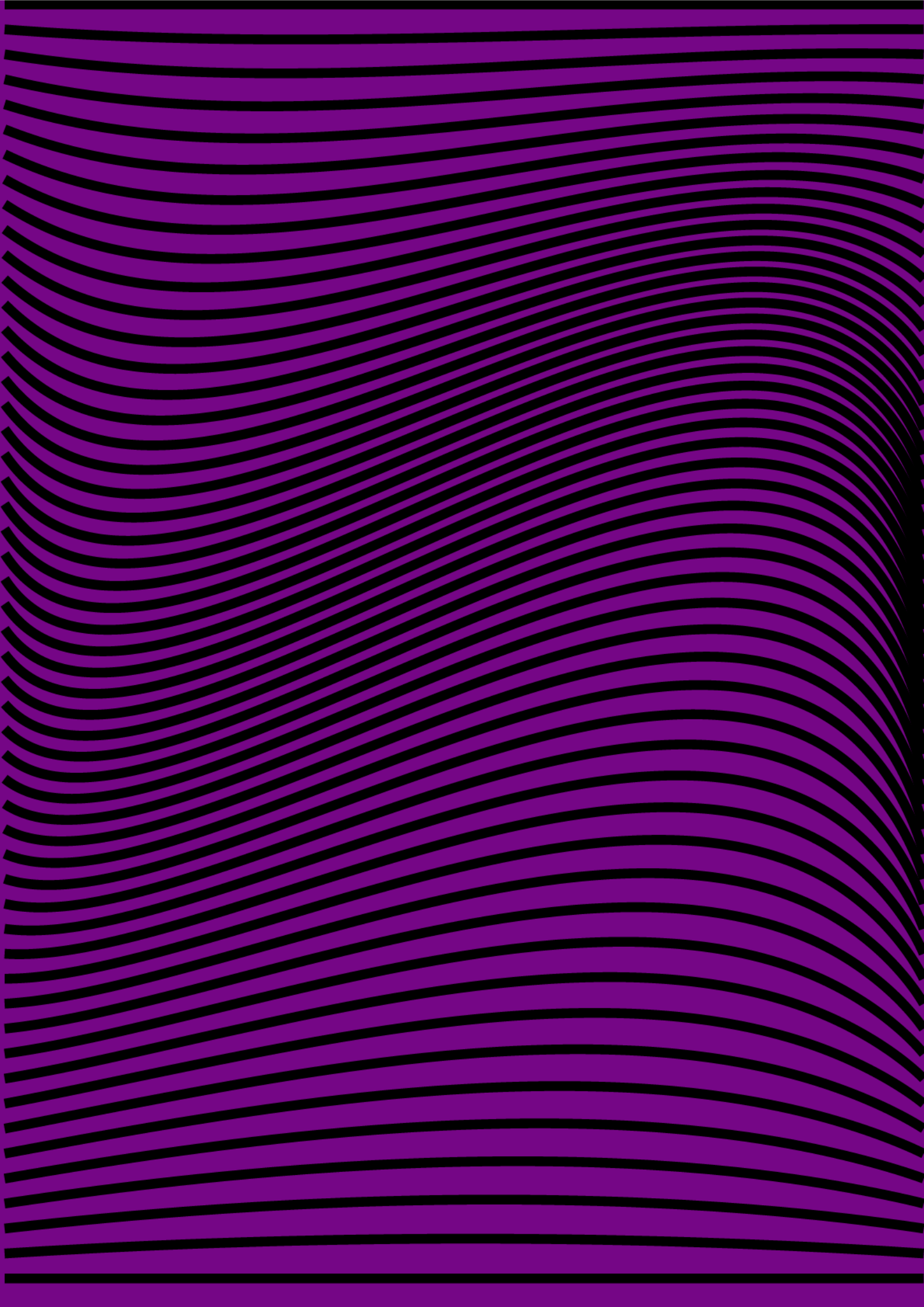
Dogen (1233). Fukanzazengi. Regras Universais de Zazen. https://www.zendobrasil.org.br/wp-content/uploads/2021/03/Fukanzazengi_site.pdf

Dogen, E. (2007). Sho bo genzo : the true dharma-eye treasury. Berkeley: Center for Buddhist Translation and Research.

Hann, T. N. (1988) The Heart of Buddha´s Teachings. London: Random House Books.

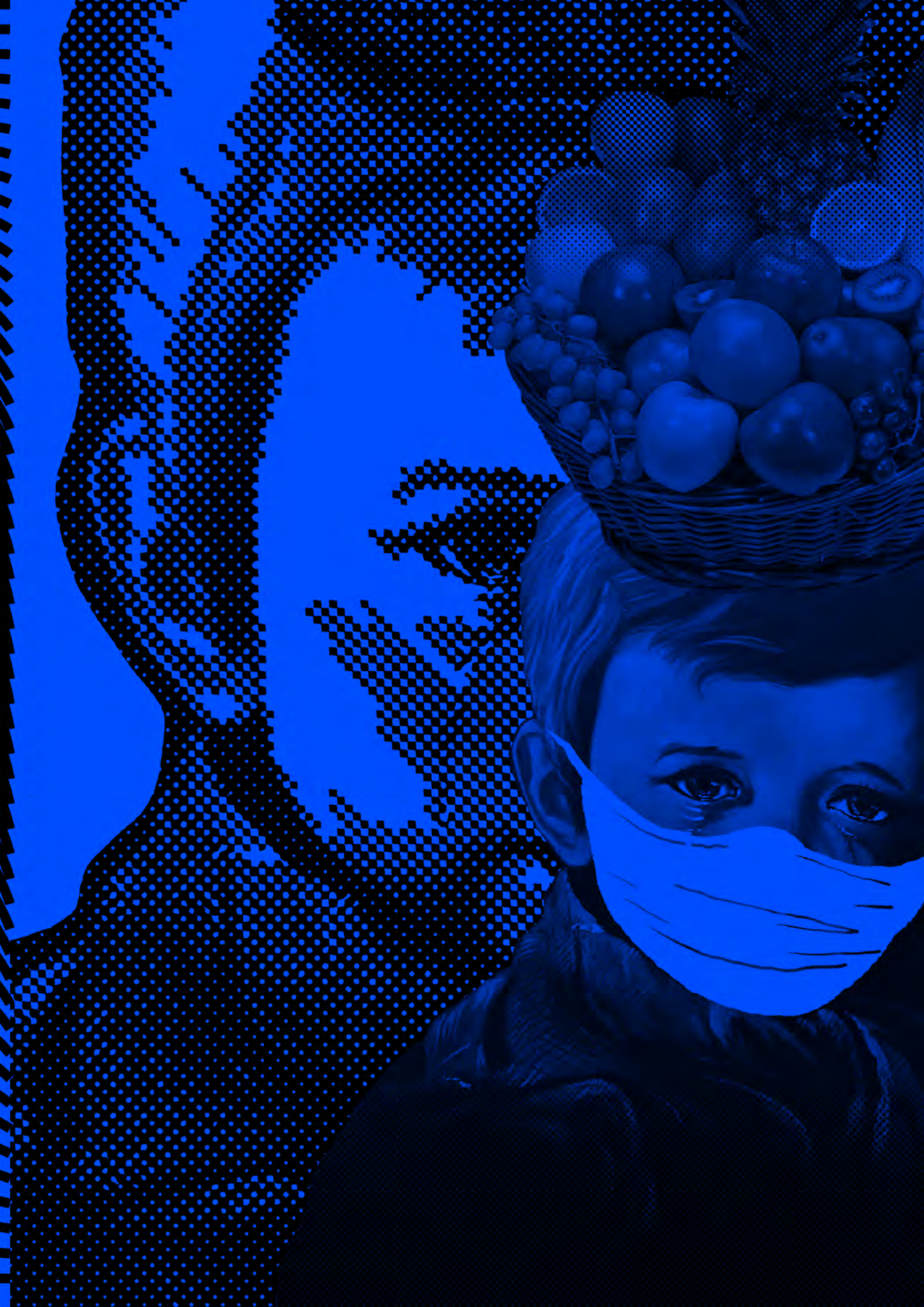
Ricard, M. & Thuan, T.X., (2001). O infinito na palma da mão: ciência, budismo e salvação. Lisboa: Editorial Notícias.

Toporkov, V. (2016) Stanislavski ensaia – memórias. São Paulo: É Realizações.



PARTE II

As metamorfoses contemporâneas das manifestações artísticas no Sul Global



CAPÍTULO 2.1.

Incrustações que calam e falam ao mundo: a poesia tipográfica testemunhal de Manoela Afonso Rodrigues

Incrustations that silence and speak to the world: the testimonial typographic poetry of Manoela Afonso Rodrigues

Maruzia DULTRA[98.)]

Resumo

Este artigo baseia-se na noção de literatura expandida para analisar a obra Accented poem (2013), de Manoela Afonso Rodrigues, classificada por ela como cartão-postal, formato que enfatiza o deslocamento problematizado em seu trabalho enquanto artista-pesquisadora brasileira residente em Londres. O procedimento criativo ocorreu com um carimbo de tipos móveis que possibilitou um jogo de caracteres que convoca os atos de calar e falar: 'MU(N)DO' e 'WOR(L)D'. Portanto, também a inte(g)ração tipográfica materializou os atos de deslocar(-se) e incrustar(-se) tratados na investigação poético-conceitual então desenvolvida por meio de uma metodologia autobiogeográfica. Além de marcar o espaço com um corpo de escrita, seu ato de carimbar é um depoimento de sua presença. Há um aspecto testemunhal, ainda, no indizível de sua escrita estrangeira, mais que no enunciado por ela. Seu calar quer porque quer falar o que quer porque quer calar: no silenciar do mundo, pulsa o coração de cada palavra '_alada'.

Palavras-chave: carimbo, poema tipográfico, literatura expandida, testemunho

Abstract

This paper is based on the notion of expanded literature to analyze the work Accented poem (2013), by Manoela Afonso Rodrigues, classified by her as a postcard. This format emphasizes the displacement problematized in her work as a Brazilian artist-researcher living in London. The creative procedure took place with a movable type stamp that made possible a wordplay with characters. It summons the acts of being silent and speaking: 'MU(N)DO' and 'WOR(L)D'. Therefore, the typographic inte(g)ration also materialized the acts of moving and inserting treated in the poetic and conceptual investigation developed through an autobiogeographical methodology. In addition to marking the space with a body of writing, her act of stamp is a physical testimony of her presence. There is another testimonial aspect also in the inexpressible of her foreign writing more than in the enunciated by its. Her silence wants it because wants to speak what wants it because wants to be silent: in the silence of the world, the heart of each word winged beats.

Keywords: stamp, typographical poem, expanded literature, testimony

98) Grupo de Pesquisa Imagens do Pensamento: Criação, Crítica, Teoria (UFBA/CNPq), Brasil. E-mail: maruziadultra(at)gmail(dot)com

1. Introdução

Este artigo baseia-se na noção de literatura expandida para analisar *Accented poem* (Figura 20) obra criada em 2013 pela artista-pesquisadora brasileira Manoela Afonso Rodrigues (doravante chamada de MAAR)[99.] Propomos como tradução livre do título 'Poema com sotaque', nome que enfatiza a questão linguística problematizada em seu trabalho enquanto imigrante em Londres. A criação foi realizada durante sua pesquisa de doutorado em Filosofia nas Artes intitulada *Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice* (Afonso, 2016)[100.] , desenvolvida de 2012 a 2016, no Chelsea College of Arts, University of the Arts London. O uso do inglês como segundo idioma está inserido em tal investigação, na qual MAAR pesquisou as relações entre língua e lugar na vida de um grupo de 12 mulheres brasileiras também residentes em Londres, desde seu lugar de estrangeira àquela época. A artista conta: "Os desafios diários em lidar com a língua inglesa ativaram processos de escrita em meu trabalho visual, o qual se transformou num lugar para criar vozes bilíngues e fragmentárias em resposta à mudez inicial na qual me encontrei quando cheguei em Londres" (Afonso, 2016, p. 4).

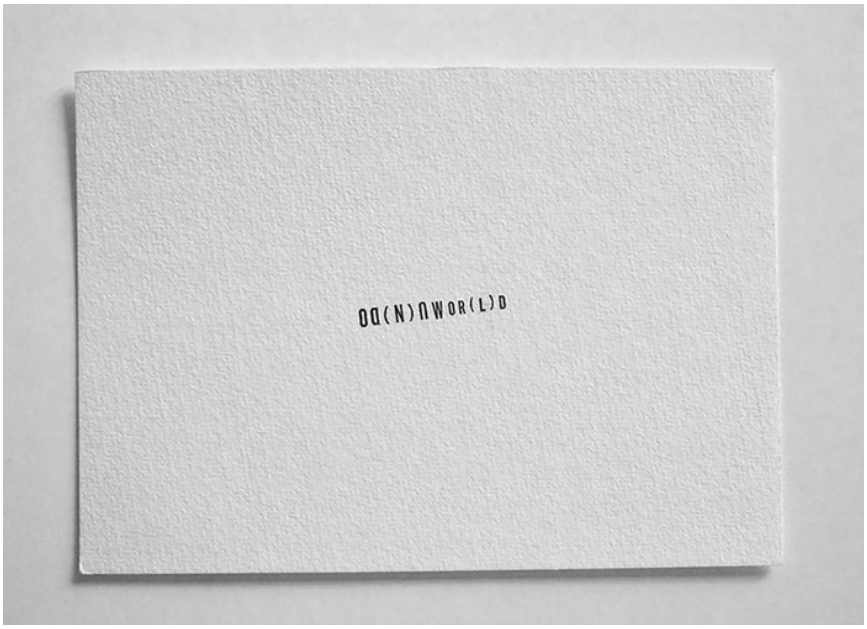


Figura 20. *Accented poem* (2013), cartão-postal de Manoela Afonso Rodrigues (carimbo de borracha impresso em papel Seawhite para aquarela (*postcard sketchbook*), 10,5 x 14,7 cm, com tiragem de exemplar único)

Fonte:Afonso (2016, p. 128).

99) Devido à variação na ocorrência do sobrenome da artista em seus trabalhos, adotaremos neste artigo a sigla MAAR, de Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, para nos referirmos a ela, chamando atenção de que as aparições de Afonso e Rodrigues nas citações correspondem a obras e textos de sua autoria.

100) "Língua e lugar na vida de mulheres brasileiras em Londres: narrativas de escritas de vida por meio da prática artística" (Afonso, 2016).

Sua pesquisa interdisciplinar com base nas Artes Visuais versou sobre deslocamento e colonialidade, a partir de uma abordagem que cambiou entre a geografia humanista, a geografia feminista, as escritas de vida pós-coloniais e os estudos decoloniais. MAAR objetivou tornar sua investigação lugar de enunciação para *decolonial selves*[101.)] , através de diversas linguagens da visualidade, explorando também os gêneros autobiográficos do diário, do memorial e da correspondência, o que fez coincidir seu *modus vivendi* com o *modus operandi* na pesquisa.

Consequência disso é a imbricação entre seu trajeto de vida durante o doutorado e o processo de criação, como analisa: "Considero cada obra desenvolvida nesta pesquisa como um lugar resultante do encontro de narrativas espaciais que catalisei não só em Londres, mas em outras partes do Reino Unido e em outros países para os quais eventualmente viajei" (Afonso, 2016, p. 126).

2. Processo de criação e análise da obra

Para desenvolver sua investigação poético-conceitual, MAAR montou um estúdio de pesquisa (*research studio*) no pequeno galpão localizado em sua nova casa. Tomando-o como um ponto de partida simbólico para a nova fase de trabalho, ela o chamou de "Marco Zero" (Figura 21), considerando-o também uma espécie de "obra de arte em andamento" (Afonso, 2016, p. 119) que manteve nos anos de 2012 e 2013.

Figura 21.Manoela Afonso Rodrigues no seu estúdio de pesquisa "Marco Zero"

Fonte: Afonso (2016, p. 117).

Foi então no Marco Zero que MAAR realizou uma profunda investigação nas palavras e(m) seus sentidos e caracteres (Figura 22), a partir da possibilidade de adulteração da ferramenta utilizada: um carimbo industrializado com tipos móveis de borracha. Utilizando tal aparato, MAAR criou um jogo de letras e parênteses no poema tipográfico aqui analisado que convoca os atos de calar e falar de seu contexto como brasileira residente em Londres, ressaltando o "deslocamento e [a] desarticulação da língua" (Afonso, 2016, p. 4). As experimentações visuais e textuais produzidas na investigação e usadas por MAAR co-

101.) Acompanhamos a opção da artista em não traduzir a expressão para o português.

mo método de autolocalização foram entendidas por ela como confronto à colonialidade, daí sua proposta de uma "autobiogeografia" como metodologia decolonial (Rodrigues, 2017). A autobiogeografia é uma metodologia autobiográfica situada que a artista utilizou para articular práticas decoloniais, pensando "a prática artística como lugar de enunciação" (Rodrigues, 2017, p. 237). Dada tal aproximação com as escritas de vida, o diário também se tornou para ela um lugar para trabalhar.

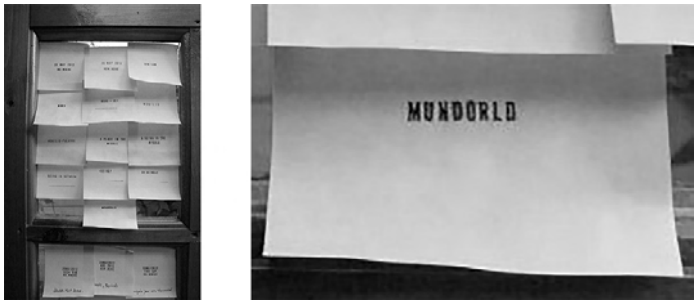


Figura 22.Notas autoadesivas iniciais do processo de criação de Manoela Afonso Rodrigues, coladas em seu estúdio de pesquisa. À direita, detalhe de umas das experimentações que resultou no *Accented põem*

Fonte: Afonso (2016, p. 120).

Em seu estudo para o *Accented poem*, MAAR realizou vários gestos tipográficos a partir da palavra WORD, tendo sempre em vista as relações entre língua e lugar (Figura 23). A duplicidade na formação das palavras que compõem a obra foi trazida pela incrustação de parênteses que abrigam os caracteres de diferenciação semântica: MU(N)DO e WOR(L)D. Ao fazer tais incrustações tipográficas, MAAR operou como numa mixagem videográfica, que tem por fundamento a simultaneidade espácio-temporal de imagens variadas, em oposição à sequencialidade da montagem cinematográfica, que se inscreve no tempo e no espaço pela sucessão de fotogramas (Dubois, 2004; Martelo, 2012). Essas incrustações materializam tipograficamente a incrustação vivida pela artista no país estrangeiro, tornando-se um ser no meio ("a being in the middle"), como carimbou em uma das notas autoadesivas do processo de criação.

Figura 23.Decupagem analítica do poema tipográfico *Accented poem*

Fonte: A autora.

Uma das fases composicionais da obra foi "MUNDORLD", fusão da palavra mundo nas línguas portuguesa e inglesa. Numa etapa posterior, a junção desses dois "mundos" foi realizada fazendo coincidir o M das palavras em português com o W das palavras em inglês (Mundo/Mudo e World/Word). Assim, MAAR levou à esfera conceitual a exploração da grafia enquanto imagem da palavra, já que pensou esta visual, linguística e semanticamente, resultando numa composição múltipla que carrega o silêncio e arrasta a

linguagem verbal. Esse M que é também W, como centro de gravidade do poema tipográfico, é um lugar no meio ("a place in the middle") como o vivenciado por MAAR; é mais uma materialização tipográfica de sua pesquisa autobiogeográfica.

São, portanto, gesto mínimos de uma artesania que faz, de uma só vez, calar e falar o mundo. Mundo que contém o mudo, como, *opostamente, world* contém *word* (do inglês, "mundo" e "palavra", respectivamente). A artista destaca que "A palavra mudo tem duplo sentido em português; pode referir-se à condição de mudez ou ao verbo "mudar" conjugado na primeira pessoa do singular do presente [...], ou seja, eu mudo" (Afonso, 2006, p. 119). Tal ambiguidade diz respeito também às transformações da artista durante a pesquisa. Nessa trama de "palavras entre imagens pensadas e prensadas" (Viana Neto, 2009, s/p.)[102.)] MAAR produziu poesia num processo de síntese vocabular e inte(g)ração tipográfica que alcançam algo como uma palavra-poema de pronúncia impossível – uma obra para "VLER" (Pignatari in Ribeiro Neto, 2018, p. 5), ressaltando ainda mais o aspeto de que a palavra quando escrita é imagem. *Accented poem* pode ser dito também como uma "frase plástica" (Santos and Rezende, 2011, p. 20) ou um "poema físico" (Ornellas, 2007) que materializa tipograficamente o ato de incrustar(-se). Segundo MAAR, "Palavras e imagens oscilam constantemente nesta pesquisa para catalisar saberes oriundos de experiências cotidianas vividas entre-lugares, entre-línguas, entre-origens, entre-bordas, entre-culturas, entre-memórias, entre-entres" (Rodrigues, 2017, p. 237).

> Entre o verbal e o visual, MAAR constituiu o método writing-making process (fazer-escrita), muito próximo do que visionou Herberto Helder (2017), antevendo "[...] os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos" (Helder, 2017, p. 140). Ao escrever isso, o autor não se refere a uma suposta superação da escrita pela imagem cinematográfica; pelo contrário, ele fala afirma a escrita como poema-filme, sobre o qual Rosa Maria Martelo (2012) declara: "[...] há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento" (Martelo, 2012, p. 14). Assim, como um poeta do futuro ao modo de Helder, MAAR relata sobre sua "escrita expandida" (Rodrigues, 2017, p. 236):

> Passei a exercitar o lugar da escritora que habita as artes visuais para fazer da fotografia, da gravura, da arte postal ou dos livros de artista recursos para a prática da escrita. À medida que 'escrever' foi se tornando uma prática imprescindível, a máquina fotográfica, a prensa, dentre outros equipamentos passaram a funcionar como 'máquinas de escrever'. Por meio delas, registrei relatos em fragmentos, traços de memória, lampejos de histórias de vida que se dão entre imagem e texto, através desse fazer-escrita (Rodrigues, s/d., s/p.).

A palavra é aqui considerada também em sua materialidade pelo viés do entre-lugar que compõe a literatura expandida, a qual dá vazão a uma exploração pluridimensional da palavra em diversificados gêneros literários, meios e suportes, incluindo como escrita imagens e objetos (Garramuño, 2014; Ludmer, 2010; Pato, 2012; Santos & Rezende, 2011). Nesse sentido, para além da expansão da literatura para o espaço expositivo que caracteriza a literatura expandida (Pato, 2012; Santos & Rezende, 2011), Accented poem ganhou o espaço urbano através do percurso postal (Figura 24). Numa comparação com

[102.)] Trecho da dedicatória de Joaquim Viana Neto manuscrita em 2019 no seu livro Entre arquiteturas: antigenealogias e deposições (Edufba/Fapesb, 2009).

a Literatura tradicionalmente bibliomórfica, é como se MAAR rasgasse a página do livro para enviá-la por correio, lançando ao mundo seu poema tipográfico através do itinerário de um cartão-postal.

Figura 24.Verso do cartão-postal *Accented poem* (2013), de Manoela Afonso Rodrigues

Fonte: Acervo da artista.

Cartões-postais são "Cartas em pequenos pedaços, rasgadas de antemão, cortadas, recortadas. Tanta coisa para lhe dizer, mas tudo e nada, mais que tudo, menos que nada – lhe dizer é tudo, e um cartão-postal suporta bem isso, ele deve ser apenas este suporte nu, lhe dizer a você, apenas você, nua" (Derrida, 2007, p. 29, grifos nossos). Sem um envelope que lhe cubra o conteúdo, o cartão-postal segue exposto aos olhos de todos que lhe peguem no trajeto do correio ao destino. Por isso sua importância se encontra, sobretudo, enquanto objeto fático; importa que estará na presença do leitor-destinatário, sendo um meio que vale como mensagem. O formato de cartão-postal da obra materializa o deslocamento geográfico que MAAR realizou de Goiânia/Brasil para Londres/RU. Também enfatiza sua escrita estrangeira, já que os postais são comumente utilizados por viajantes desde um lugar de visita a fim de se comunicar com conhecidos, servindo ainda como lembrança dessa visitação. Porém, diferente do uso do cartão-postal como meio de comunicação e diferente também dos circuitos internacionais da arte correio, a obra foi postada pela artista para ela própria, num autoendereçamento que objetivou, segundo ela, "[...] produzir registros/provas da minha presença em determinado lugar, num determinado tempo." (Rodrigues, 2021, s/p)[103.)] .Como experimentação autobiográfica situada, *Accented poem* corresponde às literaturas pós-autônomas, já que está "dentro-fora" das fronteiras literatura/não-literatura e realidade/ficção (Ludmer, 2010). Tal qual escrituras diaspóricas, que "Saem da literatura e entram 'na realidade' e no cotidiano, na realidade do cotidiano" (Ludmer, 2010, p. 2), a obra de MAAR toma a forma do testemunho, fundindo vida e linguagem, e pondo em xeque as categorias literárias do dispositivo canônico da Literatura. A esse aspeto testemunhal, somamos a perspetiva de que há um testemunho que se constitui também no indizível da escrita engendrada por MAAR, mais que no enunciado por ela: "Falar – ou calar – em nome de algo que falta significa sentir e colocar uma exigência. [...] Mas aquele que no final opta por falar – ou por calar – em nome dessa exigência não precisa de nenhuma outra legitimação para sua palavra ou para seu silêncio" (Agamben, 2018, pp. 93-94).

103.) Trecho da mensagem de e-mail de Manoela Afonso Rodrigues recebida em 4 out. 2021.

Em *Accented poem*, há, ainda, um testemunho físico produzido pelo ato de carimbar. Relativo à atividade manual, o carimbo é um artefacto portátil e cotidiano associado à burocracia e aos (pseudo)poderes decorrentes dela, mas também à estamparia artística (Afonso, 2010). Nesse sentido, em pesquisa anterior, MAAR trabalhou com matrizes-carimbo gravadas por ela, sobre o que registrou: "[...] no processo de confecção das gravuras da série *Brasília Gravada*, procurei fazer de tais atos burocráticos um exercício lúdico de produção gráfica" (Afonso, 2010, p. 1505). Em tal produção, a articulação entre palavra e imagem já era objeto de sua atenção, através dos "títulos-poema" (Afonso, 2008). Tipograficamente, o carimbo é uma escrita potencial que depende da ação humana para existir enquanto texto impresso em superfície. Daí o ato de carimbar se constituir, duplamente, em corpo de escrita: quase telegrama que marca o espaço com tinta e denuncia que um corpo esteve ali num instante anterior. Nesse caso, ele é, em si, um depoimento de presença da artista-pesquisadora em busca de seu lugar de enunciação na incrustação sociocultural cotidiana.

A inscrição do corpo nessa escrita ocorreu também pela proposta autobiogeográfica e pela sutil artesania operada no carimbo para compor o corpo da palavra, do que insurgiu uma dimensão corporal da palavra (Ornellas, 2015): "Uma escrita do corpo, uma escrita como corpo." (Ornellas, 2015, p. 191). Assim, com sua palavra-poema im?pronunciável, MAAR criou uma forma de falar desde seu lugar de mudez (Afonso, 2006, p. 122). "[...] [U]ma experiência da escrita e da leitura que põe em questão a representação que costumamos ter dessas duas práticas tão estreitamente ligadas, que se opõem e, ao mesmo tempo, remetem a algo ilegível de inescrevível que as precedeu e não deixa de acompanhá-las" (Agamben, 2018, p. 109).

> Embora não apresente perda da integridade silábica ou de caractere, nem forme um neologismo, consideramos sua invenção uma palavra-valise cujos elementos estão intimamente unidos através das iniciais das palavras derivadas do trabalho (M/W). O termo "palavra-valise"[104.)] vem de mot-valise da língua francesa, cujo verbete do dicionário francês de Paul Robert define como "Palavra composta a partir de sílabas de outras palavras." (Robert, 2011, p. 928). Valise, por sua vez, significa maleta de viagem, uma bagagem de mão em que se carrega apenas o necessário, daí a característica subtração de partes das palavras para formar a palavra valise. Enquanto operação linguística, a palavra valise é composta por aglutinação e se caracteriza pela simultaneidade espacial na palavra (Ximenes, 2002), como na mixagem videográfica pode haver a simultaneidade de imagens na tela por justaposição de janelas, por sobreposição de camadas e/ou por incrustação de recortes (Dubois, 2004). No caso da escrita de Accented poem, a aglutinação acontece porque há uma simetria vertical nas letras M e W, possibilitando que elas sejam espelhadas, o que provoca uma rotação no eixo de leitura da obra.

> Essa provocação ao leitor demanda dele um gestual, uma coreografia de leitura, assim como os livros de artista, que são "partituras coreográficas" (Derdyk, 2012), e seu precursor, o poema-livro Um lance de dados (2017 [1914]), de

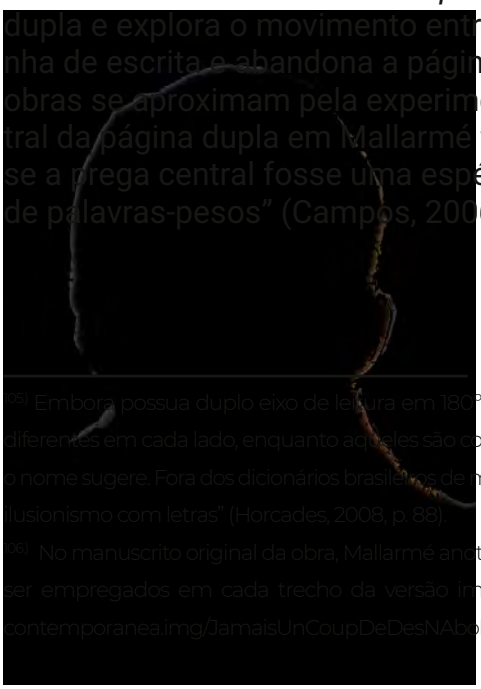
104.) O próprio termo "palavra-valise" se origina de um processo neológico por composição, o neologismo sintático subordinativo, em que o segundo elemento determina especificidade ao segundo (Ximenes, 2002). No Brasil, essa neologia também ocorre por empréstimo, já que valise foi incorporado ao nosso vocabulário através desse termo.

> Stéphane Mallarmé, considerado pelo autor como uma sinfonia tipográfica, uma partitura para ser lida em voz alta (Mallarmé, 2017 [1914], p. 87): "Teatro-coreografia-pantomima-tipografia, o espaço mallarmeano apresentava de modo antecipatório e com máxima nitidez esse 'espaço de troca'." (Goldfeder, 2020, s/p.). É como se, diante do cartão-postal de MAAR, o leitor-destinatário retomasse o movimento da escrita, caligrafando seu próprio texto ao escolher a ordem e as combinações que vai dar às quatro palavras presentes na obra. Nesse "gesto caligráfico", o instrumento de escrita é o olho.

3. Aproximações poéticas

Em estudo anterior, propusemos certo gesto caligráfico também para a leitura da referida obra mallarmeana, a fim de compor um texto que fosse guiado não pela linha, mas pelas variações tipográficas e de espacialidade, assumindo a página dupla como quis Mallarmé (Dultra, 2019). Isso faria de cada leitor desse grande poema tipográfico jogador de um lance de dados, como ocorre em *Accented poem* pela presença dos parênteses e do duplo eixo de leitura em 180º[105.] . Aliando a narrativa plástica à narrativa literária, Mallarmé inaugurou o uso poético da tipografia: "Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento." (Campos, 2006, p. 32). Rompendo as convenções da página tradicional, o "projeto gráfico"[106.] de Mallarmé explorou os seguintes recursos: emprego de tipos diversos; posição das linhas tipográficas; espaço gráfico (valorização dos espaços em branco); e uso especial da folha (duas páginas desdobradas) (Campos, 2006, p. 32).

Sobre o assunto, o autor escreveu no prefácio de sua obra: "Os 'brancos', com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor [...]" (Mallarmé, 2017 [1914], p. 87). Ainda sobre a constituição da mancha textual, mas do ponto de vista do que nela vai impresso, Ulises Carrión (2011) afirma que "um livro de poemas contém tantas palavras quanto, ou até mais, do que um romance, mas sempre usa o espaço físico real onde estas palavras aparecem de um modo mais intencional, mais evidente, mais profundo." (Carrión, 2011, p. 20). Fazendo uma comparação entre *Um lance de dados e Accented poem*, enquanto Mallarmé considera a palavra na página dupla e explora o movimento entrelinhas nesse espaço, MAAR faz uso de uma única linha de escrita e abandona a página do livro como suporte para o poema. No entanto, as obras se aproximam pela experimentação no âmbito tipográfico, sendo que a prega central da página dupla em Mallarmé funciona como o M/W do poema de MAAR: "[...] como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos" (Campos, 2006, p. 33).



[105.] Embora possua duplo eixo de leitura em 180º, a obra aqui analisada se diferencia dos ambigramas por apresentar palavras diferentes em cada lado, enquanto aqueles são compostos por uma mesma palavra que pode ser lida por ambos os lados, como o nome sugere. Fora dos dicionários brasileiros de maior circulação, "Ambigramas são charadas tipográficas, inversões, rebatimentos, ilusionismo com letras" (Horcades, 2008, p. 88).

[106.] No manuscrito original da obra, Mallarmé anotou em azul e vermelho os procedimentos gráficos e tipográficos que deveriam ser empregados em cada trecho da versão impressa. Disponível em: <https://revistarosa.com/1/mallarme-fundador-da-arte-contemporanea.img/JamaisUnCoupDeDesNAboliraLeHasard_Poeme_Mallarme_manuscrit_1897.pdf>.

Também criados com base na autobiogeografia, outros dois poemas tipográficos de MAAR formam um díptico de cartões-postais intitulados *No.Where* (2013) e *Now.Here* (2013). Neles, por um deslocamento tipográfico, são criadas novas palavras, modificando o sentido do que exprimem: de "lugar nenhum", passa-se ao "agora aqui" (Figura 25). Com a tradução para o português, a obra perde a sutileza de que as duas expressões são formadas pelas mesmas letras posicionadas na mesma ordem, diferenciando-se apenas pela localização de um ponto presente em ambas. Ao utilizar artisticamente o ato do deslocamento tratado em sua pesquisa teórica, MAAR faz cruzar a arte e a ciência de modo a sintetizar todo seu trabalho em um ponto. Ponto que não é de partida, nem final, está no meio, entre. 'Entre...' – como um convite que se faz a quem está chegando. Além disso, as datas impressas junto ao texto, com a distância temporal de um ano, indicam o período em que decorreu tal transformação de sua relação com o espaço.

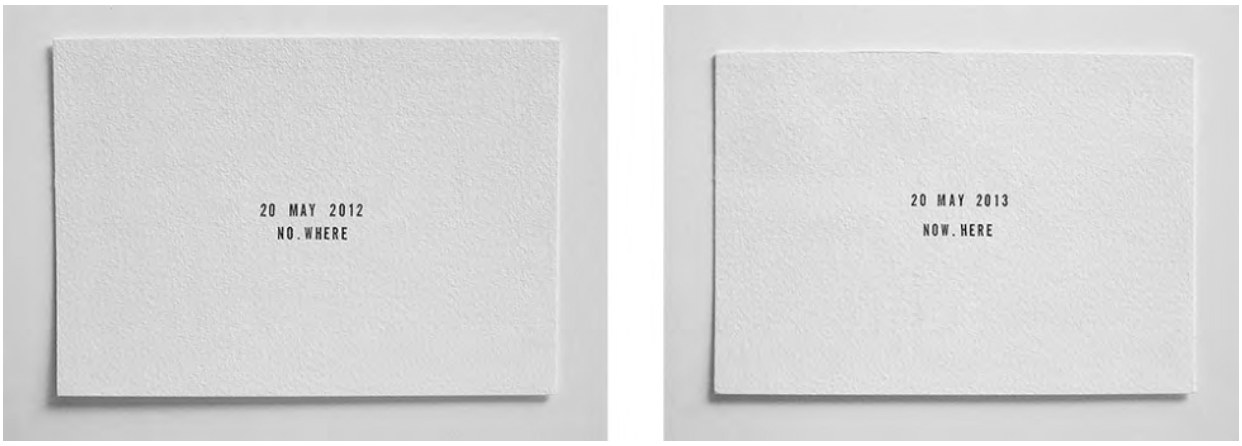


Figura 25. *No.Where* (2013) e *Now.Here* (2013), de Manoela Afonso Rodrigues Fonte: Afonso (2016, p. 127).

Outro exemplo de poema tipográfico com deslocamento de caractere é *Amortecedor* (2011 [1971]), de Paulo Bruscky, no qual a inserção de hífens em cada verso vai formando novas palavras e criando novos sentidos em cada um deles (Figura 26). Com intensa atividade na arte correio, além de envelopoemas repletos de carimbadas poéticas e provocativas, Bruscky produziu inúmeras obras relacionadas ao carimbo. Para ficar em alguns exemplos, citamos as que mais se aproximam das discussões tecidas neste artigo: ERRATA (s/d.), um carimbo em que essa palavra apresenta o segundo R espelhado, materializando tipograficamente o erro que o vocábulo refere corrigir; Poema Repetição (1978), um poema cujos versos são inúmeras carimbadas da expressão que dá título à obra, dessa vez uma materialização do ato repetido de carimbar através da palavra impressa no papel; Arte com firma reconhecida (2001), uma obra em que as palavras que a intitulam estão escritas em uma folha A4 branca, junto à assinatura do artista e às carimbadas de reconhecimento de firma, deslocando o uso dos carimbos burocráticos e levantando a questão de se a obra de arte se constitui por uma chancela; Cópia conforma original (2015), impresso simulando o tradicional carimbo com as palavras do título, fazendo uma provocação em relação à autenticidade da obra no âmbito do mercado da arte.

Figura 26. *Amortecedor* (2011 [1971]), de Paulo Bruscky

Fonte: Bruscky (2011, s/p.)

Enquanto MAAR e Bruscky operaram pelo deslocamento de caractere, Wafaa Bilal concebeu o poema visual *Iraq/Iran* (2013)[107.)] pela substituição de letras. A obra tem sua letra final alternada num letreiro de luz néon verde, resultando em duas palavras extremas entre si: os nomes do Iraque e do Irã em inglês. Com esse gesto singelo, contudo, potente, o artista reduziu a conflituosa divisão entre os dois países à simples diferença de uma letra, sendo um exemplo de relação direta da arte com a geopolítica. Outro exemplo de experimentação poética da tipografia é o livro de artista *L'enseigne de Gersaint* (1966)[108.)] no qual Jiri Kolár intertextualiza com estilos artísticos da pintura. A obra é composta por 29 tipogramas (desenhos tipográficos) que 'retratam' a vanguarda artística através de 29 artistas selecionados cujos nomes são transpostos para o papel com a repetição das letras na forma das características marcantes de suas respetivas obras. A dimensão inventiva da obra de Kolár se evidencia tanto pela reapropriação do artefacto de escrita (uma máquina de escrever então usada para "pintar" a página, e não para escrever nela), quanto pela disfuncionalização do tipo (usado como ponto no espaço da página, e não como letra). "[...] A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra" (Veneroso, 2002, p. 81). Dentre os tipogramas do trabalho, destacamos Pollock, no qual Kolár explora a datilografia gestualmente, tal qual o pintor executava em sua obra. Portanto não se trata da imitação da forma da pintura de Jackson Pollock, mas sim da apropriação de seu gestual na elaboração do desenho tipográfico.

Já no livro de artista *O reino das fontes*[109.)] (2009), Michel Zózimo conta, através da linguagem infantil, a concepção do ready-made Fonte (1917), de Marcel Duchamp. A obra é uma fábula ilustrada com tipogramas e traz, ainda, um glossário: "Em uma alusão ao interesse de Duchamp pelos trocadilhos, ao longo da narrativa, a palavra "fonte" é usada em mais de um sentido" (Cadôr, 2016, p. 223). Dialogando com a proposta duchampiana, no livro de Zózimo, "[...] as letras são tratadas como *ready-mades*, objetos que ainda são reconhecíveis, mas perderam sua função original e foram deslocados de seu contexto." (Cadôr, 2016, p. 222). A exemplo desse uso, na capa do livro pode ser visto o desenho de um urinol feito por aspas e outros tipos. Enquanto o citado tipograma de Kólar se apropria da operação poética de Pollock, os tipogramas de Zózimo se apropriam da operação conceitual de Duchamp.

107) Disponível em: <http://wafaabilal.com/iraqiran/>.

108) Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/kolji/book/4789.html>.

109) isponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/09/15/michel-zozimo-2/>.

4. “O mundo como um emaranhado de linhas”[110.)]

A escrita, como a conhecemos tradicionalmente, é baseada em linhas. Ainda quando estas não estão presentes na forma de pauta, o sentido gráfico funcional da linha é, em geral, mantido no ato de escrever, seja à mão, máquina de escrever, computador e *smartphone* – mesmo nos mais avançados códigos da linguagem de programação, continuamos seguindo a linha reta. Porém, como mostramos nos exemplos artísticos citados, a linha da escrita pode ser subvertida, adquirir formas inusitadas e agregar novas significações à palavra. Encontramos esse sentido poético da linha no duplo eixo de leitura de *Accented poem*. Mas não somente ele. Há também as linhas teóricas[111.)] pelas quais MAAR transitou para escrever sua tese e produzir seu fazer-escrita, e as linhas de geolocalização, cujos meridianos e paralelos possibilitaram que a artista se situasse fisicamente no espaço através das coordenadas geográficas: “51º27’8.12”N 0º5’37.81”O – Esta será a referência para as novas rotas particulares construídas nesta cidade. Cada casa é um Marco” (Afonso, 2016, p. 118), escreveu no diário inaugural da pesquisa.

Além disso, através dos exercícios micropolíticos feitos com fotografia, gravura, desenho, postais e livros de artista, entendemos que a artista realizou uma cartografia das linhas propostas conceitualmente por Gilles Deleuze (1998). “Deleuze privilegia a linha, pois ela se faz continuamente, pois ela está sempre no meio, pois ela corre e escorre entre as coisas, pois ela passa e faz passar coisas que antes não eram possíveis nem pensáveis. Mas também porque ela atinge o impensável, e por vezes o invivível” (Pelbart, 2007, p. 288). Tomando, portanto, a linha num sentido filosófico, Deleuze (1998) diferencia três tipos: a linha dura ou de corte, molar, segmentária, sedentária; a linha flexível ou molecular, migrante; e a linha de fuga ou de borda, de declive, de ruptura, nômade. De acordo com essa distinção esquemática, o autor aponta:

> [...] a linha de fuga ou de ruptura conjuga todos os movimentos de desterritorialização, precipita seus quanta, arranca suas partículas aceleradas que entram em vizinhança umas das outras, leva-as para um plano de consistência ou uma máquina mutante e depois, uma segunda linha, molecular, onde as desterritorializações são apenas relativas, sempre compensadas por reterritorializações que lhes impõe voltas, desvios, equilíbrio e estabilização; enfim, a linha molar a segmentos bem determinados, onde as reterritorializações se acumulam para constituir um plano de organização e passar para uma máquina de sobrecodificação (Deleuze, 1998, p. 159).

É nesse sentido que consideramos o poema tipográfico Accented poem como uma linha de fuga traçada por MAAR diante das restrições implicadas a sua condição estrangeira. Uma experimentação que não é imaginária, é real, pois extrai da vida uma potência. Uma escrita de linha “torcível”, capaz de provocar o status quo da língua hegemônica e do contexto vivenciado, ratificando a ideia de que “[...] as práticas artísticas autobiográficas, quando situadas criticamente, podem causar fissuras – poéticas, simbólicas, narrativas,

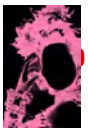
110.) Frase de Peter Pál Pelbart (2007, p. 288).

111.) Segundo MAAR, durante os quatro anos do doutorado, sua pesquisa passou por três fases teóricas correspondentes às seguintes questões relacionadas à sua identidade: “quem sou eu?” (“who am I?”), relativa à geografia humanista; “quem estou me tornando aqui?” (“who am I becoming here?”), relativa à geografia feminista e às escritas de vida pós-coloniais; e “quem eu quero me tornar aqui?” (“who do I want to become here?”), relativa aos estudos decoloniais (Afonso, 2016, pp. 221-222).

epistemológicas – naquilo que os teóricos da opção decolonial chamam de matriz colonial do poder" (Rodrigues, 2017, p. 237).

5. Conclusão

A análise de Accented poem nos possibilita concluir que se trata de uma obra (po)ética concebida através de fendas incontornáveis não apenas na linguagem – também o cotidiano é fraturado no processo de criação, dando passagem a novos modos de vida que se desdobram em meio às relações entre língua e lugar, palavra e imagem, potência e poder. No fazer-escrita de MAAR, há uma importante retroalimentação entre o desenvolvimento conceitual e o poético, entre pensamento e produção (tipo)gráfica. Assim como "Todo Pensamento emite um Lance de Dados" (Mallarmé, 2017 [1914] , p. 109), a artista-pesquisadora lança "[...] estratégias para enfrentar a colonialidade do poder, desvendar a colonialidade do ser e, gradualmente, desvincular-se da colonialidade do conhecimento" (Afonso, 2016, p. 221). Daí que sua obra resiste e tensiona a (i)legibilidade, reivindicando um lugar-corpo. Seu calar quer porque quer falar o que quer porque quer calar (Ornellas, 2006): no silenciar do mundo, pulsa o coração de cada palavra "alada" (Ornellas, 2019, pp. 62-63).



Referências bibliográficas

Afonso, M.A. (2016). Language and place in the life of Brazilian women in London: writing life narratives through art practice. London: University of the Arts London.

Afonso, M. A. (2013a). Accented poem. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. Visualidades, 15(2), 227-238.

Afonso, M. A. (2013b). Now.Here. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. Visualidades, 15(2), 227-238.

Afonso, M. A. (2013c). No.Where. [Cartão-postal, carimbo de borracha]. Visualidades, 15(2), 227-238.

Afonso, M.A. (2010). Brasília Gravada. In M. V. G. Martins & M. H. O. Hernández (Eds.). Anais eletrônicos do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Entre Territórios. Cachoeira: ANPAP/EDUFBA.

Afonso, M.A. (2008). Do texto à textura: títulos-poema e a inserção da palavra na composição visual. In S. Nitrini et al. (Eds.), Anais eletrônicos do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC. https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/025/MANOELA_AFONSO.pdf

Agamben, G. (2018). O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo.

Bilal, W. (2013). Iraq/Iran. [Poema visual, letreiro de luz néon]. http://wafaabilal.com/iraqiran/

Bruscky, P. (2011). Amortecedor. In Bruscky, P. Arquivo impresso: poesia inédita. Belo Horizonte: Tipografia do Zé.

Bruscky, P. (2001). Arte com firma reconhecida. [Poema visual, carimbo de borracha]. Colecção privada.

Bruscky, P. (2015). Cópia conforma original. [Poema visual, impresso]. Colecção privada.

Bruscky, P. (s/d.). ERRATA. [Poema visual, carimbo de borracha]. Colecção privada.

Bruscky, P. (1978). Poema Repetição. [Poema visual, carimbo de borracha]. Colecção privada.

Cadôr, A.B. (2016). O livro de artista e a enciclopédia visual. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Campos, A. (2006). Pontos-periferia-poesia concreta. In A. de Campos, D. Pignatari & H. de Campos (Eds.). Teoria da poesia concreta. (pp. 31-42). Cotia: Ateliê Editorial.

Carrión, U. (2011). A nova arte de fazer livros. Belo Horizonte: C/ Arte.

Derrida, J. (2007). Envios. In J. Derrida, O cartão-postal: de Sócrates e Freud e além. (pp. 7-282). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Deleuze, G. (1998). Políticas. In G. Deleuze, & C. Parnet, Diálogos. (pp. 143-170). Perdizes: Editora Escuta.

Derdyk, E. (2012). A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Revista Pós, 2(3), 164-173. https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/45

Dubois, P. (2004). Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify.

Dultra, M. (2019). O silêncio da imagem: perspectiva micropolítica no filme-carta "Letter to Jane" (1972). In I. Sousa (Ed.). A Produção do Conhecimento nas Letras, Linguísticas e Artes 2 (pp. 239-253). Ponta Grossa: Atena Editora.

Garramuño, F. (2014). Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Goldfeder, A. (2020, julho 27). Mallarmé: fundador da arte contemporânea ou Broodthaers: jamais fomos autônomos. Revista Rosa, 1(3). https://revistarosa.com/1/mallarme-fundador-da-arte-contemporanea.

Helder, H. (2017). (memória, montagem). In Helder, H. Photomaton & Vox. (pp. 138-143). Rio de

Janeiro: Tinta-da-china.
Horcades, C. M. (2008). Ambigramas. In C. M. Horcades (Ed.). Almanaque Tipográfico Brasileiro. (pp. 88-91). São Paulo: Ateliê Editorial.
Kólar, J. (1966). L'enseigne de Gersaint. Douai: Atria.
Ludmer, J. (2010). Literaturas pós-autônomas. Revista Sopro, 20, 1-4. http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf
Martelo, R. M. (2012). Poesia: imagem, cinema. In R. M. Martelo, O cinema da poesia. (pp. 11-40). Lisboa: Documenta.
Mallarmé, S. (2017). Um lance de dados. São Paulo: Ateliê Editorial.
Ornellas, S. (2015). Notas sobre escrita e corpo. In S. Ornellas. Linhas escritas, corpos sujeitos: processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa. (pp. 175-198). São Paulo: LiberArs.
Ornellas, S. (2006). Pedro brinca [poema]. (s/l.). https://sandroornellas.com/2008/03/06/pedro-brinca/.
Ornellas, S. (2007). Trabalhos do corpo: e outros poemas físicos. Rio de Janeiro: Letra Capital.
Ornellas, S. (2019). f____ ou c____?. In S. Ornellas. Em obras. (pp. 62-63). Espírito Santo: Cousa.
Pato, A. (2012). Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições Sesc, Associação Cultural Videobrasil.
Pelbart, P.P. (2010). A arte de viver nas linhas. In E. Derdyk (Ed.). Disegno. Desenho. Desígnio. (pp. 281-289). São Paulo: Senac.
Ribeiro Neto, A. (2018). Poesia Concreta: rever-visão. Campina Grande: UFPB.
Robert, P. (2011). Le Petit Robert Micro. Paris: Le Robert.
Rodrigues, M.A. (2017). Autobiogeografia (Ensaio visual). Revista Visualidades, 15(2), 227-238.
Rodrigues, M.A. (s/d.). Writing-making. [Webpage]. MAAR. https://autobiogeography.org/portfolio/writing-making/
Santos, R.C., & Rezende, R. (2011). No contemporâneo: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, Faperj.
Veneroso, M. C. (2002). Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Revista Em Tese, 5, 81-89.
Ximenes, E. E. (2002). Os processos mais recorrentes na formação das palavras na imprensa de Fortaleza. Cadernos do CNLF, (6). http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ6_15.htm
Zózimo, M. (2009). O reino das fontes. São Paulo: Edição do Autor.

CAPÍTULO 2.2.

Earwig and the Witch: Estúdio Ghibli, do híbrido ao mainstream

Earwig and the Witch: Ghibli Studio, from hybrid to mainstream

Lilia Nogueira Calcagno HORTA[112.)]

Resumo

Desde a década de 90, o estúdio de animação japonesa, Ghibli, permanece no topo dos rankings de bilheteria do país com um estilo artesanal, utilizando uma estética híbrida construída por meio de diversos traços. Porém, uma brusca mudança foi feita em 2020 ao lançar seu primeiro longa-metragem em 3D: Āya to Majo - Earwig e a Bruxa. Adotando, dessa forma, um caminho contrafluxo das produções prévias lançadas e dos pensamentos dos principais diretores do estúdio. O presente trabalho pretende refletir a respeito da pressão imposta pelo mercado de animação, que exige constantes mudanças, demonstrar a ótica dos diretores em relação à adoção de novas técnicas e analisar o filme por um viés crítico.

Palavras-chave: Estúdio Ghibli, Earwig e a Bruxa, Estética, Animação

Abstract

Since the 1990s, the japanese animation studio, Ghibli, has remained at the top of the country's box office rankings with an artisanal style, using a hybrid aesthetic built through various traits. However, an abrupt change was made in 2020 when the studio released it's first feature film in 3D: Āya to Majo - Earwig and the Witch. Adopting in this sense a counter flow path from previously released productions and from the thoughts of the main studio directors. This work intends to reflect on the pressure imposed by the animation market, which requires constant changes, demonstrate the directors' perspective in relation to the adoption of new techniques and analyze the film from a critical perspective.

Keywords: Studio Ghibli, Earwig and the Witch, Aesthetics, Animation

[112.)] Doutoranda pela Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil. E-mail: lilia(at)liliahorta(dot)com(dot)br

1. O mercado animê e a criação do Estúdio Ghibli

O mercado global de *animê* foi avaliado em US$ 20,47 bilhões em 2018, segundo o site *Grand View Research*[113.] , e consegue arrecadar em torno de dois trilhões de ienes por ano, conforme o relatório anual da AJA[114.] – Associação Japonesa de *Animês*. Sua base de fãs vai além do seu país de origem, o que está impulsionando o crescimento do mercado. Grande parte desse êxito é devido ao consumo de filmes longas-metragens, o caso mais recente está atrelado ao *blockbuster Your Name*, de 2016, que obteve $357,986,087[115.] de rentabilidade, tornando-se o filme de maior bilheteria do Japão e ultrapassando *A viagem de Chihiro*, do Estúdio Ghibli, que permanecia como o mais vendido de todos os tempos no país, incluindo *live-plays*, desde o ano de 2001. Em meados dos anos 1990, as bilheterias de animações longa-metragem foram impulsionadas pelas obras desse mesmo estúdio em específico: "[...] os registros de bilheteria de Hayao Miyazaki eram inquebráveis" (AJA, 2017, p. 5). Na lista[116.] de *animês* mais vendidos de todos os tempos, o Estúdio Ghibli emplaca seis obras entre os dez primeiros. Dentre elas, estão *A Viagem de Chihiro* (2001), em segundo lugar, *O Castelo Animado* (2005), em terceiro, *Ponyo* (2008), em quarto, *Princesa Mononoke* (1997), em sétimo, *O mundo dos Pequeninos* (2010), em oitavo, e *Vidas ao Vento* (2013), em nono. Além disso, o filme *A viagem de Chihiro* (2001) rendeu ao Japão o único Óscar da história da animação de longas-metragens em língua não anglo-saxônica.

Seguindo um contrafluxo das produções do mercado, as obras do Ghibli possuem um estilo artesanal inspirado em *mangás* e obras de arte, como *emakimonos* e *ukiyo-es*, embasando-se em diversas referências de forma híbrida. Porém, uma brusca mudança foi feita em 2020 ao lançar seu primeiro longa-metragem em 3D, construído inteiramente por meio da computação gráfica: *Āya to Majo - Earwig e a Bruxa*. Adotando, dessa forma, um caminho contrário das produções prévias lançadas, em oposição aos pensamentos dos principais diretores desde o surgimento do estúdio.

Por volta da década de 1960 e 1970, a cena *animê* foi preenchida por desenhos animados para TV, construídos de forma semelhante, e sofriam influências dos patrocinadores. A imobilização do potencial criativo dos animadores gerou insatisfação de maneira generalizada e, como efeito colateral, alguns diretores decidiram produzir longas-metragens divergentes às produções em série massificadas com enredos focados em satisfazer o gosto do público e no faturamento, para contrabalancear o alto custo das produções fílmicas (Tsugata, 2013).

Os novos independentes eram criativos e continham visões particulares dos animadores que não deixavam de conter vestígios de conceções pré-estabelecidas, porém, esse fluxo contracorrente tem como produto filmes menos estereotipados.

113.) Disponível em: https://www.grandviewresearch.com/industry-analysis/anime-market#:~:text=Industry%20Insights,that%20it%20is%20called%20Japanimation.

114.) Disponível em: http://aja.gr.jp/english/japan-anime-data

115.) Disponível em: http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=yourname.htm

116.) Disponível em: http://www.boxofficemojo.com

O Estúdio Ghibli surgiu nessa mesma época do boom do *animê* e exportação cultural para países ocidentais, a princípio, com o preceito de conceber longas-metragens apenas com temas originais, deveriam seguir um padrão estético realista (mesmo que algumas películas contenham enredos fantasiosos e oníricos) e de alta qualidade, dando ênfase na construção dos personagens.

2. Crítica aos gêneros fantásticos e a estética 3D

Os principais diretores do estúdio são Isao Takahata e Miyazaki, responsáveis pela maioria das películas produzidas no Ghibli. Em diversos momentos de suas carreiras como animadores, criticam, tanto em livros quanto em entrevista, filmes que possuem uma estética que segue as produções mainstreams, a falta de conteúdo com enredos e narrativas vazias.

Em seu livro 映画を作りながら考えたことＩＩ, 1991-1999: *Pensamentos ao Fazer Filmes II*, de 1999, produzido pela editora Tokuma Shoten, Isao Takahata, por exemplo, comenta que há muito tempo ele não cria nada que seja fantástico, porque, no final, a fantasia só pode ter um efeito escapista na vida real, afastando os espectadores tanto dos elementos de sua própria rotina quanto da própria cultura nipônica.

Há, segundo Takahata, uma tendência perigosa nos filmes que seguem um viés mais fantasiosos em promover uma realidade alternativa. Os jovens ao compararem as animações com suas realidades encontram em suas rotinas aspetos tanto enfadonhos quanto desagradáveis. Na entrevista com Peter Van der Lugt, o diretor expõe sua opinião sobre o assunto:

> Não posso falar por outros países, mas, no Japão, há realmente uma dominação do que considero 'fanático' no cinema ou no mangá. Para esses tipos de arte, é claro que geralmente existem trabalhos interessantes. No entanto, é por causa do monopólio que os jovens tendem a consumir apenas esses tipos de obras e a viver apenas nesses universos quiméricos. Todos os videogames ou filmes regam os jovens espectadores desses universos. Outro elemento que me impressiona é que, esteticamente falando, esses trabalhos tendem ao ultrarrealismo, seja usando fotos reais que são manipuladas usando um computador ou usando 3D, frequentemente desfocando a fronteira entre o mundo real e o mundo da 'fantasia'. O problema disso é que, quando os jovens se encontram na realidade, acham que é chata e deprimente e apenas sonham em viver em um universo factício. Eu acho que isso é uma vergonha e considero perigoso. É por isso que eu não aprecio a 'fantasia' em geral (Takahata, 2006, s/p.).

Nesse sentido, conforme o diretor, as animações com gênero e estética fantástica utilizam-se de técnicas e recursos cada vez com mais alta fidelidade em retratar aspetos reais, porém, em contrapartida, evidenciam uma espécie de ilusão, onde a plasticidade aproxima-se da vida cotidiana, e os trechos do enredo acabam sendo improváveis ou descolados de aspetos humanos, fornecendo uma espécie de escape para os consumidores do gênero *mainstream*. Em seu livro *The Fantasy Film*, Katherine A. Fowkes (2010) afirma que sempre houve uma cisão em relação a filmes com enredos fantásticos e ficcionais versus narrativas que incluíam códigos de realismo e mimeses. A tradição do realismo impõe uma certa conotação pejorativa quando os filmes fantásticos não conseguem alcançar uma realidade que seja, no mínimo, plausível.

Em consonância com esse assunto, Andreas Hepp discorre em seu livro *Deep Mediatization* sobre a forma na qual os consumidores se aproximam da tecnologia bem como de narrativas que pressupõem um futuro digital, científico, técnico etc.:

> Essa descrição utópica de um futuro tecnológico é consistente com muitas representações convencionais de mudanças relacionadas à mídia que nos apresentam seus imaginários de futuros possíveis. Jornalistas e futurólogos prometem um "admirável mundo novo" que se tornou possível por meio da tecnologia de mídia. O mundo deles é 'branco', é 'limpo' e apenas 'melhor', porque é criado por tecnologias de mídia 'brancas', 'limpas' e 'melhores'(Hepp, 2020, p.).

O futuro tecnológico, assim, traz consigo uma visão onírica de um progresso, contrapondo-se ao presente cinza, sem graça e complexo, apontado pela realidade do tempo presente. Programas de televisão, filmes e jogos apoiam-se nessa outra visão da realidade, na qual o escapismo se torna um mecanismo de fuga da realidade e esse cenário não é diferente no mercado de *animê*.

Segundo relatório da *Brand Essence Research*[117.)] , a necessidade da estética 3D em animações dá-se na crescente demanda por visualização tridimensional e aceitação da tecnologia de efeitos visuais (VFX) em filmes, aplicativos móveis e jogos, juntamente com a tendência próspera do marketing digital.

O aumento da demanda por softwares de animação 3D promoveu o crescimento de uma visualização aprimorada, pois, conforme a pesquisa, essa é a estética preferenciada pelos estúdios americanos e a mais rentável. Esses efeitos incluem a integração de imagens artificiais e filmagens reais de vídeo para fazer cenas cada vez mais fidedignas.

Em conformidade com o assunto, pode-se dizer que essa tendência em adotar estéticas produzidas por meio de computação gráfica, limpas e simétricas é nada mais que a inserção dessa outra realidade descrita por Hepp (2020), que explora cenários que tendem a ser promissores.

> Nesse sentido, a 'midiatização profunda' não é simplesmente 'produzida' por empresas de tecnologia e 'apropriada' pelos usuários. Também é imaginada por vários atores e impulsionado por visões como as descritas acima que, muitas vezes, adotam cenários futuros positivos (Hepp, 2020, p. 3).

Isao Takahata comenta em uma entrevista conduzida por David Poland sobre o esvaziamento das complexidades e tendência do mercado em adotar o 3D e uma plasticidade feita por computação gráfica facilitaria a receção do conteúdo pelos espectadores:

> Os filmes, hoje em dia, tendem a representar muito a realidade, especialmente com 3D e CG, no qual se têm luz e sombra explicado para você. De modo que, muito usado, se perdeu a capacidade do público de imaginar coisas (Takahata, 2014, s/p.).

117.) Disponível em: https://brandessenceresearch.com/technology-and-media/d-animation-market-size

A clareza de um mundo inventado cada vez mais próximo da realidade reduz nesse sentido a necessidade de pensar para processar informações que são encontradas no enredo diegético. Nesse sentido, não apenas Takahata se incomoda com a utilização de meios digitais para executar suas visões, Hayao Miyazaki também comenta sobre sua dificuldade em utilizar essa estética computadorizada. No documentário *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki*, de 2016, o diretor demonstra-se extremamente incomodado ao observar alguns exemplos apresentados[118.)] a ele em uma reunião de negócios. Ao olhar para a amostra, chega a comentar que talvez seja o fim dos tempos, que os humanos estejam perdendo a fé na humanidade.

Nesse mesmo documentário, vê-se a pressão para que o estúdio reduza a produção de maneira manual em células de acetato, na qual cada quadro é desenhado por um artista. Esse tipo de execução é muito caro e gasta muito tempo para fazê-lo.

No livro *Mixing Work with Pleasure: My Life at Studio Ghibli*, de 2018, Toshio Suziki, produtor do estúdio, comenta que Isao Takahata quase sempre atrasava na entrega dos filmes e tinha que levantar mais dinheiro que o planejado para terminar, pois o prazo nunca era suficiente. A qualidade vinha à frente da rapidez e até, muitas vezes, do lucro, o que gera um grande impasse na manutenção do estúdio com o passar dos tempos.

3. A pressão do mercado

O Estúdio Ghibli há muito tempo tem sido uma forte resistência contra a mudança geral da indústria para animação 3D e CG, porém, isso muda com o lançamento do longa-metragem *Earwig and the Witch*, chegando aos cinemas em 3 de fevereiro e ingressando na coleção Ghibli da HBO Max em 5 de fevereiro do ano de 2020, dirigido pelo filho de Miyazaki Hayao, Miyazaki Gorō.A necessidade de facilitação e rapidez da produção é fruto de uma lógica que visa do constante aprimoramento, “daí a importância de se incorporar as novas tecnologias; elas permitiram a rápida confecção de materiais bem-acabados, fator essencial para seu barateamento” (Ortiz, 1994, p. 149).

Ortiz refere a complexidade, a competitividade do mercado e o impulso pela adoção de novas técnicas à medida em que o tempo passa, e isso não é diferente na cena da animação. Segundo o relatório da *Grand View Research*[119.)] , avanços contínuos em tecnologia e expansão das tecnologias 3D e 4D podem ser vistos como uma grande oportunidade de crescimento para esse mercado.

A disponibilidade de uma ampla gama de ferramentas está estimulando setores variados de consumidores, o que está impulsionando o mercado. A competição crescente entre os setores está levando à adoção de formas novas e inovadoras de publicidade. Nesse sentido, Harvey comenta que as empresas se mantêm em constante mudança, principalmente no que tange aspetos relacionados às imagens, tanto atrelados ao próprio significado da marca ou até na construção de seus próprios produtos:

118.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CvslsD9F0bk

119.) Disponível em: https://www.grandviewresearch.com/press-release/global-3d-animation-market

> A competição no mercado da construção de imagens passa a ser um aspeto vital da concorrência entre as empresas. O sucesso é tão claramente lucrativo que o investimento na construção da imagem (patrocínio das artes, exposições, produções televisivas e novos prédios, bem como marketing direto) se torna tão importante quanto o investimento em novas fábricas e maquinário (Harvey, 1996, p. 260).

Os velhos métodos e tomada de decisão que deram certo não funcionam em uma escala eterna, o mercado é dinâmico e sempre explora a adoção de novas técnicas, principalmente com uma competição a nível mundial.

> A consolidação do mercado mundial coloca para as empresas um conjunto de desafios. Para se adaptarem à situação, elas têm de ser reestruturadas. Tudo se resume a uma questão de eficácia. As velhas crenças devem ser abandonadas, sem que o diagnóstico e as práticas dele decorrentes estariam em dissonâncias com as mudanças ocorridas (Ortiz, 1994, pp. 149-150).

A constante reestruturação das empresas e seus modos de pensar são impulsionados pela volatilidade que é uma característica marcante dos tempos hodiernos.

> Com efeito, a volatilidade torna extremamente difícil qualquer planejamento de longo prazo. Para falar a verdade, hoje é tão importante aprender a trabalhar com a volatilidade quanto acelerar o tempo de giro. Isso significa ou uma alta adaptação e capacidade de se movimentar com rapidez em resposta a mudanças de mercado, ou o planejamento da volatilidade (Harvey, 1996, p. 259).

As formas de consumir também mudaram com o passar do tempo. Segundo Sassatelli (2007), a cultura do consumo é muitas vezes tomada por um viés estigmatizado ao invés de compreender reais práticas humanas em torno desse ato. Em seu livro *Consumer Culture: History, Theory and Politics*, a autora (Sassatelli, 2007) se preocupa com as práticas, discursos e instituições que giram em torno do consumir. "Hoje, os bens materiais são extremamente numerosos e cada um de nós faz uso de uma variedade notável no decorrer do dia" (Sassatelli, 2007, p. 4). A partir do crescimento em quantidade e variedade das materialidades, o consumidor torna-se cada vez mais exigente e, ao mesmo tempo, o ato de consumir reflete em outras ações e aspetos sociais, e não deve ser tomado de forma isolada.

> O consumo é mais bem considerado como um complexo conjunto de práticas econômicas, sociais e culturais, interligadas com todos os fenômenos mais importantes que vieram a compor a sociedade ocidental: a disseminação da economia de mercado, uma globalização em desenvolvimento, a criação e recriação de tradições nacionais, uma sucessão de e inovações de mídia etc. (Sassatelli, 2007, pp. 5-6).

O consumo reflete em um conjunto de práticas nas quais os cidadãos das sociedades não apenas ocidentais, como apontado pela autora, mas orientais também, exprimem seus desejos, gostos, vontades, valores, dentre outros. Em uma visão macro, consumir mobiliza diversos setores da vida em comunidade e, à medida na qual os tecnológicos avançam, muitos processos são facilitados e o tempo de produção encurta. Dessa forma, surge a necessidade da produção de novos signos e novas materialidades para

atender uma demanda de usuários, agora, a nível mundial. O estúdio, como efeito colateral dessas mudanças, acaba sempre investindo em tecnologias e estratégias de consumo. Até então, ele conseguia destacar-se das outras produções do mercado e manter-se no topo graças ao seu propósito inicial de criar apenas longas-metragens baseados em ideias originais. Articulando, em suas obras, uma mescla de referências nipônicas, globais, contemporâneas, antigas, religiosas, femininas, pessoais e universais, que se condensam em uma estrutura única, de ritmo específico, promovendo, ao mesmo tempo, a rememoração de aspetos que foram esquecidos e pensamentos críticos referentes à própria sociedade (Horta, 2017).

> As crianças de hoje estão cercadas por um mundo de alta tecnologia e, cada vez mais, perdem de vista suas raízes no meio de tantos produtos industriais superficiais. Precisamos mostrar as tradições incrivelmente ricas que temos. Ao inserir designs tradicionais em uma história com a qual as pessoas modernas podem se relacionar e, por incorporá-los como um pedaço de um mosaico colorido, o mundo no filme ganha um novo tipo de persuasão (Miyazaki, 2008, p. 199).

Mesmo mantendo esse ponto de vista, que vai contra a tendência mercadológica, os diretores não descartam que necessitam estar em constante mudança, "a menos que o nosso trabalho se encaixe ao esquema dessa realidade comercializada, não podemos fazer nada, não importa o quão impulsionados somos ou quão elevado é o nosso desejo de criar uma animação de qualidade" (Miyazaki, 1996, p. 47).

4. *Earwig and the Witch*

Tesourinha e a Bruxa, como foi chamado no Brasil, conta a história de Earwing/Tesourinha, uma menina que cresceu em um orfanato no interior da Grã-Bretanha. Sua vida muda drasticamente quando um casal estranho resolve adotá-la e forçá-la a viver com uma bruxa, Bella Yaga e Sr. Mandrake. A jovem teimosa vira ajudante da bruxa e propõe-se a descobrir os segredos de seus novos tutores. Nessa aventura, ela descobre um mundo de feitiços, poções e uma canção misteriosa, que pode ser a chave para encontrar a família que ela sempre quis.

O filme é baseado no romance *Earwig and the Witch*, da escritora britânica de livros de fantasia, Diana Wynne Jones, também autora do título que deu origem ao filme *Howl's Moving Castle – O Castelo Animado*, adaptado pelo diretor Hayao Miyazaki. Apesar de ser feito para a televisão, contendo apenas 82 min., o filme será distribuído internacionalmente e nos cinemas, segundo a *Wild Bunch*[120.] , uma distribuidora de filmes alemã, fundada em 1979, que já trabalhou com o estúdio previamente, principalmente na negociação[121.] das obras de Ghibli com a Netflix, que, em 2020, inseriu 21 longas-metragens em seu catálogo.

Esteticamente, o filme retrata traços de outras películas que fizeram sucesso no estúdio, como *A Viagem de Chihiro*, de 2001, *O Castelo Animado*, de 2004, e *O Serviço de*

120) Disponível em: https://deadline.com/2020/06/wild-bunch-commerzbank-35-million-euro-credit-line-1202955201/

121) Disponível em: https://deadline.com/2020/01/netflix-adding-studio-ghibli-animated-features-1202835389/

Entregas da Kiki, de 1989, todos dirigidos por Hayao Miyazaki. Por exemplo: a bruxa, chamada de Bella Yaga, se assemelha com traços de outras bruxas desses filmes; com uma cara grande, caricaturada como Yubaba, de *A viagem de Chihiro*, de roupas e postura elegante, utilizando maquiagem e chapéu, como a Bruxa das Terras Desoladas, do *Castelo Animado*. *Earwig* também se parece muito com os personagens Kiki, uma bruxinha de treze anos, e seu companheiro Jiji, um gato preto – idêntico a Thomas, animal de estimação de Tesourinha. Já as vestimentas da personagem aparentam mais com as de Chihiro, roupas de uma garota comum, e sua personalidade mimada também se assemelha a ela, porém Earwig chega a ser mais teimosa.

Os traços estéticos de Earwig demonstram que o filme é uma obra nitidamente pertencente ao Ghibli, como visto nos exemplos apontados acima, porém, a falta de complexidade e furos no roteiro criam um paradoxo: ao mesmo passo que há o reconhecimento dos consumidores da peça ter sido criada pelo estúdio, acaba-se comparando aos outros, concluindo que é apenas uma cópia enfadonho.

Enquanto os traços estéticos se parecem, em termos de técnica 3D, pode-se observar a falta de textura e poros. A natureza estranhamente suave, onde a pele e o cabelo dos personagens parecem cerosos, enfatiza o ponto de que a animação CG é uma nova fronteira para o estúdio, o que caracterizaria o nível de qualidade técnica computadorizado como datado, mais especificamente dos anos 2000.

Além disso, em termos da falta, pode-se apontar que um filme de Ghibli captura a essência do mono no aware, o conceito japonês de significado e beleza que surge da consciência da transitoriedade e da natureza efêmera das coisas e do Ma – geralmente inserido nos filmes para promover pequenos instantes de deleite, a suspensão da realidade. O contemplar da natureza seria entendido um portal momentâneo para uma outra realidade, ou estado de espírito, ou apenas uma pausa, uma suspensão.

Essa pausa em prol ao apreço à natureza está conectada com a concepção do Ma. Michiko Okano, professora pesquisadora de arte oriental, em uma aula para a Japan House[122.)] , em 2020, a respeito do Ma (間), explica que essa palavra se refere a uma noção, que representaria vazio ou intervalo. O Ma é essa ideia delicada de se compreender, faz-se presente em diversas cenas da cultura japonesa, como em fala, cumprimentos, representações artísticas e outros.

Nessa aula, a pesquisadora comenta que um dos entendimentos do Ma está atrelado a espaços de suspensão. Ele seria entendido como um espaço físico-temporal que permitiria, por alguns instantes, a suspensão da vida cotidiana, possibilitando a entrada em outro estado, por exemplo, o espiritual.

No filme, há alguns momentos, principalmente no início, no qual mostra paisagens e natureza de forma mais lenta, porém não se conectam com a narrativa, criando uma caracterização ou ideia relacionada à temática de forma mais ampla.

Nessa aula, a pesquisadora comenta que um dos entendimentos do Ma está atrelado a

[122)] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3jI1SFELIkk

espaços de suspensão. Ele seria entendido como um espaço físico-temporal que permitiria, por alguns instantes, a suspensão da vida cotidiana, possibilitando a entrada em outro estado, por exemplo, o espiritual.

No filme, há alguns momentos, principalmente no início, no qual mostra paisagens e natureza de forma mais lenta, porém não se conectam com a narrativa, criando uma caracterização ou ideia relacionada à temática de forma mais ampla.

Já no roteiro, existe diversas questões em aberto. A personalidade de Earwig foi construída de maneira rasa, a personagem é pouco carismática e usa o charme para conseguir o que quer. Apesar de muito determinada, o que a move é a teimosia e não há uma evolução profunda ou um autoaprendizado, assim como em outros filmes do estúdio.

A ligação entre a Bruxa e a música também é pouco desenvolvida. Não há indícios suficientes que expliquem de maneira plausível a relação que fica apenas na superfície, inserida na metade do filme em diante.

E, por último, a narrativa desenvolve-se dando a entender que haveria um desfecho emocional, um reencontro, porém também não se completa.

Em seu livro Starting Point, de 1996, Miyazaki discorre sobre a construção de personagens e narrativa. Segundo ele, deve ser feita de forma complexa, nas quais características psíquicas são semelhantes à dos humanos, agindo e sentindo de forma verossímil. Para que a execução fosse possível, seria necessário tempo, sendo improvável veicular um trabalho construído em um nível profundo em meios televisivos, já que existem inúmeras restrições tanto em relação ao orçamento quanto ao cronograma.

Figura 27.Quadro comparativo entre as personagens

Fonte: Quadro realizado pela autora com extratos dos filmes escritos embaixo das figuras.

> O que é realmente importante, penso eu, é ter personagens totalmente definidos, personagens que são seguros de si e possuem esperanças e objetivos claros, para, em seguida, certificar-se que a história se desenvolva da forma mais eficiente e simples possível (Miyazaki, 1996, p. 34).

Nitidamente, a falta de tempo acabou cortando detalhes essenciais que seriam marcas registradas dos filmes Ghibli e, como efeito colateral geral, uma baixa pontuação em relação às críticas fílmicas.

Conclusão

A manutenção e o sucesso do estúdio dão-se à medida em que suas produções fogem de estereotipias, promovendo a seus consumidores uma experiência única, autoral, que supera outras animações tanto em nível nacional quanto internacional. Para que haja identificação do espectador com sua mensagem, os diretores exploram aspetos de inúmeras fontes e culturas: embasando seus enredos em peças literárias europeias, ao mesmo tempo constrói cenários que giram em torno de períodos históricos e na própria paisagem do Japão, retratando objetos místicos provenientes de culturas hindus e personagens que não agem em conformidade ao contexto social e temporal no qual estão inseridos, além de, muitas vezes, inserir criaturas mágicas. Esse hibridismo, mistura de referências, é o que se pode considerar a chave para entender o estúdio.

Quando tolhido desses elementos complexificadores, como grandes menções de traços da cultura japonesa ou até a falta de tempo para construir um personagem redondo e sua estética manual, como é o caso de Earwing and the Wich, o que é rico, híbrido, de uma construção multifacetada, acaba perdendo profundidade e se igualando a apenas mais uma produção mainstream que inunda o mercado e é esvaziada. esmo que haja pressão do mercado, principalmente em achar um sucessor, já que o diretor mais premiado do estúdio está com 80 anos de idade, acredita-se que existem outras saídas, por exemplo, apontadas pelo relatório da AJA, de 2020, que afirma que, na pandemia, houve o aumento do hábito de streaming de animê. Talvez o investimento on-line auxilie a arrecadação de verba para que não haja uma queda na qualidade da produção dos filmes em função da falta de recursos financeiros.

Referências bibliográficas

Arakawa, K. (2016).Never-ending Man: Hayao Miyazaki. Los Angeles: Shout! Factory.

DP/30: The Oral History of Hollywood. (2014, outubro 9). DP/30 @TIFF '14: Isao Takahata, The Tale of Princess Kaguya. [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8TIxSboH-D8&t=67s

Harvey, D. (1992). Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola.

Hepp, A. (2020). Deep mediatization. Oxon, New York: Routledge.

Horta, L. (2017).Mulheres e memórias em Miyazaki: o consumo da estética híbrida e transgressora do cinema de animação de Hayao Miyazaki [Tese de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo]. https://tede2.espm.br/handle/tede/242

Miyazaki, H. (1996) Starting Point. San Francisco: VIZ Media,

Miyazaki, H. (2008) Turning Point: 1997-2008. San Francisco: VIZ Media.

Odell, C & Le blanc, M. (2015). Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata.Harpenden: Kamera books.

Ortiz, R. (1994). Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense.

Sassatelli, R. (2010). Consumer culture: history, theory and politics. Thousand Oaks: Sage.

Suzuki, T. (2018)Mixing Work with Pleasure: My Life at Studio Ghibli. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.

Suzuki, T. (Produtor), & Miyazaki, H. (Realizador).(2001). A viagem de Chihiro. Studio Ghibli.

Suzuki, T. (Produtor), & Miyazaki, H. (Realizador). (2004). O castelo Animado. Studio Ghibli.

Suzuki, T. (Produtor), & Miyazaki, H. (Realizador).(1989). O serviço de Entregas da Kiki. Studio Ghibli.

Takahata, I. (2006). A personal conversation with Studio Ghibli director Isao Takahata. [Blog]. Studio Ghibli Movies Blogspot. http://studio-ghibli-movies.blogspot.com/2008/07/isao-takahata-interview.html.

Tsugata, N. (2013). A Bipolar Approach to Understanding the History of Japanese Animation in Japanese Animation: East Asian Perspectives.(pp. 25-34). Mississippi: University Press of Mississippi.

CAPÍTULO 2.3.

Ambientes como reflexos da vida: os contrastes nos cenários do filme *O Grande Circo Místico*

Environments as reflections of life: the contrasts in the sets of the film *The Great Mystical Circus*

Mariana Lemos SCHWARTZ[123.)]

Resumo

Os ambientes de uma obra audiovisual atuam na construção da atmosfera fílmica e possuem a capacidade de transmitir muitas mensagens ao espectador. Apesar da sua importância, verifica-se que, ainda hoje, poucos pesquisadores direcionam um olhar para os cenários cinematográficos. O estudo que ora se desenvolve visa analisar o trabalho do diretor de arte Artur Pinheiro, responsável pela concepção material do universo diegético do filme *O Grande Circo Místico* (2018). A obra, dirigida por Carlos Diegues, apresenta a história de cinco gerações de uma família circense e a decadência do circo ao longo desse extenso período. Lançando mão de autores como C. S. Tashiro e Martine Joly, almeja-se salientar os diversos tipos de contrastes presentes nos cenários do filme. É interessante observar como o luxo e a vivacidade apresentados no início da obra foram, ao longo da saga secular, substituídos por espaços paupérrimos e apáticos.

Palavras-chave: cinema, *O Grande Circo Místico*, direção de arte, cenário, Artur Pinheiro

Abstract

he environments of an audiovisual work act in the construction of the film atmosphere and can transmit many messages to the viewer. Despite its importance, it appears that even today, few researchers direct a look at cinematographic settings. This study aims to analyze the work of art director Artur Pinheiro, responsible for the material conception of the film *The Great Mystical Circus* (2018)'s diegetic universe. The film, directed by Carlos Diegues, tells the story of five generations of a circus family and the decay of the circus over a long period. Using authors such as C. S. Tashiro and Martine Joly, the aim is to highlight the different types of contrasts in the film's settings. It is interesting to observe how the luxury and liveliness presented at the beginning of the film were, throughout the centuries-old saga, replaced by poor and apathetic spaces.

Keywords: cinema, *The Great Mystical Circus*, art direction, setting, Artur Pinheiro

[123.)] Universidade da Beira Interior, Portugal. E-mail: artz.mariana(at)gmail(dot)

1. Introdução

O cinema é uma arte que dispõe de diversas ferramentas que devem ser trabalhadas em prol de um objetivo comum. Dentre os elementos da linguagem cinematográfica, está a direção de arte. O diretor de arte materializa o ambiente da narrativa e caracteriza os personagens, utilizando como base o roteiro e as ideias do diretor, levando em consideração alguns parâmetros como a época e o local da história e lançando mão de materiais, formas, cores e texturas. Os espaços onde ocorrem as ações dos personagens constituem um dos elementos pelos quais o departamento artístico de uma produção cinematográfica é responsável. Os cenários de um filme são um artifício de configuração do espaço cênico, e, muitas vezes, denotam também a época em que acontece a história. Os cenários interagem com os personagens e podem influenciar e serem influenciados por seus pensamentos, emoções e atitudes.

O Grande Circo Místico apresenta cenários trabalhados com meticulosidade e os espaços da obra atuam de maneira importante para a transmissão da história. O filme, uma coprodução entre Brasil, Portugal e França, foi dirigido pelo brasileiro Carlos Diegues e inspirado no poema de Jorge de Lima, contido no livro *A Túnica Inconsútil* (1938). O longa-metragem aborda a história de cinco gerações de uma família circense e a decadência do circo desde sua inauguração, em 1910, até o início do século XXI.

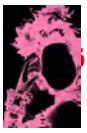
A aclamada direção de arte da obra, vencedora, entre outros prêmios, da categoria de Melhor direção artística dos Prémios Sophia, foi comandada pelo português Artur Pinheiro[124.)] . Trata-se de uma direção de arte primorosa que enriqueceu o filme em sua totalidade. O presente estudo visa direcionar um olhar para os cenários da obra e destacar os contrastes existentes nesses espaços.

2. Direção de arte e cenários

A narrativa cinematográfica possibilita, para André Gaudreault e François Jost (2009, p. 110), um

> 'teletransporte' espacial', já que permite tornar presente, em um espaço ocupado por uma assembleia de espectadores, um espaço de outra maneira ausente. A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre [...], ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. O caráter icônico do significante fílmico vai até mesmo impor ao espaço uma certa forma de primazia sobre o tempo (Gaudreault & Jost, 2009, p. 105).

[124.)] Estudou Realização Plástica do Espetáculo na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como pintor cênico, carpinteiro, assistente de arte, assistente de efeitos especiais. Colaborou com companhias de teatro amador, assinando diversas cenografias. Em 2001, foi convidado a assinar seu primeiro longa como designer de produção. Divide sua carreira entre cenografia de cinema, comercial, teatro e dança. Atuou ao lado de diretores como Carlos Diegues, Marco Martins, Miguel Gomes e João Nicolau. Comandou a arte de filmes como As mil e uma noites (Miguel Gomes, 2015), Ramiro (Manuel Mozos, 2018) e Como desenhar um círculo perfeito (Marco Martins, 2009). Marcou presença em inúmeros festivais e foi nomeado duas vezes ao Prêmio Platino - com As mil e uma noites e O Grande Circo Místico (Pinheiro, 2021).



Gaudreault e Jost (2009) acreditam que é difícil, no cinema, abstrair a ação do quadro espacial no meio do qual se desenrola cada um dos eventos que constituem a trama da história. De acordo com os autores, toda imagem fílmica que apresenta, por exemplo, um homem em um corredor, diz também se ele está profundamente embrenhado nele, se esse corredor parece extenso, se ele contém objetos, se o homem está apoiado ou não sobre, por exemplo, a parede da esquerda.

Para que o espaço seja adequado à narrativa, é necessário o trabalho de diversos profissionais, dentre os quais está o diretor de arte. O papel do departamento artístico, para as pesquisadoras Elizabeth Motta Jacob e Tainá Xavier (2019, p. 204), "é o de criar para o filme uma imagem visual expressiva, carregada de valores socioculturais e plásticos [...], capaz de materializar o universo diegético da obra e definir atmosferas particulares gestando significados visuais que vão além da narrativa". Segundo Vincent LoBrutto (2002), ao enriquecer visualmente o roteiro e as intenções do diretor, os designers de produção[125.)] criam imagens a partir de ideias e propósitos a partir de imagens.

Conforme Artur Pinheiro (2021), a função do designer de produção/diretor de arte corresponde, resumidamente, em auxiliar o diretor a criar o imaginário da história. Na pré-produção, o trabalho começa com a leitura, a análise e a decupagem do roteiro, com a perceção da época e do local onde se passa a trama, de quantos e quem são os personagens e de onde e em qual momento do dia decorrem as cenas. Realiza-se, então, um levantamento de referências e uma listagem de mobílias, adereços, animais, efeitos visuais, entre outros elementos. Efetua-se uma pesquisa que busca abranger tudo, como por exemplo, textos, fotos e pinturas, que seja adequado para aquela história e relevante para a conceção do imaginário do filme. A partir da compreensão da intencionalidade do roteiro e do contexto real que envolve a história, diversas ideias são concebidas. É importante que sejam estabelecidos diálogos com os demais profissionais envolvidos na produção da obra para que todos os contributos sejam agregados. Após essa conceção temática e a escolha de uma proposta estética, começa a pesquisa por locais que se adequem às filmagens, a elaboração de dossiês com referências visuais e a apresentação do orçamento referente à execução da arte do filme (Pinheiro, 2021).

Na produção, é preciso materializar as ideias, torná-las elementos concretos. Na etapa de construção ou reforma dos cenários, trabalha-se, muitas vezes, com uma equipe extensa, constituída por profissionais da área da construção, da pintura e do design gráfico, por exemplo. Durante a fase de captação das imagens, o designer de produção tem como principal função a de supervisionar e, caso seja necessário, interceder na filmagem. A equipe de arte anda sempre um passo à frente da equipe de cinegrafia, preparando os cenários e, simultaneamente, um passo atrás, realizando a "desprodução" dos ambientes. Pinheiro ressalta que é crucial ter objetivos claros a cumprir e que cada processo de criação é único, ou seja, não há fórmulas que ditam qual o melhor modo para criação da arte de um filme (Pinheiro, 2021).

Segundo C. S. Tashiro (1998, p. 3) “espera-se que os designers tenham um conhecimento profundo da arte de um filme, desde o básico do estilo arquitetônico até o formato de

125) Neste trabalho, os termos “designer de produção” e “diretor de arte” serão utilizados como sinônimos.

uma abotoadura". A direção de arte trabalha a partir de deficiências tais como a diferença entre o mundo físico como ele existe e os requisitos de uma narrativa particular. Se o espaço onde as imagens serão registadas não atende às necessidades da história, ele deverá ser projetado, modificado e/ou construído. A própria imagem é uma superfície bidimensional e apresenta uma ilusão de espaço tridimensional. No entanto, é possível organizar o ambiente de forma a acentuar os sinais de profundidade a fim de maximizar essa ilusão (Tashiro, 1998).

Na maioria dos filmes, conforme as pesquisadoras brasileiras Índia Mara Martins e Theresa Medeiros (2019, p. 220), há a necessidade da constituição "de um espaço diegético plausível e verossímil, mas que possua as metáforas intrínsecas à construção de significado dentro da narrativa". Ao ser capaz de transmitir sensações e significados, o espaço pode agir como potência narrativa na imagem fílmica. Nessa mesma linha de pensamento, LoBrutto (2002, p. 99) afirma que o "espaço pode expressar poder, opressão, liberdade, medo, alegria, paranoia, e um misto de emoções, estados, e atmosferas baseados na relação entre os personagens e seus ambientes". Segundo Inês Gil (2005), a atmosfera é um elemento narrativo atrelado ao espaço que proporciona entonação à representação, caracterizando-a e atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades.

Para o pesquisador francês Antoine Gaudin (2018), o espaço deve ser considerado como uma potência plástica elementar inscrita na imagem em movimento. Gaudin se refere ao espaço como uma sensação cinestésica primária que nos enlaça permanentemente ao mundo. Dessa forma, ele acredita que um filme não deve ser considerado apenas uma exibição do espaço. "Deve ser considerado também um fenômeno espacial em si, envolvendo todo o corpo do espectador, não apenas a visão e a audição, mas também o sentido cinestésico" (Gaudin, 2018, p. 195).

João Batista Cardoso (2006, p. 21) explica que o cenário é "materializado em formas, cores, volumes, texturas e corporificado a partir de tecidos, madeiras, espumas, ferros, tintas, luzes, projeções etc.". Enfatiza ainda que, para que o cenário seja reconhecido como um elemento de significação, é preciso compreender que a perceção humana funciona através da seleção e da organização dos estímulos que recebe. Os profissionais envolvidos na produção das obras, ao trabalharem seus cenários, podem então prever e controlar essa seleção e organização.

Cardoso (2006) defende a necessidade de existir um objetivo maior por trás das formas, cores, volumes e texturas. Para Cardoso (2006, p. 22), o cenário "deve buscar, através da configuração do espaço cênico, da representação espacial e temporal, gerar uma significação e auxiliar o trabalho do ator, tanto em sua fala, na interpretação do texto, como em seus gestos e movimentos corpóreos". Vale ressaltar que o cenário não atua sozinho, visto que se relaciona com todos os outros elementos presentes na cena, ou seja, com os outros signos visuais e verbais da encenação. É interessante que todos os elementos do cenário estejam em arranjo harmonioso para que se possa construir um contexto favorável à transmissão da ideia proposta. É importante também destacar o aspeto subjetivo das imagens como fator influenciador da minuciosidade do trabalho do departamento artístico, posto que as imagens são passíveis de inúmeras leituras dependendo de quem as observa.

> Cenografia não é apenas um signo que denota ou conota um ambiente e/ou uma época, ou que informa um espaço, configurando-o: a boa cenografia é a que participa também da ação narrativa, que não é apenas algo externo da ação, decorativamente, mas que se identifica até com o estado psicológico das personagens ou o ambiente da cena. Como o nome está dizendo, a cenografia é uma escritura da cena, é uma escrita não-verbal, icônica, que deve imbricar-se nos demais elementos dramáticos, trágicos ou cômicos. (Pignatari, 1984, p. 72 in Cardoso, 2001, p. 39).

Pode-se classificar os cenários em algumas categorias como "espaços naturais ou locações", "cenários naturais representados" e "espaços imaginários". A primeira diz respeito aos locais que possuem alguma função independente da gravação do filme, como ruas e museus que não foram construídos para serem cenários. A segunda engloba os cenários construídos em meio físico ou digital, que utilizam como modelo os espaços naturais, mas são inteiramente fictícios e destinados à gravação das cenas, como as cidades cenográficas, por exemplo. Já os espaços imaginários são ambientes fantasiosos que não se baseiam em espaços naturais (Cardoso, 2006).

3. Os contrastes nos cenários do filme O Grande Circo Místico

Ao assistirmos a um filme, muitas vezes não percebemos tudo que está sendo apresentado nas imagens em movimento. Os planos costumam possuir uma curta duração e nossa visão tende a focar na ação dos personagens. No entanto, tudo o que está presente na imagem é importante para a constituição da história.

Conforme a pesquisadora francesa Martine Joly (1999, p. 73),

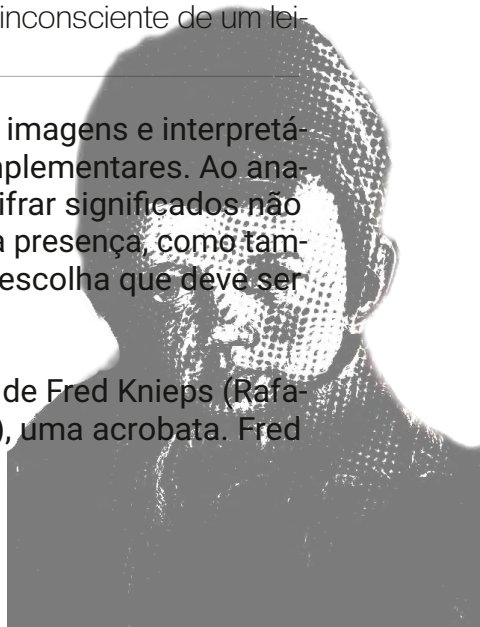
> uma imagem, assim como o mundo, é indefinidamente descritível: das formas às cores, passando pela textura, pelo traço, pelas gradações, pela matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou átomos.

Joly salienta que a interpretação de uma imagem não visa encontrar uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa imagem, nessas circunstâncias, provoca significações no momento em que o observador a analisa. De acordo com Joly (1999, p. 44), que a imagem seja uma

> produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável.

Ainda que tenhamos a impressão de que reconhecer motivos nas imagens e interpretá-los sejam operações mentais simultâneas, trata-se de ações complementares. Ao analisarmos uma mensagem visual, devemos nos esforçar para decifrar significados não tão aparentes. Além disso, é importante percebermos que não só a presença, como também a ausência de um elemento na imagem é resultado de uma escolha que deve ser levada em consideração pela análise (Joly, 1999).

A história secular do *O Grande Circo Místico* começa com o amor de Fred Knieps (Rafael Lozano), um aristocrata carioca, por Beatriz (Bruna Linzmeyer), uma acrobata. Fred



cria O Grande Circo Místico e o empreendimento se mantém na família por muitas gerações. Portanto, ao longo do filme, é apresentada uma variada gama de personagens que vivem no mesmo picadeiro. O mestre de cerimônia, Celaví (Jesuíta Barbosa) é o único personagem presente em todos os segmentos da obra. A saga se desenvolve no Rio de Janeiro[126.)] e o ambiente exibido com maior frequência é o cenário natural representado do circo e seu entorno, onde estão estacionados os trailers resididos pelos profissionais circenses. O diretor Carlos Diegues buscou afastar a obra do realismo e se inspirou na arte barroca brasileira. Salienta-se, nesse estudo, os contrastes nos cenários do filme, tanto no que diz respeito às cores, como também à situação financeira daqueles que habitam cada espaço.

Pinheiro (2021) elucida que, para a materialização do universo do filme, foi realizada uma pesquisa exaustiva sobre a história do circo em todo o mundo e sobre a sociedade brasileira ao longo do período em que se passa a trama. Por se tratar de um filme que, conforme Pinheiro, aborda os amores e desamores e as mortes e nascimentos de uma família circense em cinco épocas distintas, o peso da direção de arte nesse projeto foi muito significativo. Carlos Diegues libertou o departamento de arte de um "corpete histórico" ao afirmar que "o filme não deveria ser um documento sobre a história do circo no Brasil. Trata-se de um filme sobre um século de história de uma família que tem e vive em um circo" (Pinheiro, 2021, s/p.). Segundo o diretor de arte,

> a história da família circense começa com bastante êxito e glamour, fruto de uma grande paixão e vai decaindo entre desamores, traições, abandono e pobreza, não só financeira, mas também de princípios e valores. (Pinheiro, 2021, s/p.).

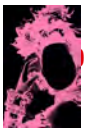
A arte do filme deveria representar visualmente essa decadência.

Para Pinheiro (2021), a paleta cromática é fulcral para a criação da identidade de um filme. No início da história, o circo é um espaço com cores vibrantes e, ao longo do filme, essas cores vão se apagando. A mudança de cores saturadas e vibrantes para cores opacas é uma maneira eficiente adotada pelo departamento artístico para retratar a decadência do circo. Ainda que muitas vezes passem "despercebidas", as cores em uma obra cinematográfica podem acentuar climas e situações, proporcionar sensações e transmitir mensagens. Elas auxiliam nosso processo de imersão na história e de compreensão dos personagens.

> Sobre o indivíduo que recebe a comunicação visual, a cor exerce uma ação tríplice: a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia (Farina, Perez & Bastos, 2006, p. 13).

Em determinado contexto, as cores podem carregar sensações positivas e, em outro, sensações negativas. Apesar de a reação de um indivíduo à cor ser particular, subjetiva

126.) As filmagens aconteceram em Portugal.



e relacionada a vários fatores, os psicólogos estão de comum acordo quando atribuem certos significados a determinadas cores que são básicas para qualquer pessoa que viva dentro da nossa cultura (Farina, Perez & Bastos, 2006).

Ainda que hoje haja modernas ferramentas de correção de cor, a paleta cromática de um filme não é responsabilidade apenas da equipe de pós-produção. O diretor, o diretor de arte, o figurinista e o diretor de fotografia trabalham juntos para criar uma paleta que combine com a história. Para tanto, levam em consideração a temática, o ambiente, a época em que se passa a trama, entre outros fatores. Segundo Patti Bellantoni (2005), as cores possuem sua própria linguagem, o que pode ajudar visualmente a definir o arco de um personagem ou as camadas de uma trama. A paleta cromática é uma parte crucial do *storytelling* cinematográfico, destarte, nada que aparece no quadro fílmico está lá por acaso. Até mesmo a cor de um abajur pode estar impregnada de significado.

> As cores abrem um leque de possibilidades para o diretor, sendo capazes de criar diferentes significados quando combinadas entre si ou com outros recursos cinematográficos. O papel por elas exercido muitas vezes é 'silencioso' ('invisível', de forma clássica), porém crucial para criar atmosferas, estimular sensações e impressões nos espectadores, evidenciar ou minimizar elementos, demonstrar aspectos psicológicos dos personagens e atribuir um determinado sentido à história. A cor pode promover estímulos – imperceptíveis, em uma análise superficial – que influenciam o posicionamento do observador na narrativa, estabelecendo parâmetros de identificação e envolvimento com os personagens que são espontaneamente seguidos (Abreu & Andrade, 2016, p. 13).

A história do primeiro segmento do filme decorre nos anos 1910 e a paleta escolhida é composta, principalmente, por tons de verde-escuro, azul cobalto, azul turquesa e vermelho. Para Pinheiro (2021), essa combinação de cores ricas, fortes e saturadas, contrasta com a luz, potencializando o recorte dos personagens. Almejou-se salientar o fulgor do circo, sua magia e sua mística. Já nos anos 1930 e 1940, o Brasil vivia um período de austeridade e optou-se por utilizar uma paleta cromática mais conservadora, na qual há o predomínio do vermelho, do castanho e do verde (Pinheiro, 2021).

Na década de 1960, há a introdução de cores mais fluorescentes e aguerridas, como amarelos, laranjas e "verdes alface" que remetem ao *flower power* e ao *Woodstock*. Optaram também por mudar o interior da tenda e pendurar tecidos e pinturas de padrões florais. Pinheiro salienta que, para a arte de um filme, as escolhas não devem ser estanques, pois às vezes há momentos que necessitam de algo diferente, como o cenário da boate do longa-metragem. Queriam que esse ambiente fosse enigmático, *underground*, hipnótico e, para tanto, utilizaram tons frios, espelhos e luz negra. De acordo com Pinheiro, a paleta cromática do segmento dos anos 1980 foge do nosso imaginário das imagens desse período e regressa um pouco à paleta do primeiro segmento, no entanto, as cores já não têm o mesmo fulgor e vibração. Assim como o próprio circo, as cores são gastas e sem brilho, enfatizando a decadência do empreendimento. Ademais, visaram fechar um ciclo, pois assim como no início da história, neste período também há a passagem de um cometa. Neste momento do filme, há a introdução de novos personagens e números circenses e a expectativa de um futuro melhor, que não se concretiza (Pinheiro, 2021).

O final da história decorre no princípio do século XXI e a ruína do circo é evidente. Ao longo dos anos ele foi sendo desmantelado e, neste segmento, o acampamento encontra-se paupérrimo e a tenda é um bordel improvisado. Os matizes se mantêm, porém, as cores são extremamente áridas, dessaturadas e cinzentas. Pinheiro salienta que as escolhas cromáticas devem ser muito conscientes e de comum acordo com os demais profissionais, como o diretor de fotografia e o figurinista. O designer destaca que a arte de filmar é colaborativa e que todos trabalham com o mesmo objetivo (Pinheiro, 2021).

Percebe-se no longa-metragem um contraste nos cenários proporcionado pela situação financeira dos personagens. O primeiro espaço apresentado no filme é a residência de Fred. Trata-se de uma casa grandiosa que transparece a riqueza da família. Observa-se um contraste existente entre a enorme mansão branca e o ambiente, pequeno e escuro, onde a artista Beatriz reside e faz suas apresentações. De encontro ao imponente e requintado quarto do Dr. Frederico Knieps está o quarto da artista, um espaço simples e abarrotado de elementos. No começo, o circo é retratado como um ambiente suntuoso, alegre e organizado e os espetáculos ficam lotados. No entanto, com o passar do tempo, a decadência da família é refletida nos cenários. A tenda aparece com cada vez mais buracos, os espetáculos se esvaziam, o acampamento torna-se um espaço pobre e repleto de lama e entulhos. Nota-se também um contraste entre o número de animais presentes no circo no início do filme e no final. A princípio, há até mesmo apresentações com elefantes e, ao término do longa-metragem, não restam animais. O contraste entre o circo de 1910 e o de 2000 é gritante, toda a magia se foi e os cenários transparecem a dura realidade de uma família empobrecida (Figura 28).

Vale ressaltar ainda a presença de espelhos em diversos cenários ao longo de todo o filme. Os espelhos refletem, de forma intrigante, a intimidade dos personagens que, em algumas cenas, aparecem se olhando em um espelho e, em outras, aparecem refletidos agindo em situações do cotidiano. As imagens com espelhos são menos claras do que aquelas em que esse objeto não é exibido. Ou seja, trata-se de um elemento que proporciona um ‘mistério’, além de, muitas vezes, uma imagem mais ofuscada e íntima dos

Figura 28. *Frames* que revelam a decadência do circo O Grande Circo Místico (1910-2000)

Fonte: Filme O Grande Circo Místico (2018).

Figura 29. *Frames* que revelam a decadência do circo O Grande Circo Místico (1910-2000)

Fonte: Filme O Grande Circo Místico (2018).

indivíduos neles refletidos (Figura 29).

4.Considerações finais

A narrativa cinematográfica é composta, na maioria das vezes, por elementos visuais e sonoros. Neste estudo buscou-se direcionar um olhar atento para as imagens do longa-metragem *O Grande Circo Místico*, cuja direção de arte foi minuciosamente trabalhada. Artur Pinheiro, um dos grandes responsáveis pela visualidade do filme, preocupou-se não só em encenar ambientes como pano de fundo da história, mas também em transmitir mensagens e intensificar as sensações em cada cena. Essas sensações, ao serem assimiladas pelo espectador, estimulam os seus sentidos e a sua imaginação e o auxiliam no processo de compreensão da narrativa. Pinheiro conseguiu, com êxito, representar dos carmas padecidos pelos personagens desde a inauguração do circo, em 1910, até o início do século XXI.

Por meio dos figurinos, das maquiagens, dos penteados e, como discutido neste artigo, através dos cenários, a arte do filme logrou comunicar pensamentos e emoções. As escolhas do diretor de arte para compor os cenários, revelam, como tudo em uma produção cinematográfica, uma intencionalidade. O papel dos cenários pode e deve ir além de denotar um espaço e um tempo. Os cenários articulam-se com os demais signos imagéticos, verbais e sonoros e participam do filme como um elemento de significação. Neste estudo, observou-se como o luxo e a vivacidade apresentados no início da obra foram, ao longo do filme, substituídos por espaços paupérrimos e apáticos.

O Grande Circo Místico é um filme que depende da direção de arte, sem a qual toda a magia e peculiaridade de uma história circense secular não seria apreendida pelo espectador de maneira profícua. O diretor de arte, após refletir sobre os locais, os objetos de cena, as cores, as texturas, os materiais, os formatos, os tamanhos, contribuiu para a gama de informações visuais necessárias à narrativa e materializou o universo da saga. Os cenários do O Grande Circo Místico, ao apresentarem contrastes cromáticos e de elementos, são fulcrais para a transmissão da decadência da família Knieps.

Referências bibliográficas

Abreu, T. & Andrade, A. L. (2016). O uso da cor no cinema de animação de Tim Burton. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, 10(1), 1-15. https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/108967/0.

Cardoso, J. B. (2001). A cenografia televisiva: Seu estilo e estrutura. Revista Comunicação & Inovação, 1(2), 38-45. http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/1313/965

Cardoso, J. B. (2006). As formas de representação do castelo: Uma análise semiótica do cenário do programa Castelo Rá-Tim-Bum. [Comunicação]. Congresso Asociación Latinoamericana de Investigadores de La Comunicación, São Leopoldo, Brasil. http://repositorio.uscs.edu.br/bitstream/123456789/158/2/As%20formas%20de%20representa ção%20do%20Castelo_ALAIC%202006.pdf.

Fonseca, J., Teles, L. G. & Magalhães, R. A. (Produtores), & Diegues, C. (Realizador). (2018). O Grande Circo Místico [Filme]. Brasil, Portugal, França: Fado Filmes, Globo Filmes, Luz Mágica Produções.

Gaudin, A. (2018). The viewer's embodiment into cinematic space: notes on a "space-image" cinema. In F. Rosário, & I. V. Álvarez (Ed.) New approaches to cinematic space. (pp. 193-204). New York, Oxon: Routledge.

Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). A narrativa cinematográfica. Brasília: Universidade de Brasília.

Gil, I. (2005). A atmosfera no cinema: O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laugthon entre o Onirismo e o Realismo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jacob, E. & Xavier, T. (2019). No encalço de seus passos: O trabalho autoral e a Direção de Arte. Revista Eco Pós, 22(1), 197-228.

Joly, M. (1999). Introdução à análise da imagem. (2. ed.) Campinas: Papirus.

LoBrutto, V. (2002). The filmaker's guide to production design. New York; Allworth Press.

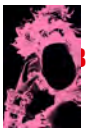
Machado, A. (1997). Pré-cinemas & pós-cinemas. (4 ed.). Campinas: Papirus.

Martins, Í.M. & Medeiros, T. (2019). Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em Quando eu era vivo. Rebeca Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 8(2), 213-237.

Pignatari, D. (1984). Signagem da Televisão. São Paulo: Brasiliense.

Pinheiro, A. (2021, s/d.). Masterclass direção de arte com Artur Pinheiro. [Webpage]. Facebook. https://www.facebook.com/premiosophiaestudante/videos/150076380176177.

Tashiro, C.S. (1998). Pretty pictures: Production design and the history film. Austin: University of Texas Press.



CAPÍTULO 2.4.

Da utopia à representatividade afro-latina no game Spiderman – Miles Morales

From utopia to the afro-Latin representation in the game Spiderman - Miles Morales

Wagner Alexandre SILVA[127.)]

Resumo

Em muitos games a representação do negro foi voltada à característica física, centrando-se em personagens esportistas ou lutadores. Com a incorporação de enredos mais complexos, essa representatividade foi vinculada à criminalidade, fortalecendo estereótipos, com algumas exceções. Diante das pressões sociais, até mesmo a indústria dos games se viu obrigada a incluir minorias representativas nas narrativas e ambiências de seus universos midiáticos. Com base nesses argumentos o estudo promoverá a análise das ambiências do game Spider-man – Miles Morales, no qual o herói oriundo das histórias em quadrinhos é preto e latino, com o intuito de avaliar se tal abordagem é capaz de contribuir na construção de contextos sociais de aceitação de alteridades. Para isso faremos uso de Gabriel Saldías (2012), Mircea Eliade (1972, 1979, 1992, 2008), Stuart Hall (2000, 2003), Edgar Morin (1997), Mike Featherstone (1995) e demais autores para embasamento de nossas argumentações.

Palavras-chave: Utopia, Representatividade, Comunicação e Consumo, Identidade Cultural

Abstract

In many games, the representation of black people was focused on physical characteristics, focusing on sports characters or fighters. With the incorporation of more complex plots, this representation was linked to criminality, strengthening stereotypes, with some exceptions. Faced with social pressures, even the game industry was forced to include representative minorities in the narratives and ambiences of its media universes. Based on these arguments, the study will promote the analysis of the ambiences of the game Spider-man – Miles Morales, in which the hero from the comic books is black and Latin, in order to assess whether such an approach is able to contribute to the construction of contexts social forms of acceptance of alterity. For this, we will use Gabriel Saldías (2012), Mircea Eliade (1972, 1979, 1992, 2008), Stuart Hall (2000, 2003), Edgar Morin (1997), Mike Featherstone (1995) and other authors to support our arguments.

Keywords: Utopia, Representativeness, Communication and Consumption, Cultural Identity

127) Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo do PPGCOM/ESPM. E-mail: alex_silva(at)ymail(dot)com

1. Considerações iniciais

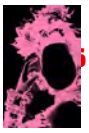
Ao pensarmos contemporaneamente na representatividade do negro, devemos levar em consideração também todo o ambiente que nos circunda, incluindo-se os meios de comunicação. A ambientação dos espaços reais e virtuais deve aspirar a multiplicidade de vozes, corpos, gêneros e culturas existente no nosso cotidiano, sendo importante que essa representação do outro seja feita de forma não-estereotipada, buscando quebrar a intolerância à alteridade. A partir dessas palavras iniciais, compreendemos que também os jogos eletrônicos – também comumente conhecidos como games – tão presentes no dia a dia de inúmeros indivíduos, enquanto produtos midiáticos, podem auxiliar na modelação da sociedade para aceitação de diferentes sociedades e culturas.

A desigualdade representacional do negro está presente em todas as estâncias (política, social e econômica) e igualmente se tornou notória na cultura pop (histórias em quadrinhos, filmes, séries, games e etc.), composta por um "conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento" (Soares, 2014, p. 2). Com raras exceções, nas inúmeras narrativas midiáticas contemporâneas, o negro foi colocado em posições de coadjuvância e figuração, porém, sempre maneira estereotipada. Entretanto, devido as pressões sociais, principalmente ocorridas nas primeira e segunda décadas do século XXI, até mesmo a indústria do entretenimento teve de se reestruturar e incluir representatividades étnicas, sociais e culturais em suas narrativas.

A inserção de protagonistas integrantes de minorias e etnias (gays, lésbicas, gordos, negros, latinos, asiáticos, muçulmanos, etc.) nas produções midiáticas, tendem a normalizar presença não-estereotipadas dessas representações, ainda que em narrativas utópicas, tornando possível promover mudanças significativas para a construção de um contexto social contemporâneo de aceitação das diferenças.

A partir dessas observações iniciais, com base nos argumentos trazidos por Gabriel Saldías (2012) e mito de Mircea Eliade (2008, 1992, 1979, 1972), aliadas a compreensão do conceito de olimpismo moderno discutida por Edgar Morin (1997), as ideias sobre identidade cultural defendidas por Stuart Hall (2000) e entendimentos sobre cultura e consumo debatidas por Featherstone (1995), o estudo em desenvolvimento tem por intuito promover uma análise iconográfica e sonora das ambiências do game – *Spider-man* – Miles Morales, que tem como protagonista um herói preto e latino, oriundo das histórias em quadrinhos e, deste modo, avaliar se a abordagem realizada pode contribuir na construção de contextos sociais de aceitação das alteridades. Para tal exame traremos como *corpus* os primeiros vinte e dois minutos do *gameplay*[128.)] do jogo eletrônico, assim como, fundamentaremos teoricamente nossas observações em Gabriel Saldías (2012), Mircea Eliade (2008, 1992, 1979, 1972), Edgar Morin (1997) e Mike Featherstone (1995) e demais autores que fortaleçam nosso arcabouço teórico.

128.) Vídeo que mostra a experiência do game ao ser jogado.



2. Utopia e representatividade

Ao longo dos anos foram inúmeras as "políticas que endossaram a exclusão de negros da sociedade, por meio de práticas institucionalizadas de racismo" (Fernandes, 2021), não somente promoveram a criminalização das culturas e religiões de matriz africana, como também estabeleceram diversas formas para barrar o acesso dos negros à educação e ao mercado de trabalho.

A presença de negros nos mais variados ambientes, incluindo os digitais, constitui um importante passo para o rompimento das amarras sociais, as quais transformaram o negro em uma figura marginal, subalterna e acessória, invisibilizando-o social e culturalmente. Dessa forma, quando o jogo eletrônico *Spider-man* – Miles Moralesapresenta como protagonista um personagem preto e latino, concorre para o estabelecimento de imaginários, desejos e aspirações, servindo o personagem como um modelo ou um exemplo que pode ser seguido ou imitado, características essas atribuídas ao que Mircea Eliade (2008, 1992, 1979, 1972) convencionou designar como mito.

Eliade (2008, 1992, 1979, 1972) esclarece que o mito pode se compor desde algo tão somente imaginativo, inventivo e ilusório, até histórias que tratam sobre naturezas prodigiosas, contendo, dessa forma, significados próprios, verdadeiros e inquestionáveis. Os mitos carregam em si uma carga simbólica que compõem uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspetivas múltiplas complementares e através disso comunica valores, designa, notifica, permite compreender e até mesmo impõe representações culturais de modo a expressar realidades sociais, que podem ser interiorizadas ou incorporadas pelo convívio social e permitem criar perceções e juízos de valor que estabelecem padrões, acordos, normas e critérios socialmente aceitos, sobre modos de agir, pensar e sentir.

O jogo *Spider-man* – Miles Morales é uma linguagem, um meio sistemático que comunica ideias e sentimentos, por meio de códigos, signos, símbolos e sinais, impondo delimitações espaciais e temporais. A história trazida pelo jogo ocorre em uma Nova Iorque atual, cuja representatividade negra e latina está exposta em cartazes, na trilha sonora, nas fachadas dos comércios e na própria dublagem. Mesmo sendo uma realidade utópica, Spider-man – Miles Morales apresenta uma estrutura composta de diversos de elementos, formando um "discurso ambiental" (Baudrillard, 1973, p. 46), no qual volumes, texturas, cores e sons, passam a compor uma ambiência capaz de alterar a experiência simbólica do que está sendo apresentado.

Ainda buscando melhor entender os diferentes modos de consumo simbólico-afetivos que são proporcionados pelo jogo eletrônico, ao analisarmos o termo ambiência no campo da Arquitetura e Urbanismo, Maria Luisa Trindade Bestetti (2014) esclarece que

> Quando falamos em ambiência, pensamos em humanização por meio do equilíbrio de elementos que compõem os espaços, considerando fatores que permitam o protagonismo e a participação. Pressupõe o espaço como cenário onde se realizam relações sociais, políticas e econômicas de determinados grupos da sociedade, sendo uma situação construída coletivamente e incluindo as diferentes culturas e valores. O termo *ambiência* tem origem do francês 'ambiance' e pode ser também traduzido como meio ambiente. Para melhor compreensão da sua abrangência, podemos afirmar que não é composto somente pelo

> meio material onde se vive, mas pelo efeito moral que esse meio físico induz no comportamento dos indivíduos (Bestetti, 2014, p. 602).

Cristiane Duarte (2009), por sua vez, ressalta que a "ambiência nos leva a refletir sobre tipos de experiência, percepção e ação em determinados e específicos contextos" (Duarte, 2009, p. 1). Desta feita, tal terminologia nos auxilia na análise do jogo eletrônico *Spider-man* – Miles Morales, pois consideramos que determinados locais não podem ser descritos

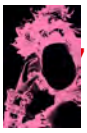
> [...] separadamente de suas características sensíveis (sons, cheiros, luzes), socioculturais e físicas (a movimentação das pessoas, o suporte espacial). Tal declaração sobre o 'clima indescritível' se aproxima da palavra usada em inglês para traduzir ambiência: 'atmosphere' que, por mais estranho que possa parecer num primeiro momento para os lusófonos, tem, de fato, um componente de 'atmosfera' social, material e moral [...] (Duarte, 2009, p. 1)

Assim, podemos entender a ambiência como um conjunto de elementos reunidos em um determinado ambiente, aqui nos referindo especificamente a todos os elementos apresentados em *Spider-man* – Miles Morales, isto é, cores, volumes, sonoridade e texturas que se afetam mútua e sistematicamente em um amplo remanejamento de sentidos e estabelecem uma abertura a novas possibilidades sociais, mesmo a partir de cenografias e performances fantasiosas.

A ambiência como um espaço/tempo complexo e singular é capaz de evocar mitos e que traz para a realidade algo que pode não especificamente estar lá. Mesclando real e imaginário, pode se configurar em uma utopia, isto é, uma idealização da vida do homem que pressupõe "uma atitude crítica em face de formas histórias da realidade e uma exploração do campo diferencial das possibilidades" (More, 2000, p. 11). Sendo ambiência de Spider-man – Miles Morales um espaço liminar, busca fazer com que o jogador que adentre o universo utópico do jogo se despoje de suas preconceções sobre a comunidade negra/latinae ingresse em um círculo mágico de divertimento e entretenimento e com base nessa experiência lúdica positiva processada no campo do imaginário, reduza o seu estranhamento ao novo ou diferente, ao se deparar com ela no mundo real.

Em Spider-man – Miles Morales se reintroduzem todas as características culturais possíveis, quaisquer que sejam as subjetividades nelas investidas, promovendo uma lógica combinatória de signos afro-latinos que se afetam simultaneamente por conotações e expressivas motivações sociais latentes incontestáveis, irreversíveis e inegáveis. A partir desse emaranhado comunicacional uma realidade social imaginativa utópica é construída e da culturalidade sistemática do conjunto de elementos apresentados no jogo, notamos a constituição de uma ambiência que se esforça em mostrar positivamente o protagonista afro-latino, de modo que mesmo em pequenas ações, seja possível reconhecê-lo como um herói, um exemplo a ser seguido, em outros termos, um mito.

Spider-man – Miles Morales traz para as telas um imaginário espetacular, no qual a realidade é estetizada fazendo com que as ruas, os edifícios ou mesmo as pessoas que perambula pelos espaços representados instigam a um consumo simbólico alimentado pela ambiência em constante mutação. O jogo eletrônico apresenta elementos extraordinários, consideravelmente detalhados e especificamente localizados no tempo e no espaço, assim, a ocupação dos negros desses espaços-tempos, mesmo que puramen-



te imaginários, pode ser tido como um importante fator de incentivo à reflexão sobre a negritude na sociedade.

3. Games e olimpismo moderno

Com o passar dos anos, o mundo do games incorporou aos seus enredos uma estrutura similar aquelas utilizadas em narrativas cinematográficas, contudo, transportou para essa plataforma midiática visões culturalmente estereotipadas de asiáticos, latinos e negros. A título de exemplo de visão estereotipada, podemos citar o primeiro personagem negro representado em um videogame. Datada de 1976, essa primeira representação feita no jogo de boxe intitulado *Heavyweight Champ*, da Sega, desenvolvedora japonesa de jogos eletrônicos, trazia um personagem boxeador, ou seja, levando em consideração características físicas. Embora o jogo se apresentasse somente nas cores preta, branca e cinza, notava-se que um dos lutadores de *Heavyweight Champ* tinha uma tonalidade de pele mais escura, o que possibilitava identificá-lo como sendo um boxeador negro ou ao menos não-branco.

Com o avanço da tecnologia utilizada na elaboração dos jogos e a inserção de cores, foi possível incorporar um maior nível de detalhamento nos games, propiciando uma melhor distinção étnica, sobretudo, quando se tratando de personagens pretos. No entanto, desde os primeiros jogos se nota que a presença de personagens pretos, bem como de latinos, sempre esteve vinculada ou a características físicas (esportistas e lutadores) ou a estereótipos socioeconomicamente marginalizados (membros de gangues e bandidos).

A escalada de sucesso atingida tanto por artistas negros como por latinos no campo do entretenimento (música, cinema e TV), alçou muitos deles ao status de celebridade. Esses “olimpianos modernos” (Morin, 1997, p. 105) como haveriam de ser academicamente denominados por Edgar Morin (1997), nascidos do imaginário, isto é, “de papéis encarnados em filmes, funções sagradas, trabalhos heroicos ou eróticos, essas figuras passam a ser admiradas e cultuadas, ocupar um lugar próprio inatingível, local que somente os deuses são capazes de acessar, oolimpo moderno. Contemporaneamente, além de artistas, esportistas e personalidades políticas e sagradas figuram nesse olimpismo (Morin, 1997, p. 105), também passaram a fazer parte de um panteão contemporâneo, personagens oriundos de livros, histórias em quadrinhos, desenhos animados, jogos eletrônicos e demais produções midiáticas atuais, despertando não somente admiração, mas servindo igualmente de exemplos e modelos a serem seguidos ou imitados.

Magnetizados tanto no imaginário quanto no real, tornam-se, ao mesmo tempo, “ideais inimitáveis e modelos imitáveis” (Morin, 1997, p. 106), amalgamando uma dupla natureza humana e divina, o protagonista afro-latino do jogo eletrônico se estabelece como uma inspiração, uma vez que, como mencionado anteriormente, mesmo em atitudes do dia a dia, revela aquilo que há de melhor no ser humano, algo que está contido em cada um de nós, portanto, passível de ser igualmente realizado. Como exemplo, de heroísmo imitável, temos a cena em que ao caminhar pelas ruas, o protagonista ao ver a dificuldade de um homem para colocar um só dentro de um caminhão, imediatamente se prontifica a ajudá-lo. Trata-se de um gesto simples e rápido, uma ação corriqueira, que se finaliza com o agradecimento do homem feito em espanhol: Gracías, chico!; e ao qual o protagonista responde no mesmo idioma: *De nada!*; demostrando e reforçando sua dupla origem étnica africana e latina.

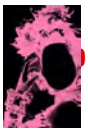
O protagonismo de personagens negros em jogos eletrônicos não é recente, como pode ser observado em Michael Jackson's Moonwalker, lançado também pela Sega em 1990, para o qual o popstar Michael Jackson emprestou sua imagem e nome. No entanto, com o lançamento de jogos com enredos mais complexos, percebia-se que quando havia personagens pretos e latinos, suas apresentações continuavam sendo estereotipadas a representações marginalizadas.

Embora a presença de personagens pretos tenha se tornado comum nos jogos eletrônicos na década de 1980 e 1990, como mencionado, a caracterização desses personagens foi focado em representações que enfatizam ambientações marginalizadas, como subúrbios, ringues de luta clandestinos, armazéns abandonados, dentre outros tantos similares. Essa construção contribuiu no reforço da visão marginal do preto (feio, perigoso, mal-educado) que, perdura até os dias de hoje. Contudo, devido as pressões sociais dos últimos anos, principalmente aquelas ocorridas na segunda metade do século XXI, fez com que a indústria dos games se visse obrigada a repensar a representatividade das etnias em suas narrativas, em prol da não apresentação de personagens estereotipados nos produtos midiáticos contemporâneos.

Aprofundando-nos ainda mais na análise do jogo eletrônico, depreendemos que existem ainda mais interpretações que podem ser realizadas a partir dos códigos culturais nele expostos, uma vez que nele somos capazes de perceber frutos de uma "emergência de "sensibilidades descolonizadas" (Hall, 2003, p. 336), isto é, há no game explicitamente uma busca por uma quebra de pré-conceitos há muito enraizados nas mentes dos descendentes de africanos e sul-americanos, ao ser-lhes apresentado um herói de mesma descendência. Essa descolonização mental concorre igualmente para um descentramento e deslocamento cultural, abrindo caminho para novos espaços de contestação, que podem se constituir um vetor para importantes mudanças socioculturais, pois como esclarece Hall (2003)

> Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso não vale somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas [...] (Hall, 2003, p. 338).

Ao longo do jogo, tornam-se percetíveis os reforços identitários do protagonista como um personagem afro-latino. Em um desses momentos, enquanto o personagem ziguezagueia entre prédios em clássicos balançares de teia e acrobacias espetaculares, por estar perseguindo um supervilão, o herói atende uma ligação de sua mãe que a inicia falando tanto em espanhol quanto em Inglês: "*Mi hijo, dondé estás? It´s getting late*!". Um breve diálogo em ambos os idiomas é mantido, finalizando com um "*Te quiero mucho!*", dito por Miles e um "*Yo también te quiero!*", respondido por sua mãe. Interessante notar que toda essa conversação ocorre enquanto o herói está se arriscando para conter uma ameaça à solta pelas ruas da cidade da fictícia Nova Iorque, criando uma ambiência imaginária, mas simultaneamente próxima a realidade, incluindo-se o ato de se atender a um telefonema da mãe. Dessa forma, depreendemos que de um modo geral oconsumo do games pode gerar processos de identificação entre os jogadores e os elementos e ambiências dessas produções, de forma que levem a um consumo simbólico e através



de participações imaginárias nessas narrativas, ao controlarem as ações dos personagens protagonistas, a proximidade estabelecida com esses mitos contemporâneos que lhes servem de modelos a serem seguidos e imitados, podem acabar influenciando diretamente em seus comportamentos na vida real.

4. Considerações finais

No estudo em desenvolvimento trouxemos como corpus os primeiros vinte e dois minutos do *gameplay* de Spiderman – Miles Morales, a partir do qual buscamos analisar como as ambiências apresentadas no decorrer das cenas do jogo eletrônico foram capazes de levar o jogador a uma participação imaginária utópica e simultaneamente social, com a inserção de elementos cotidianos contribuindo em uma identificação com o personagem afro-latino, isto é, com o mito *Spider-man*.

A partir dos pontos abordados, observamos que a indústria dos games, ao ser pressionada pelo contexto social contemporâneo, tem buscado cada vez mais inserir personagens integrantes de minorias e etnias em seus produtos, ações que colaboram significativamente para a normalização da presença dessas representatividades e ao apresentar protagonistas não-estereotipados, ainda que sejam narrativas utópicas, contribuem para a ocorrência de importantes transformações sociais e, desse modo, na construção de uma sociedade contemporâneo mais justa, na qual a aceitação das diferenças seja o maior de todos os intentos.

Ao examinarmos as ambiências do game Spiderman – Miles Morales,imagens, sons, texturas, volumes e cores auxiliam na transformação do mito do jogo eletrônico em real e a abordagem cultural representativa realizada através de múltiplas perspectivas, expõe toda carga simbólica nele envoltos, comunicando valores e apresentados realidades sociais outrora invisibilizadas, sendo, portanto, também capaz de influenciar nos modos de agir, pensar, sentir e relacionar com o outro.

Refêrencias bibliográficas

Baudrillard, J.(1973). O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva.

Bestetti, M.L.T. (2014).Ambiência: espaço físico e comportamento.Revista Brasileira de Geriatria -Gerontol, 17(3), 601-610. https://www.mendeley.com/catalogue/88da87f8-6c89-34eb-8bf1-1e7891e62bd6/.

Duarte, C.R.S. (2009).Ambiência: por uma ciência do olhar sensível no espaço. www.academia.edu/13034426/Ambiências_Compartilhadas.

Eliade, M. (1979).Imagens e símbolos. Rio de Janeiro: Editora Arcádia.

Eliade, M. (1992).Mito do eterno retorno, cosmo e história. São Paulo: Mercuryo.

Eliade, M. (1972).Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva.

Eliade, M. (1992).O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes.

Eliade, M. (2008).Tratado de História das Religiões. São Paulo: Martins Fontes.

Featherstone, M. (1995). Cultura de consumo e pós-modernismo. Barueri: Studio Nobel.

Freitas, K. & Messias, J. (2018). O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo-as distopias do presente. Imagofagia, 17, 402-424.

Hall, S. (2003). Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Hall, S. & Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. São Paulo: Editora Vozes.

More, T. (2000). A Utopia. (2 ed.). São Paulo: Martin Claret.

Rocha, R. de M. & Hoff, T. M. C. Corpo-mídia e cidade-mídia como instâncias comunicacionais: consumo, imagens e identidade. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, 10, 125-133.

Saldías, G. (2012). El espacio de la esperanza en la distopia posmoderna: tipologias utopistas, hibridación y nomenclatura. Pterodactilo Revista de Arte, Literatura, Linguística y Cultura. 11. https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11_Critica_saldias.pdf?sequence=11&isAllowed=y.

Silva, K.C.V. & Quadrado, J.C. O (2016, agosto 25-26). Afrofuturismo como forma de representação cultural. [Comunicação]. EMICult, 2º Encontro Missioneiro de Estudos Interdisciplinares em Cultura. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), São Luiz Gonzaga, Brasil. http://omicult.org/emicult/anais/wp-content/uploads/2016/11/O-AFROFUTURISMO-COMO-FORMA-DE-REPRESENTA%C3%87%C3%83O-CULTURAL-2.pdf.

Taborda, J. (2020, novembro 16). Os primeiros 22 minutos de Spider-man: Miles Morales em PS5. IGN Portugal. https://pt.ign.com/spider-man-miles-morales/92875/news/memoravel-cena-de-into-the-spider-verse-em-spider-man-miles-morales-ps5.

Vaz, D. & Bonito, M. (2019, junho 20-22). Pantera Negra: A Representatividade Negra e o Afrofuturismo Como Forma de Construção da identidade. [Comunicação]. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Porto Alegre, Brasil. https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0874-1.pdf.

CAPÍTULO 2.5.

Mediação cultural em meios tecnológicos como ação coletiva: o mediador como um artista propositor de novas experiências entre o público e a obra dentro do ciberespaço

Cultural mediation in technological means as collective action: the mediator as an artist who proposes new experiences between the public and the artwork within cyberspace

Adryana Diniz GOMES[129.)]

Resumo

Aplicativos de *smartphone*, *websites*, *mídias sociais*, realidade virtual e outras tecnologias virtuais são cada vez mais usadas no desenvolvimento de uma relação entre público e obra. Como fica o papel do mediador cultural no ambiente de constante transformação da cibercultura? Pensando mediação cultural em meios tecnológicos a partir da Teoria da Ação Coletiva de Howard Becker, propomos o Mundo da Cibermediação Cultural. Considerando a mediação cultural e a tecnológica dentro de uma relação pericorética, exploramos a ideia do mediador cultural como o artista desse novo mundo: um criador-propositor, com influências da arte propositiva e da ciberarte. Este mediador passa a ser visto como alguém que propõe encontros dialógicos que aproximam os diferentes através da exploração coletiva em interface virtuais. Apresentamos aqui este exercício teórico que serviu de base para o desenvolvimento central de nossa pesquisa sobre as condições inventivas do cibermediador cultural.

Palavras-chave: mediação cultural; cibercultura; práticas artísticas online; pericorese; ação coletiva

Abstract

Smartphone applications, websites, social media, virtual reality and other virtual technologies are increasingly being used in developing a relationship between audience and artwork. What is the role of the cultural mediator in the constantly changing cyberculture environment? Thinking cultural mediation in technological means from Howard Becker's Theory of Collective Action, we propose the World of Cultural Cybermediation. Considering cultural and technological mediation within a perichoretic relationship, we explore the idea of the cultural mediator as the artist of this new world: a creator-proposer, influenced by propositional art and cyberart. This mediator starts to be seen as someone who proposes dialogic encounters that bring the different ones together through collective exploration in virtual interfaces. We present here this theoretical exercise that served as the basis for the central development of our research on the inventive conditions of the cultural cybermediator.

Keywords: cultural mediation; cyberculture; online art practices; perichoresis; collective action

[129)] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes, Universidade Federal Fluminense, Brasil E-mail: adryanadiniz(at)id(dot)uff(dot)br

Jean Davallon (2003, p. 6) apresenta a mediação como "ação de servir de intermediário", considerando a produção e circulação do conhecimento. Ele considera cinco tipos de mediação: a midiática, a pedagógica, a institucional, a cultural e a tecnológica. Ao falarmos de mediação cultural em meios tecnológicos tratamos de dois tipos de mediação que ocorrem de forma imbricada: a cultural e a tecnológica. Uma contém a outra e são vistas, neste trabalho, dentro de uma relação pericorética, pois ao mesmo tempo que são irrefutavelmente diferentes, existem misteriosamente dentro de uma interpenetração (Davallon, 2003; Leithart, 2018).

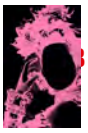
Em nossa abordagem inicial do termo "mediação cultural", tomamos duas definições: 1) "tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção" (Heinich, 2008, p. 87); e 2) "criação de fluxos entre o público, as obras, os artistas e instituições, e sua missão como ligação de diferentes pontos de vista" (Mörsch, 2012, s/p.).

Sobre a mediação tecnológica, Jean Davallon (2003) afirma que inclui tanto a técnica quanto o social. Diferencia-se aqui a mediação humana e a mediação técnica ou tecnológica, isto é, a que é realizada a partir dos produtos mediadores que objetivam apresentar e/ou explicar a arte ao público sem a presença de um agente (ex.: áudio guia). Sobre a mediação tecnológica, Davallon afirma que a noção de mediação designa tanto as operações de tecnicização do processo (técnica) quanto a dimensão subjetiva da prática (social). Assim, a técnica presente no ato é considerada como estrutura, isto é, os instrumentos utilizados dão forma à prática, e o social dá sentido ao que foi construído – trabalhamos nessa pesquisa estas duas realidades como em uma relação encáptica, onde um ente envolve aquilo pelo qual é envolvido. A ideia que temos de mediação cultural guia o uso da técnica, e a técnica condiciona nossa exploração da mediação cultural (Davallon, 2003; Leithart, 2018).

> A realidade virtual e as interações destas com as redes de computadores possibilitaram a experiência de virtualizar por completo um ambiente. As simulações computacionais permitiram que as próprias obras de arte, primeiros expoentes das representações das realidades, se tornassem objetos virtuais digitais. (Lopes, 2017, p. 28).

Esta nova realidade alcançou as práticas de mediação dos centros culturais, que tem ocorrido cada vez mais através de ferramentas digitais. *O Google Arts & Culture* chegou ao Brasil em 2012, ano seguinte ao seu lançamento global, trabalhando com quatro instituições. Dados de julho de 2018 apontam que 57 (cinquenta e sete) instituições já trabalhavam com esta iniciativa do *Google*[130.] . Há também influência sobre o desenvolvimento das novas institucionalidades ligadas à arte, onde artistas desenvolvem suas carreiras primariamente nos espaços virtuais. A partir de Martín-Barbero (2006), Lopes afirma que "a divulgação e o acesso às obras e o relacionamento do público com o artista e com as obras estão em um novo patamar" (Lopes, 2017, p. 42). Para falar dessa mediação cultural que se dá em meios tecnológicos, introduzimos o termo "cibermediação cultural" (Lopes, 2017).

[130.] Trata-se de uma ferramenta para explorar objetos artísticos e outras manifestações culturais, materiais e imateriais, desenvolvidos pela humanidade ao redor de todo o mundo. Disponível em: https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/advertising-channels/novas-tecnologias/googleartsculture-inteligencia-artificial-para-uma-arte-mais-acessivel-e-divertida



Nesta pesquisa, analisamos a cibermediação cultural como uma ação coletiva que é centralizada no mediador. Para realizar este estudo, propomos, a partir do sociólogo americano Howard Becker, a existência de mundos da mediação, isto é, ações coletivas, envolvendo os mediadores e outros atores sociais, que geram convenções e cuja ação é necessária para a produção da mediação cultural. Os "mundos" de Becker (2010) são relações entre pessoas que precisam cooperar dentro de convenções conhecidas, integral ou parcialmente, por elas para que algo possa ser feito. O "mundo" é formado por padrões de atividades coletivas geradas pela rotinização desta cooperação[131.)] . Assim, ação coletiva, em Becker, é divisão de trabalho, que o teórico separa em oito componentes: conceção, execução, distribuição, receção, justificação, apoio, sistema societal e Estado (Becker,2010, 1977a, 1977b).

Becker (1977a, 1977b) afirma que a unidade básica de análise sociológica é a ação coletiva e os acontecimentos que dela resultam. Desta forma, estudamos a Cibermediação Cultural como uma ação coletiva centralizada no mediador cultural como o artista e propomos a existência de um Mundo da Cibermediação Cultural, isto é, a atividade nuclear é a ação criativa do mediador.

O mediador colocado no lugar do artista é visto, dentro deste mundo, como um criador-propositor, pois é aquele que cria oportunidades de diálogo entre os participantes do encontro e propõe modos de aproximação entre os que estavam separados. Desta forma, fazemos duas aproximações, uma filosófica e outra teórico-estética, junto a essa ideia para definir melhor quem é este mediador. Nosso referencial filosófico é a ideia de Pericorese, explorada aqui a partir de Peter Leithart (2018), que, no grego, fala de "habitação mútua". Exploramos Pericorese como uma relação dialógica entre os participantes da mediação (artista, mediador e públicos) e como uma relação encáptica que considera o locus da mediação, a interface virtual. Como referenciais teórico-estéticos, temos a Arte Propositiva, a partir de Lygia Clark (1983, 1980, 1964) que coloca a não-existência de uma experiência artística isolada e eleva a posição do público de receptor para participante e a noção de Ciberarte de Pierre Levy (2011), que considera a quebra de limites entre artista e público no desenvolvimento de uma obra-acontecimento. (Gomes, 2020a, 2020b; Levy, 2011; Leithart, 2018).

Com esta pesquisa, desejamos responder à pergunta central: Como o mediador, no papel de criador-propositor, se relaciona com as influências dos demais componentes da ação coletiva sobre o processo de desenvolvimento da mediação cultural na cibercultura? Este artigo traz parte da dissertação de mestrado "O mediador como criador-propositor na cibercultura: um relato de cibermediação cultural para a residência artística virtual do coletivo Arte, Cura e Rituais" (Gomes, 2021) demonstrando como se deu o exercício inicial de pensar a mediação cultural em meios tecnológicos como uma ação coletiva centralizada no mediador. Apresentamos então o embasamento teórico que foi utilizado para tal exercício e as considerações que levantamos a partir dele.

[131.)] Faz-se necessário, desde já, diferenciar a noção de arte colaborativa e a arte dos coletivos do conceito de arte como ação coletiva proposto por Becker. Para o sociólogo, toda e qualquer atividade artística é coletiva, pois ele inclui todos os participantes do processo, deste a produção dos materiais até a distribuição (comercial ou não) da obra final.

1. Mediação cultural em meios tecnológicos

Para o sociólogo Bourdieu (2003) existem muitas situações que interferem no relacionamento dos indivíduos com as artes, como a influência familiar, a educação e a distância geográfica dos centros culturais. Sendo o gosto uma construção social, essas situações estão ligadas à inserção dos indivíduos em um ou mais dos mundos artísticos. Sabemos também que esses indivíduos não estão isolados, mas sim circulam entre diferentes mundos artísticos. Entretanto, se eles desconhecem as convenções e os códigos dos mundos aos quais não pertencem, terão dificuldades para reagir os trabalhos ali produzidos (Becker, 1977b; Bourdieu, 2007, 2003).

Se há situação de desconhecimento, há então a possibilidade de uma aproximação a partir dos diferentes indivíduos - esta aproximação por ser realizada de vários meios, sendo o tecnológico um deles. Por esse motivo, os mediadores (como centros culturais, curadores, revistas, jornalistas, entre outros) têm um papel importante na sociedade, porque são capazes de contribuir com a familiarização entre os indivíduos e esta arte, que até então era pouco conhecida, a partir de seus produtos que aproximam arte e público (jornalismo especializado, visitas virtuais, e-books, aplicativos para smartphones, websites, etc.), exercendo uma transformação sobre a situação inicial - uma separação social que nos mantém distanciados e necessitados de uma nova aproximação; assim, aqueles que antes desconheciam as convenções e os códigos de apreensão da obra podem agora ler a obra e se relacionar com ela a partir de uma nova experiência (Bourdieu, 2003, 2005, 2007; Davallon, 2003; Dufrêne e Gellereau, 2004; Gadamer, 1985).

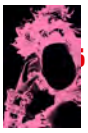
Essa relação entre obra, público e mediação passa a ser debatida no final do século XX dentro das organizações culturais, que modificam suas práticas de exibição das obras, e se desenvolve ao longo das décadas em meios digitas. Há uma passagem do modelo antigo dos salões de arte para um novo modelo que invoca o surgimento do "curador pedagógico" (Jahn, 2016) e a exposição se torna espaço de aprendizagem, fazendo, mais e mais, uso das tecnólogas digitais nas estratégias de mediação. A partir dessa virada, surgem diversos debates teóricos sobre as práticas da mediação cultural (Jahn, 2016).

Mirian C. Martins (2014) aponta que há diferença entre explicação, interpretação, apresentação, informação, conhecimento teórico e mediação cultural. Para analisarmos o conceito de Mediação Cultural, se faz necessário considerar que ele é composto de um substantivo (mediação) e um adjetivo (cultural) que o modifica e especifica dentro do domínio semiológico (Martins, 2014; Perrotti and Pieruccini, 2014).

Bernand Darras (2009, p. 23) afirma que "diversas concepções e definições de cultura engendram diferentes formas de mediação" pois estas são "dependentes de seus contextos ideológicos e epistemológicos e das relações geralmente conflituosas que elas têm entre si"[132.] . Desta forma, cada abordagem gera um tipo de mediação diferente, pois a mediação cultural ocorre no cruzamento de quatro entidades: 1) o objeto cultural me-

---

[132.] Darras (2009) desenvolve sua proposição a partir de Bourdieu (As Regras da Arte, 1996). Ele aponta a existência de sistemas autônomos autopoiéticos (um circunscrito e um hermeticamente fechado, onde encontramos a "Arte pela Arte") e sistemas heterônomos, ligados ao Mercado e a Indústria Cultural.



diado; 2) o mundo cultural de referência; 3) as representações, crenças, conhecimentos e expertises do mediador; e 4) as representações e crenças do 'destinatário'. Dentro desse sistema, a mediação pode ser imersiva, diretiva ou construtiva. A partir da mediação construtiva, tratamos de mediação cultural como dinâmicas que promovem a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte e a "criação de fluxos entre o público, as obras, os artistas e instituições, e sua missão como ligação de diferentes pontos de vista" (Mörsch, 2012, p. s/p.). Entretanto, os diferentes tipos de mediação podem ocorrer conjuntamente de modo complementar atendendo a diferentes necessidades de cada tipo de público e organização (Darras, 2009).

As primeiras práticas de mediação realizadas nas organizações culturais podem ser consideradas diretivas, isto é, trazem informações, porém não respondem as perguntas que o público pode vir a ter. Os primeiros websites criados eram apenas institucionais, trazendo informações básicas, como programação, compra de ingressos, história da organização e etc. Inicialmente, a mediação é tida como um meio de acesso aos códigos de leitura das obras. Os folhetos informativos, os textos que acompanham as obras no espaço da exposição e as mini-enciclopédias em CD-ROM[133.)] são exemplos da mediação diretiva (Darras, 2009; Jahn, 2016; Leonel, 2017; Galegale, 2017).

Com o "educational turn", isto é, uma virada pedagógica, na década de 1990, o espaço de exposição se modifica e há o surgimento do curador pedagógico, que, sendo um profissional mediador, não trabalha na seleção de obras e/ou artistas e sim um embaixador do público que considera a perspetiva do visitante. Pode-se considerar como exemplos dessa virada a artista canadense Janet Cardiff com o áudio-guia em 1990, a exposição *Culture in Action* (Chicago, 1992) da curadora americana Mary Jane Jacob[134.)] , o mexicano Pablo Helguera e a instalação nômade Escuela Panamericana del Desasosiego realizada em 2006[135.)] , e, no Brasil, Menna Barreto com o *Café Educativo* em 2007[136.)] . O primeiro ato em direção ao virtual realizado pelas organizações culturais foi a inserção de sistemas multimídias nos espaços tradicionais das exposições, permitindo ao público sair do papel de observador para a possibilidade de participação mais dinâmica (Jahn, 2016).

Tratamos aqui de uma mediação mediada, isto é mediação cultural em meios tecnológicos ou cibermediação cultural, tendo a cibercultura como terreno de desenvolvimento[137.)] . A transação do conhecimento, na cibercultura, gera reconhecimento de experiência adquirida e novos modelos de educação com fluxos não lineares e a figura do professor-curador, e ambos levam a uma quebra de modelos piramidais e uma navegação sem curso traçado – passamos então para uma mediação relacional e simbólica, o incitamento e gestão de aprendizagem para troca dos saberes através de uma

---

133.) Levy (2011) apresenta como exemplo Actualité du Virtuel, CD-ROM publicado pela Revue Virtuelle do Centre Pompidou no final da década de 1990 sobre as artes digitais, interativas e em rede.

134.) Disponível em: https://news.artnet.com/art-world/influential-curators-last-century-19-art-world-tastemakers-weigh-1090805

135.) Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/pablo-helguera

136.) Disponível em: https://mam.org.br/acervo/2012-018-barreto-jorge-menna/

137.) Maurício N dos Santos (2016, p. 93) apresenta a cibercultura como um "fino enredamento de todos os horizontes em um único e imenso tecido aberto e interativo". Esta rede é explorada através de interfaces: as ferramentas materiais que possibilitam o contato entre meios heterogêneos – o virtual e o mundo ordinário. O sistema tecnológico computacional torna-se mediador das ações sociais (Levy, 2006, 2011; Santos, 2016).

pilotagem personalizada. Levy (2011) chama de "economia do conhecimento", uma exploração coletiva que permite uma personalização massificada em busca de competências focadas em processos, o que produz uma memória coletiva, isto é, uma memória não material (Levy, 2011, 2006).

Cada vez mais as instituições culturais, coletivos e mesmos os artistas isoladamente se voltam para a virtualidade utilizando as mídias sociais, realidade virtual e aumentada e gamificação. É neste contexto do ciberespaço que encontramos nosso mediador cultural e que iremos estudar através da Teoria da Ação Coletiva de Howard Becker (1977). O que poderemos descobrir sobre as condições inventivas do cibermediador cultural se propormos um mundo centralizado nele como o artista da ação coletiva?

2. Pensando o mundo da cibermediação cultural

O sociólogo americano Howard Becker trabalha com a noção de mundos artísticos, sendo estes "a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos característicos produzidos por aquele mundo" (Becker, 1977a: p. 9). Trata-se então de relações entre pessoas que precisam cooperar dentro de convenções conhecidas, integral ou parcialmente, por elas para que algo possa ser feito. As convenções são padrões de atividades coletivas geradas pela rotinização desta cooperação. Assim, podemos dizer que o mundo é gerado através das ações coletivas, um conjunto complexo de sistemas interdependentes organizados pelas convenções que, por sua vez, regem as relações de cooperação, isto é, divisão de trabalho, que são, em muitos casos, consensuais e naturalizadas por aqueles envolvidos no mundo em questão. Diferentes convenções geram diferentes mundos e é perfeitamente possível que vários mundos coexistam em um mesmo momento em relações de cooperação, conflito e desconhecimento (Becker, 2010, 1977a, 1977b).

O mundo de Becker tem como atividade nuclear a concepção da obra e, deste modo, está centralizado no artista. O que propomos nesta pesquisa é centralizar o mediador cultural como o artista do Mundo da Cibermediação Cultural. Logo, o componente Concepção será relacionado ao processo criativo do mediador cultural em seu trabalho de criar projetos de mediação. Apresentamos na tabela a seguir a interpretação inicial que fizemos dos componentes de Becker e como eles são lidos no Mundo da Cibermediação Cultural.[138.)]

Para continuarmos nosso estudo sobre o cibermediador cultural como o artista da ação coletiva, é preciso entender os tipos sociais descritos por Becker. O sociólogo apresenta três tipos de profissionais: o integrado, o inconformista e o ingênuo[139.)] . Esta classificação diz respeito ao modo como estas pessoas se relacionam ao todo do mundo ao qual fazem parte. Para os propósitos desse trabalho, desenvolveremos apenas os dois primeiros, pois tratamos de mediador que está inserido no mundo da cibermediação cultural e trabalha a partir de suas convenções (Becker,2010, 1977b).

138.) Esta proposta foi atualizada ao final da pesquisa após ser testada com um estudo de caso. Para conhecer o processo completo e nova proposta de desenho do Mundo da Cibermediação Cultural, leia a dissertação de mestrado desta autora.

139.) Como ingênuo, Becker apresenta o artista naïf que, segundo ele, está desligado do mundo artístico convencional. O sociólogo também aponta a Arte Popular e indica que, nesta situação, não há relação entre artista e obra (Becker, 2010, 1977b).

Componentes	Mundos da Arte em Becker	Mundo da Cibermediação Cultural
Concepção	Artista – atividade nuclear	Mediador
Execução	pode ser o próprio artista ou outros profissionais especializados dependendo da natureza da obra.	especialistas em tecnologia digital, podendo ser o próprio mediador ou outro profissional, como programadores, webdesigners, produtores e editores de conteúdo, entre outros
Distribuição	mecenato, marchand, comercialização ou autofinanciamento, no mercado tende a incluir produtoras, editoras, organizações culturais, rádios, canais de tv, livrarias, cinemas, etc.	lojas de aplicativos, servidores, websites de mídias sociais (ex.: Facebook e Instagram) e outros dentro do ciberespaço
Justificação	críticos, estetas e teóricos da arte	os acadêmicos que estudam e teorizam sobre a mediação cultural
Recepção	público iniciado, estudantes de arte e ex-profissionais da área	o público visitante/usuário do espaço virtual de arte
Apoio	categoria residual	a estrutura das instituições, empresas e organizações envolvidas
Sistema Societal	o contexto mais abrangente que permite que algo possa se apresentar enquanto tal	o crescimento do uso das tecnologias digitais, as organizações culturais e as novas institucionalidades
Estado	leis gerais e específicas e intervenção direta, isto é, censura, repressão e oficialização.	Políticas públicas de incentivo à produção cultural, Marco Civil da Internet, Lei Geral da Proteção de Dados

Tabela 1. Comparação entre os componentes do Mundo da Arte de Becker e o Mundo da Cibermediação Cultural[140.)] Fonte: a Autora.

[140)] Lei nº 12.965 sancionada em 23 de junho de 2014, pela então presidenta Dilma Roussef, que regula o uso da Internet no Brasil e que contém diretrizes para a atuação do Estado. e Lei nº 13.709 sancionada em 14 de agosto de 2018, pelo então presidente Michel Temer, que trata sobre o tratamento de dados pessoais nos meios digitais.

O profissional integrado, também chamado canônico, trabalha dentro das convenções já existentes e, assim, não causa quebra das ações coordenadas. Há um mínimo de dificuldade na realização, pois todos os envolvidos sabem de antemão como se relacionar com as convenções em cada "etapa do processo" (produção, divulgação, distribuição, etc.) (Becker, 2010, 1977b). Este profissional é assim chamado por estar totalmente integrado ao seu mundo, ele domina os conhecimentos, condutas, procedimentos técnicos e toda bagagem cultural necessária para realizar seu trabalho. Ele está familiarizado com os problemas que surgem eventualmente e possui os consensos para validação de soluções. Do mesmo modo, este profissional não apresenta nada de novo, único ou surpreendente (Becker, 2010, 1977b). Já o profissional inconformista, ou o maverick, quer mudar as convenções de acordo com a sua produção, causando quebra da ação coordenada na esperança de formar uma nova estrutura. São aqueles que apresentam inovações que seu mundo ainda não pode aceitar. Apesar de terem um começo convencional, semelhante ao integrado, seguem por caminhos mais ousados, buscando o que ainda não foi feito. O *maverick* pode enfrentar muitas barreiras dentro de seu mundo, pois seu trabalho pode: 1) gerar falta de compreensão; 2) não se enquadrar nos materiais convencionados; 3) quebrar regras consideradas consagradas pela tradição. A principal dificuldade do *maverick* está em encontrar pessoas para a execução, distribuição, divulgação e etc. de seus trabalhos, pois os demais membros do mundo da arte não sabem como se relacionar com sua proposição; levando a casos de projetos suspensos. Entretanto, é esse conflito do trabalho de vanguarda que provoca transformações nos mundos da arte, podendo gerar novos mundos (Becker, 1977b, 2010).

Dentro do nosso Mundo da Cibermediação Cultural temos o mediador integrado, que é aquele que utiliza das tecnologias que já foram incorporadas e testadas por outros sem buscar inovações de risco, e o mediador maverick, que é aquele que busca estar na vanguarda da tecnologia digital participando do desenvolvimento de novos processos. Faz-se necessário apontar que este mundo em questão, por estar diretamente ligado às constantes transformações da cibercultura, tem a ideia de inovação como parte de sua convenção, o que significa que não está ligado a tradições/regras consagradas. Assim, mesmo o mediador integrado está regularmente inovando em relação ao que já produziu anteriormente. Logo, a grande diferença entre os dois tipos é o momento de adesão a uma nova tecnologia (Becker, 2010, 1977b; Levy, 2011)[141.)] .

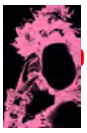
Tendo realizado estas considerações sociológicas sobre o mediador como o artista do Mundo da Cibermediação Cultural, avançamos com nosso exercício teórico para explorar como o mediador pode se colocar na posição de artista, a partir de um referencial filosófico encontrado na ideia de Pericorese e um referencial teórico-estético que se forma na aproximação da Arte Propositiva e Ciberarte.

3. O mediador como criador-propositor

O mediador como artista é visto como um criador-propositor, aquele que cria espaços de encontro entre os participantes da mediação (artistas, públicos e o próprio mediador) e propõe diálogos e ações de aproximação, considerando uma mediação construtiva que

---

141.) É importante destacar que, apesar de utilizar métodos diferentes, ambos os tipos cooperam para o desenvolvimento do mundo - o integrado produz a base para o salto do maverick (Becker, 1977b, 2010).



pede a participação ativa dos envolvidos. Para explorar esta ideia de criar espaços e propor diálogos, nos voltamos para a ideia de Pericorese[142.)] , para a Arte Propositiva de Lygia Clark (1968) e para a Ciberarte de Pierre Levy (2011).

Pericorese, no grego, fala do "que contém e está contido", isto é, "habitação mútua" e interpenetração, fazendo alusão a dança em roda. Na pericorese há inclusão e pluralismo, as partes se somam, conectam-se como fios em um tear, e formam algo que não existiria caso uma delas não estivesse presente. Falamos de coisas que são irrefutavelmente diferentes, mas que existem misteriosamente envolvendo aquilo pelo qual são envolvidas. Para Leithart (2018), esta estrutura pericorética pode ser encontrada em diversas experiências humanas e, nesta pesquisa, consideramos que a pericorese se dá na mediação em três modos: 1) o encontro em si, isto é, a ação da mediação que pode ser descrita em contato, experimentação e resposta[143.)] ; 2) a interação entre os participantes do encontro (artista, mediador e público), que ocorre dentro de uma relação dialógica, sendo neste nível onde consideramos como a proposição é criada pelo mediador, ou seja, como ele convida para o encontro; e 3) *o locus* deste encontro, pensado a partir de uma relação encáptica, que inclui como a proposição chega aos participantes e a ideia de mediação mediada. Focaremos aqui nos dois últimos modos apresentados, ou seja, a relação dialógica e a encáptica (Gomes, 2020a; Leithart, 2018)[144.)] .

O mediador chama para o encontro o público e o artista (sendo que este pode estar ali presente ou se fazer presente através de sua obra). Há então espaço para trocas, que podem ser incentivadas ou abafadas pelo mediador. Leithart (2018) se volta para R. Hughes em *The Shock of the New* (1991) para afirmar que realidade é interação. Encontramos aqui a necessidade de abertura para o diálogo. O diálogo existe junto à alteridade, se há dominação do outro, este é reduzido a "isso". A relação do tipo Eu-Isso, segundo Roel Kuiper (2019), é instrumentalizada, onde o outro é objetificado. É preciso um afastamento da dialética hegeliana, na qual o "outro" é visto a partir das categorias do "mesmo", o que leva a um processo de inferiorização. Nessa relação não há troca, pois o "outro" é colocado em uma posição de quem não tem o que oferecer. Para que ocorra real diálogo é necessário que haja compreensão do outro. Kuiper (2019) usa a figura do abraço para desenvolver essa ideia: o diálogo entre o "próprio" e o "outro" deve buscar respeitar o ser-diferente, para que a alteridade seja mantida; e assim temos relação do tipo Eu-Tu. Quase um oposto do tipo Eu-Isso, a relação do tipo Eu-Tu é relação de simbiose, de base pericorética, possibilitando troca humana e reciprocidade. O abraço é a conciliação ativa da diferença. A relação Eu-Tu, na mediação, permite a troca construtiva e a ligação de diferentes pontos de vista (Gomes, 2020b; Kuiper, 2019; Mörsch, 2012).

142.) O estudo em pericorese se iniciou ainda no primeiro semestre do mestrado, após a introdução da ideia de unidade tripartida como base de criação de método. Esta ideia se desenrola da obra homônima de Max Bill (1908-1994), uma escultura em aço inoxidável, realizada em 1948/9, que pode ser descrita como três estruturas independentes justapostas a fim de formar uma nova forma, cujos início ou final não podem ser identificados pelo público; há a ideia de loop infinito (Gomes, 2020a; Leithart, 2018; Vergara, 2016).

143.) Esta relação foi explorada anteriormente pela pesquisadora no artigo "Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos" publicado na Revista Poiésis em janeiro de 2020.

144.) Faz-se necessário apontar que não há relação hierárquica entre os três modos descritos e que eles se desenrolam de forma concomitante na experiência da cibermediação cultural.

A relação encáptica diz respeito ao entrelaçamento de totalidades. A cibermediação cultural tem como exemplo os e-books, onde a estrutura do livro e seu conteúdo são duas totalidades separadas. A cibermediação cultural é mediação cultural em meios tecnológicos, temos dois tipos de mediação imbricados. A partir dessa relação encáptica entre mediação tecnológica e mediação cultural, podemos então dizer que a tecnologia será escolhida segundo a ideia que se tem de mediação cultural. Se pensamos em mediação construtiva, iremos buscar as tecnologias interativas. Ao mesmo tempo, o acesso que temos (ou a inexistência dele) a certas tecnologias irão moldar o desenvolvimento do projeto de cibermediação cultural. Vemos que os dois lados estão abertos para influência mútua, um contém o outro. Assim, a vivência *do locus* de encontro entre mediador, artista e público se dá de forma pericorética, ou seja, a proposta criada pelo mediador é tanto social quanto técnica e, apesar de poder ser analisada em partes, é experimentada como algo único (Darras, 2009; Davalon, 2003; Leithart, 2018; Levy, 2006; Mörsch, 2012; Verkerk, etal., 2018).

Propomos compreender a criação-proposição a partir da ideia de pericorese, isto é, a mediação é vista como uma dança que envolve todos os participantes do encontro e, dessa forma, pede participação ativa do público. Entendemos aqui que a mediação cultural é também categoria produtora de sentidos em oposição ao repasse de informação como única leitura viável. Consideramos então uma aproximação das obras de Lygia Clark (1983, 1980, 1964) que pensava suas obras como um trampolim para a interação e o diálogo. O convite ao encontro é a própria proposição que o mediador coloca para os participantes, podendo ser uma chamada à ação. A partir de Lygia Clark (1983, 1980, 1964), entendemos que o desejo final dessa mediação de base pericorética é a interação do outro. O mediador então explora potências e cria experiências estéticas de encontro, propondo algo que "se releva em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor", pois "a obra é o seu ato" (Clark, 1964, p. 2). Busca-se a instigação do público a "novas escavações de sentido" (Martins and Picosque, 2003). O mediador torna-se aquele que traz o elemento propulsor para que todos os participantes possam dançar juntos, criando fluxos (Clark, 1983, 1980, 1964; Gomes, 2020b; Leithart, 2018; Martins, 2014; Martins and Picosque, 2003).

Por tratarmos de cibermediação cultural, consideramos que o mediador-propositor irá explorar as potencialidades da cibercultura para realizar essa dança, principalmente as possibilidades da interatividade. A arte-proposição levada ao ciberespaço se aproxima da definição de ciberarte de Pierre Levy (2011), cujas características incluem a participação ativa e criação coletiva, gerando mistura de limites entre execução e recepção. Tanto a arte propositiva quando a ciberarte se encontram na tradição do jogo/ritual e esta tradição que o mediador no papel de criador-propositor busca. Esse jogo é um "automovimento", é obra aberta, trazendo o propositor e o participante numa relação pericorética. No ciberespaço, essa dança-jogo proposta pelo mediador segue os fluxos não lineares que vemos na nova relação dos saberes em rede, o que possibilita uma mediação relacional e simbólica e a troca dos saberes pelos participantes do encontro (Gadamer, 1985; Leithart, 2018; Levy, 2011).

Considerações Finais

Esta pesquisa deseja retirar o mediador cultural do componente Apoio, onde Becker o colocaria, e centralizá-lo na ação coletiva, para melhor compreender como ele se relaciona com os demais atores sociais e com as convenções que organizam seu trabalho.

Assim, propomos a existência de um Mundo da Mediação Cultural, onde a atividade central está ligada ao trabalho criativo do mediador cultural. Ao focarmos na mediação cultural que se desenvolve em espaços virtuais de arte, pensamos mais especificamente no Mundo da Cibermediação Cultural. Podemos assim encontrar as ferramentas para estudar as condições inventivas do mediador cultural como um criador-propositor de encontros dialógicos em locus virtual. Podemos também estudar sua relação com os demais atores socias envolvidos, com os dispositivos tecnológicos e com a cibercultura de forma mais ampla.

Pensar o mediador como um criador de proposições, como o artista desta ação coletiva, nos permite entender a própria cibermediação cultural como uma prática artista *online*: pensamos em *Web Art*, experimentações com os recursos tecnológicos específicos da rede, existindo totalmente online e na Ciberarte, onde há a exploração da ideia de obra-processo e obra acontecimento, através da participação ativa e da criação coletiva. Ambas trabalham com a ideia de simulação, interatividade e a ação em tempo real (Bulhões, 2015, 2012; Levy, 2011).

O mediador cultural como o artista da ação coletiva é um criador-propositor pois a cibermediação cultural é a proposição de um encontro dialógico, uma dança-jogo, entre mediador, artistas e públicos que ocorre em uma interface virtual e que pede participação ativa como ato de experimentação coletiva de fluxos e vínculos simbólicos. Seja o mediador um Integrado ou um *maverick*, ele explora as possibilidades da técnica, a cibercultura, para dar forma à suas ideias de mediação cultural, trabalhando com diversos outros atores sociais para a realização da cibermediação cultural (Becker, 2010, 1977a, 1977b; Davallon, 2003; Gomes, 2020a, 2020b; Leithart, 2018; Levy, 2011, 2006; Mörsch, 2012).

Partindo deste exercício teórico, conduzimos um estudo de caso focado nas iniciativas culturais em espaços virtuais e analisamos o projeto de cibermediação cultural De Portas Abertas desenvolvido para a residência artística virtual do coletivo Arte, Cura e Rituais que ocorreu de 14 de agosto à 6 de setembro de 2020 do Ateliê Pandêmica, galeria virtual do curso de Artes da Universidade Federal Fluminense. O estudo de caso foi realizado a partir de Análise Aspectual, um método fundamentado na Filosofia da Ideia Cosmonômica de Herman Dooyeweerd. Para estudar as condições inventivas do cibermediador cultural, aproximamos a Sociologia da Arte da Ciência da Informação, da Filosofia da Tecnologia e dos Estudos de Comunicação, desenvolvendo um arcabouço teórico interdisciplinar.

Agradecimentos

À Drª Ligia Dabul, por sua valiosa orientação durante todo o processo da pesquisa.

Ao Dr. Luís Guilherme Vergara, pela inspiração para estudar Pericorese.
A minha família, em especial ao meu querido e saudoso pai, que sempre me apoiou em tudo.

Financiamento

Esta pesquisa foi realizada a partir da contribuição coletiva de família e amigos.

Referências bibliográficas

Becker, H. (2010). Mundos da arte. Lisboa: Livros Horizontes.

Becker, H.S. (1990) Uma entrevista com Howard Becker. Estudos Históricos. 3(5), 114-136.

Becker, H.S. (1977a). Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Becker, H.S. (1977b). Mundos artísticos e tipos sociais. In G. Velho (Org.). Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Bourdieu, P. (2007). A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo, Porto Alegre: EdUSP, ZOUK

Bourdieu, P. (1996). Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus.

Bourdieu, P. & Darbel, A. (2003). O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo, Porto Alegre: EdUSP, ZOUK.

Bulhões, M. A. (2015). Experiência artísticas na rede internet no Brasil. In Santos, N. C., Carvalho, A. M. A. De, Ramos, P.V., Oliveira, A. M. (Orgs.) Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP (pp. 2587-2595). Santa Maria: Editora Santa Maria.

Bulhões, M.A. (2012). Práticas artísticas em redes sociais virtuais. Revista USP. Dossiê: Redes sociais, 92, 46-57.

Clark, L. (1983). Livro-obra. Rio de Janeiro: (s/e.).

Clark, L. (1980). Coleção arte brasileira contemporânea. (pp. 31). Rio de Janeiro: FUNARTE.

Clark, L. (1965). A propósito da magia do objeto. Rio de Janeiro: Asociación Cultural "O mundo de Lygia Clark".

Clark, L. (1964). Caminhando. Rio de Janeiro: Asociación Cultural "O mundo de Lygia Clark".

Davallon, J. (2003). La médiation: La communication en procès? Médiations & Médiateurs, 19, 38-59.

Darras, B. (2009). As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In A.M. Barbosa & R.G. Coutinho. (Org.) Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: UNESP.

Dufrene, B. & Gellereau, M. (2004) La médiation culturelle: enjeux professionnels et politiques. Hermès, La Revue, 38, 199-206.

Gadamer, H. G. (1985). A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Galegale, B. P. (2017). Mediação Cultural no Âmbito WEB 2.0: interatividade, participação e experiência. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Gomes, A. D. (2020a). Mediação entre público e obra pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos. Revista Poiésis, 35, 375-393.

Gomes, A. D. (2020b). O mediador cultural como criador-propositor xamânico entre mundos da arte. In: L. S. Oliveira, M. L. Távora (Org.) Estado de Alerta! Anais do encontro ANPAP sudeste de jovens pesquisadores. (pp. 231-240). Rio de Janeiro: Representação Geral da ANAP.

Heinich, N. (2008). A sociologia da arte. Bauru. São Paulo: Edusc.

Jahn, A. R. M. (2016) O Museu que nunca fecha: a exposição virtual como um programa de ação educativa. São Paulo: Universidade de São Paulo.

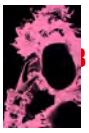
Kuiper, R. (2019) Capital moral: o poder de conexão da sociedade. Brasília: Monergismo.

Leithart, P. J. (2018). Vestígios da trindade. Brasília: Monergismo.

Leonel, P. M. P. (2017) Um encontro com a mediação cultural: 40 museus em 40 semanas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Levy, P. (2006) As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34.

Levy, P. (2011) Cibercultura. Rio de Janeiro: Editora 34.



Lopes, F. A. S. (2017) Imagem digital: significação cultural do acesso virtual ao museu. Belo Horizonte: Universidade FUMEC.
Martin-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In Moraes, D. de (Org.). A sociedade midiatizada. (s/p.). Rio de Janeiro: Editora Mauad.
Martins, M. C. (2014) Mediações culturais e contaminações estéticas. Revista GEARTE,1(3), 248-264
Martins, M. C. & Picosque, G. (Coords.). (2003). 4a. Bienal: Inventário dos achados: o olhar do professor-escavador de sentidos. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
Mörsch, C. (2012) Avant-propos: le temps de la médiation. Zurich: Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK). Acedido 10 setembro, 2019 desde www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuervermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f.
Perrotti, E. & Pieruccini, I. (2014). A mediação cultural como categoria autônoma. Inf.&Inf., 19(2), 01-22. www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao.
Santos, M. N. dos. (2016). A sociedade da informação no século XXI: o cotidiano na cultura digital e a leitura como prática cultural. São Paulo: Pontífice Universidade Católica.
Vergara, L. G (2016). Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempos de florestas, museus laboratórios. Nava,1(2), 240-265
Verkerk, M. J., Hoogland, J., van der Stoep, J. & de Vries, M. J. (2018). Filosofia da Tecnologia: uma introdução. Viçosa: Ultimato.

CAPÍTULO 2.6.

A literatura e a história nas minisséries brasileiras

Literature and history in Brazilian minisséries

Veronica Eloi de ALMEIDA[145.)]

Resumo

As imagens estão presentes no cotidiano de forma cada vez mais intensa. No Brasil não é difícil perceber o apego e o apreço que suscitam a televisão, o cinema, e recentemente a internet. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a literatura e a história na construção da identidade brasileira, através da televisão. A metodologia incluiu a pesquisa sobre o "Dicionário da TV Globo" (2003) que contempla 20 anos de minisséries. A história contada aborda a formação da cultura brasileira, que evoca um país diverso, cujos personagens principais não são as pessoas comuns, mas as exceções e os vultos históricos. A apropriação da literatura pela televisão provoca o senso comum que separa em fronteiras rígidas a produção cultural. Ao recontar a história do Brasil, a televisão parece se remeter ao passado tentando compreender quem são os brasileiros na atualidade, e assim participa da disputa de sentidos relacionados à identidade brasileira.

Palavras-chave: audiovisual, literatura, história, identidade brasileira.

Abstract

Images are present in everyday life in an increasingly intense way. In Brazil it is not difficult to perceive the attachment and appreciation that television, cinema, and recently the internet arouse. The objective of this research is to reflect on literature and history in the construction of Brazilian identity, through television. The methodology included research on the "Dicionario da TV Globo" (2003) which covers 20 years of miniseries. The story told addresses the formation of Brazilian culture, which evokes a diverse country, whose main characters are not ordinary people, but exceptions and historical figures. The appropriation of literature by television provokes a common sense that separates cultural production into rigid borders. When recounting the history of Brazil, television seems to refer to the past, trying to understand who Brazilians are today, and thus participates in the dispute over meanings related to Brazilian identity.

Keywords: audio-visual, literature, history, brazilian identity

145.) Doutora em Sociologia (IFCS/UFRJ/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro); Professora do Mestrado em Novas Tecnologias Digitais na Educação (UniCarioca/Centro Universitário Carioca) e do Ensino Básico, Médio e Técnico (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro). Brasil. E-mail: veronicaeloi(at)hotmail(dot)com

1. Introdução

No Brasil a construção da identidade brasileira foi um projeto político e cultural iniciado após a Independência (1822), que foi desenvolvido, sobretudo, no século XIX. Tratava-se de um projeto político que envolvia a criação de instituições que desempenhariam funções atribuídas ao Estado. Contudo, para que este fosse legitimado, a esfera cultural deveria ser envolvida, ou seja, a construção do Estado se unia à criação de símbolos e tradições com os quais os sujeitos se identificariam, e formariam uma comunidade, uma nação.

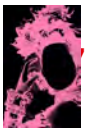
Como a nação é uma construção artificial, o apelo ao romantismo na literatura foi de suma importância na busca de argumentos que justificassem a identificação dos habitantes da ex. Colônia Portuguesa com a nova nação (Ricupero, 2004). Logo, a nação brasileira não resulta de um passado imemorial, mas de um conjunto de tradições inventadas pelos agentes letrados reunidos em torno do Estado, que desejavam tornar o Brasil independente não apenas na esfera política, mas também em termos culturais. Por isso, para pensar a formação da identidade brasileira foi preciso beber nas fontes da literatura de autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, em suas construções sobre o brasileiro.

O século XIX foi marcada pela associação entre literatura e identidade brasileira, e pela criação de laços comuns de pertencimento à nova nação. Mas, foi no início do século XX que o Modernismo passou a contribuir também neste sentido, ou seja, na formação de um sentido cultural específico à realidade brasileira, valorizando aquilo que seria autenticamente nacional. Por isso, artistas como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros, se destacaram na busca de uma arte nacional, antropofágica da cultura do outro se preciso. Na mesma época, a partir das décadas de 1920 e 1930 o Pensamento Social Brasileiro também buscou demarcar as razões da singularidade brasileira e as bases de sua identidade comum, com autores como Gilberto Freyre (2006), Sérgio Buarque de Holanda (2002) e Euclides da Cunha (1998).

Entretanto, os anos 1950 trouxeram uma ruptura na produção científica das ciências sociais que alterou significativamente esta área de pesquisa dirigida para a construção da identidade brasileira. Mobilidade social, imigração, meio rural e meio urbano começaram a fazer parte das temáticas estudadas em uma tentativa de entender os problemas do Brasil da época, que destacavam as questões sociais em comum com outros países (Villas Bôas, 2007). Não houve um projeto uníssono, mas, pode-se afirmar que parte dos autores da sociologia da década de 1950, passaram a compreender o Brasil pela sua igualdade e universalidade e não tanto pela sua singularidade ou diferença relativamente a outros países.

A televisão chega ao Brasil na década de 1950 e trinta anos depois de um longo caminho na direção de uma produção nacional, a teledramaturgia da Rede Globo – principalmente por meio das minisséries – procurou ocupar o lugar de portadora simbólica da identidade brasileira. Por isso, a teledramaturgia tomou para si a tarefa de unir e tornar público aquilo que supostamente identifica os brasileiros.

No processo de construção simbólica da identidade brasileira através da teledramaturgia, a literatura não ficou em segundo plano, pois foi exatamente a partir da adaptação de obras literárias – especialmente no que tange às minisséries – que ela se estruturou,



atualizando a tradição folhetinesca e suas categorias afetivas do melodrama. Portanto, a forma pela qual as minisséries da Rede Globo representaram o Brasil não constituiu uma ruptura com as narrativas nacionais anteriores, mas uma reatualização a partir de outros "territórios de ficcionalidade" (Borelli, 2001, p. 34).

O objetivo deste artigo é refletir sobre o papel da literatura e da história na construção da identidade brasileira, através das minisséries da televisão. Mas, antes, serão observadas as raízes culturais das minisséries e o contexto de sua criação.

2. As "novelas-verdade"

A telenovela ou novela é o produto de uma série de transformações iniciadas com o folhetim e com o melodrama no século XIX, passando pela radionovela que se espalhou pelos países ibero-americanos até ser adaptada para a televisão segundo o padrão das *soap-operas*[146.)] norte-americanas.

O folhetim, que surgiu na França no século XIX, consistia em histórias em capítulos, escritas no rodapé dos jornais, com clímax diário, para provocar o interesse e a adesão do leitor no dia seguinte (Kornis, 2003). O criador do folhetim foi o jornalista francês Émile de Girardin, que apostou no potencial de formação de um público leitor burguês, conforme afirma Marlyse Meyer:

> Aproveitando-se da mania ficcional, que os gabinetes de leitura cada vez mais numerosos testemunhavam, Girardin, mais um sócio – que haveria de pirateá-lo imediatamente -, lança em 1836 um jornal cujo rodapé publica-se um fragmento de um romance já conhecido, que 'haverá de continuar-se amanhã' (Meyer, 1998, pp. 13-14).

Despertando a curiosidade do público burguês, Girardin investiu na vendagem de um jornal mais barato, com tiragem apenas por assinatura. Desse modo, os enredos deveriam durar pelo menos o tempo de uma assinatura anual (Meyer, 1998). Os enredos tinham um tema desencadeador da história e tramas paralelas a ele, que corriam num clima ao mesmo tempo lento e rápido; daí a preferência por ação e aventura, muitos diálogos, poucas descrições e repetições que constituíam o novo leitor e o levavam a acompanhar o romance iniciado (Meyer, 1998).

Na década de 1840 surge um novo gênero de ficção em prosa, no qual "a capa e a espada" são seus artífices, criado no rodapé dos jornais franceses daí se espalha mundo afora (Meyer, 1998, p. 14).

No Brasil, por conta da instalação da Corte Portuguesa (1808), muitos romances e folhetins começaram a ser traduzidos, sobretudo os franceses, e foram importantes para a formação de romancistas. Por isso, Meyer buscou compreender como as matrizes europeias, onde se incluíram os folhetins, constituíram uma "partícula elementar irrefutável

146.) A denominação soap opera (ópera de sabão) surgiu nos Estados Unidos, na década de 1930 quando os melodramas transmitidos pelo rádio e depois pela televisão (1950) eram patrocinados pelas indústrias de produtos higiênicos, como a Colgate/Palmolive e a Cessy Lever. Sobre as soap operas, ver Ortiz (1988).

da construção da cultura brasileira" (Meyer, 1998, p. 09).

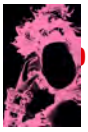
O melodrama é um pouco anterior ao folhetim e surgiu em 1800, após a Revolução Francesa, época em que os teatros foram reabertos para o grande público, que se distraía com a clareza dos textos e com o apelo ao sentimental. O melodrama possui uma estrutura tripartite, com um antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício (Hauser, 1982). Grosso modo, o melodrama se assenta na vitória do bem sobre o mal.

No Brasil esta estrutura melodramática tripartite se mantém nas novelas e minisséries com a apresentação dos personagens, desenvolvimento e desenlace. Entretanto, as minisséries fazem uso das matrizes literárias europeias de forma reatualizada. Do folhetim observa-se a narração contada por partes, onde a trama se desenvolve nos "próximos capítulos", e a ficção se apresenta com elementos do cotidiano, que por sua vez também definem o melodrama. A estrutura que apresenta um conflito durante a trama que tende a se resolver até o final da história também está presente nas minisséries, mas de forma diferenciada. Isto porque a ênfase nos acontecimentos históricos ou baseados em factos reais pode indicar que nem todos os conflitos serão resolvidos. Ainda que beba nas fontes da estrutura melodramática, ou seja, na vitória do bem e na punição do vício, as minisséries que se pautam na história e nos acontecimentos reais podem romper com esta estrutura e não apresentar a resolução de conflitos ou um "final feliz" para os seus personagens.

Por ser em parte produzida antes de ser veiculada, as minisséries sofrem menos interferência da audiência, ao contrário das telenovelas, em os autores podem mudar os rumos da narrativa, para se acomodarem ao gosto do público. Isto porque a novela é escrita durante o período em que vai ao ar, então a possibilidade de interlocução entre o autor e o público é maior. Em função disso, a novela pode ser influenciada pelos anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, críticos etc. (Hamburguer, 2011).

Embora não se possa comparar as produções da televisão brasileira com outras da América Latina, em comum entre elas há a temática do romance, porém, a teledramaturgia no Brasil explora outros territórios de ficcionalidade ou gêneros ficcionais, que incluem a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo (Borelli, 2001), além de uma preocupação em demasia de tornar a ficção mais próxima da realidade. Talvez o sucesso das novelas brasileiras tanto no território nacional quanto no exterior possa ser entendido pela mistura destes gêneros ficcionais à narrativa melodramática, que se apresentam tanto como dimensões universais, capazes de ativar mecanismo de projeção e identificação, quanto podem ser dirigidas a diferentes segmentos do público: jovens, adultos, crianças, homens, mulheres, etnias e estratos sociais (Borelli, 2000). Ainda que as histórias de amor movam as narrativas das minisséries, o sentimentalismo é equilibrado, não havendo tanta ênfase no mesmo. Como muitas minisséries se baseiam em narrativas literárias e na história, os excessos sentimentais podem ser mais contidos do que nas telenovelas.

A novela está presente no Brasil desde a criação da TV, na década de 1950, mas somente na década seguinte o formato se tornou diário, com 25-499 Ocupado (1963), de Tito Miglio na TV Excelsior. O primeiro sucesso de audiência veio no ano seguinte com a adaptação da radionovela O Direito de nascer, do cubano Félix Caignet, adaptada por Tei-

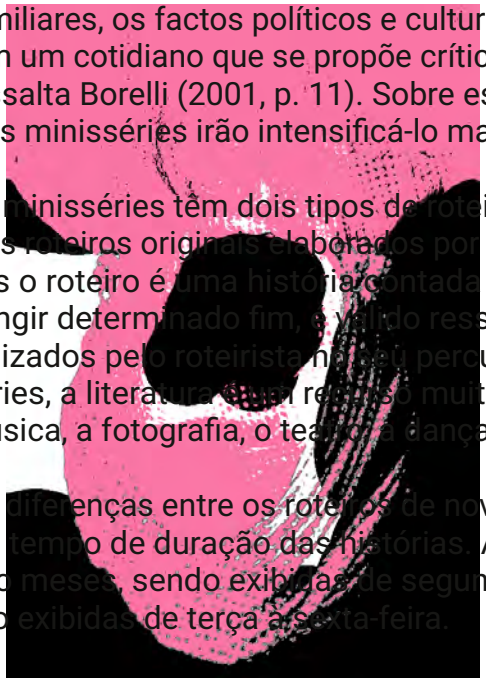


xeira Filho e Talma de Oliveira na TV Tupi. A TV Globo foi criada em 1965, com o patrocínio do grupo norte-americano *Time Life*. Entretanto, desde que foi criada, houve forte interesse numa produção televisual genuinamente brasileira, pois a emissora produzia 60% de sua programação. Investindo na venda do tempo para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados, a TV Globo foi se expandindo e comprando outras empresas falidas ou com dificuldades financeiras (Campedelli, 1985).

A inovação em termos de teledramaturgia só aconteceu em 1968, na TV Tupi, em que o autor Bráulio Pedroso cria a telenovela Beto Rockfeller (1968-1969), substituindo expressões rebuscadas, próprias das adaptações, por diálogos mais coloquiais, narrando as peripécias do anti-herói que dava título à obra. A partir deste momento tem início na história da telenovela brasileira uma preocupação constante em narrar os factos mais próximos da realidade. Deixando de lado as adaptações de romances do século XIX e dos filmes hollywoodianos, na década de 1970 a Rede Globo investe no mesmo formato de teledramaturgia iniciado pela TV Tupi. De acordo com Lopes (2002, p. 9)

> É a ruptura com o modelo representado pela novela Sheik de Agadir (Globo, 1966), com seus personagens com nomes estrangeiros vivendo dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em tempos e lugares remotos, para o paradigma da novela brasileira que foi sendo construído a partir da novela Beto Rockfeller (Tupi, 1968). Este paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das cidades grandes brasileiras, o uso de gravações externas, introduziu a linguagem coloquial, o humor inteligente, uma certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Sintonizou ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino, quanto feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização.

Na década de 1970 o Brasil passava pelo processo de modernização, que foi cooptado pelas narrativas televisivas, que traziam assuntos pertinentes ao período, como o incentivo ao consumo (Lopes, 2002). Por outro lado, também a partir desta época incorpora-se às tramas um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens e são incluídos nos textos narrativos, os dramas familiares, os factos políticos e culturais, tendo início as "novelas-verdade", que transmitem um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida "real", conforme ressalta Borelli (2001, p. 11). Sobre este viés realista as novelas se estruturam até hoje e as minisséries irão intensificá-lo mais ainda, ao se apropriar da história do Brasil.



As minisséries têm dois tipos de roteiro: os que são readaptados da literatura de ficção e os roteiros originais elaborados por escritores contratados. Uma vez que em linhas gerais o roteiro é uma história contada em imagens, que passa por vários estágios para atingir determinado fim, é válido ressaltar que a literatura pode ser um dos elementos utilizados pelo roteirista no seu percurso para contar uma história. No caso das minisséries, a literatura está muito presente. Mas o roteirista também pode usar a música, a fotografia, o teatro, a dança e a pintura (Furtado, 2003).

Há diferenças entre os roteiros de novelas e minisséries. Uma das principais diferenças é o tempo de duração das histórias. Atualmente, enquanto as novelas duram cerca de oito meses, sendo exibidas de segunda a sábado, as minisséries duram três meses, e são exibidas de terça a sexta-feira.

Além disso, segundo Daniela Stocco (2008), comparadas às minisséries, as telenovelas abordam preferencialmente contextos mais próximos do cotidiano, e investem no *marketing social*, enfatizando causas sociais no enredo das novelas com a finalidade de formar a opinião dos telespectadores sobre temas como o racismo, a adoção de bebês por pais homossexuais, o alcoolismo, dentre outros.

As novelas fazem parte da grade de programação da Rede Globo desde sua criação em 1964. Somente em 1982 foram criadas as minisséries. Na época, a emissora exibia novelas até 22 horas e, em seguida, apresentava seriados estrangeiros. Com a criação das minisséries, a emissora substituiu filmes e seriados norte-americanos por minisséries nacionais, com o objetivo de 'abrasileirar' ainda mais a sua produção. Aliás, desde a década de 1970 através das novelas, a emissora havia dado início a esse processo, substituindo as adaptações de textos hollywoodianos por autores nacionais. Portanto, a produção das minisséries marca o que pode ser denominado como uma segunda fase no "abrasileiramento" da teledramaturgia.

Em 1984 foi criada a Casa de Criação Janete Clair, projeto de autoria do dramaturgo Dias Gomes, viúvo da famosa autora de novelas que dá título ao projeto, e que tinha o apoio de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, vice-presidente de Operações da Rede Globo e do recém diretor da Central Globo de Produção na época, Daniel Filho. Com a finalidade de aperfeiçoar a teledramaturgia, através da descoberta de novos autores, os dramaturgos da emissora, autores e críticos de textos da teledramaturgia deveriam rever os rumos das produções das novelas e minisséries (Kornis, 2001).

A partir das discussões entre os autores na Casa de Criação, ficou estabelecida a criação de minisséries centradas nas fases da história do Brasil, e com isso se reafirmaria o objetivo da emissora de tratar de temas brasileiros numa linguagem realista (Kornis, 2003). Além disso, a tendência de abordar temas brasileiros numa linguagem realista, presente na Rede Globo na década de 1970, fazia jus ao momento da emissora, cuja gestão mantinha boas relações com as esferas do poder. A emissora foi beneficiada com a criação de um sistema de telecomunicações, com a permissão da política de integração nacional, defendida pelo governo militar (Kornis, 2003). Contudo, este é apenas parte do contexto de criação das minisséries, uma vez que foi neste período que a emissora, por outro lado, contratou escritores ligados aos partidos de esquerda, como Dias Gomes, que possuíam um projeto nacional-popular de atingir o grande público através da televisão.

Através da substituição de filmes estrangeiros pelas minisséries,a segunda fase do abrasileiramento da televisão, coincidiu com o período de abertura política do país, caracterizado, grosso modo, pelo processo de transição do Regime Militar de 1964 para uma ordem democrática, que ocorreu entre meados da década de 1970 e o ano de 1985.

As minisséries se caracterizam pela experimentação no que diz respeito à linguagem e pelo extremo cuidado na produção (Dicionário da TV Globo, 2003). Neste sentido, elas representam para a Rede Globo uma nova proposta de linguagem dentro da teledramaturgia brasileira. As produções vão da opereta ao realismo fantástico, passando pela comédia e pelo drama, sendo estes últimos os mais explorados.

Embora representem inovação na produção audiovisual da televisão e na própria tele-

dramaturgia, devido à utilização de recursos do cinema de ficção e do documentário, as minisséries retomam a proposta que surgiu com a novela, na década de 1970, de se aprofundar nas condições históricas e sociais através de seus personagens. Por isso, a as minisséries não se detém nos romances apaixonados, mas buscam além disso, se reapropriar da história, ressaltando a identidade brasileira.

De 1982 a 2003 foram produzidas 56 minisséries, segundo o período coberto pelo "Dicionário da TV Globo" (2003), que contém as sinopses das minisséries, e foi utilizado como fonte de pesquisa deste trabalho. A seguir serão observadas parte do material colhido para a pesquisa de tese de doutorado sobre a construção da identidade brasileira através das minisséries (Almeida, 2012).

3. A literatura nas minisséries brasileiras

A maioria das minisséries foram adaptações da literatura (32 de 56 minisséries). Há uma recorrência de autores imortais da Academia Brasileira de Letras e de outros autores consagrados. Mas o projeto de criar séries nacionais não deixou de fora autores brasileiros, cujos textos originais foram criados especialmente para as minisséries (23 de 56).

Ao longo de 22 anos, a maior parte das 56 minisséries, ou seja, 33, tiveram como referência obras literárias, peças teatrais e filmes. Jorge Amado é o autor com maior número de romances adaptados com: Tenda dos milagres (1985), Teresa Batista (1992), Dona Flor e seus dois maridos (1998) e Pastores da noite (2002). Em seguida com duas minisséries cada um, estão Nélson Rodrigues com Meu destino é pecar (1984) e Engraçadinha...seus amores e seus pecados (1995); Érico Veríssimo com O Tempo e o vento (1985) e Incidente em Antares (1994), e Eça de Queiroz, com O primo Basílio (1988) e Os Maias (2001). O português Eça de Queiroz, o argentino Mempo Giardinelli (Luna Caliente, 1999) e o francês André Roussin (La Mamma, 1990) são os únicos autores estrangeiros que tiveram obras adaptadas para as minisséries brasileiras. Dito de outro modo, há uma preferência por títulos nacionais e escritores consagrados e, mais conhecidos do grande público.

É possível que a crítica à cultura de massa feita pela Escola de Frankfurt, especialmente por Adorno e Horkheimer (1980) tenha gerado uma grande receção por parte dos pesquisadores e, ao invés de atraí-los para este objeto de estudo, pode ter os afastado.

Enquanto a cultura popular é frequentemente associada a identidades culturais regionais e nacionais, a alta cultura se relaciona às elevações do espírito, e a cultura de massa é associada ao kitsch, como algo degradante e falso, com adesqualificação dos seus produtos. Mas, o kitsch é uma atitude, um fato social e está presente em vários movimentos estéticos, inclusive nos considerados mais eruditos para Moles (1996), que deixa de lado as dicotomias para mostrar este arranjo estético em várias esferas culturais.

Muitos autores de minisséries são cineastas ou escritores de teatro, dado que é indicativo de algo que é recorrente na TV, ou seja, o entrecruzamento das três esferas de produção cultural: cultura popular, alta cultura e cultura de massa.

Refinamento e vulgaridade são termos utilizados para sintetizar a oposição entre alta cultura e cultura de massa, mas para Muniz Sodré (1986), a distinção entre as esferas culturais está no fato de que a cultura de massa necessita de adaptação às classes po-

pulares para atender ao seu caráter industrial, mercadológico, que por sua vez não é demeritória. Além disso, a cultura de massa também é criativa e não depende da criação da cultura elevada ou de uma adaptação de seu código necessariamente.

Cultura popular, erudita e cultura de massa se hibridizam nas minisséries e são oferecidas ao telespectador, que muitas vezes vai às fontes das minisséries adaptadas, já que os livros adaptados para as minisséries normalmente têm as vendas aumentadas com a exibição da minissérie homônima[147.)] .

A produção audiovisual das minisséries envolveu mais de oitenta pessoas, entre adaptadores e autores, sendo uma minoria composta por mulheres. Muito embora o senso comum durante muito tempo tenha dito que novela é "coisa de mulher", a nossa pesquisa mostra que novela é "coisa de homem", cujas narrativas, por sua vez, versam sobre mulheres emancipadas e heroínas. Mas, a julgar pela condição da mulher na produção audiovisual da televisão brasileira, sobretudo como autoras das minisséries, há ainda muito a se conquistar neste campo de atuação.

Andreas Huyssen (1997, p. 43) reconstrói a associação mulher e cultura de massa, afirmando que a mulher foi de um modo geral associada à leitura de literatura inferior – "subjetiva, emocional e passiva", ao passo que o homem (Flaubert) apresentava a genuína e autêntica literatura de modo "objetivo, irônico e com o controle de suas formas estéticas".

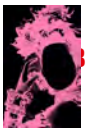
A associação entre mulher e novela pode estar relacionada à discussão de Huyssen sobre a relação entre mulher e cultura de massa, ambos considerados inferiores, do mesmo modo que se relacionava a alta cultura ao homem, como algo valorizado. "O problema é, antes, a persistente representação do que é desvalorizado como feminino" (Huyssen, 1997, p. 53).

4. A História nas minisséries brasileiras

Ao todo 18 minisséries abordam a história do Brasil. A apresentação deste quadro ressalta a importância da história na exibição das minisséries. Há diferentes apropriações para a história ou para os factos históricos. Em linhas gerais, para ser considerado histórico, um fato deve estabelecer inúmeras relações com outros eventos, num encadeamento causal. Logo, só em um contexto mais amplo, ele pode se manifestar e se tornar inteligível (Ribeiro, 2005, p. 106).

Ao longo dos 22 anos de exibição das minisséries, ou seja, de 1982 a 2003, período coberto pelo Dicionário da TV Globo (2003), que contempla as sinopses de todos os programas exibidos no período, observou-se a presença de um maior número de minisséries sobre factos históricos do século XX (11 de 18 minisséries), seguido pelo século XIX (7 de 18 minisséries).

147.) No mês em que a minissérie Agosto foi exibida, no ano 1993, o livro de Rubem Fonseca teve mais de trinta mil exemplares vendidos. No caso do romance "Memorial de Maria Moura", de Rachel de Queiroz, lançado em 1992, foram vendidos cinco mil exemplares até maio de 1994, na estreia da minissérie. No decorrer da minissérie, a vendagem dobrou. O sucesso da minissérie A Muralha (2000) impulsionou a venda do livro em mais de 18 mil exemplares. O romance de Dinah Silveira estava fora de catálogo. Entretanto a maioria dos 18 mil exemplares foi vendida no mês de janeiro em 2000, quando a minissérie foi ao ar.



Nas minisséries que têm Eventos Políticos (nacionais e regionais) como orientação temática, a ênfase recai principalmente sobre um acontecimento (a libertação dos escravizados, por exemplo) ou sobre personalidades que entraram para a história do Brasil por seus feitos diferenciados, singulares. Algumas delas concentram-se nas personalidades que tiveram papel relevante em episódios históricos, como por exemplo, Bento Gonçalves (1788- 1847), porto-alegrense, líder da Revolução Farroupilha (1835-45), que buscava a independência da província do Rio Grande do Sul do Império do Brasil; Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), vulgo Lampião, pernambucano, líder do cangaço, fenômeno ocorrido no Nordeste brasileiro, do século XIX ao século XX, que envolvia questões sociais e fundiárias e Cícero Romão Batista (1844-1934), o Padre Cícero, cearense, que através de seu carisma exerceu uma forte influência sobre a vida social, política e religiosa inicialmente em Juazeiro do Norte, e depois em todo o estado do Ceará. Nas minisséries que abordam Eventos Políticos (nacionais e regionais) observo ainda a atenção dada pela Rede Globo ao período colonial brasileiro (1500- 1822) que foi retratado em A Muralha (2000) e A invenção do Brasil (2000), que tratam da descoberta do Brasil e O quinto dos infernos (2002), que abordou a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil e a independência da colônia. O Brasil no período imperial foi abordado por duas minisséries que apresentam a abolição da escravatura (Abolição, 1988) e a Proclamação da República (República, 1989). A história do Brasil foi apresentada a partir de determinadas regiões: o Sul em O tempo e o vento (1985), que aborda a formação do Rio Grande do Sul, a Revolução dos Farrapos (1835-1845) e em A casa das sete mulheres (2003), e o Nordeste sertanejo em Lampião e Maria Bonita (1982) e Padre Cícero (1984).

As minisséries que tratam dos Eventos Políticos (nacionais) se inserem na história política na temática história dos eventos. A história dos eventos políticos reatualiza uma tradição de estudos sobre a formação da nação, que se fundamenta em um conjunto de narrativas que "[...] esboça os traços de uma prática de dominação de grupos humanos sobre outros, sempre referenciada aos limites geográficos onde o exercício daquela atividade se desenvolve" (Villas Bôas, 2007, p. 66).

Para Villas Bôas (2007) esta era uma questão cara para os historiadores brasileiros, por isso, é possível compreender a ênfase nos acontecimentos do século XIX, que suscitaram uma quantidade ampla de publicações (no período de 1945-66) e que são objeto também das minisséries sobre os eventos históricos. O conjunto de minisséries sobre o século XIX aborda o Descobrimento do Brasil (A invenção do Brasil, 2000), a Ocupação territorial com entradas e bandeiras (A Muralha, 2000), a Independência (O quinto dos infernos, 2002), e os Movimentos de quebra e manutenção da unidade política do império (Abolição, 1988 e República, 1989). É interessante notar que nestes casos houve a correspondência entre a exibição da minissérie e a comemoração do evento histórico que sua trama aborda, como o centenário da Abolição e da Proclamação da República, e os 500 Anos do Descobrimento do Brasil.

A história de cidades, estados e regiões exibidas nas minisséries evidencia a problemática dos limites e fronteiras do país. Nesse sentido se inserem as minisséries com ênfase nas regiões Nordeste (Lampião e Maria Bonita e Padre Cícero) e no Sul (O tempo e o vento e A casa das sete mulheres).

A ênfase na produção das minisséries sobre acontecimentos históricos pode indicar a construção de sentidos sobre a nação através da televisão. Isto porque acontecimen-

tos evocados pela história política destacam ações políticas que deram origem à nação, segundo Villas Bôas:

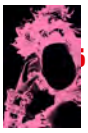
> Quando são observados os acontecimentos políticos escolhidos pelos historiadores e sua sequência cronológica [...] verifica-se haver entre eles uma relação cujo sentido é a construção política e geográfica do país. A escolha de tais eventos mostraria existir um interesse implícito por parte dos historiadores em registrar a história da conquista e da ocupação de terras, cuja condução fica sob a responsabilidade do Estado português e, em seguida, do Estado brasileiro. Este parece ser apreciado pelos especialistas do ponto de vista de sua habilidade em resolver problemas e obstáculos relativos à conquista e manutenção da unidade nacional. A importância dos factos apresentados nas narrativas sugere que, para os historiadores, a unidade nacional tem como fundamento o exercício do poder político em um espaço geográfico determinado (Villas Bôas, 2007, p. 72).

As minisséries abordam a identidade brasileira, se fundamentando em narrativas que tratam de uma história política do Brasil, que se ocupa com os factos que dão sentido e unidade à nação. Na pesquisa de Villas Bôas (2007: 64-65) a ênfase na história política pode ser entendida pelo fato de que durante muito tempo foi concebida como motor da história pelos historiadores brasileiros. O que mostra uma conceção tradicional de história, que deixa de lado, por exemplo, aspetos econômicos e sociais, para se ater a factos políticos que dariam sentido e unidade à nação. Além das minisséries que tem como referência Eventos políticos nacionais e regionais, é possível destacar outro grupo de nove minisséries, no qual a ênfase recai sobre Eventos históricos do século XX.

A década de 1920 foi abordada em Anarquistas Graças a Deus! (1984) e em Memórias de um gigolô (1986). A década de 1950, no período kubistchekiano, foi contemplada em Anos Dourados (1986). A década de 1940, da Segunda Guerra Mundial, foi o contexto no qual se desenvolvem as histórias de amor de A,e,i,o ...Urca (1990) e Aquarela do Brasil (2000). A vida amorosa dos estudantes com posturas políticas contrárias na Ditadura Militar foi a trama de Anos Rebeldes (1992). Agosto (1993) mostrou a vida de um comissário de polícia nos de governo de Getúlio Vargas e seu suicídio em 1954; Decadência (1995) narrou os 25 anos da vida um pastor corrupto, de 1970 a 1995. Nas minisséries sobre o século XX há a presença de acontecimentos políticos que marcaram a história do Brasil (como a morte de Getúlio Vargas, a posição do Brasil frente à Segunda Guerra, a posição do movimento estudantil na resistência à Ditadura Militar e o crescimento das igrejas evangélicas).

Um recurso comum nas minisséries é narrar suas tramas a partir de trajetórias de personagens reais ou de ficção. Entretanto, ainda que as narrativas estejam focadas nos protagonistas com seus conflitos afetivos, a perspetiva relacional dos personagens não é perdida, pelo contrário, as ações destes personagens não se esgotam neles próprios, mas se desenvolvem na teia de relações em que cada personagem está inserido. Dito de outro modo, recontar o passado tendo como elemento de sustentação uma biografia, que articula os demais percursos, é uma das convenções mais usadas nas minisséries (Tesche, 2004). Através das micro-histórias dos personagens, as tramas revelam estruturas e códigos sociais de um determinado lugar e época.

A história contada pelas minisséries é aquela que aborda a formação da cultura brasi-



leira, que evoca um país diverso, onde seus personagens principais não são homens comuns, mas as exceções, como o padre comunista, a prostituta politizada, pais de santo, militares e estudantes progressistas, reis e rainhas promíscuos dentre outros.

5. Considerações finais

A Rede Globo tem proporcionado ao grande público ao longo de mais de duas décadas a recapitulação de alguns momentos históricos da sociedade brasileira. A história tem um papel importante na composição das tramas das minisséries, que se fundamentam em uma busca sobre a identidade brasileira. Mas, não apenas a história, a literatura também é importante para a construção de representações sobre o brasileiro.

Este conjunto de minisséries pode ser assistido por milhões de telespectadores. Por trazer em suas tramas e romances uma preocupação em recontar a história do Brasil, as minisséries parecem se remeter ao passado, buscando compreender quem são os brasileiros na atualidade.

Agradecimentos

Agradeço especialmente à Professora Doutora Glaucia Villas Bôas, que me orientou na pesquisa de tese, que gerou este artigo.

Referências bibliográficas

Adorno, T. W. & Horkheimer, M.(1980).Dialética do esclarecimento. (2 ed.) Rio de Janeiro: Zahar.

Almeida, V.E.(2012).O Brasil pelas minisséries: a gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie a muralha. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras – balanços e perspectivas. Revista São Paulo em Perspectiva. 15(3), 29-36.

Campedelli, S. Y. (1985). A telenovela. São Paulo: Ática.

Cunha, E. da. (1998). Os sertões: Campanha de Canudos. São Paulo: Ática.

Freyre, G. (2006). Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global.

Furtado, J. (2003, agosto 29) A adaptação literária para cinema e televisão. [Website]. Casa de cinema de Porto Alegre. https://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o#:~:text=O%20tema%20do%20nosso%20encontro,literatura%20para%20a%20linguagem%20audiovisual.&text=A%20primeira%20e%20mais%20evidente,deve%20ser%20vis%C3%ADvel%20ou%20aud%C3%ADvel.

Hamburger, E. (2011). Telenovelas e interpretações do Brasil. Lua Nova, 82, 61-86.

Hauser, A. (2010). História social da literatura e da arte. Vol. II. (pp. 202.223). São Paulo: Mestre Jou.

Holanda, S. B. (2002). Raízes do Brasil. (26 ed.) São Paulo: Companhia das Letras.

Huyssen, A. (1997). A cultura de massa enquanto mulher: o "outro" do modernismo. In M. M. S. M. de Silva. Memórias do modernismo. (pp. 40-69). Rio de Janeiro: UFRJ.

Kornis, M. A. (2003). Mídia televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In A. A. de Abreu, F. Lattman-Weltman & M. A. Kornis (Org.). Mídia e política no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Kornis, M. A. (2001). Uma memória da história recente: as minisséries da Rede Globo. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, Brasil. http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/index.htm

Meyer, M. (1998). As mil faces de um herói canalha e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Moles, A. (1986). O kitsch. (3 ed.) São Paulo: Ed. Perspectiva.

Ribeiro, A. P. G. (2005). A mídia e o lugar da história. In M. Herschmann, & C. A. Pereira (Orgs.). Mídia, memória & celebridades (pp. 25-44). (2 ed.) Rio de Janeiro: E-Papers.

Ricupero, B. (2004). O romantismo e a ideia de nação (de 1830 a 1870). São Paulo: Martins Fontes.

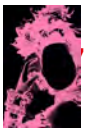
Sodré, M. (1988). A comunicação do grotesco – um ensaio da cultura de massa no Brasil. (11 ed.) São Paulo: Vozes.

Stocco, D. (2009). Paraíso Tropical: interpretação de um país através de uma cidade e uma novela. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Tesche, A. (2008, março 15) Retrato de uma época: Um só coração. Folha de S. Paulo. http://www.folha.uol.com.br/ilustradault90u425995html.

Villas Bôas, G. (2007). A vocação das ciências sociais: um estudo de sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional. 1945-1966. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Zahar, J. (Ed.) (2003). Diccionário da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar.



CAPÍTULO 2.7.

O parateatro e o teatro das fontes de Grotowski: uma questão de encontro

Paratheater and Theater of Sources of Grotowski: a question of encounter

Bruno Leal PIVA[148.)]

Resumo

Visando escapar do tradicional estudo acerca da época do Teatro de Representações de Grotowski, este artigo trata da discussão sobre duas fases de trabalho do diretor polaco: o Parateatro e o Teatro da Fontes. Tem como eixo central as questões do contato e do encontro entre os envolvidos durante esse período de realização, permitindo-nos refletir sobre como os seus experimentos apontavam para um caminho que desembocava num teatro nada convencional, cruzando-os com uma tentativa de integrar os participantes através, com e próximo ao outro ser humano.

Palavras-chave: Grotowski, Parateatro, Teatro das Fontes, encontro, contato

Abstract

Aiming to escape from the traditional study about the time of Grotowski's Theater of Representations, this article deals with the discussion of two phases of the polish director's work: Paratheatre and Theater of Sources. Its central axis is the issues of contact and encounter between those involved during this period of realization, allowing us to reflect on how their experiments pointed to a path that led to an unconventional theater, crossing them with an attempt to integrate the participants through, with and next to another human being.

Keywords: Grotowski, Paratheatre, Theater of Source, encounter, contact

148.) Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa E-mail: brunopiva(at)edu(dot)ulisboa(dot)pt

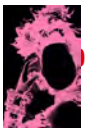
1. *Através* do Parateatro

A partir de 1970, Grotowski resolveu colocar em prática seus intuitos investigativos e parou de produzir espetáculos como se fazia num teatro de convenções, rompendo com a exigência de montar peças e as oferecer como produto comercializável. A nova fase, Parateatro ou Teatro das Participações, buscava sobretudo romper com a relação ator/espectador e ator/diretor, deslocando a condição do espectador-observador para sujeito-agente dentro de seus projetos e priorizando a criação das ações num momento de treinamento – cuja pesquisa deveria ser individual, embora através da participação do outro.

Dessa forma, embora o trabalho prático nesse momento fosse pautado pela presença de pessoas, fossem artistas ou não, que tivessem algum tipo de afinidade com a proposta de Grotowski, ou seja, que buscassem uma base de confiança mútua na participação e criação ativas de ações extracotidianas, o propósito era que o sujeito-participante desenvolvesse uma relação interpessoal, mas individual de se perceber como ser e estar no mundo. Tratava-se, para além das motivações particulares do próprio Grotowski, de assumir uma postura que dialogasse com os interesses artístico-culturais de sua época, nomeadamente o da contra cultura. Assim, procurava romper com paradigmas artísticos que conduzissem ao "velho teatro", como a intensa produção de peças que o mercado comercial tentava exigirdo T.L. para manter suas "portas abertas". Grotowski, para continuar suas investigações, começou a desenvolver projetos e programas que possibilitassem o encontro com interessados pelo fazer artístico. Ao mesmo tempo que tentava manter suas "portasa bertas", procurava manter esse processo a "portas fechadas",ou seja, sem divulgar o trabalho que se realizava dentro de seu estabelecimento. Como "rei" do paradoxo, abria o processo para participantes de fora, a pessoas que procurassem o **contato** e o **encontro** que ele passou a almejar em seus projetos. Não buscava interessados que tivessem a ambição de conhecer métodos fixos do teatro, acumuladores de técnicas extra ordinárias para a condução de um caminho único para a excelência atoral, mas sim aqueles que estivessem dispostos a descobrirem-se como ser humano, em um contínuo desvelamento de si.

O eixo dessas pesquisas girava em torno do contato entre indivíduos, entre ator e diretor ou - condutor - e seus processos interiores. Em várias passagens de seus textos em *Holiday*, uma espécie de manifesto que inaugura a fase parateatral, Grotowski defendia que esse encontro deveria ocorrer distante do meio urbano e abre uma nova sede do Teatro Laboratório em Brzezinka, cidade rural próxima de Wroclaw (sede urbana do T.L.). Para que os atuantes pudessem encontrar seus próprios caminhos nessa aventura de encontro de si através do outro, deveriam isolar-se dos comportamentos condicionados pela rotina da vida social. Deveriam afastar-se dos pensamentos hegemônicos da cultura ocidental europeia e estadunidense, experimentando um contato íntimo com a natureza: este seria o modo pelo qual os atuantes entrariam em conexão consigo mesmos, aceitando-se a si próprios, sem a aparência teatral a que nos sujeitamos diariamente nos encontros sociais.

Jeniffer Kumiega (1993) comenta que apesar do trabalho parateatral não apresentar suas condutas e atividades realizadas dentro do T.L., havia momentos em que algumas delas, a partir de 1978, começaram a ser levadas a público, que eram a chamada *Vigília*. Kumiega (1993) aponta também que esse processo seria "centrífugo" e "centrípeto", ou seja, baseava-se em princípios de desenvolvimento relacional travado entre os indivídu-



os, tanto entre atuantes como entre estes e público/testemunhas – e assim conduzidos em direção ao exterior - e, ao mesmo tempo, dos indivíduos consigo mesmos – quando a atividade estava centrada no processo interior. Para a investigadora, os projetos propostos possuíam um caráter heterogêneo, com programas e grupos distintos que despontavam caminhos diversos (Kumiega, 1993, p. 114). Os exercícios práticos poderiam ser direcionados tanto para atuação como ser conduzidos com ações sem quaisquer associações ou pretensões específicas, resultando em abertura de novos processos. Grotowski, em 1976, para descrever o trabalho realizado naquele momento diz que, resumidamente, se tratava de "acción, reacción, espontaneidad, impulso, canto, compatibilidad; hacer música, ritmo, improvisación, sonido, movimiento, verdad y dignidad del cuerpo. Y además: un individuo en relación a otro en un mundo tangible" (Grotowski, 1976 in Kumiega, 1993, p. 115).

Valorizava-se,assim,o **contato**,o **encontro** ocasionado entre corpos, espaços, percepções, ações e reações. Os grupos, distribuídos nos quatro pisos do T.L., trabalhavam de modo independente, cujas conduções eram guiadas inicialmente por colaboradores de Grotowski e depois absorvidas e conduzidas pelos próprios participantes externos, em um constante estado de revezamento e "seleção natural" das ações físicas propostas (Kumiega, 1993). Sobre essa experiência, Robert Findlay, um participante americano que se tornaria um importante pesquisador da obra de Grotowski, resume bem quando, em 1979, participou do projeto *Árvore de pessoas*:

> Las actividades que tuvieron lugar en este espacio eran colectivas e improvisadas [...] Estaba permitido sentarse y ver un poco [...] Al comienzo del día, en esta estancia los miembros del Teatr Laboratorium se desempeñaban muy claramente como guías o líderes, creando imágenes físicas y sonidos vocales que nosotros luego teníamos que seguir. Después, al transcurrir los días y las noches y con el surgimiento de nuevas imágenes, acuerdos tácitos en el interior de todo el grupo, los miembros del Laboratorium se hicieron hacia atrás y parecieron exhortarnos a sustituirlos en calidad de guías. Al final, casi todos comprendieron que era posible ser al mismo tiempo un líder óptimo y un seguidor óptimo; el grupo en sí funcionaba verdaderamente como un conjunto creativo. Supongamos que alguien dio inicio a una acción, un movimiento, un canto o una melodía: el grupo lo aceptaba elaborándolo o lo rechazaba ignorándolo. La selección del gesto individual tenía como base los parámetros de la elección de los demás. No obstante muchos participantes no eran ni actores ni hombres de teatro: el nivel general de creación e intuición era alto: casi todos encontraban bastante fácil juntar espontáneamente aquello que había establecido una nueva acción, nuevos movimientos, cantos y melodías [...] se creaba inequívocamente una sensación colectiva de fluidez y espontaneidad (Findlay, 1979 in Kumiega, 1993, p. 118).

Embora estivesse propondo uma nova forma ou modo de trabalhar sobre suas investigações, não estava abandonando o teatro: muito pelo contrário, estava abandonando a produção de espetáculos em prol da participação ativa real e interativa entre todos os sujeitos interessados, abolindo uma relação de hierarquização, para um encontro verdadeiro de si através do outro. Entretanto, o diretor-encenador polaco conta que ao longo dos experimentos parateatrais, os projetos passaram a ampliar o número de participantes, provocando a falta de condições para a continuação de suas pesquisas no âmbito parateatral. Grotowski (2010, pp. 230-231) diz que

> [...] fizemos outras versões visando incluir mais participantes [...] certos elementos funcionavam, mas o conjunto decaía [...] em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação.

Ou seja, a proposta de se estabelecer um encontro real de si acabou por cair numa espécie de representação que estava totalmente fora de sua busca. Cabe dizer, ainda, que os encontros parateatrais eram promovidos através de danças, movimentos, ações, músicas e cantos improvisados, com a intenção de constituir momentos espontâneos.

2. *Com* e *próximo* ao outro no Teatro das Fontes

Em 1976, paralelamente aos projetos desenvolvidos pelos integrantes do T.L. no Parateatro, Grotowski iniciou uma nova jornada de investigação pessoal, alinhada aos seus interesses pelo campo artístico. Essa nova fase ele denominou Teatro das Fontes, cujas intenções estavam conectadas ao encontro de si com o outro, ou melhor, *próximo* ao outro. Apesar de apresentar alguns procedimentos semelhantes do período anterior, como o silêncio e o isolamento espacial, as bases improvisacionais de outrora passaram a ser substituídas por uma estrutura contemplada pela presença de trechos textuais, rituais e cantigas tradicionais muitas vezes milenares de povos que continuam a manter e a transmitir sua cultura e comportamentos primários, evitando a sua contaminação pela cultura ocidental dominante.

Grotowski, começou a aprimorar seus métodos para compreender os mecanismos da *performance* a que se propunha experimentar naquela altura, aderindo aos estudos sobre histórias, culturas e comportamentos não habituais que lhe eram desconhecidos. É dizer que ele passou a se interessar pela cultura como meio de performance, explorando seus caminhos para o encontro de si com o *outro*. Para tanto, passou anos conhecendo tais culturas, inserindo-se como participante ativo em seus contextos coletivos e individuais.

O diretor polaco viajou como grupo inicial de participantes paradiversos países,como Haiti ,Índia e México,afim de encontrar novos colaboradores, marcando, assim, um processo claramente transcultural no verão de 1980. Depois disso, Grotowski desintegrou temporariamente o grupo dos colaboradores externos e viajou sozinho. O T.L., na cidade-sede, deu prosseguimento a atividades que resultaram no espetáculo *Thanatos Polski* (1981), cujo processo foi conduzido por Ciéslak. Contudo,o programa da peça informava que não se tratava de um espetáculo, apesar de apresentar uma estrutura fixa e algumas áreas estabelecidas como associações. Os espectadores poderiam participar ativamente com a voz ou apenas com o estar presente. Kumiega (1993) afirma que a estrutura da montagem era muito precisa, comparada à da última que encerrou o perío do da fase teatral, a peça *Apocalypsys Cum Figuris*. Era constituída de uma união muito aparente entre os atores, com uma energia e ritmo interiores muito peculiares, embargados, em alguns momentos, por um tom emotivo. Os movimentosegestoseramdíspares,o quem o via o público a realizar associações e a identificar- se com elas em sensações de alegria ou tristeza, quando de repente surgiam ações dramáticas. Em geral, o enredo era composto por um tom lírico, cantado oubalbuciado.

Considera-se relevante apontar esses aspetos, uma vez que podem sugerir como a noção do encontro despontava naquela fase. Primeiro, ao indicar que não se tratava de um espetáculo, os artistas propunham uma autonomia no processo, que não dependia da

aceitação ou não apresentava um caráter de relação entre ator e espectador. Isso poderia sinalizar uma certa liberdade aos atores, uma organicidade advinda do contato entre eles, uma suposta espontaneidade brotada no instante do fazer, porém de modo estruturado. Ao mesmo tempo, a possível participação dos espectadores estava condicionada aos cantos, ou seja, apesar dessa participação ocorrer espontaneamente por parte deles, deveria acontecer conforme a condução dos atores, do corpo-vida que, presentificado, abriria oportunidade para que vozes pudessem ecoar pelo espaço proposto na estrutura e ritmo dascanções.

Zbigniew Osinski (1992-1993)[149.)] , aborda que no Teatro das Fontes ,apesar do fio pessoal ser evidente nessa fase,é muito diferente do subsequente período das Artes Rituais – ou Arte como Veículo: "No obstante, es muy distinto al Teatro de las fuentes, está orientado hacia la solidez de la técnica artística y la especializada elaboración de cada detalle" (Osinski, 1992-1993, p. 101). A partir dessa contribuição do conterrâneo de Grotowski, é possível observar que o projeto inicial deste era de cunho pessoal, uma investigação que o permitisse aprofundar-se em questões particulares, de descoberta de si como homem atuante no mundo. Para tanto, utilizavaa

> [...] fonte de diferentes técnicas tradicionais, do 'que precedia as diferenças'. Nessa pesquisa a abordagem era mais solitária. Trabalhávamos frequentemente ao ar livre e procurávamos sobretudo o que o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada em uma força e em uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural. 'Os sentidos e os seus objetos' [...] 'a circulação de atenção'[...]" a Corrente 'vislumbrada' quando se está em movimento' [...] 'no mundo vivente, o corpo vivente'[...] tudo isso de algum modo se tornou a palavra de ordem do trabalho. Com o Teatro das Fontes chegamos a processos fortes e vivos, mesmo se, por assim dizer, não superamos as fases das tentativas: faltou-nos o tempo necessário para continuar porque o programa foi cortado (tive que deixar a Polônia) (Grotowski, 2010, p. 231).

Um dos seus maiores interesses era estabelecer o contato e o encontro em âmbito transcultural, o que nos permite pensar que as histórias ancestrais desses povos eram ferramentas importantes não apenas para a descoberta interior e anterior do indivíduo *com* o outro, mas também por meio delas ser capaz de criar um novo teatro, não teatral, uma performance cultural, porque para ele seria original, de raiz. Faz-nos perceber, ainda, que independente da categoria e sua função dentro de um contexto social, como aponta Schechner[150.)] (artística, cotidiana, ritualística etc.), é na interação real e sincera com o outro, que o acontecimento se torna pleno, porque é experienciado em sua totalidade.

Neste ponto, o Teatro das Fontes buscava estabelecer o encontro entre pessoas de diferentes tradições, mas de modo extremamente ético. Um budista japonês praticante de

---

149) Grotowski (1987 in Osinski, 1992-1993: 101) explica que sempre teve dois fios condutores em sua investigação: um mais ou menos público e outro estritamente pessoal. No Teatro das Fontes, ele isolou-se e mudou de cidade, para trabalhar esse lado pessoal, mas resolveu tornar suas atividades públicas, a fim de compartilhar suas experiências.

150) Schechner (2013, pp. 30-33) categoriza os tipos de performance e as funções que exercem, mas também defende que as diversas *performances* podem confluir, como na antiga Atenas, dependendo do contexto histórico e cultural.

artes marciais, por exemplo, não doutrinaria ou aplicaria suas refinadas técnicas a um grupo de Vudu haitiano. O encontro deveria ser respeitoso, silencioso e em solitude, ultrapassando as barreiras do jogo social, para se alcançar o original, mas ao mesmo tempo estando solidariamente ao lado de e para o outro, em movimento e repouso, buscando ritmos diferentes daqueles praticados no cotidiano. No entanto, parece-me difícil acreditar que não havia interferências e contaminações de comportamentos culturais entre os indivíduos do grupo transcultural de Grotowski, mesmo que ele propusesse um tempo limitado para a participação deles no Teatro das Fontes. As histórias ou crônicas da vida, transmitidas oralmente, estão a ser constantemente contaminadas pela dinâmica entre interlocutores, que subjetivamente dão mais ou menos cores, cheiros, sensações e vibrações. Mas é importante considerar que o que fica é a experienciação da experiência desses momentos, que de algum modo tentamos organizar, para depois retransmitir, num processo social e artístico. Além disso, se o motor da vida se move e se alimenta com suas imprevisões, ao mesmo tempo mantém uma forma fixa que o faz mover e performar: estes seriam os dramas sociais já alcunhados, cantados, contados ou lidos, compartilhados entre os integrantes durante o processo performativo.

3. O encontro “para-fontes”

Esse parece ter sido um período de reclusão intensa do artista polaco, priorizando experiências íntimas e pessoais, mas também em contato com o outro e com o espaço, como encontro do homem com sua origem e com a natureza - a sua natureza. Portanto, a conclusão de que essa fase poderia estar atrelada ao Parateatro pode ser um tanto equivocada.. Apesar de seus desenvolvimentos em anos muitos próximos, chegando inclusive à confluição, foram propostas distintas, tanto no âmbito de procedimentos como na afluência de suas intenções.Foram trabalhadas paralelamente em alguns momentos e uma teria surgido a partir da outra, com o elo de uma cadeia, e enquanto uma estava definida com a participação de muitos integrantes, a outra zelava pela participação de poucos, na busca de técnicas oriundas de culturas mais primitivas, como os cantos e as danças haitianas e africanas. É verdade que ambas procuravam no **contato** e no **encontro** uma verdade sobre si, um desarmar-se das máscaras cotidianas, e também se localizavam ainda no que Grotowski chamava de “[...]plano ‘horizontal’ (com as suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista [...] porque o predomínio do elemento vital pode bloquear no plano horizontal: não permite passar na ação acima daquele plano” (Grotowski, 2010, p. 231, grifo do autor). É dizer, ainda que a espontaneidade, o fluxo da vida, corresse pelo corpo, ela precisaria ser organizada em aões disciplinadas,em uma estrutura. O Teatro das Fontes “[...] revelou possibilidades reais. Mas ficou claro que não podíamos realizá-las in toto, senão passando além de um nível um tanto *impromptu*. Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes” (Grotowski in Flaszen & Pollastrelli, 2010, p. 232). As expressões em destaque significam “no todo” e “improviso”, respetivamente, e trazem a noção de que para a completude das experiências vividas no campo artístico, não bastava apenas esboçá-las em um terreno espontâneo e movediço, impossível de fixar a pesquisa em uma área arenosa que a mantinha presa em uma horizontalidade: era preciso agrupá-las em um terreno estruturado, atravessado por medidas rigorosas e detalhadas, isto é, uma pista de voo sinalizada e organizada que possibilitasse um alçar voo, rumo à verticalidade.

Agradecimentos

Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT e Centro de Estudos de Teatro – CET/ULisboa.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605. BD.

Referências bibliográficas

De Marinis, M. (1993). Teatro Rico y Teatro Pobre. Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenologia, 3(11-12), 83-95.

Grotowski, J. (2001a). Holiday [Swieto]: the day that is holy. In R. Schechner & L. Wolford (Eds.) The Grotowski Sourcebook. (pp. 215-225). London: Routledge.

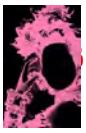
Grotowski, J. (2001b). Theatre of Sources. The Grotowski Sourcebook. In R. Schechner & L. Wolford, (Eds.) (pp. 252-270). London: Routledge.

Grotowski, J. (2010). Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In L. Flaszen, & C. Pollastrelli (Orgs.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. (pp. 226-243). São Paulo: Perspectiva.

Kumiega, J. (1993). El Final del Teatro Laboratorium. Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenologia, 3(11-12), 114-121.

Osinski, Z. (1993). Grotowski traza los camiños. Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenologia, 3(11-12), 96-113.

Schechner, R. (2013). What is performance?. In S. Brady (Ed.) Performance studies: an introduction. (pp. 28-51). (3 ed.) London: Routledge.



CAPÍTULO 2.8.

Impactos sociais da pandemia de COVID-19 sobre as condições de trabalho de músicos instrumentistas em São Luis-MA (Brasil)

Social impacts of the COVID-19 pandemic on the working conditions of instrumentist musicians in São Luis-MA (Brasil)

Paulo KELLER[151.)]
Lorena de Oliveira ELIAS[152.)]

Resumo

Os trabalhadores do campo da cultura e das artes, e da música em particular, foram um dos mais atingidos pelos impactos sociais da pandemia da covid-19 no Brasil e no mundo. Nosso paper tem por objetivo investigar e analisar de que forma os trabalhadores da música (instrumentistas em particular) na cidade de São Luís (capital do Estado do Maranhão, nordeste brasileiro) experimentaram a precariedade das condições de trabalho no contexto da pandemia. Em nossa metodologia de pesquisa qualitativa iremos, primeiro, analisar dados estatísticos e documentais mais amplos do impacto social da pandemia no Brasil, e, depois, focar a análise em três casos de músicos instrumentistas ludovicenses, que vivenciaram situações heterogêneas de trabalho durante a pandemia no ano de 2020. Nossas questões de pesquisa indagam sobre a forma como os músicos instrumentistas vivenciaram esta situação pandêmica, e, como isto afetou sua rotina de trabalho, levando-os a criar estratégias inovadoras de trabalho.
Palavras-chave: música; trabalho artístico; pandemia

Abstract

Workers in the fields of culture and arts, and music in particular, were one of the most affected by the social impacts of the covid-19 pandemic in Brazil and in the world. Our article aims to investigate and analyze how music workers (instrumentalists in particular) in the city of São Luís (capital of the State of Maranhão, northeastern Brazil) experienced the precariousness of social working conditions in the context of the pandemic. In our qualitative research methodology, we analyzed broader statistical and documentary data on the social impact of the pandemic in Brazil, and then analyzed three selected cases of Ludovician instrumentalist musicians who experienced heterogeneous work situations during the pandemic in 2020. Our research questions ask how musicians experienced this pandemic situation and how it affected their work routines, leading them to seek new work strategies.
Keywords: music, artistic work, pandemic

[151.)] Universidade Federal do Maranhão, Brasil. E-mail: paulo.keller(at)ufma(dot)br
[152.)] Universidade Federal do Maranhão, Brasil. E-mail: lorena.elias(at)ufma(dot)br

Introdução

A pesquisa desenvolvida partiu de questionamentos sobre as condições sociais de produção da música e de seus significados na sociedade capitalista contemporânea. O grupo dos músicos instrumentistas é a maior em termos quantitativos dentro da produção musical, sendo o que está sujeito a condições de trabalho mais inseguras e precárias, como observamos diante do contexto da COVID – 19, onde os trabalhadores do campo das artes e da cultura, e da música em particular, foram um dos mais atingidos pelos impactos sociais da pandemia no Brasil e no mundo.

Sabemos que estes impactos vieram a agravar, no Brasil, um processo, não muito recente, de desvalorização da cultura e dos seus produtores, artistas e técnicos. Diante do contexto apresentado, em convergência com o atual momento de crise sanitária global, investigamos e analisamos de que forma os instrumentistas em São Luís – MA experimentaram a precariedade das condições de trabalho neste contexto da pandemia no ano de 2020.

Nossas atividades de pesquisa sobre os trabalhadores do campo artístico e cultural (foco nos músicos e musicistas) integram as atividades do Grupo de Estudos e Pesquisas Trabalho & Sociedade (GEPTS), ligado ao Departamento de Sociologia e Antropologia e ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCSOC-UFMA). Algumas atividades de pesquisa como reuniões de equipe e de estudo foram realizadas de forma virtual, levando em consideração o isolamento social no contexto pandêmico, a partir da Plataforma *Google Meet*.

A metodologia aplicada para a realização desta pesquisa perpassa a investigação bibliográfica, documental, e a análise de dados estatísticos sobre os impactos da pandemia no mundo da cultura e das artes, assim como foram utilizadas as técnicas da entrevista semiestruturada online (via Plataforma *Google meet*), em uma amostra (não probabilística) de três músicos instrumentistas ludovicenses, que foram impactados pelo avanço da COVID-19, e vivem em São Luís (MA).

Nossas questões centrais de pesquisa partem das seguintes indagações: Quais as especificidades e significados dos processos sociais de produção de música? Quais as condições e relações entre os diversos profissionais que produzem música, em particular, os músicos instrumentistas? Como ocorrem as relações de cooperação entre os músicos instrumentistas e os demais profissionais no processo de produção musical? Como os músicos enfrentaram as adversidades no trabalho, considerando que as apresentações musicais públicas e presenciais foram proibidas por conta da pandemia da COVID-19, e como isto provocou mudanças e novas estratégias de trabalho?

As condições sociais do trabalho artístico

Menger (2005) em seu “Retrato do Artista enquanto Trabalhador: Metamorfoses do capitalismo” fez uma análise sociológica da arte como trabalho e apresenta o trabalho artístico como uma referência para o estudo das formas contemporâneas de trabalho, destacando a precarização, a flexibilidade e os múltiplos trabalhos. Para Menger (2005) os campos das profissões artísticas constituem verdadeiros laboratórios de flexibilidades com seu mercado de trabalho incerto, inseguro, informal, desregulamentado e precário.

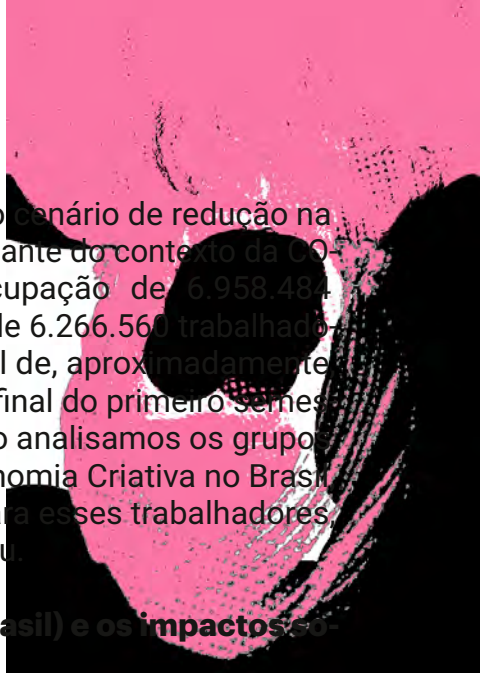
Para Segnini (2007, p. 2) o trabalho do artista "significa ao mesmo tempo – expressão artística (criação ou interpretação), e, a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão". A autora ressalta que: "O trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando-se sua performance ou obra [...]. No entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas" (Segnini, 2006, p. 321).

Segnini (2006, p. 321) afirma que se deve estar atento para as múltiplas singularidades nos processos de produção de arte e que "são vastos e heterogêneos os espaços e as formas de trabalho do artista músico". Aqui nos interessa destacar determinadas dimensões apontadas por Segnini (2011, p. 177) em sua análise do mercado de trabalho no campo da música: os aspetos da expansão da música enquanto campo econômico; o reduzido número de trabalhadores protegidos pela legislação em vigor, considerado formal no Brasil, e as múltiplas formas de trabalho intermitente; e, o crescimento de músicos cooperados e produtores.

Em nossa pesquisa documental sobre a situação dos músicos na pandemia da COVID – 19, analisamos os dados da "Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil", da UNESCO (2020). Esta é uma pesquisa sobre a perceção dos agentes culturais e criativos a respeito dos impactos da COVID-19 em suas atividades profissionais. A metodologia utilizada foi o *Survey* (2.667 respostas válidas) e o documento foi elaborado com dados coletados entre 10 de junho e 17 de setembro de 2020. Entre os casos analisados, dos 69% Indivíduos, 55,12% são autônomos ou possuem um trabalho informal, 17,44% possuem carteira assinada, trabalho formal e 16,46 % possuem contratos como prestadores de serviços. Dos 30,6% Coletivos participantes da pesquisa, 42% são MEI e 37% são empresas. Entre os impactos sobre a receita, 41% perderam totalmente as receitas, 23,7% perderam mais da metade e 17,8% não teve alteração. Quanto aos espaços de apresentação, o impacto maior foi sentido pelas casas de espetáculos e as cadeias produtivas também foram afetadas, tais como os técnicos e fornecedores, com uma redução de 43% em suas rendas.

A pesquisa do instituto DATASIM, de 2020, intitulada: "Impactos da COVID-19 no Mercado da Música do Brasil" vem reforçar os dados levantados anteriormente. A metodologia utilizada foi *Survey*, de forma online, através de um questionário disponibilizado entre os dias 17 e 23 de março de 2020, que resultou em 536 respostas válidas, entre empresas e Microempreendedores Individuais com CNPJ. Dos 71,8% que representa o setor artístico, 53,2% são MEI, 45% estão localizados em São Paulo e 11,7% no Rio de Janeiro. Um dado importante a se ressaltar: o baixo associativismo, que impede a mobilização da classe em prol de seus direitos: 77% dos participantes da pesquisa, não participam de qualquer tipo de associação, ao contrário dos 23% que compõem sindicatos e organizações existentes em prol da categoria. Entre os impactos ocasionados, 81,2% dos participantes da pesquisa foram levados a adiar as apresentações e 77,4% destas, foram canceladas, indicando um cenário de vulnerabilidades do setor. Um momento de crise principalmente para profissionais informais (sem CNPJ).

Por fim, utilizamos em nossa pesquisa, os dados do estudo "Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural" (Itaú Cultural, 2020), que analisa os impactos da COVID-19 na economia da cultura e que tem como base, o Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural, que traz um panorama econômico do campo da cultura e é voltado para produtores, gestores e pesquisadores.



Ao fazermos uma comparação entre os anos de 2019 e 2020, o cenário de redução na ocupação dos Trabalhadores da Economia Criativa é evidente, diante do contexto da COVID-19. Terminado o primeiro semestre de 2019 com ocupação de 6.958.484 trabalhadores, a Economia Criativa Brasileira regista ocupação de 6.266.560 trabalhadores no final do primeiro semestre de 2020. Uma redução global de, aproximadamente, 9,94% na ocupação de Trabalhadores da Economia Criativa no final do primeiro semestre de 2020 em relação ao mesmo período de 2019[153.)] . Quando analisamos os grupos e algumas categorias que compõem os Trabalhadores da Economia Criativa no Brasil, reconhecemos os efeitos da pandemia do novo Coronavírus para esses trabalhadores, mas também, a diversidade na forma como esses efeitos se deu.

Situação dos músicos instrumentistas em São Luís-MA (Brasil) e os impactos sociais da pandemia

Selecionamos três músicos instrumentistas (amostra não probabilística) que vivem na cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão, para investigar e compreender como estes músicos viveram as adversas condições sociais de trabalho em tempos da pandemia de COVID-19. Os três músicos instrumentistas selecionados foram: Israel Dantas, Hugo Barbosa Carafumim e Hugo César Lima[154.)] .

Iniciamos as entrevistas com o músico instrumentista Israel Dantas[155.)] . O artista é arranjador, compositor, professor, premiado violonista, guitarrista e produtor musical. Israel Dantas nasceu em 1974, na cidade de Itapecuru Mirim – MA e atualmente reside na capital do estado. No momento de realização da entrevista, Israel dividia o seu tempo com o trabalho no seu estúdio de gravação e com a graduação em Música, na Universidade Federal do Maranhão.

Filho de um pastor missionário da Igreja Batista, que era violonista, baixista e cantor, de uma mãe pianista e irmão de uma também, musicista, que o instigou a despertar para essa área, os passos musicais de Israel Dantas ganharam firmeza já em seu seio familiar e nas comunidades religiosas que transitava, já que o pai levava a família com ele para realizar as missões da igreja por todo o país. Assim como o pai, o artista também cantava e sentia gosto por isso, mesmo ainda pequeno, sem tocar quaisquer instrumentos musicais. Acompanhando os ensaios dos seus pais para apresentações na igreja, Israel traz em sua fala, a memória da utilização cotidiana do rádio em seu lar, ferramenta de comunicação vanguarda na implementação da indústria cultural no Brasil, ainda na década de 1920. O seu pai, uma grande referência para a carreira do artista, incentivava a imersão na música, trazendo pro aconchego familiar, uma incansável rotina musical. Este, por sua vez, chegou a gravar com a sua filha mais velha, outra grande inspiração para o músico, um disco de vinil, em meados dos anos 1980, na cidade de São Paulo.

153.) Em valores absolutos, uma redução maior entre os Empregados dos Setores Criativos, com menos 405.735 trabalhadores ocupados em 2020, em relação a 2019; e uma redução de 286.188 trabalhadores ocupados entre os Trabalhadores Incorporados, na comparação entre o final do primeiro semestre de 2020 e de 2019.

154.) Entrevistas semidirigidas realizadas através da Plataforma Google Meet, por Paulo Keller, nos dias 17/06/2020, 07/10/2020 e 26/10/2020.

155.) Realizado no dia 17 de junho de 2020, via plataforma Google Meet, com duração de 02:00'14.

Além de arranjador, Israel desenvolve trabalhos como produtor musical e executivo e afirma que, hoje em dia, com o desenvolvimento de novas tecnologias, os ofícios se acumulam à um único profissional e o próprio artista de autoproduz. Discussão antiga, essa, no meio musical, que atravessa as condições de trabalho e a própria valorização do artista nessa função. O arranjador não ganha como produtor, entretanto, na maioria das vezes, exerce também, esse papel, já que "muitas músicas que a gente ouve hoje e que a gente gosta, foram resultados da canetada do arranjador", como nos diz o entrevistado. Os pagamentos referentes à distribuição de direitos autorais, para os arranjadores são mais reduzidos do que os de produtores musicais, por exemplo. O trabalhador questiona a falta de valorização do seu trabalho por saber a grande importância que tem para o desenvolvimento de um fonograma.

No que tange à remuneração e valorização do seu trabalho, Israel coloca que o seu primeiro cachê como músico foi quando ainda era muito jovem e lecionava o que ele diz mais saber fazer: música. Destacou-se diante da cena musical e com isso, agregou valor à sua carreira e reconhecimento por parte do público, que, por sua vez, o procurava para tomar aulas de violão. A remuneração era concedida através de pequenos prazeres que alimentava a alma. Ele dizia: "Olha, tá tendo o lançamento do filme e eu quero assistir ao filme. Aí pagava cinema, pagava a pipoca e era assim, pros amigos." Nota-se, portanto, que, por mais que lhe era favorecido um momento de lazer em troca das aulas que ele dava, ainda assim, não era remunerado de acordo com o seu trabalho, de fato. Enquanto instrumentista guitarrista, o seu primeiro cachê ocorreu a partir de uma apresentação em um culto ao ar livre da igreja. Uma pessoa que ali estava, se agradou do seu trabalho e logo o procurou, interessado em gravar com ele. Ele aceitou o convite, foi até à casa desse homem e, por volta de 1988, Israel vem a receber o seu primeiro cachê como músico instrumentista.

Israel Dantas, instrumentista, arranjador, produtor musical e executivo, além de se autoproduzir, produz o trabalho de outros artistas. As origens de sua formação como músico são diversas e afirma ser resultado de várias coisas na música e, consequentemente, a sua música é fruto de toda essa mistura musical. O samba carioca, o pop, a música regional, cristã e erudita são fontes que alimentam a sua musicalidade e a forma que toca os instrumentos. Em produção do seu novo disco, escrevendo o livro sobre parte da sua trajetória e finalizando o Trabalho de Conclusão de Curso da universidade, Israel afirma dividir o seu tempo com a dedicação aos seus instrumentos-chave - violão, guitarra e teclado - e destaca a importância em manter ativa, a relação com o instrumento como propagador daquilo que o instrumentista quer passar, "o som que você quer gerar". É parte do profissional, o instrumento. A soma dos dois é que resulta na concretude da música. Por isso, recomenda o artista, a utilização de instrumentos de qualidade para que essa união renda saldos positivos.

A organização dos músicos e musicistas enquanto trabalhadores e trabalhadores no campo artístico é de fundamental importância para a garantia de direitos da classe em questão. Perguntamos ao instrumentista se ele está registado em alguma associação ou instituição que cumpra esse papel. Filiado à Ordem dos Músicos do Rio de Janeiro, anteriormente, ao Sindicato dos Músicos, Israel e atualmente, em termo de direitos conexos, de execução de rádio e de CD, o artista recebe pela ABRAMUS, localizada também na capital carioca. Em São Luís, no Maranhão, a representante dessa Associação, é a AMAR SOMBRAS – Associação de Músicos e Arranjadores e Regentes, Sociedade Musical Brasileira, coordenada por Márcia Cristina Carvalho, que lida diretamente com a questão dos direitos autorais.

O Sindicato dos Músicos em São Luís, entretanto, não é atuante e os perfis dos representantes da instituição diferem, em grande parte, da proposta de um sindicato. Quanto aos direitos autorais conexos, o artista coloca que, diante do desenvolvimento das tecnologias no mundo contemporâneo, com a era do *streaming*, da inserção na indústria cultural dos aplicativos de música e das plataformas digitais, os valores referentes aos direitos de reprodução foram reduzidos para todas as categorias tabeladas dos profissionais da música.

A partir de março de 2020, foram estabelecidas no Brasil, restrições e medidas sanitárias vinculadas às aglomerações de pessoas diante da pandemia do COVID-19, o que fragilizou grandiosamente o trabalho dos músicos que vivem das apresentações ao vivo. Israel coloca que com essa crise sanitária, política e social imposta, o número de transmissões ao vivo pelas redes sociais cresceu disparadamente e a facilidade em lidar com a tecnologia há muitos anos, o favoreceu e foi um diferencial para desenvolver o seu trabalho nesse momento. Sinaliza que, hoje em dia, se o músico tem o domínio da tecnologia, já tem garantido 50% de chance de entrar no mercado de trabalho. Realizando editoração de partitura e trabalhos de documentários, também consegue fortalecer a sua renda. Um trabalho solitário, realizado diretamente do seu *home studio*, o que favorece o distanciamento social tão precioso neste momento de pandemia.

A segunda entrevista foi com o músico instrumentista Hugo Carafumim Barbosa[156.)] . Nascido, criado e residente na ilha de São Luís, capital do Maranhão, Hugo nasceu no dia 02 de maio de 1987. Com 33 anos, o músico se formou no curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Maranhão em 2017 e hoje, está aprimorando os seus conhecimentos em uma especialização em educação musical. O interesse pela música, conta Hugo, foi herdado do seu avô, um primoroso saxofonista, um músico autônomo, alfaiate e tocador das festas tradicionais de Bumba Boi e do Divino Espírito Santo da região de Icatu, no interior do estado. Começou os seus primeiros passos na música aos oito anos de idade, na Escola de Música do Bom Menino, do Convento das Mercês, em São Luís.

No início da caminhada musical de Hugo Barbosa, o primeiro instrumento a tocar foi o flautim, e logo em seguida, já começou a tocar trompa e *sax horn*. O desejo sempre fora o de tocar trompete, mas como era ainda muito jovem, não conseguia manusear o instrumento e primeiro, teve de aprender os mencionados acima. Conta o artista, que teve de pedir à sua mãe para articular com o seu professor Tomás de Aquino para que liberasse o instrumento para que ele aprendesse a tocar. E assim, aconteceu. Com dez anos, Hugo começou a tocar trompete e até hoje, é o instrumento que mais toca.

No período que vinha ascendendo em sua carreira musical, o músico ingressou em um curso técnico na Escola de Música do Estado do Maranhão, grande referência para quem busca aprimorar os estudos nessa área. Iniciou-se, portanto, a temporada de shows com artistas locais, tais como Beto Pereira, Célia Sampaio e Ale Muniz, o que possibilitou ampliar o seu campo de atuação na cidade. Em 2003, Hugo Barbosa passa a integrar um grupo instrumental. Até então, o seu trabalho era divido somente entre as festas tradici-

156.) Entrevista realizada no dia 07 de outubro de 2020, via Plataforma *Google Meet*, duração de 01:03'58.

onais da ilha, como São João e Carnaval, além da Banda do Convento, local em que aprendeu a tocar os primeiros instrumentos musicais.

Aos dezoito anos, no ano de 2007, Hugo adentrou à Guarda Municipal da cidade de São Luís através de um concurso público e desde então, exerce a profissão na prefeitura da ilha. Reconhece o artista, que precisou ter uma base econômica, uma "segurança", como denomina, para que se entregasse ao universo da música e pudesse aprofundar com propriedade neste, como o fez, sem se preocupar-se com a remuneração, tendo em vista, a forte instabilidade econômica dos músicos instrumentistas na cidade de São Luís e no Brasil, de modo geral, como constatamos nas entrevistas, nas observações participantes e nos estudos bibliográficos realizados acerca dos trabalhadores da cultura. Hugo Barbosa, além de tocar na Banda da Guarda, desempenha o papel de professor na periferia de São Luís, no bairro do Coroadinho, em um projeto social apoiado pela Guarda Municipal. O músico desenvolve um trabalho de formação de banda com jovens daquela região há seis anos, o que fortalece a comunidade e garante o acesso das crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social às artes. Desde então, Hugo já não consegue mais conciliar o seu tempo com o circuito de Bumba Boi e não toca mais nessas apresentações. De festa popular, o artista destaca que participa anualmente da Queimação das Palhinhas da madrinha de sua esposa. Tradicional festividade religiosa e da cultura popular esta, que é celebrada no Dia de Reis, 06 de janeiro, no Maranhão, marcando o encerramento das comemorações natalinas no estado.

Atualmente, os rendimentos mensais de Hugo Barbosa estão relacionados à sua atuação como professor de trompete na Escola de Música do Município de São José de Ribamar, na Guarda Municipal e como instrutor do SESC, se desdobrando para conseguir concluir a carga necessária de trabalho em cada uma das instituições. Com vistas em um mestrado em performance musical ou docência do ensino superior, atuando como músico instrumentista no Quinteto de Metais e na Orquestra Guajajaras, um projeto que contribuiu em sua fundação, Hugo Barbosa não para.

A partir de março de 2020, o cenário mudou. O mundo estava frente à uma pandemia. Mesmo estabilizado economicamente, o músico se preocupou muito não somente com os seus pares, senão que com os seus alunos, todos, oriundos de regiões periféricas e em situações de vulnerabilidade social, sem experiência ou com pouca experiência profissional, e mesmo assim, os estabelecimentos onde comumente tocavam, se fecharam durante o pico da pandemia. Quando o músico cita a preocupação com os demais trabalhadores da economia criativa, ele relata o quanto colegas foram afetados, não tendo de onde tirar para manter a sobrevivência. Relatam eles, que estavam em uma situação bem difícil, vendiam os seus instrumentos para pagar aluguel e se manterem alimentados. A coordenação da Orquestra, em que Hugo é um dos integrantes, usava do caixa do grupo para comprar cestas básicas e promoviam "vaquinhas" para adquiri-las para os integrantes da Orquestra.

Durante o ano de 2020, Hugo deu aulas online, respeitando as regras sanitárias e o distanciamento social. Além das plataformas que utilizou para dar aulas, otimizou redes sociais como *WhatsApp* e *Telegram* para interagir com os e as estudantes. Além destes recursos digitais, a Orquestra Guajajaras utilizou um trabalho audiovisual através de um vídeo editado onde, cada um, em sua residência, gravou a sua participação com os instrumentos na reprodução da música "Flanelinha de Avião", de César Teixeira, com intuito de viralizar na internet e de acordo com o artista, serviu como uma válvula de escape em

um momento tão difícil para o mundo inteiro. Mesmo realizando os trabalhos virtuais, a preocupação do músico esteve sempre voltada aos colegas de trabalho que necessitavam destes recursos para viver. Mesmo com o auxílio emergencial do governo federal, a priori, de R$600 e depois de R$150, o trabalho dos músicos instrumentistas foi precarizado e as condições sociais de existência, suprimidas. São Luís, como um caldeirão cultural, ainda é muito insuficiente, quando pautamos infraestrutura, comparada com outras capitais da região nordeste. Ainda não há produção adequada, tampouco mercado que sustente o trabalho artístico na capital maranhense.

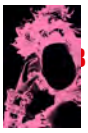
A conversa realizada com Hugo Barbosa aconteceu no início de outubro de 2020, momento este em que o estado do Maranhão começava a retomar aos poucos, as atividades após o primeiro epicentro da pandemia, até chegar a cepa indiana no porto de São Luís. Nesse intervalo até o segundo momento da pandemia no Maranhão, com duração de cerca de três meses, os músicos organizados, elaboraram um protocolo e submeteram à Secretaria de Cultura do Estado – SECMA para que assinassem, constando que no decorrer das semanas, com a redução dos números de infetados, a quantidade, ainda restrita de músicos a se apresentarem juntos, fosse aumentando gradualmente. Os profissionais a frente deste movimento constituíam grupos de pagode e trabalhavam em eventos fechados, tais como casamentos e aniversários e, consequentemente, foram muito mais afetados pelos decretos públicos, tendo em vista que estes grupos, geralmente, são constituídos por cerca de 10 integrantes. Com a redução da contaminação pelo vírus, os eventos em locais abertos vêm retornando paulatinamente e com isso, a classe do trabalho artístico, retomando as suas atividades.

Ao finalizar a entrevista, Hugo Barbosa traz que o trabalho social desenvolvido é uma contrapartida ao que recebera no passado. Hoje, as novas gerações já não precisam ir tão distante para estudar e as que não podem sequer, saírem de seus bairros, precisam de amparo social, psíquico, físico, emocional e cultural. Portanto, sua atuação em uma comunidade periférica o faz retornar a um tempo não muito distante, quando o seu primeiro contato com a música se deu no projeto social do Convento das Mercês, o que mudou a sua vida por completo. Um redemoinho que o possibilitou hoje, prestar um serviço de grande valor à comunidade do Coroadinho, bairro fortemente marcado pela ausência do Estado e consequentemente, pela grande incidência de violência, na ilha de São Luís.

Nosso terceiro entrevistado foi o músico Hugo César Silva Lima[157.)] . O artista ludovicense de 31 anos é compositor e multi-instrumentista – violonista, guitarrista e contrabaixista. Ingressou no curso de violão erudito aos 14 anos, na Escola de Música do Maranhão, localizada em São Luís e atualmente, é integrante de duas bandas e músico *freelancer* (*sideman*).

De família protestante, Hugo e seu irmão Raul, iam aos retiros da igreja e em um destes ele teve o contato com um instrumento musical pela primeira vez e percebeu que, como havia crianças tocando e tocando bem, diversas canções, ele poderia fazer o mesmo. De imediato, ao retornarem para casa, imploraram ao pai, um instrumento musical. Em

[157.)] Entrevista semiestruturada realizada no dia 26 de outubro de 2020, via Plataforma Google Meet, duração de 01:20'29.



paralelo à chegada do instrumento pela igreja, chegou também através de seu avô, Álvaro, “uma figura!”, relembra. Ainda de suas memórias, Hugo traz que o seu primeiro professor de música dizia que nunca iria aprender a tocar e hoje, após muita dedicação e estudos, ele consegue provar que, de fato, aprendera o ofício. Ao contrário deste, o músico conta que teve um grande incentivador que o preparou para a vida profissional, o professor Raimundo Nonato, da Escola de Música do Estado do Maranhão, que o acompanha há dezasseis anos, juntamente com o seu violão.

Instrumentista de cordas, Hugo César toca violão, guitarra e baixo. A sua primeira banda, Stalingrado, foi formada por ele e seus colegas da escola, e de acordo com ele, muito contribuiu para aprimorar os seus estudos na guitarra elétrica. Se considera autodidata, mesmo tendo passado pela educação formal. Visualiza o seu desempenho a partir dos seus estudos solitários, através de exercícios, dinâmicas e práticas de composição.

Ao ser questionado sobre a relação do músico com o instrumento, Hugo César conta que ele é o grande professor, que vai mostrando caminhos e limites para quem o toca, lhe oferecendo desafios para superá-los e adaptar-se a ele. O instrumento musical é ferramenta para abrir as portas do conhecimento acerca de outras culturas e a possibilidade de interação com elas.

Formado no ensino técnico na Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa, Hugo César teve como uma de suas bases da carreira musical aquele ambiente. Estudou por alguns períodos no curso de Licenciatura Plena em Música, na Universidade Federal do Maranhão, mas não concluiu os estudos porque sentia que a forma como enxerga a música não é contemplada nas matrizes do ensino curricular do curso e sofreu preconceitos por não se adequar ao modelo eurocêntrico, premissa acadêmica no ensino superior brasileiro. Da mesma forma, o músico aponta que é importante a formação na universidade e que tampouco, desistiu dela.

As novas demandas que surgiram a partir das normas de distanciamento e isolamento social fizeram com que os músicos buscassem outras formas de angariar recursos, já que as que tradicionalmente utilizavam, não podiam ser realizadas naquele momento. Com shows cancelados, sem perspetiva de retorno, inicialmente, Hugo, juntamente com a sua companheira e, também artista Nanda Pretah, investiram em cursos online acerca de música e negócios para driblarem a crise que, além de sanitária, tornou-se também, econômica.

Com a pandemia instaurada no Brasil desde março de 2020, Hugo se viu atado à preocupação se, diante desse contexto, ele iria conseguir continuar vivendo do seu ofício: fazer música. Foi então que, a partir das suas pesquisas e estudos relacionados à temática, Hugo percebeu que seriam necessárias outras formas de gerar receita, como dar aulas online, por exemplo, que é, hoje em dia, um dos seus meios de sobrevivência. A criatividade foi explorada durante o período de ápice do Coronavírus no país: Hugo está em processo de elaboração de um curso online só com ritmos brasileiros e afro-americanos. Outra receita possível de ser gerada e que o músico também arrecada é através das plataformas digitais via streaming, como *Spotify* e *Deezer*.

Uma outra forma de gerar receita, principalmente em tempos de isolamento social, é a produção de conteúdo, onde, de acordo com o artista, o profissional se vê obrigado a ter regularidade nas postagens, a estar imerso, muito presente nas redes sociais e a se de-

dicar atentamente a esse trabalho. Hugo se viu em uma crise diante dessas cobranças e diz estar aprendendo cada dia mais sobre as estratégias para gerar receita a partir desta atividade. Os editais de apoio às iniciativas culturais também foram formas de angariar recursos durante a pandemia. Apesar de algumas políticas de incentivo à cultura já atuarem por meio de editais, com a chegada da pandemia, a Lei Aldir Blanc e alguns outros decretos possibilitaram, apesar das adversidades já apresentadas, que músicos e musicistas de todo o país se inscrevessem em projetos do governo federal, o que foi um alívio para quem pôde se inscrever e ser contemplado.

Hugo Cesar Lima não possui registo em quaisquer associações de músicos, porém arrecada receita por conta do selo que um de seus grupos, Afrôs, têm registado, entretanto, se o artista se filiasse à alguma representatividade da categoria, os seus direitos autorais estariam resguardados e além de arrecadar com a banda, arrecadaria também a partir do seu trabalho individual. Diante da pandemia, o músico se atentou para essa questão, inclusive por anteriormente ter tido problemas com órgãos de registos e afirmou que em breve também irá se registar como compositor, para garantir mais uma fonte de geração de receita. Sem ter como comprovar renda por conta de um mercado que ainda é informal, Hugo reconhece a imprescindibilidade do registo e que está atrasado nesse quesito, por não ter o controle de como a sua música está sendo difundida e tampouco ser remunerado por isso. Destarte, o músico coloca que a abertura de uma conta como MEI (Microempreendedor Individual) é importante - assim como já o fez - para que a sua receita seja comprovada, para, também, dessa forma, assegurar uma futura aposentadoria.

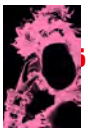
Considerações finais

A pandemia da COVID-19 afetou drasticamente os rendimentos de músicos e musicistas, principalmente aqueles profissionais que vivem exclusivamente da música e não tem um segundo ofício. Afetou particularmente todos os trabalhadores do setor cultural e artístico que dependem da performance ao vivo. Provocando desemprego, restrição de atividades e aumento da precariedade financeira.

Durante o processo de estudos bibliográficos e coleta de dados realizados,averiguamos a forte presença da instabilidade financeira e da incerteza na carreira dos músicos instrumentistas na cena ludovicence, marcada pela alta rotatividade do mercado. Observamos que o cenário da música em São Luís é bastante heterogêneo em suas formas de trabalho e os impactos sociais se dão conforme estas condições formais ou informais de trabalho. Estas condições de trabalho, bastante informais e incertas, têm levado os músicos a pensar principalmente na questão da necessidade de empreender, de ser MEI (Microempreendedor individual) e autogerir sua carreira.

Um ponto levantado pelos músicos entrevistados é a importância de se ter um espaço próprio (*home studio*), principalmente em um momento de isolamento social como o da pandemia, e que garanta boas condições de trabalho para os músicos. Segundo relatos, ter um *home studio* ainda é um privilégio, pois ter este espaço disponível para criar e atuar enquanto músico, ainda não é viável para milhares de músicos em São Luís.

As novas tecnologias se inserem nesse contexto pandêmico como uma alternativa para dar continuidade a seus trabalhos de forma remota. Principalmente neste momento atual, que cobra ainda mais, a capacidade dos músicos de criar conteúdo digital e em-



preender nas redes sociais. Os músicos relataram que estabeleceram uma nova relação com as mídias digitais, e que estas novas tecnologias possibilitaram novas formas de colaboração e de parcerias (a distância – de forma remota).

Constatamos o baixo associativismo presente no meio musical. Os relatos das entrevistas ressaltam que é essencial a união da categoria que compõe a cena musical maranhense, para que os direitos sociais da classe sejam assegurados e para que políticas públicas e ações sociais sejam viabilizadas e contemplem o universo artístico musical de São Luís. Segundo relato dos músicos, uma das lições da pandemia foi a consciência da necessidade de união dos músicos diante do contexto de desunião dos diversos profissionais da música.

Referências bibliográficas

Adorno, T. (2011). Introdução à Sociologia da Música – Doze preleções teóricas. São Paulo: UNESP.

Amaral, R. C. do, Franco, P. A. I. & Lira, A. L. G. (Eds.). (2020). Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil. Paris: UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0.

Becker, H.S. (2010). Mundos da Arte. Lisboa: Livros Horizonte.

DATA SIM. (2020) COVID-19:Impactos no mercado da música do Brasil. São Paulo: DATA SIM.

Flick, U. (2013). Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes. Porto Alegre: Penso.

Itaú Cultural. (2020). Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural.

Ministério da Cultura de Brasil. (2012). Plano da Secretaria da Economia Criativa: Políticas, diretrizes e ações. Brasília: MinC.

Menger, P.-M. (2005). O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. São Paulo: Roma.

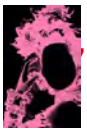
Paugam, S. (Coord.) (2015) A pesquisa sociológica. São Paulo: Vozes.

Poupart, J. (2008). A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In Poupart, J. el al. (Orgs.). A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos.(215-253). São Paulo: Vozes.

Segnini, L.R.P. (2014). Os músicos e seu trabalho. Tempo Social – Revista de Sociologia da USP, 25(1), 75-89.

Segnini, L. & Bulloni, M. N. (Org.). (2016). Trabalho artístico e técnico na indústria cultural. São Paulo: Itaú Cultural.

UNCTAD. (2010). Relatório da Economia Criativa. Brasília: ONU, Ministério da Cultura.



PARTE III

Artes, género, corpos e decolonialidade

CAPÍTULO 3.1.

Políticas do corpo esgotado na dança de Tatsumi Hijikata[158.)]

Policies of the emaciated body in Tatsumi Hijikata's dance

Éden PERETTA[159.)]

Resumo

A presente comunicação busca apresentar a noção de suijakutai (corpo esgotado), presente nos últimos espetáculos do dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata, criador da dança butô, bem como introduzir o horizonte político ao qual aponta. O suijakutai parece oferecer-se como epicentro de potentes reflexões filosóficas, uma vez que materializa a dança como uma possibilidade de "uso despropositado do corpo", colocando em tensão inúmeras normatividades culturais que circunscrevem a experiência da corporeidade em nossa sociedade contemporânea, inscrevendo-se tanto no corpo físico, "de carne" (nikutai), como no corpo social (shintai). Neste sentido, a sobreposição entre suijakutai e as reflexões sobre biopolítica (Agamben) torna possível pensarmos também em dimensões "micropolíticas" (Rolnik) presentes neste corpo em cena, uma vez que potencialmente problematiza em um nível sensível/perceptivo os modelos normativos que constituem a nossa corporeidade, a nossa experiência física e abstrata de "ser corpo".

Palavras-chave: dança buorpo, biopolítica, micropolítica

Abstract

This communication seeks to present the notion of suijakutai (emaciated body), present in the latest performances by dancer and choreographer Tatsumi Hijikata, creator of the butoh dance, as well as introduce the political horizon to which it points. The suijakutai seems to offer itself as an epicenter of powerful philosophical reflections, as it materializes dance as a possibility of "unreasonable use of the body", putting in tension numerous cultural normativities that circumscribe the experience of corporeality in our contemporary society, inscribing itself both in the physical body, "of flesh" (nikutai), and in the social body (shintai). In this sense, the overlap between suijakutai and reflections on biopolitics (Agamben) makes it possible to also think about "micropolitical" dimensions (Rolnik) present in this body on stage, since it potentially problematizes the normative models that constitute the our corporeality, our physical and abstract experience of "being a body".

Keywords: butoh dance, body, biopolitics, micropolitics

158.) A presente publicação é fruto da fusão de fragmentos de meu livro (O soldado nu, Perspectiva, 2015) com elementos de minha pesquisa atual

159.) Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto - Brasil E-mail: edensp(at)ufop(dot)edu(dot)br

> A sensibilidade superlativa de Hijikata desenvolveu a individualidade de cada dançarino e, através de suas performances de dança, revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia (Göda in Klein, 1988, p. 79).

O dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata, sem dúvida, apresenta-se como um dos personagens mais importantes da cultura experimental japonesa da segunda metade do século XX. O seu trabalho influenciou decisivamente os fundamentos estéticos e filosóficos de toda uma geração, servindo como ponto de referência para representantes das diferentes modalidades de expressão artística que atravessaram aquela época ou que nela se inspiraram. O impacto que a sua dança e o seu pensamento provocaram no campo performático japonês deixou profundas cicatrizes em seu desenvolvimento futuro. Muito além da excelência de seu estilo ou de sua gestualidade, Hijikata jogou na face de toda uma geração a experiência do abismo da existência, das contradições e da escuridão que atravessavam seu corpo, fundando assim as bases de uma nova teoria do corpo, capaz de contaminar em modo significativo diferentes âmbitos da prática artística japonesa. Muito mais do que a codificação de uma série de técnicas do movimento, ele acabou concebendo um momento de insurreição ao interno das estruturas de poder da sociedade de seu tempo.

Esta nova epistemologia colocada em ato pela sua dança, a qual se refere Gōda, constrói-se a partir de uma coerência orgânica entre seu percurso criativo e uma particular conceção de corpo, uma vez que nasce embebida por uma atmosfera de contestação e subversão político-cultural. Esta nova práxis do corpo desenvolvida por Hijikata tornou visível alguns mecanismos sutis de resistência física e simbólica que até então habitavam a intimidade de seu corpo, imerso em um constante processo de busca pela sobrevivência às margens de uma sociedade destruída e violentada pelas novas imposições culturais do Ocidente.

Figura 30. Hijikata Tatsumi em Hôsôtan, 1972

Fonte: www.artistsspace.com

A morte, o erotismo e a marginalidade social experienciada cotidianamente, seja em sua vida real como em seu imaginário – povoado pela literatura francesa "maldita" –, o ajudaram em algum modo a reelaborar suas conceções de arte e de corpo, em meio ao turbulento contexto de revoltas políticas e artísticas de um Japão pós-guerra. Assim sendo, a arte performativa passou apresentar-se a ele não mais como uma fábrica de sonhos e sim como possibilidade concreta de intervenção cultural, ao mesmo tempo em que seu entendimento de corpo passou a admitir o peso, os desejos e a decadência de sua carne enquanto matrizes de sua própria existência.

Muito além da *messa in scena* de polêmicos espetáculos, Hijikata estruturou toda uma singular metodologia de trabalho para a construção da presença cênica que revela, em cada ato, profundos sinais de pertencimento a um desejo mais amplo de subversão. Uma metodologia que se posicionou claramente, também em um plano ideológico, através de suas denúncias e de seus anúncios. Um percurso de subversão física e cultural do corpo que teve como ponto de partida a renúncia a uma precisa conceção de corpo e de sociedade, bem como um nítido esforço em direção a um determinado horizonte ideológico. Mesmo que a heterogeneidade de seus ideais não permita que Hijikata seja rotulado e limitado ao interno de um movimento organizado política ou socialmente, uma análise cuidadosa da complexidade de sua obra e de seus pensamentos nos autoriza ao menos a identificar com relativa precisão os horizontes em direção aos quais desejava caminhar.

Em *To prison* (Tatsumi, 2000, pp. 44-45), Hijikata denuncia claramente os ideais contra os quais se posicionava, bem como a quais princípios ideológicos corresponderiam seus esforços enquanto artista. A sua afinidade com a criminalidade e a evocação da dança enquanto uma forma de "uso despropositado do corpo", ou como "instrumento de prazer", ressalta nitidamente a sua oposição ativa contra a "moralidade civilizada" e a "alienação do trabalho", edificadas por uma "sociedade orientada à produtividade" em modo coerente com o "sistema econômico capitalista e suas instituições políticas".

Os métodos de treinamento cênico propostos por Hijikata procuravam, portanto, materializar um potente projeto estético-artístico, ao mesmo tempo em que revelavam um consistente posicionamento político e ideológico em suas raízes. Neste sentido, consciente do princípio dialético que compõe a relação entre corpo e mundo, indivíduo e sociedade, sujeito e cultura, bem como da prevalência do poder exercido pelos valores socioculturais na configuração de cada uma das fibras de seu corpo, Hijikata procurou estruturar as bases subversivas de suas ações político-artísticas. Para tanto, colocou em ação um processo de subversão deste *shintai* ("corpo cultural") através de uma exploração profunda das diferentes qualidades da matéria que configuram o *nikutai* ("corpo de carne"), a materialidade crua do organismo humano.

Influenciado pelas experiências de vida que compuseram suas matrizes poéticas, Hijikata desenvolveu procedimentos técnicos objetivando a degradação do ser humano através de mecanismos de dissolução daquelas estruturas de sua identidade social que refletiriam – e reforçariam – os valores da sociedade aos quais se contrapunha. Assim sendo, estimulava a vacilação identitária de seus discípulos valendo-se principalmente de tudo aquilo que era considerado negativo pelas regras sociais, tais como erotismo, violência e criminalidade. Instaurava um processo de investigação de identidades polimórficas, no qual os indivíduos envolvidos buscavam esvaziar-se de seus automatismos cotidianos e, a partir de um novo ponto, podiam reconstruir-se através de contínuas metamorfoses.

A variedade de procedimentos com os quais procurou desconstruir o *self* físico de seus dançarinos revelou alguns de seus mecanismos de subversão física e cultural. A gestualidade por eles alcançada, buscando dissolver a dimensão social de seus corpos, colocava também em tensão os modelos que os padronizavam moral e funcionalmente ao interno da sociedade. O gesto podia assim adquirir, além de uma profunda organicidade, uma relativa valência política, uma vez que se mostrava destituído de uma coordenação racional – criticada enquanto matriz simbólica da organização moral e cul-

tural de uma sociedade conservadora – ao ser pressionado pelas dimensões instintivas do *nikutai*. Desta forma, Hijikata elaborou a sua particular *práxis* artística, materializando em cena e em seus treinamentos uma epistemologia do corpo que buscava despir o gesto de sua racionalidade funcional e, deste modo, tentar desconstruir a conceção de indivíduo normatizado pelos ditames de uma moralidade civilizada.

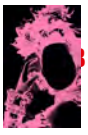
> Desafiar o próprio corpo, e desafiar com/através do corpo significa que dúvida e desequilíbrio são impulsos motivadores para o movimento; eles direcionam o performer em direção a um corpo crítico, um corpo que fica em pé sobre o seu limite (Centonze, 2003/2004, p. 30).

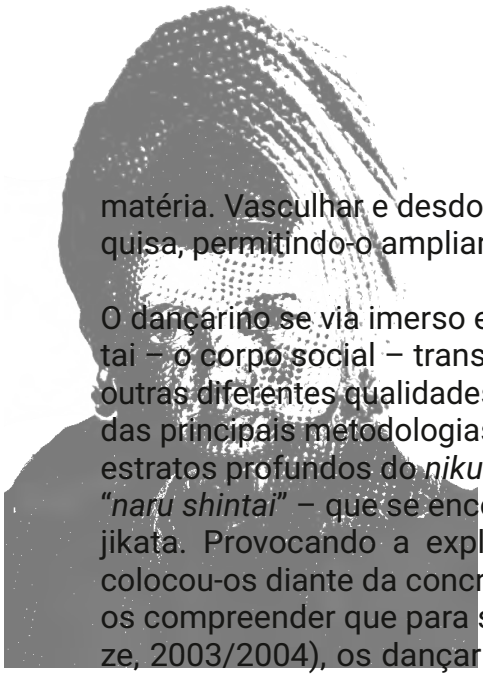
Ao centro do *Ankoku Butō* de Tatsumi Hijikata encontra-se a carnalidade do corpo. A fisicidade do organismo humano, em seus diversos níveis de composição, serve como epicentro bidirecional do qual tudo parte e para o qual tudo retorna, para implodir-se. O *nikutai* – o corpo de carne – aparece transversalmente nos diferentes elementos que compõem a complexidade de seu projeto, o qual apresenta a investigação arqueológica de sua materialidade como um princípio, a transubstanciação psico e fisiológica desta matéria como recurso técnico, e a sua diluição ou transcendência como um de seus principais objetivos. Foi forçando os limites de seu *nikutai* que Hijikata esboçou as bases de sua dança, uma dança *do* e *desde* o corpo.

Considerado tanto um conjunto de fluxos de sensações como um reservatório da memória, o corpo de carne proposto por Hijikata refutou-se a submeter-se a hierarquias e subjugar-se perante a suposta superioridade da razão. A predominância de um comportamento anárquico nesta fisicidade deslegitimou uma possível configuração técnica para a sua ação performativa que proviesse do exterior, reivindicando-a e construindo-a, portanto, a partir de suas estruturas mais internas: o osso e a carne.

A dança do *nikutai* não admitia assim a existência de uma gestualidade codificada e nem de um universo técnico pré-existente, pois na crueza de sua anarquia, via celebrada a efemeridade de suas estruturas ao sujeitar-se à decomposição e às metamorfoses da matéria, as quais a impossibilitam de ser fixada em categorias ou formas definitivas. Este caráter de caducidade e de corruptibilidade do corpo de carne ressalta a ligação do ser humano com a sua esfera biológica, seus instintos, sua dimensão animal e caótica, e sobretudo, com seu *ankoku* (sombras, escuridão). Com isso, privilegiando as dimensões concretas da carne, foi possível subverter a primazia das abstrações racionais – tão caras às conceções de origens platônicas provindas do mundo ocidental – e, assim, imunizar-se de possíveis valores semânticos para seus atos.

O gesto executado por um corpo de carne apresentou-se, portanto, não como uma inferência racional ou tradução de um signo exterior, mas como uma experiência profunda da fricção entre a velocidade e a direção, entre o espaço e o tempo internos. A sua expressividade, por sua vez, não provém de uma vontade pessoal e subjetiva, mas de uma secreção, que resulta da colisão ou do colapso destas categorias ao interno do corpo. A decomposição anatômica – e atômica – do corpo humano (Centonze, 2003/2004, p. 22) possui um papel fundamental no trabalho proposto por Hijikata, pois era através de sua indução que ele proporcionava aos seus dançarinos a experimentação de diferentes possíveis estados do corpo de carne. Desta forma, deparando-se com a crua fisicidade de seu corpo, o butōka podia experimentar os interstícios de seu próprio *ankoku*: os estratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua





matéria. Vasculhar e desdobrar este *ankoku* passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências.

O dançarino se via imerso em um contexto no qual era convocado a esvaziar o seu shintai – o corpo social – transformando-o em um recetáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. Esta diluição do shintai apresenta-se como uma das principais metodologias de trabalho construídas por Hijikata, para tentar acessar os estratos profundos do *nikutai*.É justamente neste corpo em constante transformação – "*naru shintai*" – que se encontra a substância fluida e primordial da obra de Tatsumi Hijikata. Provocando a exploração de identidades polimórficas de seus dançarinos, colocou-os diante da concretude de seus *kanōtai*, ou seus "corpos possíveis". Fazendo-os compreender que para se aproximarem destes seus "corpos em potência" (Centonze, 2003/2004), os dançarinos deveriam atingir seus estados de objeto, de realidade concreta e não simbólica, deveriam experimentar a instabilidade de suas instâncias de carne, perseguindo assim a "verdade" (*hontō no koto*). Neste modo, antes de oferecer-se como um instrumento, o *nikutai* seria um horizonte a ser alcançado através de um árduo processo de experimentação, no qual o dançarino deve descobrir a qualidade íntima, o estado de ser dos objetos, tendo principalmente, para isso, que concebê-los ontologicamente.

O treinamento proposto por Tatsumi Hijikata tinha, portanto, como objetivo construir uma plena consciência física capaz de possibilitar aos seus dançarinos uma espécie de domesticação do gesto e a consequente obtenção de uma máxima disponibilidade de seus próprios corpos. Guiados por estímulos verbais e por seus impulsos instintivos, podiam acessar imagens que lhes ajudavam a desconstruir seus shintai ordinários e os devolviam à materialidade de seus *nikutai*, desvelando os infindáveis estratos de seus corpos-memória.

Hijikata, portanto, considerava o corpo como um reservatório da memória do inconsciente coletivo e sua dança partia da exploração deste universo de reminiscências encravadas na própria carne. Ao interno de sua obra é possível perceber que esta concepção atingiu a sua plena expressão em seu projeto *Shiki no tame* no *nijushichiban* – "Vinte e sete noites para quatro estações", de 1972, no qual utilizou uma releitura da memória dos corpos e dos movimentos dos agricultores de Tōhoku, criando um universo cinético que posteriormente foi interpretado como o estereótipo gestual da dança Butō.

Esta espécie de repositório da memória é, na verdade, permeada simultaneamente por diferentes estratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o *ankoku* de cada dançarino: a sua matéria escura. Neste sentido, o *butōka* tem diante de si o seu *ankoku* como matriz expressiva e, ao mesmo tempo, *lócus* de realização de sua dança. O desmembramento desta memória, assim como a fragmentação de seu corpo, institui um percurso extremamente físico para a sua composição cênica, empurrando-o para a experimentação de seu abismo e a realização de sua essência, em termos fenomenológicos, ajudando-o assim a evitar que permaneça na superficialidade de um simples redesenhar da realidade.

O treinamento no *Ankoku Butō* teria assim como foco principal a identificação do estímulo do movimento, da raiz dinâmica da própria ação, a partir de um processo de imersão nos diferentes estratos da memória física de um corpo em constante descons-

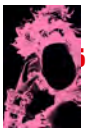
trução, tornando possível a latência de diferentes identidades metamórficas. Neste sentido, é válido afirmar que o *Ankoku Butō* trabalhou com a messa in scena de uma espécie de reificação da memória, um processo no qual um gradual desvelamento dos diferentes estratos que a compõem ao interno do nikutai do dançarino torna possível as suas combinações e sobreposições que serão projetadas sobre o palco (Centonze, 2003/2004, p. 22). A performance poderia, portanto, ser vista como o suceder de fragmentos sobrepostos de uma memória reificada, isto é, transformada em objeto, em coisa.

Tatsumi Hijikata proporcionava assim a possibilidade de o dançarino desafiar o seu próprio corpo, confrontando-se com o seu *ankoku* objetificado, através da reificação de suas memórias pessoais e universais, entremeadas na materialidade de seu *nikutai*. A este corpo que dança, apresentava as origens do "si" enquanto um cemitério, enquanto um terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos. Desvelava assim o fato de que um corpo-memória jamais se esgota em uma existência individual e subjetiva, mas traz consigo uma pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material.

Hijikata criou desta forma as bases para a construção de um corpo crítico, um corpo de carne que pode acolher na densidade de sua matéria a multiplicidade de existências que o compõem, levantando-se nos confins de si contra uma conceção alienada de indivíduo e contra os determinismos culturais que se impõem sobre a sua carne. Construiu assim as matrizes para a construção de uma corporeidade crítica, isto é, um modo de "ser corpo" fluido e polimórfico que assume na configuração de sua materialidade uma resistência radical às imposições culturais das estruturas de poder dominantes. Um corpo que, em contraste com a efemeridade de suas identidades metamórficas, apresenta uma consistência - e uma existência - realmente política. Nas palavras de Centonze, as "políticas do corpo carnal" (Centonze, 2009, p. 183) no *Butō*, isto é, as expressões de contestação encarnadas na natureza básica e orgânica das existências físicas do *butōka*, são assim apresentadas:

> As políticas do corpo carnal no But são visíveis em um nível coreográfico. Como dança, o But revela um criticismo corporal dissidente e rompedor, que implica uma resistência radical ao corpo no modo como é manipulado pela sociedade do espetáculo. O corpo é empurrado além de seus limites, e sua essência deve ser preservada de esteticismos, sensacionalismos ou exibicionismos. Desta forma, a radicalidade do nikutai torna-se um ato político. Alcançar uma alta intensidade desse emprego do corpo implica uma posição política. O movimento torna-se então uma práxis política, anticapitalista na sua economia (Centonze, 2009, p. 183).

Mesmo que a análise da autora, neste caso, apresente-se circunscrita ao universo coreográfico da performance propriamente dita e tenha como foco a resistência contra os valores da sociedade do espetáculo, seria possível desdobrar seu raciocínio incorporando-o também na interpretação do processo de treinamento proposto por Hijikata, ampliando, portanto, a leitura das políticas colocadas em ato pelo corpo de carne, bem como suas consequências. Muito além do âmbito intersubjetivo, isto é, das relações entre espectador e dançarino, proporcionado pelo espetáculo, os procedimentos metodológicos de Hijikata na preparação de seus dançarinos criaram um campo subjetivo que também poderia servir como referência para a instituição de análogas políticas do corpo.



A gradativa desconstrução do *self*, as diferentes formas de fragmentação do corpo, a incorporação de identidades fluidas e metamórficas, os mortos e as outras existências que habitam ao interno do corpo, são muito mais do que exemplos de procedimentos técnicos de construção cênica. Esses são, na verdade, efêmeros momentos de resistência cultural experimentados por uma subjetividade que se percebe complexa e plural. Neste sentido, poderiam apresentar-se também como sólidos pilares para a edificação de uma espécie de criticismo corporal que, mesmo experimentado inicialmente em um plano individual, desdobra-se inevitavelmente em um âmbito coletivo, devido à conscientização do dançarino seja sobre a interdependência que sustenta a sua existência, como sobre as determinações culturais que configuram ordinariamente o seu shintai.

A partir desta perspetiva, é possível afirmar que os mecanismos de construção do corpo cênico propostos por Hijikata são também, potencialmente, instrumentos de subversão antropológica e política, uma vez que buscaram desestabilizar os modelos culturais de organismo social e individual. Ao fragmentar o corpo de um indivíduo e induzir a sua vacilação identitária, Hijikata desestabilizou a matriz mais íntima e concreta de todo um sistema político-econômico, desconstruindo seus valores, certezas e padrões. Sob esta ótica, torna-se viável conceber – além do espetáculo – o treino físico proposto pelo *Ankoku Butō* também como um espaço de afirmação de "políticas do corpo carnal" (Centonze, 2009, p. 183). Neste sentido, pode-se chegar à conclusão de que o critério que define a existência, ou não, destas políticas não seria necessariamente o seu lócus de manifestação (treinamento ou espetáculo) e sim o seu lócus de origem: a própria carne, ou ao menos o tratamento crítico e subversivo das qualidades de sua matéria (Peretta, 2015).

Os trabalhos propostos por Hijikata a partir do final da década de 1970, trouxeram à tona uma outra conceção de corpo que, de algum modo, pode refletir uma síntese mais madura e contundente deste seu projeto herético de subversão física e social: o suijakutai (corpo esgotado). Para Kuniyoshi (2002, p. 64), *suijakutai* corresponderia ao corpo que você sente vivendo dentro de você para além de seu próprio *self*. Esta alteridade fantasmagórica que habita o próprio corpo foi destacada e reconhecida por Hijikata em seus textos-manifesto nos quais indicava a sua irmã morta como a sua maior professora de *Butô*. Ele dizia que a irmã habitava seu corpo e sempre se contrapunha a seus movimentos, oferecendo-lhe uma contradição em todos os gestos, e, assim, uma maior densidade à sua existência.

Segundo Kurihara, a dançarina Yoko Ashikawa foi quem mais se aproximou da encenação desejada por Hijikata do *suijakutai*. Em um dos últimos espetáculos encenados por Hijikata, Tôhoku Kabuki Project 4, Ashikawa movia-se

> Como se estivesse flutuando, seus olhos quase fechados, como se seu corpo estivesse desaparecendo [...] [Hijikata] parecia ambiciosamente tentar apagar o corpo e ir para além dele, para além de qualquer coisa com uma forma material(Kurihara, 2000: 25).

As potências que habitam assim os interstícios da carne, oferecem-se como significativas matrizes para o repensamento do corpo e de suas práticas. A poesia ácida que emana como uma secreção dos corpos colocados em cena por Tatsumi Hijikata podem nos desvelar algo sobre a dimensão carnal de uma práxis política. Delineando, deste modo, um projeto herético, eternamente aberto e pleno de fissuras, que problematiza

profundamente os usos que fazemos de nossos corpos na sociedade globalizada contemporânea, evidenciando práticas onde a carne não se afasta nem um milímetro sequer de seu compromisso radical com a poesia e a política.

Essa centralidade do corpo de carne (*nikutai*) e seu imbricamento ontológico com a política desvelada no projeto artístico de Tatsumi Hijikata - levada ao seu extremo em sua concepção de *suijakutai* - é que nos permite pensar aqui em zonas de intersecção com as problematizações biopolíticas introduzidas por Michel Foucault (2013) e reelaboradas pelo pensamento de Giorgio Agamben (2017, 2015, 2013, 2005). De um lado, a sua crítica às consequências nefastas de um gradativo protagonismo da dimensão biológica da vida e do corpo nos projetos modernos totalitários de poder, parece reivindicar a desconstrução da "máquina antropológica" que fundamenta as sociedades ocidentalizadas. De outro lado, as suas reflexões filosóficas sobre conceitos jurídicos e históricos como forma-de-vida, usus pauper, estado de exceção, (an)arché, inoperância, dentre outros,parecem compartilhar muitas zonas de contato com as denúncias e anúncios contidos no esgotamento dos corpos colocado em cena pela obra tardia de Hijikata. Este é, enfim, o horizonte em direção ao qual minhas pesquisas começam a caminhar...

Uma perspetiva de pesquisa que se insere em um campo mais amplo do pensamento filosófico comprometido com o movimento de crítica da Modernidade, no qual possui um importante papel a problematização da "máquina antropológica" e do "danificado" projeto racionalista/ iluminista (Adorno & Horkheimer, 1985) que sustenta as sociedades ocidentalizadas. Deste mesmo modo, ao projetar-se no campo da dança, torna possível percebermos como o "corpo esgotado" de Hijikata nos ajuda a vislumbrar possibilidades estéticas de desconstrução das estruturas do pensamento de matriz platônica que dicotomizam e superestimam o plano abstrato das ideias na mesma medida em que desvalorizam o plano baixo e concreto da carne. A afirmação do nikutai (corpo de carne), base do projeto político-artístico de Hijikata, quando levada ao seu extremo, ao seu esgotamento, torna possível consideramos a dança como um espaço concreto de ação micropolítica (Rolnik, 2018), uma vez que tensiona de modo radical e sensível estruturas normativas sedimentadas em níveis inconscientes da vida subjetiva e social.

Figura 31. Yoko Ashikawa

Fonte: Printerest.

Neste sentido, as zonas de intersecção que vejo como horizonte dessa pesquisa buscam destacar o protagonismo das dimensões políticas da arte, comumente submersas ou enfraquecidas em meio à discussão sobre o "belo" advindas da Estética enquanto corrente

filosófica. Em outras palavras, buscam destacar as reverberações políticas concretas e simbólicas no repensamento das normatividades que circunscrevem nossa vida em comum, ressaltando a potência coletiva e transformadora da experiência sensível e subjetiva.

> A dança, como meio entre um espírito e um impulso a um ritual secreto dedicado à carne e ao sangue de jovens, se destina a lapidá-los como armas letais que sonham (Hijikata, 2000, p. 47).

Financiamento

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal de Ouro Preto / Brasil.

Refêrencias Bibliográficas

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1985) Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar.

Agamben, G. (2005) Homo Sacer: il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi.

Agamben, G. (2013) O aberto: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Agamben, G. (2015) L'uso dei corpi. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Agamben, G. (2017) Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Centonze, K. (2003/2004) Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory. In A. But . Asiatica Venetiana, 8/9, 21-36. https://iris.unive.it/handle/10278/3716967#.YVStP0bMJQI

Centonze, K. (2009) Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" Murobushi K . Danza e Ricerca: Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni, 0, 163-186, http://danzaericerca.cib.unibo.it.

Foucault, M. (1993) Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal.

Hijikata, T. (2000) To Prison, 1961. The Drama Review (TDR), 1(44), 165.

Klein, S. (1988) Ankoku but : the premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness. Ithaca: Cornell University.

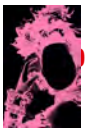
Kurihara, N. (2000) Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. The Drama Review (TDR), 1(44), 10-28.

Kuniyoshi, K. (2002) Yume no ishô: Kioku no tsubo (Dance and Modernism).Tokyo: Shinshokan.

Peretta, E. (2015) O soldado nu - raízes da dança butô. Rio de Janeiro: Perspectiva.

Rolnik, S. (2018) Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições.

Tatsumi, H. (2000). To Prison. TDR, 44(1), 43-48. https://chokohma.files.wordpress.com/2014/09/hijikata-words-to-prison.pdf



CAPÍTULO 3.2.

Gucci Hallucination: os signos da arte na comunicação de moda de luxo

Gucci Hallucination: art signs in luxury fashion communication

Luísa Costa Campos de MOURA[160.)]

Resumo

Este artigo propõe uma análise da campanha publicitária Hallucination, da Primavera/Verão de 2018 da marca italiana Gucci, tendo como objetos o filme veiculado no YouTube e o hotsite. A questão que nos norteia é entender como Hallucination utiliza signos da arte como forma de reforçar a presença da marca no subsistema de moda de luxo. Reconhecendo que a moda se comporta como um sistema de significações em interação com outros, observa-se de que maneira os signos da arte são incorporados nesta campanha e como contribuem para a renovação das propostas de significação da Gucci. Essa análise é desenvolvida segundo uma adaptação do método estruturalista proposto por Barthes em Mitologias – reconhecendo aqui as referências artísticas, contrastando os sistemas da moda e da arte. Autores como Lipovetsky, Barthes e Jameson compõem o embasamento teórico e, como resultado, é verificado que os signos da arte são incorporados de maneira remixada, própria da pós-modernidade.

Palavras-chave: comunicação e práticas do consumo, semiologia, moda, arte

Abstract

This article proposes an analysis of the advertising campaign Hallucination, from the Italian brand Gucci's Spring/Summer 2018, having the film shared at YouTube and the hotsite as objects of analysis. The question the guides us is understanding how Hallucination uses art signs as a manner to reinforce brand's presence at fashion luxury subsystem. Recognizing that fashion behaves like a system of signification that interacts with others, we observe how art sign are incorporated in this campaign and how they contribute to the renewal of Gucci's signification proposals. This analysis is developed according to the structural method proposed by Barthes at Mythologies – recognizing here the artistic references, contrasting fashion and art systems. Authors such as Lipovetsky, Barthes and Jameson are part of theoretical foundation and, as a result, it is verified that art signs are incorporated in a remixed way, proper of post-modernity.

Keywords: communication and consumer practices, semiology, fashion, art

160.) Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, Brasil. E-mail: luisaccdemoura (at)hotmail(dot)com

1. Introdução

Este artigo é resultado da pesquisa realizada no decorrer do ano de 2019 para o trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda na ESPM, em São Paulo, no Brasil. O objetivo principal do artigo, pois, é entender como a campanha publicitária Hallucination[161.] , da marca italiana *Gucci*, utiliza signos da arte como forma de reforçar a presença da marca no subsistema de moda de luxo. Os procedimentos metodológicos desenvolvidos para alcançá-los incluem a pesquisa bibliográfica com base em autores como Lipovetsky (2008, 1989), Barthes (2012, 2009), Roux (2012), Wölfflin (2015) e Jameson (1998), assim como a pesquisa documental, que nos aproxima de obras de arte e dos materiais da *Gucci*.

Para desenvolver a análise, é realizada uma adaptação do método estruturalista desenvolvido por Barthes (2012) em sua obra Mitologias, na qual o autor reconhece a presença de mitos em narrativas cotidianas – neste artigo, o que é buscado são as referências artísticas nas peças de comunicação da campanha Hallucination da *Gucci*, posteriormente desdobrando de que maneira esses signos da arte constroem a marca.

2. O sistema da moda

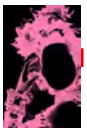
2.1. Signo e sistemas de significação

A visão do signo que é desenvolvida neste trabalho é a perspetiva de Barthes (2009), que reflete a perspetiva de Saussure (in Barthes, 2009). Para os autores, que fazem parte da corrente teórica do estruturalismo francês, o signo corresponde à união do significante a um significado, e não unicamente ao significante, como outras correntes semióticas podem interpretar. A partir disso, pois, tem-se que o significante é a expressão evidente de um signo, ao passo que o significado corresponde à perceção que deriva daí, como o asfalto molhado de uma rua e o pensamento de que pode ter chovido recentemente.

Barthes (2009), discorrendo a respeito dos signos, define que eles são determinados a partir de oposições entre o signo e "o resto", de maneira que o caráter do signo se define a partir de tudo que ele não é. É uma oposição, portanto, entre o "algo" e o "não-algo" e, num contexto definido – entendendo por esse contexto a definição um instante do tempo em uma determinada localização –, não existem dois signos idênticos. Para que a existência de um signo seja reconhecida, por sua vez, é necessária a presença de um interlocutor, que deve identificar essa oposição essencial.

Observando um contexto estabelecido, Barthes (2009) explora como alguns signos reconhecidos podem ser substituídos por outros, como em uma rede de sentidos afins. Essas substituições obedeceriam a regras específicas, seguindo uma mesma linha de oposição, de forma que cada signo é uma expressão particular dela: esses signos interligados não poderiam coexistir, ou o significado desse contexto seria ambíguo. Na esteira dessa perceção, esses signos intercambiáveis formam um sistema de significação, que tem valor de linguagem e obedece a leis próprias (Barthes, 2009). O autor

[161.] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UU6EwAhGuMg. Site disponível em: http://springsummer.gucci.com/. Acesso em setembro de 2021.



desenrola esse pensamento, pois, afirmando que “o que é sintagmaticamente incompatível [...] é sistematicamente associado” (Barthes, 2009, p. 146), e vice-versa, de maneira que é essa incompatibilidade que guia os rumos da asserção dos signos.

Compreendemos, a partir disso, que os sistemas de significação reúnem signos que obedecem a uma mesma lógica de oposições e interagem gerando sentido, numa perspetiva em que os diferentes significantes e significados associados a eles podem ter seus papéis reconhecidos nessa lógica. Como trazido pelo autor, “O princípio de toda oposição sistemática está associado à natureza do signo: o signo é uma diferença” (Barthes, 2009, p. 245) – no processo de reconhecimento de sistemas, entretanto, considera-se como as oposições de sentido dos signos são encadeadas, não como se constituem de maneira isolada.

Ao analisar um contexto específico, é possível que, em algumas situações, mais de um signo seja identificado, sem que haja, contudo, um significado ambíguo. O que existem nesses casos, como descreve Barthes (2009), são sistemas de significação simultâneos, que podem ser reconhecidos quando há oposições concomitantes num mesmo limite de tempo e espaço. Isso se desdobra em um significado final mais complexo, mais ainda identificável: um objeto como um prato, por exemplo, tem em si linhas de oposição distintas e independentes, como o seu formato, sua cor e seu peso, de forma que necessita da definição desses fatores múltiplos para ter o seu significado reconhecido em totalidade.

A asserção dos sistemas em um contexto, conforme o processo exposto por Barthes (2009) ocorre, num primeiro momento, isolando os sistemas, para posteriormente averiguar a maneira com que interagem e como os sentidos se constituem a partir dessa interação. Considerando que “o fato sistemático [...] é apenas escolher alguma coisa dentro de certos limites” (Barthes, 2009, p. 154), o reconhecimento desses limites, ou leis que constituem um sistema, é o que nos leva ao entendimento dos signos e significados aí contidos, e é após a descrição dessas fronteiras gerais que se desenvolve o reconhecimento dos sistemas simultâneos.

2.2. A constituição da moda

Aproximando-nos da moda, Volli (1998, in Calanca, 2011, p. 11) a apresenta como o "fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório", de maneira que a compreendemos como própria de sociedades em renovação, em contraste com aquelas que são voltadas a um passado ermo. Lipovetsky (1989) também comenta a respeito da necessidade de ruptura com tradições para que surja o amor pelo novo, que é o que constitui a moda, essencialmente, o que o autor comenta ter tido início, nas sociedades ocidentais, no início da segunda metade do século XIV, ainda que num ritmo brando, o que só se aceleraria cerca de dois séculos depois.

A moda se impõe, nesse sentido, a partir da descontinuidade e, compreendendo sua dinâmica, verifica-se que a sociedade busca se aproximar dos grupos inovadores da contemporaneidade, não a antepassados com costumes antigos, o que se traduz também em maior relevância do presente social.

> Nas épocas em que prevalece o costume, somos mais vaidosos de nosso país do que de nosso tempo, pois nos vangloriamos sobretudo do tempo de outrora. Nas eras em que a Moda domina, ficamos mais orgulhosos, ao contrário, de nosso tempo que de nosso país. (De Tarde, 1890 in Lipovetsky, 1989, p. 33)

Como destacado por Lipovetsky (1989), a existência da moda não extingue o hábito de emular as vestimentas da comunidade ao seu redor, mas torna possível que os itens sejam personalizados, de forma que correspondem às preferências de quem os veste, legitimando progressivamente a busca pelo diferente. Ainda que exista alguma correspondência à tradição da moda – à sua língua, considerando termos estruturalistas – isso se desenrola de forma livre, incorporando aí as diferentes falas, numa lógica em que "O próprio da moda foi impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal: é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular" (Lipovetsky, 1989, p. 44).

É possível afirmar, dessa maneira, que a moda se desenvolve segundo dinâmicas de mimetismo de grupo e de expressão individual, o que se relaciona também à expressão do "eu", para além do modo de se vestir. Lipovetsky (1989) comenta que a moda se tornou um instrumento de identificação com grupos sociais, ao mesmo tempo em que é meio de manifestação de diferenças, o que constitui uma harmonia entre a liberdade individual e o conformismo de grupo. Embora esses dois traços sejam fundamentais para a constituição da moda, eles não cumprem esse papel de maneira exaustiva, o que se desdobra em outras características que a tornam possível, sendo uma delas é a renovação do seu sistema de signos, o que contribui para a evolução da moda como um todo, a partir de referências de diferentes temporalidades e diferentes sistemas.

2.3. Moda enquanto sistema

Tendo em vista essas relações apresentadas, Calanca (2011) nos traz que a Moda "é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação" (Calanca, 2011, p. 16). Essa perspetiva da moda como um sistema de comunicação é detalhada por Barthes (2009) em sua obra Sistema da Moda, na qual ele conceitua a existência de um sistema da moda real, composto pelas peças de roupa propriamente ditas, de um sistema visual, que corresponde a fotografias e gravuras de moda, e de um sistema de moda escrita, que engloba o que é escrito em texto sobre as peças, como instruções de costura ou textos de revistas. O vestuário escrito e o visual, embora ocasionalmente apresentados juntos, são independentes entre si, conforme defendido pelo autor, uma vez que são compostos por diferentes estruturas e a modificação em uma não afeta a constituição da outra; apesar disso, ambos descendem do vestuário real.

Barthes (2009) afirma que o sistema da moda real tem uma significação principal, que é o "ser" da moda. As oposições que o compõem, pois, segundo essa perspetiva, são a "moda" e o "fora-de-moda", numa configuração em que as peças de vestimenta podem variar de sentido à medida em que o contexto também se altera, o que se relaciona com os movimentos de renovação da moda descritos por Lipovetsky (1989). Quando não existe esse contraste em relação ao que não é moda, verifica-se que se esvai o seu pilar constitutivo, de forma que o vestuário se refaz como peças meramente funcionais, abandonando as camadas de sentido que lhe foram incutidas ao longo dos anos.

Essas outras camadas de sentido, para além do "ser da moda", desdobram-se segundo outra dinâmica de significação descrita por Barthes (2009) como própria desse sistema, que é a relação entre o vestuário e as circunstâncias de mundo. Um exemplo disso pode ser encontrado na frase "as camisas de linho são ótimas para o verão", de forma que, se mudamos o material da camisa, por exemplo, também se altera sua propensão de ser ótima ou não para o verão – o que o autor enfatiza, por sua vez, é a estrutura de sentido existente aí, constante entre uma miríade de possíveis peças e possíveis efeitos em relação ao mundo.

Lipovetsky (1989) acrescenta que o sistema da moda é imprevisível, uma vez que a interpretação do público é um fator necessário para a sua constituição: do instante de conceção e desenvolvimento das peças, até o percurso de avaliação de revistas e, hoje, influenciadores digitais, há aí diferentes perceções que influenciam no que será efetivamente admirado e adotado pelas pessoas. Desde as modelagens até as formas de vestir, tudo é revisto pelo público, numa lógica em que a mensagem final transmitida pode ser recebida de maneira bastante distinta do que foi sua constituição inicial.

Ecoando essa imprevisibilidade da moda, Barthes (2009) afirma que nenhuma de suas associações é universal ou eterna, sendo o tempo um elemento fundamental em sua fórmula de sentido. Como descrito pelo autor, o tempo pode possibilitar associações que antes eram impensadas, ou fazer esquecer o que outrora fora possível. Esse conjunto de combinações "impossíveis" constitui uma reserva histórica da moda, que, para ser acessada e esgotada, requer também esforços culturais, que vão além da moda propriamente dita. Nessa esteira de pensamento, o autor descreve três momentos que compõem o sistema da moda: a moda atual, referente ao "ser da moda", o "obrigatório"; a moda virtual, que equivale ao "fora-de-moda", o que compõe uma reserva; e a história, que reúne aquilo que foi "excluído" do sistema da moda. As oposições do sistema, pois, são estabelecidas numa perspetiva de curto prazo, num sentido em que "a Moda pura, a Moda lógica [...] é sempre uma substituição amnésica do passado pelo presente" (Barthes, 2009, p. 425).

O autor destaca, entretanto, que o sistema da moda não deve ser observado como um reduzido processo de operações binárias pois, mais relevantes que o binarismo, são os limites que cercam o espaço possível de variações, de maneira que ele possa ser saturado de termos, numa lógica em que "a excelência de uma oposição decorre menos do número de seus termos constitutivos [...] do que da perfeição de sua estrutura" (Barthes, 2009, p. 252). Ao serem observadas as estruturas significantes da moda, reconhece-se que sua sintaxe é composta de combinações infinitas, que não poderiam ser reunidas em um inventário. Quando comparamos essas estruturas a línguas, no sentido idiomático, temos que, nesse sentido, peças de roupa são como palavras, e os trajes, como as falas, de forma que sutis mudanças sintáticas também impactam no sentido final transmitido.

3. O subsistema da moda de luxo

De acordo com Lipovetsky (2008), o luxo, enquanto prática, aparece ainda nas sociedades primitivas, como uma atitude mental – um fenômeno cultural que destacaria o ser humano do selvagem. O luxo tem em sua essência, portanto, a demarcação de diferenças, o que torna natural o seu reconhecimento como um sistema de significação. Os códigos que constituiriam esse sistema, por sua vez, são atualizados com o passar do tempo, à medida em que o que era distintivo se torna a "norma", saturando o sistema.

Segundo o autor, “Com a moda instala-se a primeira grande figura de um luxo absolutamente moderno, superficial e gratuito, móvel, liberto das forças do passado e do invisível” (Lipovetsky, 2008, p. 40), numa perspetiva em que a demarcação de luxo, no momento anterior mais atrelada a manifestações de comportamento, passa a se associar ao estético, a partir do século XIV. Àquela época, o que era reconhecido como tal eram as mudanças e a individualidade, que se materializavam, por exemplo, em autorretratos e autobiografias. A partir da segunda metade do século XIX, entretanto, a perspetiva artesanal e aristocrática do luxo é substituída pela ênfase dada a quem o produz, de forma que o prestígio passa a ser associado com a identificação de marcas e materiais diferenciados.

Quando nos aproximamos da moda contemporânea, verifica-se que o luxo aí se impõe simultaneamente como setor econômico e não-econômico, conforme trazido por Lipovetsky (2008). Esse luxo é dominado por grandes conglomerados empresariais internacionais, associados também à união entre a criatividade e a busca por uma maior rentabilidade. Atualmente, a maior parte do mercado de moda de luxo é formada pelo *prêt-à-porter*, os itens prontos para serem vestidos, que na visão do autor também situam valores como a emocionalização e a individualização, de maneira que “o luxo está mais a serviço da promoção de uma imagem pessoal do que de uma imagem de classe” (Lipovetsky, 2008, p. 53).

Lipovetsky (2008) também apresenta que, ao longo da história, a perceção de luxo se altera em relação à também à interação com o tempo, num sentido que até a primeira metade do século XIX ele esteve intimamente relacionado a antiguidades, e a partir desse período foi se tornando mais atrelado ao presente. Hoje, além dessas relações, é possível identificar a ligação entre o luxo e valores futuristas, reinterpretando também o passado a partir da ótica do presente. Dessa maneira, o luxo se impõe como lugar de criação e de memória, numa perspetiva em que

> Por um lado, é preciso inovar, criar, espetacularizar, rejuvenescer a imagem da marca: é o tempo curto, o da moda, que é convocado. Mas, por outro lado, é necessário dar tempo ao tempo, perpetuar uma memória, criar um halo de intemporalidade, uma imagem de ‘eternidade’ da marca: as estratégias empregadas são, então, de capitalização e de sedimentação do tempo. Ora um tempo de atualidade, o tempo rápido e versátil da moda; ora o imóvel, o que não está sujeito a sair de moda, a temporalidade longa da memória: uma marca de luxo não pode ser edificada sem esse trabalho paradoxal que mobiliza exigências temporais de natureza oposta (Lipovetsky, 2008, p. 84).

Além dessa relação dúbia de criação e de memória, Roux (2012) considera que uma marca de luxo, para instituir-se como tal, depende de duas dimensões-chave indissociáveis, a ética e a estética do luxo. De acordo com a autora, a “estética torna-se [...] uma (a) maneira original, inédita, própria, de organizar o mundo do sensível de maneira a comunicar uma emoção que traduz a visão do mundo do criador, isso é, sua ética” (Roux, 2012, p. 143), de forma que o luxo não se refere somente ao que é produzido, mas também a uma leitura do mundo.

Com base nas definições de Barthes (2009) acerca dos sistemas de significação, é possível reconhecer a moda de luxo como um sistema, uma vez que é formada por estruturas próprias. Parte dessas estruturas, contudo, são comuns à moda como um to-

do, enquanto outra parcela distancia a moda do luxo da moda propriamente dita, de maneira que existe, nessa lógica, um subsistema da moda de luxo, que se situa "dentro" do sistema da moda. As premissas e leis desse subsistema obedecem ao macro, mas também são mais rígidas em algumas facetas, instituindo aí uma barreira. A existência desse subsistema, pois, é dependente da manutenção da distinção, ou ele é completamente incorporado pelo sistema da moda. Quando observamos o comportamento de marcas, pois, é necessário que se atualizem constantemente, a fim conservar tal distanciamento.

4. Gucci Hallucination e os signos da arte na moda de luxo

4.1. Gucci e relação moda e arte

A *Gucci* é uma marca italiana, da cidade de Florença, que foi fundada em 1921. Tendo começado com acessórios, principalmente os feitos em couro, hoje é uma das mais renomadas marcas de moda de luxo no cenário internacional, como indicado pelo ranking da consultoria Interbrand, divulgado no portal da revista GQ (2018), e faz parte do grupo Kering[162.)] . Quando o atual diretor criativo da marca, Alessandro Michele, assume esse posto em 2015, vemos a marca assumir um novo momento, associando-se a questões contemporâneas como os debates de gênero, e também a personalidades *pop*, como Harry Styles e Billie Eilish. O novo diretor criativo também é responsável por uma maior aproximação entre a marca e o universo artístico, além de ter desenvolvido mais fortemente a estética do lúdico e do histórico na Gucci. Segundo matéria da revista Elle Brasil, "O designer é descrito pelo próprio grupo Kering como alguém que é capaz de unir "dandismo, Renascimento italiano, imagem gótica e atitude punk"" (Monteiro & Novais, 2020, s/p.).

Essa relação entre os sistemas da arte e da moda pode ser identificada há séculos, quando consideramos que os registos da moda, em momentos anteriores à fotografia, eram feitos por artistas, e as pinturas dessas épocas hoje são importante recurso também de pesquisa histórica. A interação entre moda e arte se desenvolveu ao longo do tempo de variadas maneiras, com parcerias entre artistas e estilistas e também coleções desenvolvidas inspiradas no universo artístico. Discorrendo a respeito do desenvolvimento da arte, Wölfflin (2015) comenta como artistas distintos leem e representam um contexto de diferentes maneiras, ainda que exista a intenção de serem fiéis à realidade. Num mesmo movimento artístico, da mesma maneira, também é possível identificar diferenças entre as representações de diferentes artistas. Considerando a estrutura de Barthes (2009), considera-se que cada expressão de um determinado estilo, ou seja, cada obra, é uma fala de um artista específico, em meio à língua da história da arte.

A união entre os diferentes sistemas pode ser identificada como uma possibilidade, para a moda, de renovar os seus signos, e assim se manter atraente. No caso da Gucci, representa também a confirmação da marca como pertencente ao subsistema da moda de luxo, compreendendo a arte como um elemento de diferenciação, e a diferenciação como cerne do luxo, conforme descrito por Lipovetsky (2008). E essa aproximação, pa-

162.) Conglomerado de marcas de luxo que reúne, além da Gucci, marcas como Saint Laurent e Balenciaga.

ra além das roupas em si, dá-se na comunicação, que desenvolve a interação entre moda e arte, no caso da campanha Hallucination, de maneira íntima, como veremos adiante.

Para a análise da campanha, são definidos como corpus o vídeo divulgado no YouTube da marca, veiculado no dia 6 fevereiro 2018, e o *hotsite* da campanha, no qual era possível, à época, clicar nos elementos divulgados e direcionar-se diretamente à loja online da *Gucci*.

4.2. Vídeo Hallucination

O vídeo, narrado em inglês por um único personagem, que conversa diretamente com a câmera, tem um minuto e 40 segundos de duração, e trilha instrumental calma: a música Cavatina, de Stanley Myers. O ambiente é de aparente limpeza, majoritariamente branco, com obras de arte coloridas. No início do vídeo, esse narrador-personagem saúda os espectadores, terminando de desenhar letras em um papel, e desejando as boas-vindas para mais um dia maravilhoso na Galeria *Gucci*. Como trazido na legenda do vídeo, esse homem, que representa o curador da galeria, é interpretado por Ignasi Monreal, artista realmente responsável pelas obras que estão ali expostas, e que compõem o hotsite, como será detalhado adiante.

Propondo a galeria, a *Gucci* se coloca como responsável pela seleção e curadoria das peças de arte, inserindo também suas peças de roupa e acessórios nesse contexto, uma vez que eles figuram como elementos das obras. Conforme trazido por Lipovetsky e Serroy (2015), os museus são responsáveis pela transformação de objetos práticos em estéticos, desafiando também a temporalidade. Aqui, entendemos esse pensamento como possível de ser estendido às galerias, de maneira que a representação da Gucci como curadora, e também de suas peças como parte de obras, constroem uma mensagem de permanência e atemporalidade para a marca – além da moda efêmera, ela se coloca num tempo suspenso.

Figura 32.Cena do vídeo Gucci Hallucination

Fonte: captura de tela do YouTube.

No momento em que fixa o papel onde desenhava, no qual é possível ler "*gallery*", o personagem nos diz que "às vezes, uma pintura é mais sobre o que ela não mostra do que aquilo que mostra" (Michele, 2018: s/p.). A partir dessa fala, é possível compreender que o sistema de signos apresentado ali é complexo, mas pode também não ser compreendido, ainda que avaliado segundo múltiplas referências, uma vez que depende também dos não-ditos e, dessa forma, do repertório do recetor, que pode direcionar a diferentes interpretações. A câmera viaja pelas obras, de maneira que algumas são destacadas, ocupando toda a tela; o curador, nesse momento, fala sobre as obras, fazendo comentários sobre as cores usadas nas pinturas, como nomes de tinta, e apontando uma delas como sua favorita.

O recurso da inserção das peças da Gucci nas obras, assim como a própria galeria, pode ser entendido como próprio do capitalismo transestético, nome com que Lipovetsky e Serroy (2015) definem o momento atual do capitalismo, quando as dinâmicas de produção e consumo percorrem operações fundamentalmente estéticas, que passam a ser mais relevantes para a sociedade. Os momentos finais do filme focalizam uma releitura da obra "Ophelia", e há aí uma interação própria do onírico ou surrealístico: o curador se aproxima da borda do quadro, que tem amplas dimensões, e levanta sua perna para ultrapassar a linha inferior, como se o quadro se tratasse de uma janela ou portal. Assim que o seu pé encosta no quadro, a camada de tinta é dissolvida com recursos visuais, numa representação imagética da dissolução das leis do sistema da arte que acontece ali. O que era estático e bidimensional naquele ambiente, pois, se torna "real", e a personagem da obra, anteriormente inerte, abre os seus olhos, encarando-o com um leve sorriso. O curador caminha molhando-se na água e estende a mão em sua direção, ajudando-a a se levantar para, no instante seguinte, ambos se abraçarem. A cena, a partir disso, volta a ser um quadro, dessa vez incluindo o curador e Ophelia no abraço, em meio ao cenário anterior. A *Gucci*, dessa forma, personificada no curador, é o elemento que une os sistemas da moda e da arte, reorganizando as fronteiras outrora existentes entre ambos. Dessa maneira, ela não só apresenta a arte na galeria ou apresenta suas peças na obra, mas sugere que efetivamente faz parte da arte.

Figura 33.Cena do vídeo Gucci Hallucination, com obras pintadas por Ignasi Monreal trazendo as peças Gucci como parte dos seus elementos

Fonte: captura de tela do YouTube.

4.3. *Hotsite* Hallucination

O *hotsite* da campanha, diferentemente do vídeo, é formado completamente por ilustrações, todas desenvolvidas por Ignasi Monreal, o artista que interpreta o curador no filme. Algumas delas estão presentes no filme, enquanto outras estão disponíveis somente no hotsite. A dinâmica de utilização do *hotsite* é interativa, com cenas que se mexem acompanhando o cursor na tela, revelando novas possibilidades de disposição dos elementos. Considerando a limitação do espaço de um artigo, o *hotsite* não é analisado aqui na íntegra, mas destacando alguns de seus aspetos principais.

Assim que a página do *hotsite* é carregada, uma das imagens que aparecem no filme da campanha surge na tela, ocupando-a por completo: dois jovens com penteados que nos remetem ao século XVIII são retratados em molduras circulares, rodeados por arabescos. Apesar dos elementos relativos a séculos anteriores, os jovens usam óculos de design futurista, com armações grossas, uma branca e outra cravejada de cristais. No centro, acima do retrato, vemos escrito GUCCY SS 18 e #GUCCIHALLUCINATION, contextualizando que aquele site é parte da campanha Hallucination, da Primavera/Verão 2018 (*Spring/Summer*, em inglês). Se destaca a grafia da marca com Y, "*Guccy*", que também havia sido apresentada numa coleção anterior e, segundo trazido na legenda do

vídeo do desfile da coleção *Cruise* 2018,[163.)] se refere à maneira como Michele encontrou o nome da marca escrito no Instagram. Além disso, o nome do site no navegador aparece como ENTER THE WORLD EXPOSITION, sugerindo que o que é apresentado ali é fruto de um processo de seleção e curadoria para uma exposição, e que o que é apresentado é tão vistoso e diverso como o que figuraria numa exposição universal. Nessa apresentação do hotsite, pois, percebemos que se trata de um recurso que mescla referências de diferentes temporalidades, descontextualizando-as, construindo algo que não se refere unicamente à Idade Moderna ou ao futuro, mas à contemporaneidade proposta por Gucci, que rompe e reconstrói esses sentidos.

O hotsite pode ser entendido, desse modo, como um caso de pastiche, conceituado por Jameson (1998) como uma característica do pós-modernismo, que se refere à recorrência a recursos de outros tempos do passado para a incorporação desses elementos de maneira deslocada, sem que o sentido original seja mantido ou sequer transmitido ali. Isso não acontece necessariamente de maneira intencional, mas também por descuido nesse deslocamento, formando uma composição como a paródia, sem que existam, contudo, as motivações satíricas características dela: o pastiche toma para si um discurso, deslocando-o em tempo e espaço, entretanto não se define como uma criação "a partir de" ou "inspirada em", mas incorpora o que seria o elemento original de maneira neutral, buscando desenvolver seu próprio discurso, que se sedimenta a partir de uma colagem e sobreposição dessas numerosas referências.

Figura 34.Tela inicial do *hotsite* da campanha

Fonte: captura de tela do *hotsite*.

Para além dessas construções de obras autorais, que reúnem referências tão distintas como o Egito antigo, contos de fadas e religiões cristãs, o hotsite também conta com algumas releituras de obras reconhecidas, o que de alguma maneira contribui para a legitimação do que seria a Galeria *Gucci*. Uma delas é a anteriormente mencionada "Ophelia", que retrata uma das mais célebres personagens de Shakespeare e se destaca no filme da campanha. Identificamos aqui a semelhança com a obra romântica de John Everett Millais, que também traz a personagem deitada num pântano, em

163) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aCl1Rv5JWss&t=3s.

meio à vegetação, com cabelos mergulhados na água e expressão facial de repouso.

Uma outra obra destacada aqui traz um casal ao centro, um trajando capa e calça em preto, com uma venda nos olhos e detalhes em bordado dourado sobre os ombros, e outra com um vestido estampado em tons claros de azul simulando o mar, com carpas em rosa e uma ave sobre o seu busto, além de um chapéu preto. Eles estão em um cenário que é colorido à esquerda, em um jardim com a grama verde e detalhes em rosa e azul, e escuro à direita, com fumaça e construções urbanas. As pessoas menores situadas em todo

Figura 35. Releitura de Ophelia por Ignasi Monreal

Fonte: captura de tela do *hotsite*.

o quadro têm expressão neutra. Como trazido pelo site da *Gucci*[164.] , trata-se de uma referência direta ao tríptico de Hieronymus Bosch,"O Jardim das Delícias Terrenas", que representa a história do mundo no último dia de sua criação, com a divisão entre paraíso e inferno: à esquerda e ao centro, os seres humanos são representados aproveitando os seus prazeres, enquanto ao lado direito, na porção do inferno, sofrem pelos seus pecados.

A distinção entre a clara divisão existente na obra de Bosch e a composição que mescla cores da *Gucci*, além de não apresentar o sofrimento em nenhuma região do quadro, coloca a marca como intermediária desse universo em questão. O casal ao centro, em destaque, também tem uma pose que remete à pintura de Jan van Eyck, "O Casal Arnolfini" que junto a "O Jardim das Delícias Terrenas", fazem parte do estilo gótico, que marca o auge da Idade Média e antecede o Renascimento, e tem como parte de suas características a representação de temas religiosos em cenários comuns, o que, para a *Gucci*, pode ser interpretado como a representação do divino no cotidiano, mediada pela marca.

Considerações finais

Com base em autores como Lipovetsky (1989, 2008) e Calanca (2011), reconhecemos a moda como instrumento de expressão individual, mas também que representa o retrato de um tempo, por estar relacionada ao efêmero e à constante mudança. Além disso,

164.) Disponível em https://www.gucci.com/int/en/st/stories/advertising-campaign/article/spring-summer-2018-ignasi-monreal.

Figura 35. Ophelia, 1851-1852, John Everett Milliais. Óleo sobre tela, 76.2 x 111.8 cm

Fonte: cGaleria Online do TATE Museum[165.)] .

a moda compõe um sistema de significação, conforme descrito por Barthes (2009), por conter leis próprias, que se traduzem em diferentes relações de sentido. Esse sistema também interage com outros, renovando os seus signos e tornando-os mais complexos, e um desses sistemas com os quais interage é o sistema da arte, o que acontece na campanha publicitária da coleção *Hallucination* da Gucci.

A análise da campanha nos revela que a marca incorpora os signos da arte de forma que se reafirma como parte do subsistema da moda de luxo, reforçando a diferenciação a partir da exclusividade da arte e da maneira com que se retrata, apresentando uma galeria, e incluindo seus produtos nas obras. Além disso, as obras apresentadas reúnem referências de diferentes esferas e correntes artísticas, deslocando-as, compondo um pastiche, definido por Jameson (1998) como uma prática própria da pós-modernidade. Ao interagir com a arte dessa maneira, a Gucci se coloca numa temporalidade indefinida, mais perene que as efemeridades da moda e, sem se situar num período específico do passado ou futuro, representa, mais que nunca, o presente.

Agradecimentos

Devo agradecer, neste trabalho, a Laura Arnal e Luna Araújo, que desenvolveram essa pesquisa comigo em 2019, além de Rodrigo Maceira, nosso orientador naquele ano. Agradeço a Mônica Nunes, minha atual orientadora, que me direcionou ao Todas as Artes, e ao MNEMON, grupo de pesquisa do qual faço parte e companheiro de trajetória. Aos meus familiares, amigos e namorado, que apoiam minhas pesquisas e estão sempre por perto. Agradeço também a Deus, que tornou tudo possível, e a você, que leu até aqui.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

165.) Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506, em 30 setembro 2021.

Referências Bibliográficas

Barthes, R. (2009) Sistema da moda. São Paulo: Martins Fontes.

Barthes, R. (2012). Mitologias. (6. ed.) Rio de Janeiro: DIFEL.

Calanca, D. (2011). História Social da Moda. (2. ed.) São Paulo: Editora Senac.

Gucci. (2017, maio 31). Gucci Cruise 2018 Fashion Show: Full Video. [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=aCl1Rv5JWss&t=3s.

Gucci. (2018, fevereiro, 6) Gucci Spring Summer 2018 Campaign: Gucci Hallucination. [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UU6EwAhGuMg.

Gucci. (s/d.) Guccy SS 18 #GucciHallucination. http://springsummer.gucci.com/.

Jameson, F. (1998) The Cultural Turn: selected writings on the postmodern. New York: Verso.

Lipovetsky, G. (2008) Luxo eterno, luxo emocional. In G. Lipovetsky & E. Roux. O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Companhia das Letras.

Lipovetsky, G. (1989). O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras.

Michele, A. (2018). A Gucci Hallucination, the Spring Summer 2018 campaign imagines paintings that feature imagery from classic artworks with characters dressed in the collection's colorful and printed designs. Gucci. https://www.gucci.com/int/en/st/stories/advertising-campaign/article/spring-summer-2018-ignasi-monreal.

Monteiro, G. & Novais, C. (2020, dezembro 03). A história da Gucci nos mínimos detalhes. [Webpage]. Elle.com.br. https://elle.com.br/moda/a-historia-da-gucci/a-gucci-sob-o-comando-de-alessandro-michele.

Museo del Prado. (s/d.) Bosch, Hieronymus. The Garden of Earthly Delights. Triptych. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609.

National Gallery. (s/d.) The Arnolfini Portrait. Jan van Eyck. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait.

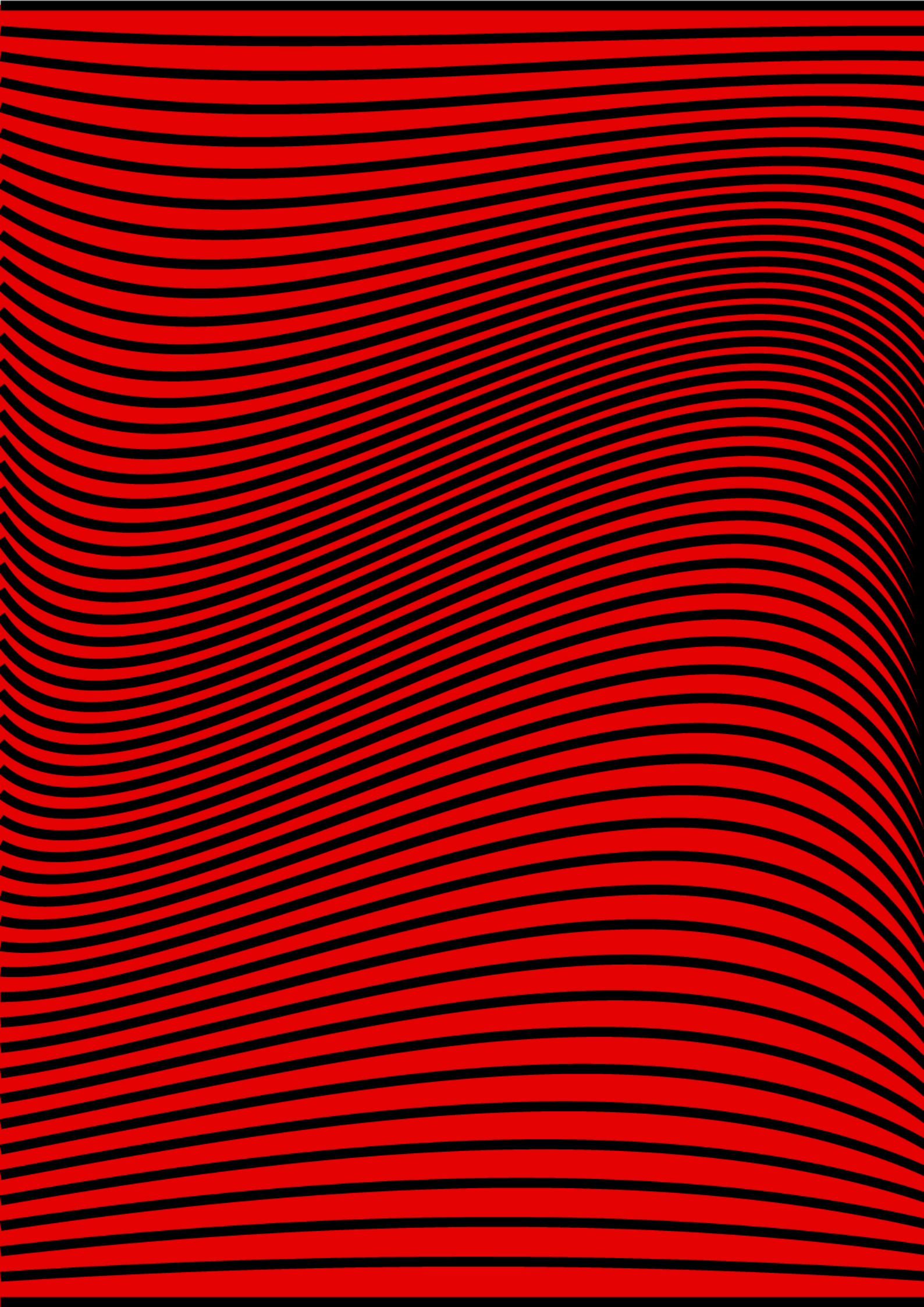
Redação CQ. (2018, outubro 04). Quais são as marcas de luxo mais poderosas do mundo. CQ. https://gq.globo.com/Estilo/Moda-masculina/noticia/2018/10/louis-vuitton-e-marca-de-luxo-mais-poderosa-do-mundo.html.

Redação GQ. (2008, outubro 4) Quais são as marcas de luxo mais poderosas do mundo. GQ. https://gq.globo.com/Estilo/Moda-masculina/noticia/2018/10/louis-vuitton-e-marca-de-luxo-mais-poderosa-do-mundo.html.

Roux, E. (2012). Tempo do Luxo, Tempo das Marcas. In G. Lipovetsky & E. Roux. O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Companhia das Letras.

Tate Museum. (s/d.) Sir Joohn Everett Millais, Bt. Ophelia. 1851-2. https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506.

Wölfflin, H. (2015). Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. (4. ed.) São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins.



CAPíTULO 3.3.

Antropofagia, sedução e sinestesia: a desconstrução do olhar sobre o corpo feminino nas obras comestíveis de Elisa Queiroz

Anthropophagy, seduction and synesthesia: deconstructing the ways of seeing female bodies through Elisa Queiroz's edible artworks

Júlia MELLO[166.)]

Resumo

O presente artigo prevê a construção de diálogos entre duas produções da artista brasileira Elisa Queiroz que utilizam o corpo gordo como objeto central. Em diversos trabalhos a artista apresentava a insatisfação de ser gorda em uma sociedade que enaltece o corpo longilíneo e que considera a corpulência algo ameaçador à saúde e estética. Através da cultura visual e do entrelace com questões de gênero, é proposta uma análise de "Álbum de retrato" (2002) e "Sirva-se" (2002), ambas feitas a partir de guloseimas. O caráter antropofágico das obras se faz presente tendo em vista a metáfora colocada pela artista de se oferecer como comida ao público, evocando resistência às diversas colonizações históricas euro-americanas. Os resultados revelam o peso da arte contemporânea no confronto de padrões instituídos e a possibilidade de abertura poética para novas materialidades, reforçando o caráter da mensagem visual.

Palavras-chave: arte contemporânea, Elisa Queiroz, antropofagia, gênero, cultura visual

Abstract

This article proposes the construction of dialogues by analyzing two productions by Brazilian artist Elisa Queiroz. In several works, the artist presented the dissatisfaction of being fat in a society that praises thinness, associating fatness with sickness, ugliness, and other negative stereotypes. Through visual culture and gender issues, I propose an analysis of "Portrait Album" (2002) and "Help yourself" (2002), both artworks made from edible materials. The anthropophagic character of those works is present through the artist offering herself as food to the audience, evoking resistance to the various historical Euro-American colonization(s). The results reveal possibilities to confronting established standards through contemporary art and new ways to rethinking the fat body using edible materials to reinforce artist's visual message.

Keywords: contemporary art, Elisa Queiroz, anthropophagy, gender, visual culture

166.) Centro Universitário FAESA, Brasil. E-mail: juliaalmeidamello(at)gmail(dot)com

1. Introdução

Elisa Queiroz (1970-2011) foi uma artista multifacetada nascida no Rio de Janeiro que utilizava a sua corpulência como objeto central nas produções. Vieira Júnior (2007) comenta que a artista começou com a investigação da "adiposidade sedutora" ainda estudante de artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo e havia percebido que os trabalhos que produzia – frequentemente com formas arredondadas e círculos – refletiam a sua forma corpórea. A partir de então, a artista teria começado a buscar na história da arte representações de mulheres que fugissem dos padrões estéticos vigentes no século XX, mostrando-se interessada pelos volumes da pintura barroca e pelas Vênus rotundas.

Em "Álbum de retrato" (2002) e "Sirva-se" (2002), a artista se apropria de elementos do imaginário cultural ocidental permitindo uma discussão sobre o corpo feminino, sua objetificação na história da arte e o preconceito diante dos excessos corpóreos. O humor e a paródia se destacam através da forma como se autorrepresentava: uma *fat lady* sorridente, imensa, determinada a ofertar seus excessos em decotes. Queiroz abraçava o diferente e inusitado, embaralhando feminino/masculino, normal/anormal, belo/feio e elevado/rebaixado; códigos muito próximos ao *queer*, definido nas palavras da ativista Charlotte Cooper (2016) como ao mesmo tempo uma opção sexual e uma qualidade ou sensibilidade de desencaixe na sociedade.

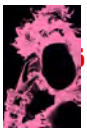
O caráter antropofágico das obras se faz presente tendo em vista a metáfora colocada pela artista de se oferecer como comida ao público. Em síntese, o conceito de antropofagia se desenvolve com o "Manifesto antropófago" (1928) do poeta Oswald de Andrade (1890-1954), inspirado nos ritos do canibalismo tupi e isto trouxe relevância ao pensamento estético e social brasileiro. Ao longo dos anos, a antropofagia tornou-se uma alternativa poderosa e resistente às diversas colonizações históricas euro-americanas, servindo como elemento crítico para a política e as opressões sociais (Bertolossi, 2017).

O projeto poético de Queiroz permite a compreensão de elementos culturais, sistemas e instituições, abrindo espaço para as seguintes questões: Como o peso e as delimitações corpóreas constituem os discursos normativos da corpulência? Como a arte tem sido utilizada na desconstrução de valores hegemônicos?

Esses pontos nos levam à compreensão da potência do corpo como discurso na arte contemporânea e das configurações de corporeidade segundo discursos hegemônicos. Além disso, possibilitam decodificar a linguagem efêmera de Queiroz através do uso de guloseimas e da sua relação com a antropofagia e sinestesia, como veremos a seguir.

2. Obras comestíveis: antropofagia sinestésica

Nos anos 2000, Elisa Queiroz iniciou um processo de autorrepresentação a partir de instalações feitas com elementos comestíveis que segundo José Cirillo (2013), são desdobramentos evidentes dos registos que a artista fazia a partir de esboços e documentos de processo disponibilizados no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Leena/UFES). A intencionalidade da artista se revelava através das formas arredondadas e do bom humor.



Em "Álbum de retrato" (2002, Figura 36) Queiroz se aproxima das representações de Baco, versão romana de Dionísio, deus da mitologia grega associado aos excessos e prazeres carnais.

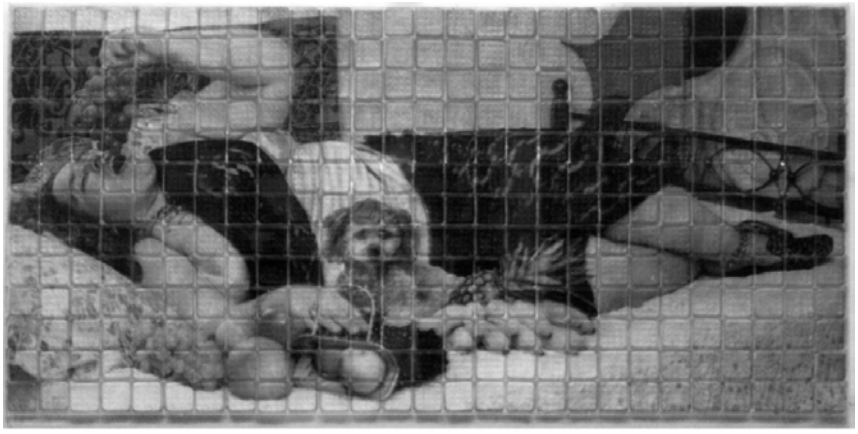


Figura 36. Elisa Queiroz, “Álbum de retrato”, 2002. Instalação. Impressão em papel de arroz sobre biscoito de maria-mole. 165 x 80 x 2,5 cm

Fonte: Queiroz [2002].

Se considerarmos a representação de Caravaggio (aprox. 1598), veremos uma composição de frutas semelhante na instalação de Queiroz, assim como a tentativa de mimetizar a toga através do trabalho de *moulage* com a renda preta. Porém, diferentemente do Baco retratado pelo pintor italiano, a artista devora a uva ao invés de beber o vinho. Sugere apetite insaciável, insinuando excessos e sensualidade através da transparência do tecido que cobre o corpo entremeado por frutas tropicais que abrem caminho para a interpretação de uma versão brasileira da mitologia. Os biscoitos recheados de maria-mole compõem a estrutura do painel, estampados com a fotografia da artista e evocam a imaginação do público para decifrar o sabor dos excessos que irradiam dessa relação antropofágica e efêmera.

Em "Álbum de retrato" a artista reúne mitologia, representação e corpulência ao cenário de troca e oferta dos seus excessos, articulando-se à frase de Bakhtin (1987, p. 245): "[...] o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas".

Em "Álbum de retrato", a artista retoma elementos do imaginário cultural ocidental, modificando, refluindo, buscando pontos na história da arte para apresentar novas configurações sobre a corporalidade, se oferecendo como alimento, se misturando aos outros, sendo deglutida de maneira metafórica e assim, fazendo parte do outro. A brincadeira antropofágica da artista reforça o caráter convidativo das obras permitindo uma “interação sinestésica” com o público, considerando o cheiro forte de doces das instalações se entrecruzando com as cores e sabores. Essa aproximação com o público enfatiza o caráter político do seu projeto, visando uma comunicação em tons de protesto, ainda que de forma irônica. Contrapondo a efemeridade inerente à obra, os biscoitos estampados se tornam memórias marcantes dos excessos corpóreos da artista.

Figura 36. Elisa Queiroz, painel da instalação Sirva-se, 2002. *Transfer*, saquinhos de chá, madeira e alumínio. 160 cm de largura

Fonte: Queiroz [2002].

"Sirva-se" (Figura 37), é uma clara referência às figuras femininas[167.)] do imaginário cultural ocidental, e permite pensarmos acerca de categorias e instituições no seio da história da arte. As vênus reclinadas (e nuas) se conformam como o mais elevado símbolo do Ocidente em discursos tradicionalistas, como os de Kenneth Clark (1956). Antes de nos debruçarmos na composição da instalação e na sua deglutição literal, convém antecipar já na primeira "camada" da análise, uma contestação interligada aos preceitos oswaldianos.

Em sua pesquisa intitulada "Antropofagia queer: imagem, (trans)gênero e poder" (2016), Mariah Silva destaca o valor do manifesto de Oswald de Andrade, sobretudo no que diz respeito à insubmissão aos países ditos desenvolvidos. Não se tratava de copiar a cultura europeia/norte-americana, nem tampouco negá-la, mas de incorporá-la; "[...] devorar culturalmente as técnicas artísticas importadas, de modo a reelaborá-las [...]" (Silva, 2016, p. 37). Similarmente, Queiroz se apropria dos códigos da arte europeia, os parodiando ao oferecer um corpo não convencional na tradição das vênus.

A técnica também pode ser lida como o avesso daquelas empregadas pelos "grandes gênios" da pintura. Um forte apelo da fusão entre o artesanal e o industrial distancia a instalação da arte "elevada", permitindo-nos uma análise aproximada da realizada por Cláudia de Oliveira (2017) sobre as cerâmicas de Grayson Perry: representam uma afronta ao universo da grande arte; provocam rebaixando o elevado e elevando o que está embaixo.

O painel, composto por saquinhos de chá estampados com a imagem da artista formando um mosaico, era protegido por portas de acrílico trancadas com cadeados. Abaixo, uma mesa com uma caixa também de acrílico, bule e xícaras aguardavam o público para degustar o chá; para "provar o néctar" de Queiroz. As instruções de uso (Figura 37), disponibilizadas durante a mostra coletiva "Desiderata" (2002), situavam o público o convidando a deglutir a obra.

167.) Imediatamente, nos reportamos às vênus dos pintores Giorgione (1510, FIG37), Velázquez (1650), Goya (1792) ou Manet (1863).

A sexualidade invocada através da oferta simbólica de seu corpo para degustação pode ser entendida no sentido da *antropofagia queer*, definida por Silva (2016) como aquela direcionada a corpos disformes, "[...] corpos que produzam sentido fora de contextos normativos imagéticos, corpos que não respondam à critérios inteligíveis, corpos entendidos como abjetos e sexualidades que rompam com modelos hegemônicos" (Silva, 2016, p. 41).

Desse modo, ainda que se direcione ao público masculino, mais uma vez, denotando uma postura heterossexual, a atribuição da sexualidade ao seu corpo gordo é tida como grotesca pelos discursos hegemônicos. Isto é, a sexualidade é característica recorrentemente divorciada das pessoas gordas, como podemos confirmar no trecho de entrevista com o médico e nutrólogo Alberto Serfaty para o "Jornal do Brasil", em 1998:

> Jornal do Brasil - Em que muda a sexualidade de uma pessoa depois que ela emagrece? Dr. Alberto Serfaty - É fantástico. As pessoas se descobrem, se expõem mais, transam mais. A gordura funciona como uma armadura em que a pessoa se esconde. Se dentro da armadura não acontece nada de ruim, também não acontece nada de bom. A vida existe para se viver, e a pior coisa é não acontecer nada (Vasconcelos; Sudo; Sudo, 2004 in Serfaty, 1998, s/p.).

Figura 37. Elisa Queiroz, instruções de uso de *Sirva-se*, 2002. Papel

Fonte: Queiroz [2002].

Em trabalhos como "Sirva-se", Queiroz desmistifica discursos unilaterais e preconceituosos, como o descrito na entrevista, e através da paródia problematiza a noção dos excessos corpóreos como uma anomalia ou patologia. Se, como sugere a psicanalista Suely Rolnik (1998), a inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos indígenas em devorar seus inimigos em troca da obtenção de força e bravura, em Queiroz há uma inversão do jogo: é ela quem é absorvida pelo público ao se revelar corpulenta; ao implicar sensualidade através da pele, do decote e das coxas à mostra.

Em síntese, a antropofagia vai de encontro ao consumo (passivo) das culturas europeia e norte-americana. Conforme já sugerimos, a instalação de Queiroz pode ser tida como uma crítica ao modelo clássico de representação dos corpos femininos nesse cenário artístico tradicional. Queiroz desafia os modos de ver esses corpos através do exotismo, parodiando o cânone das vênus. A artista mistura e confunde as regras da história da arte tradicional, distorcendo suas convenções.

Se formos um pouco mais além, considerando fronteiras das mais diversas, veremos a possibilidade de enxergar na instalação outros "fatores" antropofágicos. Ao se referir ao Movimento Antropofágico, Rolnik (1998) prega uma "[...] contaminação geral, não só entre erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico" (Rolnik, 1998, p. 4). Toda essa heterogeneidade exacerbada pode ser percebida na produção de Queiroz, incluindo não só o jogo entre erudição e pop, Brasil e Europa, mas a escolha do chá, com ervas tipicamente latinas como o mate e a fusão da técnica de mosaico (convencionalmente artesanal) com a impressão em *transfer* (signo de avanço tecnológico na produção gráfica).

3. Considerações finais

Elisa Queiroz em suas obras produzidas a partir de elementos comestíveis, reforça a mensagem visual justamente através da escolha dos materiais. Insinuando se alimentar constantemente de guloseimas, se autorrepresenta sobre elas, seu corpo configurando o mais alto índice calórico. A ironia se faz presente como artifício essencial na desconstrução de valores culturais. Queiroz devora, provoca, se oferece ao público. Se faz de comida, mas é inatingível por fazer parte de um grande mosaico afixado na parede. Atiça a curiosidade, o desejo pela experimentação. Por vivenciar a corpulência rotineiramente – e o preconceito que a acompanha – estampa o caráter autobiográfico em seus projetos.

Representar-se a si mesma em um ato que constitui a subjetividade e a interação com a memória, a identidade, a experiência e o agenciamento resulta em protesto, posicionamento, fuga à conformidade e ao nu que propõe definições particulares do corpo feminino lançando normas específicas de visualidade. Partindo de uma 'antropofagia sinestésica', Queiroz se apropria dos códigos da arte europeia, os parodiando ao oferecer um corpo não convencional na tradição das vênus. A artista confronta esse padrão que se articula ao pensamento clássico de beleza constituída em ordem, simetria e definição. Usa a corporeidade como provocação do dissenso, como uma luta contra a imposição de discursos hegemônicos. Como última consideração, Queiroz deixa claro que nas obras não interessa a naturalização do seu corpo, mas a elucidação das diferenças que surgem a partir da produção de distintas imagens e ações.

Referências Bibliográficas

Bakhtin, M. (1987). A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília.

Bertolossi, L. (2017, novembro 8). Do fogo que nos une: notas sobre antropofagia e micropolítica. BUALA. http://www.buala.org/pt/a-ler/do-fogo-que-nos-une-notas-sobre-antropofagia-e-micropolitica.

Cirillo, J. (2013). Free Willians: citacionismo e estética do grotesco na produção videográfica de Elisa Queiroz. Revista Estúdio 7, 4(7), 246-247.

Clark, K. (1956). The nude: a study in ideal form. Princeton: Princeton University Press.

Cooper, C. (2016). Fat Activism: A Radical Social Movement. London: HammerOn Press.

S/A. [Fotografias de Eliza Queiroz]. (ca. 1990-2004). Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), Espírito Santo, Brasil.

Oliveira, C. (2017). "O vestido de Claire": arte, gênero e corpo em Grayson Perry. Z cultural: revista do programa avançado de cultura contemporânea, 12(1), 1-14.

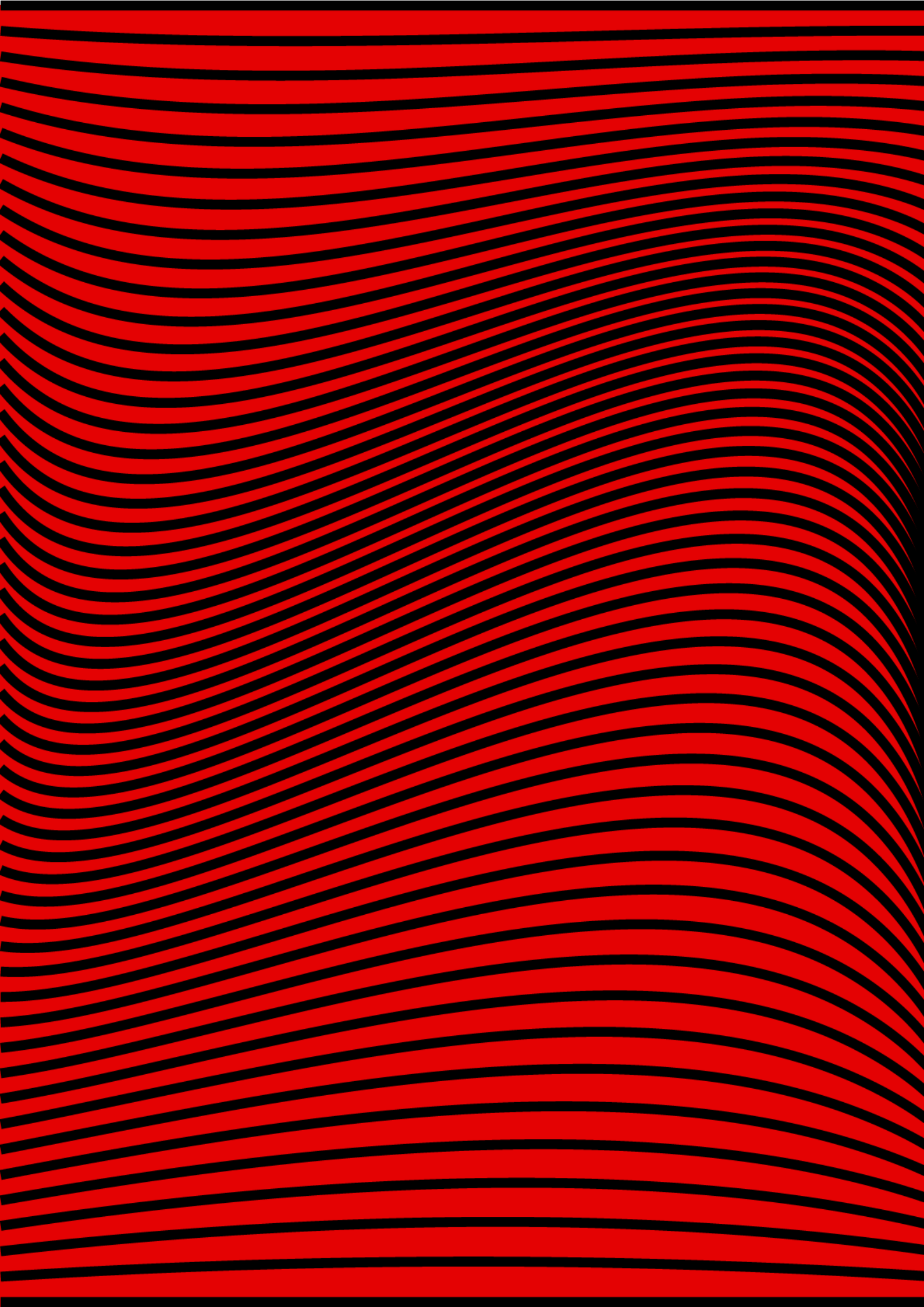
Queiroz, E. (2002). Elisa Queiroz. Catálogo de obras da artista não publicado. Espírito Santo: Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (Leena) na Universidade Federal do Espírito Santo.

Rolnik, S. (1998). Subjetividade Antropofágica [Anthropophagic Subjectivity]. In P. Herkenhoff & A. Pedrosa (Eds.) Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. (pp. 128-147). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Silva, M. (2016). Antropofagia queer: imagem, (trans)gênero e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Vasconcelos, N., Sudo, I. & Sudo, N. (2014). Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia. Revista Mal-Estar e Subjetividade, 4(1), 65-93.

Vieira Júnior, E. (2007, abril 27). Arte para degustar. Overmundo. http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar.



CAPÍTULO 3.4.

O corpo em pose no desenho das Academias de Belas-Artes do séc. XIX – A influência da fotografia

The body in pose in the drawing of the Academies of Fine Arts of the 19th century - the influence of photography

Gabriela TORRES[168.)]
Artur RAMOS[169.)]

Resumo

O nascimento da fotografia no séc. XIX criou um novo instrumento de observação da natureza, tornando-se num recurso de muitos artistas como metodologia auxiliar na criação artística. Vivia-se num ambiente caracterizado pelo progresso tecnológico acompanhado de um movimento anti-académico, de onde surgiram novos cânones de beleza. O pensamento crítico influenciava o resultado final do desenho, valorizando-se elementos como a escolha da pose e a relação entre o modelo e o artista através do olhar ou do gesto. O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão não só sobre o conceito da pose nas aulas de desenho de modelo nas Academias de Belas-Artes de Oitocentos, mas também sobre a contaminação do desenho académico pela fotografia dessa época.
Palavras-chave: desenho, figura humana, belas-artes, fotografia, cultura visual, ensino da arte

Abstract

The invention of photography in the 19th century created a new instrument for observing nature, becoming a resource for many artists as an auxiliary methodology in their creative process. That period was characterized by technological progress accompanied by an anti-academic movement, from which new canons of beauty emerged. Critical thinking influenced the final result of the drawing, valuing elements such as the relationship between the model and the artist through the look or gesture, the choice of pose, and the absence or presence of a background. The purpose of this article is to reflect not only on the concept of the pose in model drawing classes at the Fine Arts Academies in the 19th century, but also on the influence of photography from that period.
Keywords: drawing, human figure, fine arts, photography

168.) Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: agabrielatorres(at)gmail(dot)com
169.) Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: a.ramos(at)belasartes(dot)ulisboa(dot)pt

1. Introdução

O corpo e o retrato foram desde sempre explorados na fotografia, de uma perspetiva artística e científica, podendo a época inicial da sua invenção ser consultada em inúmeros ensaios, correspondência privada e comunicações científicas do séc. XIX. A fotografia estabeleceu de imediato uma relação inevitável com as artes plásticas como meio de representação da realidade, criticada por uns e aplaudida por outros, com a sua nova perceção do mundo e linguagem visual inédita.

Em primeiro lugar, convém relembrar que já Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Dürer (1471-1528) e Canaletto (1697-1768) foram alguns dos artistas que recorreram à câmara escura como auxiliar no processo de desenho, considerada a antecessora da fotografia[170.)] . O séc. XIX foi um tempo marcado pelo progresso tecnológico e pela vida moderna, que testemunhou o nascimento de um movimento artístico e literário designado por realismo. Numa rejeição dos valores subjetivos do romantismo, a nova estética era centrada na representação precisa e detalhada da natureza, em parte devido à influência da fotografia (Emerling, 2012).

Esta cresceu a par com a ascensão do movimento realista e a sua popularização exponencial levou à democratização do retrato, deixando de ser exclusivo da pintura e do desenho. No fundo, a função documental da fotografia libertou as artes plásticas para a experimentação de novas linguagens gráficas, permitindo o distanciamento da representação fiel da natureza e uma figuração abstrata. Para além disso, substituiu em parte o desenho e gravura na ilustração de textos publicados e tornou-se num meio de divulgação de arte (Sougez, 2011).

Não é de admirar que desde cedo a fotografia tenha sido encarada como uma ferramenta auxiliar no processo criativo no *atelier* de artistas, permitindo a construção de catálogos de consulta de imagens. A figura humana podia agora ser captada em movimento, numa determinada pose com e sem roupa, com acessórios específicos, numa mesma pose de diferentes pontos de vista, entre outras possibilidades.

O objetivo deste artigo é apresentar uma reflexão não só sobre o conceito da pose nas aulas de desenho de modelo nas Academias de Belas-Artes de Oitocentos, mas também sobre a contaminação do desenho académico pela fotografia dessa época.

2. O desenho de modelo vivo nas Academias

No *Diccionário Arrazoado ou Filosofico d'Alguns Termos Technicos Pertencentes à Bella Arte de Escultura de 1838*, Machado de Castro (1731-1822) considera debuxo e desenho como sinónimos, uma arte com a capacidade de representar objetos tanto visíveis como na esfera do invisível (entidades espirituais e imaginárias, anjos ou virtudes) (Castro, 1937).

170.) "[...] aparelho de optica destinado a produzir sobre um quadro a imagem real de um campo de vista mais ou menos extenso. [...] A camara escura forma uma das peças essenciaes da daguerreotypo" (Rodrigues, 1875, p. 93).

Foi no ano de 1779 que D. Maria I fundou a *Aula pública* de debuxo e desenho no Porto, que contava com artistas notáveis como professores: Vieira Portuense (1765-1805) e Domingos Sequeira (1768-1837). Almeida Garrett no *Ensaio sobre a história da pintura*, ilustra os valores estéticos que vigoravam no séc. XVIII-XIX: "A verdade, a expressão, o bello natural são os caracteres dominantes n'estes tempos" (Calado, 2016: 265).

Pouco depois, em 1780 o pintor e teórico defensor do neoclassicismo Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) fundou a *Academia do nu*, acompanhado de Vieira Lusitano (1699-1783) e Inácio de Oliveira Bernardes (1697-?) como professores. Esta Academia tinha o objetivo de imitar os estudos do natural que se praticavam em Roma e Sevilha, mas não foi um projeto de longa duração (S/A, 1989).

Na realidade, apesar de a estética de Oitocentos ser orientada pela doutrina da liberdade artística, grande parte das Academias do séc. XIX era resistente em acompanhar novas tendências. Um exemplo é a relutância na aceitação de modelos femininos nas aulas de desenho de modelo, mesmo sendo uma prática corrente desde o séc. XIV. Com efeito, em 1850 o modelo feminino ainda era proibido em quase todas as escolas públicas a nível europeu (Pevsner, 2014).

Portugal não foi exceção, caracterizado pela apatia do meio artístico e por um progresso lento na aceitação do conceito de aulas de modelo nu como prática de ensino de desenho. De facto, as primeiras representações de modelo feminino na Escola de Belas-Artes de Lisboa são do final da década de 1870. Similarmente, já em 1830 quando Vieira Lusitano e André Gonçalves criaram uma aula de desenho, as janelas do edifício da Academia em Lisboa foram apedrejadas quando se soube que ia haver aulas com homens nus a posar. Este acontecimento insólito acaba por simbolizar a mentalidade conservadora da época, dotada de suficiente poder para forçar o encerramento dessa aula de desenho (Faria, 2011).

A Academia de Belas-Artes de Lisboa foi criada a 25 de outubro de 1836 e, conforme o *Art. 2º* dos seus estatutos, tinha o propósito de reunir todas as Belas-Artes numa só escola, de modo a "[…] faciliar os seus progressos, de vulgarizar a sua prática e de a aplicar às Artes Fabris". Foi em 1844 que teve lugar a primeira reivindicação da reforma dinamizada por Tomás da Anunciação (1821-1879), contra o ensino orientado pelo Mestre Fonseca. Esta reivindicação culminou numa greve dos alunos com o objetivo de implementar modelos do natural nas aulas de desenho, substituindo a cópia de estampas (S/A, 1989, p. 22).

O movimento anti-académico entre os artistas e o fervor pela vida moderna surgiu um pouco por toda a Europa a partir de 1790, mas só cresceu realmente após 1800. Começou a ser delineado um novo modelo de ensino artístico nas Academias, baseado nos métodos dos Grandes Mestres em vez da rotina académica (Pevsner, 2014).

Finalmente, numa reforma da Academia em 1871 nasce o Curso Preparatório de Desenho, com a duração de quatro anos. De acordo com o Marquês de Sousa Holstein (1838-1878), tratava-se de um curso obrigatório para alunos de Belas-Artes, abrangendo desenho geométrico, elementos de desenho de figura, desenho de ornato, desenho e arquitetura, desenho de paisagem, desenho do antigo e por fim, desenho do nu. Quanto à remodelação da Academia de Lisboa em 1901, o desenho do natural passou a ocupar uma posição de destaque, após as etapas do ensino rigoroso do desenho (S/A, 1989).

3. A pose no desenho académico e na fotografia

No *Diccionario technico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), o conceito de pose é definido como o "geito ou estado physico ou moral dos corpos […]" a par com a "[…] attitude dos differentes membros de um modelo vivo […]" (Rodrigues, 1875, p. 307).

No contexto das Academias francesas do final do séc. XVII, surgiu a preocupação de escolher poses mais expressivas que refletiam a tensão presente no corpo. O modelo vivo apresentado à frente do artista era então traduzido no desenho com maior dinamismo através da representação de expressões teatrais e gestos das mãos. Posteriormente, a análise dos exercícios académicos do séc. XVIII revela uma progressiva adoção de posturas com um caráter mais formal, assentando em quatro poses principais. Estas poses resumiam-se a: modelo em pé de frente (por vezes apoiado numa vara de madeira); em pé sobre uma perna; a puxar ou segurar uma corda e deitado com a cabeça escondida nos braços ou para trás com o corpo inclinado, resultando numa composição visual em diagonal (Brugerolles, 2009).

Saliente-se ainda que a corrente estética revivalista do neoclassicismo vigorou até meados do séc. XIX, apesar de as teorias da Antiguidade clássica terem deixado de ser o único sistema de medição usado nas Belas-Artes. Os estatutos da Academia de Lisboa recomendavam dar preferência a poses convencionais e repetitivas, enraizadas no estudo do Antigo, recorrendo aos cânones de proporção e formas clássicas estudados nas primeiras etapas académicas. Com efeito, a Antiguidade marcava uma presença inquestionável nas Belas-Artes e nas palavras de Vieira Portuense (1765-1805), representante da estética neoclássica portuguesa:

> *Os talentos são habitos, os habitos assentam em certas associações de idéas. Se estas se ligarão em huma ordem conforme á bella Natureza, o Artista julga bem, tem bom gosto, e as suas composições hão de ser famosas.*

No seu discurso da abertura solene da Aula de Desenho na Academia do Porto, descreveu o valor desta disciplina equiparada às letras e as ciências, já cimentada na cultura de outros países europeus, assim como da sua importância na tecnologia de manufatura e fábricas (S/A, 1989, pp. 16-17).

É possível então considerar que a escolha da pose era fruto da época em questão, com os seus critérios evoluindo ao longo dos tempos, assumindo posturas mais contorcidas ou naturais por vezes consoante a própria estatura de cada modelo. De um modo geral, as poses com uma tendência mais estática e natural apontam para o período dos grandes mestres do Renascimento (Brugerolles, 2009).

Existem diferenças relativamente à pose dependendo se falamos de desenho de figura humana ou de retrato. *No tratado Do tirar pelo natural*, Francisco de Holanda (1517-1585) dedica grande parte da sua obra ao tema do retrato. Alguns dos tópicos abordados são a importância da escolha do lugar e ponto de vista no desenho de modelo, assim como a relação indissociável entre a luz e sombra. É recomendado adaptar a pose do modelo ao caráter do mesmo, na eventualidade de revelar uma personalidade mais reservada adotar uma postura com um olhar baixo. Pelo contrário, tratando-se de uma pessoa inquieta escolher uma pose que reflita esse caráter habitual "[…] não curando de lhe fazer

os olhos baixos nem graves, mas que se pinte este tal com as sobrancelhas erguidas, com os olhos vivos e prontos como aquela pessoa as mais das vezes costuma a parecer" (Holanda, 2019, pp. 44-45).

Neste sentido, o estudo do corpo numa sessão de desenho de modelo nu implica necessariamente a análise cuidadosa da diversidade de poses, quer seja em pé, sentado, ajoelhado, deitado, enroscado ou deitado. O desenho capta o corpo em repouso ou em movimento a partir de diferentes pontos de vista: de frente, de trás, de perfil (seguindo a tradição da Antiguidade) ou três quartos (remetendo para o Renascimento), numa perspetiva de baixo para cima e vice-versa. Além disso, a construção do desenho assenta ainda nos conhecimentos prévios de anatomia, a fim de transmitir uma modelação adequada da musculatura por via dos contrastes entre a luz e sombra no corpo. Em suma, existem inúmeros elementos a considerar neste processo, resultando no dinamismo da pose adotada com consequente tensão muscular e equilíbrio das proporções (Brugerolles, 2009).

Após a escolha da pose, Francisco de Holanda recomenda direccionar o olhar do modelo para um local específico, solicitando para não se movimentar sem aviso. Outra questão subjacente à postura do corpo é determinar a própria posição do rosto: *fronteiro* (de frente para o artista), *meio rosto* (perfil) ou *treçado* (três quartos). A última sendo preferencial ao oferecer uma proporção e igualdade extremamente satisfatória, revelando parte da frente do rosto e do perfil, com uma "[…] igual desigualdade mui conforme e escolhida (…)" (Holanda, 2019, pp. 45-48). É referido no tratado ser mais interessante inclinar o rosto a três quartos à direita, tendo a fonte de luz pela frente. Francisco de Holanda faz ainda uma ressalva relativamente a algumas exceções, visto que em certas pessoas será mais sensato desenhar de frente ou de perfil devido às suas variações anatómicas individuais.

Para além das poses mencionadas, há que considerar outras variações como ter o modelo com o rosto erguido a olhar para cima, oferecendo uma perspetiva de baixo para cima e sendo um exercício de desenho com um certo grau de dificuldade. Nesta pose o desenho dá maior destaque ao pescoço e à boca, aparecendo estas estruturas anatómicas mais próximas do artista. Em contraste, o modelo pode estar a olhar para baixo, revelando parte da cabeça e testa, um vislumbre do nariz, pouco da boca e uma ínfima porção do pescoço (Holanda, 2019).

Quanto à questão da apresentação do modelo, admitindo que o nu integral na Academia de Lisboa tenha surgido por volta de 1870, coincide com a chegada das primeiras remessas de pensionato e dos primeiros pensionistas aos cargos de professorado, transmitindo influências estéticas de fora de Portugal. Assim, é nessa altura que se verificam alterações na pose dos modelos, apresentando-se com uma atitude mais segura quando comparado com desenhos académicos de anos anteriores da Academia e da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Antes desta data, os modelos para além de uma pose que manifestava maior desinteresse, também não se enquadravam tanto no cânone de proporções idealizado do classicismo. A partir do estudo de desenhos de modelo vivo, é possível inferir que o desenho académico começou a tender para o realista e se libertou por fim do idealismo clássico, sem, no entanto, negligenciar na totalidade os modelos das estátuas da Antiguidade (Faria, 2011).

Também na fotografia o conceito de pose é essencial, sendo por volta de 1839 que a fotografia de retrato (no caso do daguerreótipo) exigia que a pessoa permanecesse imóvel sob uma intensa luz solar ao ar livre durante um período de 15 a 20 minutos[171.] . Inevitavelmente, este procedimento traduzia-se numa pose artificial que muitas vezes se manifestava num retrato com os olhos fechados ou entreabertos. Numa tentativa de contornar estas limitações, começaram a ser construídos estúdios fotográficos com as condições necessárias de luz. Esta era potenciada por sistemas de espelhos que refletiam a luz solar incomodamente na cara do modelo, visto que se tratava de uma época em que várias cidades ainda não estavam equipadas com luz elétrica. Por forma a garantir a imobilidade do modelo e a nitidez da fotografia, recorria-se por vezes a assentos específicos que estabilizavam a pose pretendida, com o cuidado de esconder as peças de apoio que normalmente ficavam encostadas à cabeça ou tronco (Sougez, 2011).

De qualquer modo, o tempo de exposição foi reduzido rapidamente, permitindo poses entre um e três minutos no caso da calotipia[172.] , pondo um fim à necessidade de dispositivos de imobilização do modelo. A este eram indicadas posturas com apoio (a cabeça no assento ou a cara a repousar na mão), resultando numa pose mais relaxada e próxima do natural (Sougez, 2011).

O facto de diversos fotógrafos terem sido previamente artistas tornou-se uma mais-valia na escolha da pose do modelo, tendo em conta se o resultado final era documental, científico ou pictórico. Enumere-se a título de exemplo o caso de Daguerre (1787-1851), Octavius Hill (1802-1870) ou Nadar (1820-1910). Gaspard-Félix Tournachon, conhecido pelo pseudónimo Nadar, tinha preferência por poses menos convencionais, sem adereços e com um claro-escuro dramático numa tentativa de captar o caráter do modelo que fotografava (Emerling, 2012).

4. A manifestação do gesto e da vivacidade do modelo

O gesto refere-se aos "[...] movimentos exteriores do corpo, por meio dos quais exprimimos nossos sentimentos [...] movimentos de que se compõe a linguagem da acção [...]" (Rodrigues, 1875, p. 201). Acima de tudo, trata-se de um conceito importante para conferir dinamismo ao desenho de figura humana.

Paralelamente, Machado de Castro na definição de vivacidade remete para o conceito de expressão, falando na importância da conformidade com o caráter do modelo. Diz ainda ser essencial revelar "[...] vivamente com toda a energia, na fysionomia, gestos, e accionado das figuras, as paixões, e internos movimentos d'Alma; para que os Espectadores se encantem [...]" (Castro, 1937, p. 45). Portanto, são conceitos que devem ser

171.) Designação da imagem resultante do processo fotográfico inventado por Daguerre, apresentada em 1839 em Paris. Consiste numa chapa de cobre ou latão na qual uma imagem é fixada, sendo um dos seus maiores atributos a clareza da imagem resultante e a capacidade de registar detalhes. As desvantagens centram-se no facto de se ter que olhar de um ângulo específico e na impossibilidade de reprodução da imagem, sendo um objeto único por não haver um negativo (Emerling, 2012, p. 202).

172.) Nome dado ao processo fotográfico de Fox Talbot em 1840, com um tempo de exposição mais reduzido que as suas tentativas anteriores sem comprometer a qualidade da fotografia. A imagem latente ia sendo revelada no papel, não aparecendo imediatamente após tirar da câmera e já englobava o conceito de positivo e negativo (Newhall, 1982, pp 37-38).

explorados na escolha da pose, valorizando a contraposição para oferecer maior interesse ao desenho. Por outras palavras, considerar a criação de um desequilíbrio na postura do modelo, como o caso de erguer uma mão e baixar a do lado oposto ou avançar uma mão, recuando o pé do mesmo lado.

De facto, estas noções devem ser privilegiadas numa sessão de desenho de modelo, não só pelo desenho em si, mas também pela solenidade e carga emotiva que transmitem ao próprio ato do exercício académico. Este é ilustrado através de um texto de Rocha de Sousa, descrevendo uma perspetiva de aluno nas Belas-Artes:

> Ocultava-me no vértice da sala, esperava (atrás do papel) a aparição do modelo, e começava depois a sessão, partindo devagar a ponta excessiva do «carvão». Ritual da minha inibição e do meu ardor, esse gesto podia prender-se assim, os olhos devassados pelo corpo que chegava. Retomava então outra liturgia: arrumando delicadamente o cavalete, esticando o papel, amassando com a mão esquerda, num artifício aperfeiçoado, a borracha de pão a que estávamos em regra condenados. Quando, enfim, lançava a primeira linha na superfície lisa, o silêncio de súbito em redor, a mão pesava-me ainda sem apelo, entre vagas imagens do corpo suspenso a meio da sala e a terrível certeza da sua impossibilidade, da sua distância, das memórias (outras) que o devoravam para mil ficções irreversíveis (S/A, 1989, p. 28).

À medida que a busca pelo realismo se ia sobrepondo ao ideal clássico do séc. XVIII, o caminho ficava aberto para uma nova tipologia do desenho de figura humana, definida por Dandré-Bardon (1700-1785) em três categorias: contraste, ação e descanso. A primeira refere-se a posturas em que todas as partes do corpo são visíveis, a segunda implica a escolha da pose com um determinado movimento (evocando por vezes um certo desequilíbrio na pose), enquanto a última categoria revela o relaxamento da musculatura do modelo (Brugerolles, 2009).

Mediante o exposto, há ainda que considerar que um desenho de modelo para além de ser tecnicamente correto, deve transmitir vida através de um gesto ou expressão forte aliado a um sentimento de propósito. Assim, é a partir do momento que o artista domina os princípios, técnicas e materiais de desenho, que pode centrar-se na sua expressão pessoal com maior facilidade. É nessa fase que a sua linguagem gráfica individual será construída através da escolha em vez do acidente, podendo encarnar a totalidade da sua visão da realidade (Aristides, 2006). Com efeito, as soluções gráficas adotadas interferem com o aspeto e fisionomia de quem é representado. Voltando à questão de Brugerolles referida anteriormente acerca das expressões, a representação gráfica manifesta-se no desenho em termos do caráter e vivacidade do modelo, em que "[...] um retrato expressivo pode ser entendido como um rosto cheio de vivacidade, de ânimo ou de alma" (Ramos, 2010, p. 166).

Enquanto a análise do gesto e a decomposição do movimento da figura humana foram e permanecem um tema de estudo no desenho, também foram objeto de análise na fotografia. Em 1882 a investigação de Étienne-Jules Marey (1830-1904) resultou no registo do movimento do modelo, permitindo 12 capturas de imagens num segundo. O resultado final dessa cronofotografia apresentava imagens sequenciais de um mesmo modelo em diferentes poses no desenrolar do seu movimento, contra um fundo escuro para efeito de contraste. Esta técnica singular realça a particularidade da fotografia não só de

congelar fragmentos do tempo e espaço, mas também em condições específicas de luz e sombra. O pintor Thomas Eakins (1844-1916), contemporâneo de Marey, também se dedicou ao estudo do movimento através da fotografia, sendo outro exemplo da relação de influência mútua entre a fotografia e as artes plásticas (Sougez, 2011). Em síntese, a fotografia possibilitou o conhecimento preciso da mecânica do movimento humano com a sua atitude expressiva, alterando a perceção visual e a representação no desenho dos gestos presentes na natureza.

5. *Attitude*, acto e directores do acto

O conceito de *attitude* é definido como a postura apresentada pelo modelo, devendo a pose (ou *acto*) ser orientada pela tradição antiga, diversificada e expressiva, numa contraposição e evidência dos membros do modelo, como mencionado anteriormente. Nas Academias de Belas-Artes os professores eram os *directores do acto*, responsáveis pela escolha da pose e orientação dos alunos no processo de desenho a partir do natural (Rodrigues, 1875).

> O professor, sábio e cego como ninguém, só via o que olhava [...] tomava o meu lugar com uma delicadeza perfumada, partia de novo a ponta do «carvão», e desembaraçava as linhas da minha escrita embaraçada, falando apenas pela sua própria escrita, um corte sobre a coxa, a diferença dos gémeos, o eixo que se perdia no púbis, a arquitetura das ancas e do ventre, a configuração do deltóide, a geometria do rosto. Apenas isso, que era tanto, que era tudo provavelmente [...]. (S/A, 1989, p. 29)

Nos estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa de 1843, pode-se ler sobre a importância de o professor ensinar os alunos a observar atentamente as dimensões e proporções dos modelos, não esquecendo conceitos de anatomia artística (Art. 48º). Na cópia de estampas, etapa inicial no estudo de desenho, era o dever do professor discutir a pose, composição, *attitude*, contornos, direção e efeitos da luz, entre outros elementos (Art. 49º). É de notar que o pensamento clássico continuava presente na primeira metade do séc. XIX, havendo a preocupação de o professor guiar o aluno no desenho do natural para copiar a natureza segundo a tradição clássica: "[...] e até em certo modo a melhorá-la, a aperfeiçoá-la pela escolha das suas mais bellas, e mais elegantes fórmulas" (Art. 50º). O desenho do natural implicava então a escolha e imitação dos elementos mais belos da natureza, exigindo "[...] uma vista muito aguda e perspicaz, um gosto fino e delicado [...] junto a um exercício e prática dilatada", segundo Francisco de Assis Rodrigues (S/A, 1989, p. 18).

Houve ao longo do séc. XIX diversas tentativas de reforma nas Academias europeias com propostas de diretrizes para o método de ensino, em que o professor não se deveria orientar por um protocolo universal. Pelo contrário, deveria ser dado ao aluno o máximo de liberdade que lhe permitisse revelar o seu talento individual e a sua visão pessoal na representação do modelo no desenho. Esta visão demonstra o desejo dos artistas em desenhar primeiro a partir do natural, em vez da imitação mecânica das formas clássicas da Antiguidade, como a cópia de estampas e desenho de gessos das primeiras etapas académicas (Pevsner, 2014).

Relativamente aos acessórios nos exercícios académicos de desenho de figura humana nas Academias francesas de Belas-Artes do séc. XVIII, o modelo "[...] recupera a sua

condição de simples mortal [...]" (Brugerolles, 2009, p. 47). São usados instrumentos auxiliares, como plataformas com degraus, almofadas, bancos, cortinas, tecidos, colchões, cordas, varas, entre outros, que começam a ser representados com maior realismo. Para além desses acessórios, no final do séc. XVIII surgiu um projeto de um sistema mecanizado denominado Stabilaire. Inventado por Theillard, a maquete deste dispositivo foi apresentada à Academia em 1781 e o seu objetivo, como o próprio nome sugere, era estabilizar a pose do modelo e permitir poses acrobáticas através de um sistema de hastes e cordas.

Quanto às condições de iluminação, era uma prática comum recorrer a um candeeiro de velas com cone e corrente, aparecendo em desenhos de aulas. Machado de Castro no seu *Dicionário de escultura* aborda a importância de posicionar um candeeiro móvel por cima do modelo, algo que já se fazia há algum tempo. Deste modo, através da regulação vertical e horizontal do candeeiro, o professor tinha controlo sobre a incidência da luz e no efeito claro-escuro resultante no desenho (Castro, 1937).

A partir das análises de desenhos académicos franceses é possível identificar as preferências relativamente aos cânones de proporções e fisionomias procuradas na seleção de modelos pela parte dos professores. Os desenhos sugerem que a estatura forte e musculada usada frequentemente no séc. XVII, parece ter sido substituída no séc. XVIII por uma silhueta mais esguia com braços e pernas alongados. No entanto, no final desse século retomou-se a tendência de recorrer a modelos com uma fisionomia mais musculada. É no ano de 1778 que se começa a alertar nas Academias francesas para a necessidade de empregar maior variedade de modelos com diferentes idades, para não cair na rotina de estudar continuamente o mesmo modelo e constituição física, criando desta forma maneirismos (Brugerolles, 2009).

6. Instrumento auxiliar no processo criativo

Os primeiros bolseiros das Academias de Belas-Artes portuguesas viajaram para Paris em 1865, onde contactaram com novos movimentos estéticos como o realismo e impressionismo, tendo contemporâneos como Degas (1834-1917), Cézanne (1839-1906) e Manet (1832-1883), entre outros. As primeiras expressões impressionistas apareceram por volta de 1874, focadas na variação da luz e do movimento (S/A, 1989), características igualmente presentes na fotografia da época como já foi abordado anteriormente.

Não sobram dúvidas relativamente à influência mútua entre a fotografia e as artes plásticas, algo compreensível sabendo que um artista responde à arte do seu tempo. Na fotografia do séc. XIX é bastante clara a influência do estilo pessoal de Rembrandt, com desvanecimentos traduzidos em manchas de luz e sombra, no contexto de uma época que valorizava o pitoresco. Também o daguerreótipo seguia a tradição do rigor do desenho e da pintura desse período, sendo outro exemplo da influência da arte sobre a técnica fotográfica (Sougez, 2011).

Apesar de as opiniões relativamente à fotografia variarem nas artes plásticas e na literatura, um grande número de artistas mostrou desde cedo o seu interesse na nova técnica de registo do mundo envolvente. Entre eles encontra-se Eugène Delacroix (1798-1863), artista pioneiro do romantismo francês. Em 1862 num julgamento relativamente a direitos de autor na fotografia, estabeleceu-se pela primeira vez o seu caráter artístico.

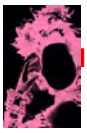
Este veredicto levou a um confronto com a comunidade académica, protestando sob a forma de um manifesto que Delacroix se recusou a assinar. Entre os representantes do academicismo estava Ingres, Puvis de Chavannes, Flandrin, Troyon, Isabey e Bélangé (Sougez, 2011).

Há conhecimento de inúmeros exemplos de fotografias, tiradas por outros, que Delacroix usou como referência para a representação gráfica de lenços e da figura humana, como o caso da *Odalisca* (1857), com base numa foto de modelo nu. Alertava, no entanto, para as cópias literais que alguns faziam a partir da fotografia, em vez de a usarem como um dicionário gráfico de memória visual, permitindo ao artista contribuir com a sua criatividade individual. Ainda integrado no movimento romântico francês, Hippolyte Delaroche (1797-1856) também contribuiu para o reconhecimento da fotografia dessa época, conhecido pela sua afirmação categórica: "Hoje a pintura morreu!" (Sougez, 2011, p. 339).

Iremos abordar de seguida mais alguns casos que ilustram a contribuição da fotografia na criação artística. Gustave Courbet (1819-1877), nome incontornável do realismo francês, tem diversos trabalhos de modelo nu com referência direta em fotografias tiradas por J. Vallou de Villeneuve, especialista nesse género. Salientam-se como alguns exemplos da influência da fotografia a obra as *Banhistas* (1853), a modelo do *Atelier* (1855), diversas paisagens e um retrato de Proudhon (Sougez, 2011). Ingres (1780-1867) foi o primeiro artista a usar um daguerreótipo tirado por si mesmo como referência para o Retrato da Condessa de Haussonville, em 1845. Porém, não reconhecia um caráter artístico na fotografia, usando-a apenas como inspiração e instrumento no seu processo criativo (Sougez, 2011). O seu estilo era por vezes considerado algo excêntrico, numa tendência para o pré-Rafaelita e para o gótico, com a sua modelação suave e pureza da linha, sendo criticado por alguns dos seus contemporâneos (Bouleau, 2018).

Dentro dos impressionistas com maior inspiração direta na fotografia encontra-se Edgar Degas, reproduzindo a decomposição do movimento na sua linguagem gráfica individual, especialmente nas representações de cenas de equitação. Outra manifestação da fotografia que marca presença no seu trabalho é o enquadramento com primeiros planos exagerados e determinadas perspetivas e pontos de vista invulgares, também patente na obra de Toulouse-Lautrec (1864-1901) (Sougez, 2011). Outros exemplos de Degas consistem nas perspetivas com figuras cortadas, em que o sujeito parece desaparecer e o destaque é dado a outras áreas inesperadas, resultando num desequilíbrio apelativo da composição visual. Sabe-se ainda que era um artista que fotografava inúmeras cenas antes de as desenhar, numa época em que se tentava captar um instante no tempo com as suas características momentâneas, quando o olhar do artista capta o modelo a passar ou a descansar brevemente (Bouleau, 2018).

Até 1883 o pintor neo-impressionista Georges Seurat (1859-1891), antes de se dedicar à técnica pontilhista entregou-se ao desenho a preto e branco com um estilo pessoal característico. As suas soluções gráficas preferiam a mancha à linha, numa representação da luz e sombra sob a forma de massas desfocadas, apontando para o contraste desfocado típico da fotografia da época (Sougez, 2011). Seurat era guiado por uma análise científica da visão e trouxe de volta a geometria para a composição visual no seu estilo e distribuição das formas. Conseguia, no entanto, libertar-se das repetições geométricas, frequentes nas fórmulas clássicas do passado. Os seus desenhos seguiam um princípio do claro-escuro que lhes confere uma certa harmonia, iluminando parte dos



fundos para se misturarem com as figuras e, de um modo semelhante, esfumando parcialmente as figuras na sombra (Bouleau, 2018).

Outros exemplos de artistas influenciados pela fotografia incluem Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Manet e Rosetti. Em conclusão, é de mencionar Alphonse Mucha (1860-1939) que, tendo adquirido uma máquina fotográfica por influência de Nadar, tirou uma vasta coleção de fotografias. Grande parte foi usada diretamente como referência para as suas obras, apresentando as modelos uma atitude semelhante às figuras dos trabalhos da sua autoria (Sougez, 2011).

7. Considerações finais

A sobreposição da estética realista de Oitocentos ao ideal clássico da Antiguidade presente nas Academias do séc. XVIII, possibilitou a exploração de uma nova tipologia no desenho de figura humana. Este fenómeno foi potenciado pela fotografia, que para grande número de artistas se tornou numa metodologia auxiliar na criação artística, quer no registo de cenas de exterior ou no próprio atelier com poses específicas para consulta posterior. Existem, portanto, diversas possibilidades de recorrer à fotografia como ferramenta no processo criativo: pelo seu valor documental, fonte de inspiração, anotação visual ou como o dicionário visual descrito por Delacroix, apresentando modelos em diferentes cenários.

Em suma, a fotografia acabou por revelar enquadramentos inesperados e maior exatidão no estudo do movimento, numa época em muitos artistas manifestavam um distanciamento relativamente à composição visual cuidadosamente planeada e ao idealismo clássico. Levou a uma contaminação do desenho da época, participando consciente ou inconscientemente na criação de uma nova linguagem gráfica por parte do artista. E qual é a postura do artista, senão reagir ao contexto da sua época, permitindo a contaminação da sua visão não só com a beleza clássica e a verdade da natureza, mas também com o progresso tecnológico que o rodeia?

Referências bibliográficas

Aristides, J. (2006). The classical drawing atelier: a contemporary guide to traditional studio practice. New York: Watson-Guptil Publications.

Bouleau, C. (2018). The painter's secret geometry. A study of composition in art.Garden City: Dover Publications.

Brugerolles. E. (2009). L'Académie mise à nu: l'école du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lyon: ENSBA.

Calado, M. (2016). Cirilo, Taborda e Garrett. Convocarte, 3, 260-274.

Castro, J. M. de. (1937). Dicionário de escultura: inéditos de história da arte. Lisboa: Livraria Coelho.

Emerling, J. (2012). Photography. History and theory. New York: Routledge.

Faria, A. (2011). A colecção de desenho antigo da faculdade de belas artes de lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto. Lisboa: Fim de Século Edições.

Holanda, F. (2019). Do tirar pelo natural. Lisboa: Documenta.

Newhall, B. (1982). The history of photography from 1839 to the present day. Manhattan: The Museum of Modern Art.

Pevsner, N. (2014). Academies of art – past and present. Cambridge: Cambridge University Press.

Ramos, A. (2010). Retrato – o desenho da presença. Lisboa: Campo da comunicação.

Rodrigues, F.de A. (1875). Diccionario technico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura. Lisboa: Imprensa Nacional, Biblioteca Nacional Digital. https://purl.pt/977

S/A (1989). A aula de Desenho 1: Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes [Catálogo da Exposição]. Almada: Câmara Municipal de Almada, Departamento de Acção Sociocultural, Galeria Municipal de Almada.

Sougez, M. (2011). Historia de la fotografia. Madrid: Cátedra.

CAPÍTULO 3.5.

Nas capas de *O Globo* a construção imagética da primeira presidenta no poder

On the covers of *O Globo* the imagery construction of the first president in power

Tatiana Scali ABRITTA[173.)]

Resumo

O século XX testemunhou a emergência da mulher no protagonismo da luta por direitos políticos, equidade de direitos civis e econômicos e o controle de seus corpos. Apesar da emancipação da mulher, no bojo da cultura visual a representação imagética seguiu como entrave à identidade feminina. Ainda hoje, primeiro quartel do século XXI, num cenário político e social de desigualdades de gênero é um ruído e tanto para as estruturas machistas do poder político que uma mulher tenha sido eleita e reeleita presidenta da República do Brasil. E é a partir da narrativa de fotografias de Dilma Rousseff como ministra, como candidata e depois como presidenta da República no exercício do poder nas capas do jornal, O Globo, que o presente trabalho tem como objetivo analisar essas imagens e compreender a manipulação das questões de legitimidade e gênero na figura da presidenta.

Palavras-chave: Dilma Rousseff, representação, gênero, fotojornalismo

Abstract

The 20th century witnessed the emergence of women in the fight for political rights, equity of civil and economic rights and the control of their bodies. Despite the emancipation of women, in the midst of visual culture, imagery representation continued as an obstacle to female identity. Even today, in the first quarter of the 21st century, in a political and social scenario of gender inequalities, it is quite a noise for the macho structures of political power that a woman has been elected and re-elected president of the Republic of Brazil. And it is from the narrative of photographs of Dilma Rousseff as minister, as candidate and later as president of the Republic in the exercise of power on the covers of the newspaper, O Globo, that this work aims to analyze these images and understand the manipulation of issues of legitimacy and gender in the figure of the president.

Keywords: Dilma Rousseff, representation, genre, photojournalism

173.) Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil. E-mail: tatiscaliabritta(at)yahoo(dot)com(dot)br

1. Introdução

A sociedade brasileira no início do século XXI viveu a experiência de eleger democraticamente a primeira mulher, Dilma Vana Rousseff, para ocupar o cargo da presidência da República. Nesse mesmo período, esse feito histórico ocorreu em outros países da América do Sul, em que também foi possível testemunhar a chegada de duas outras mulheres ao cargo máximo de exercício de poder de seus países, a médica chilena Michelle Bachelet e a advogada argentina Cristina Kirchner. Cada uma delas protagonizou inclusive o feito da reeleição, Bachelet cumpriu mandatos de 2006 a 2010, e de 2014 a 2018; Kirchner de 2007 a 2011, e de 2011 a 2015; e Rousseff de 2010 a 2014, e de 2015 a 2016.

A conquista histórica dessas mulheres políticas provocou também efeitos sem precedentes ao sistema político vigente, o que consequentemente produziu um novo paradigma. No caso brasileiro, especificamente, como fazer a cobertura fotojornalística sobre a ascensão e o governo de uma mulher, no caso, Dilma Rousseff na presidência de seu país. E seria necessário adequar à cobertura foto-jornalística inaugurando uma nova forma para se registar, enquadrar e narrar o exercício do poder por uma mulher? A presidenta receberia o mesmo enquadramento imagético dado pela imprensa escrita aos presidentes homens que até então chegaram ao poder? Como sua imagem pública seria construída através da narrativa das fotografias estampadas nas capas de um dos grandes jornais de circulação nacional, O Globo?

2. O jornal O Globo e sua participação na vida política e memória social do Brasil

O periódico carioca, *O Globo*, foi fundado em 1925 pelo jornalista Irineu Marinho. Após alguns anos do falecimento de seu fundador, seu filho Roberto Marinho, assumiu o comando do jornal. No decorrer de quase oito décadas, Roberto construiu um império das comunicações, verdadeiro oligopólio midiático, o Grupo Globo, que opera em vários segmentos econômicos. Faz-se importante ressaltar como uma empresa jornalística familiar, tem sua ascensão e consolidação como um poder simbólico, econômico, político e cultural atuante na história contemporânea e memória do país. Esse empreendimento comunicacional sustentou durante toda sua trajetória até os dias atuais, um discurso de que produzem informação de modo equânime.

Entretanto, o jornal O Globo é conhecido por participar de momentos decisivos da história política brasileira, como em 1964 no famoso editorial de capa em que saudava o Golpe Militar, dentre outros eventos. Segundo dados do IVC – Instituto Verificador de Comunicação -, que é responsável pela auditoria dos principais jornais e revistas do Brasil e, por consequência, a principal referência nesse segmento, além de auditoria de web sites, o jornal *O Globo* de 2011 até 2016 permaneceu classificado como jornal impresso com a segunda maior circulação do Brasil.

Cabe ressaltar que a influência do periódico do Grupo Globo não está restrita apenas a esse meio de comunicação. Como o sistema de comunicação brasileiro, permite a existência da propriedade cruzada da mídia. O Grupo Globo constitui-se como o maior conglomerado de mídia de país, possuindo canais de televisão aberta, via satélite e a cabo, emissoras regionais afiliadas em todos os estados, rádios FM e AM, jornais, revistas, uma editora e o G1- portal noticioso da internet no Brasil. Dessa maneira, o que foi por ele publicado também foi veiculado nos demais meios de comunicação da família Marinho.

De acordo com Abreu (2017), “o papel da mídia é selecionar ocorrências e levá-las ao conhecimento do público. A mídia hierarquiza e atribui importância, valor e pertinência a um acontecimento que ela torna público. Um acontecimento público seria o resultado de uma construção da mídia” (Abreu, 2017, p. 64). O jornal *O Globo*, ao praticar o jornalismo cidadão (Barbosa, 2007), ou jornalismo de informação, adotou a construção de acontecimentos em sua “práxis”jornalística promovendo ou inibindo ocorrências de serem informadas ao público.

Por se tratar de um dos veículos de comunicação do oligopólio midiático da família Marinho, o que o jornal publica é repercutido no canal de televisão Rede Globo, na rádio Globo, no *site* do G1. Assim, paulatinamente, vão legitimando a narrativa e moldando o imaginário da sociedade num processo midiatizado, que acompanha o desenrolar de acontecimentos que até certo ponto pode formatar a opinião pública, ensinando o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido ou ressignificando para os interesses do Grupo Globo, acionistas e empresas anunciantes.

Ao se analisar a história e o manual de práxis jornalística do jornal *O Globo*, e a ativa participação nas disputas políticas, sociais e econômicas na história do país, seja nos bastidores ou através das fotografias de capa do jornal e seus editoriais, repercutido nos demais veículos de informação do oligopólio midiático da família Marinho, percebe-se que o Grupo Globo representa e pratica a ideologia das classes dominantes e cumpre um papel de grande relevância na formação da opinião pública da sociedade brasileira.

3. Dilma Rousseff, a representação da mulher politicamente perigosa

Na história recente do Brasil, mais especificamente falando da Nova ou Terceira República, após 25 anos em que se cumpriram mandatos presidenciais masculinos, uma mulher foi eleita democraticamente para Presidenta da República. Retrocedendo no tempo em toda a história republicana nacional para se analisar esse feito, 120 anos (naquele ano de 2010), este se torna ainda mais notável. Um feito histórico. Foi eleita em 31 de outubro de 2010 com 55.752.529 votos concorrendo pelo Partido dos Trabalhadores. Em 2008, quando ainda era ministra do governo Lula, e seu nome estava incluído em pesquisas de intenções de voto, “era tratada quase como piada por boa parte dos políticos e analistas, [...] que seria como tentar eleger um poste” (Amaral, 2011, p. 176).

De fato, naquele momento, Dilma Rousseff não era conhecida pela população brasileira, mas estava muito longe de ser um poste. A então ministra do governo possuía uma relevante biografia política cuja trajetória se iniciava ainda na juventude como estudante secundarista. Atuou na luta e resistência contra o regime militar, sobreviveu a ignominiosa tortura e ao cárcere político. Reconstruiu sua vida em Porto Alegre na década de 1970, onde se formou em economia pela UFRGS, participou do movimento pela Anistia, foi uma das fundadoras do PDT, assessora parlamentar e teve uma carreira na burocracia estatal no Rio Grande do Sul. Rousseff foi muitas vezes apresentada pelos meios de comunicação como um mero quadro técnico do governo Lula sem experiência política alguma, o que contradiz com sua biografia.

Quanto a sua representação imagética, Dilma Rousseff enquanto ministra de Estado, e presidenta do Brasil esteve presente nas páginas internas e capas do periódico O Globo desde janeiro de 2003. Dessa maneira, foi possível aferir quais características foram atribuídas à Dilma Rousseff e em que período - quando esteve à frente dos ministérios de

Minas e Energia e da Casa Civil enquanto sua imagem pública estava sendo construída pelos jornais antes de ser eleita presidenta, além das mudanças em seu visual que foram feitas antes das eleições de 2010.

Esse processo de construção de imagem pública foi analisado por Leila Bárbara e Maria Carmem Aires Gomes (2013) no artigo *A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando os processos verbais*. As autoras analisaram como a mulher política que se tornaria a primeira presidenta eleita foi representada através de processos verbais na mídia, do que falavam sobre a mulher política em questão, e ainda do que Dilma dizia sobre si mesma. E concluíram que,

> Muitas vezes, essas opiniões se associam não às características sócio - culturais tradicionalmente atribuídas à mulher (doação, sacrifício e afetividade), mas à do homem (competição, luta e racionalização/tecnicismo) e talvez seja esse deslocamento que cause estranhamento àqueles que a representam como uma mulher política austera, reforçando a imagem da mulher-política combatente, 'sargentona', mandona, chefe.

Sensibilidade, ternura, emoção, pureza não surgem como atributos e qualificadores da "natureza" feminina de Dilma Rousseff-ministra, mas sim traços de rispidez, austeridade e agressividade, caracterizando uma imagem de sujeito-político-mulher, com potencialidades masculinas (Gomes, 2013, p. 76).

O discurso midiático analisado pelas autoras, associado ao fotojornalismo, se mostra afinado na construção da representação imagética de Dilma Rousseff, ao se analisar as imagens produzidas da ministra. Não se pode ignorar que já havia uma narrativa construída sobre a imagem da mulher política antes de sua eleição e reeleição à presidência da República.

Essa narrativa imagética, é o resultado da linguagem fotojornalística, que se caracteriza pela obtenção de imagens espontâneas, singulares ou informais de acontecimentos como batalhas, protestos, desastres.Como o controle que o fotógrafo tem sobre o desenrolar das ações, sobre as circunstâncias ou sobre a luminosidade é mínimo, exige-se dele um alto grau de perceção ao momento decisivo, como o chamou Henri Cartier-Bresson, ou linguagem do instante (Sousa, 2000). Foi através do fotojornalismo que aconteceu a descoberta da fotografia como meio de comunicação e "à ilusória crença de que a câmera não mente, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade real" (Hobsbawm, 2009, p. 191).

Por sua potência e capacidade de criação de narrativas visuais, o fotojornalismo, tem um papel de protagonista na história política contemporânea do Brasil. Essa força de criação, enquadramento e desconstrução na elaboração de imagens de governantes masculinos atravessou o século XX e permanece atuante no século XXI. Porém, e quando se trata da primeira mulher Presidenta do país? Como se comportou um dos maiores jornais de circulação nacional, O Globo? Que fotojornalismo foi produzido da representação imagética acerca de uma mulher exercendo o poder na esfera mais alta de comando do país?

Nas páginas internas do jornal *O Globo*, em 19 de janeiro de 2003, no caderno de economia, trazia uma matéria destinada a traçar o perfil da ministra de Minas e Energia, numa

entrevista obtida por telefone e que utilizou fotografias de um outro momento de Dilma. Na escolha das fotografias para a matéria, Dilma Rousseff aparece como uma ministra austera, a gestora mandona. Ainda estava no início do primeiro governo Lula e a representação imagética já estava ajustada ao discurso da mulher-política combatente que foi sendo reafirmado no decorrer dos anos.

Aqui a palavra precedeu a representação imagética na elaboração que se deu através da cobertura fotojornalística de Dilma Rousseff. Nesse caso específico, foi através da palavra guerrilheira, mais precisamente ex-guerrilheira. Esta foi a representação que, por meio da palavra, marcou o início da construção de sua imagem pública. A representação que ecoava de seu passado militante contra a Ditadura Militar.

A representação da guerrilheira, ou da mulher "politicamente perigosa" (Pinsky, 2016, p. 539) que emergiu nos anos 1970, e foi atualizada em Dilma quando ela recebeu o convite para comandar o Ministério de Minas e Energia. A imagem da ex-presa política, guerrilheira ou terrorista para os agentes da Ditadura esteve presente antes mesmo da ficha falsa do DOPS ser publicada na capa da Folha de S. Paulo no ano de 2009. Em 2003, logo quando tomou posse no ministério, o jornal *O Globo* publicou uma matéria com uma entrevista com a ministra. O título da matéria: *O poder de fogo de uma ex-guerrilheira*; as imagens utilizadas na matéria eram de Dilma durante seu discurso de posse, e não da entrevista que havia sido concedida pelo telefone.

O poder de fogo de uma ex-guerrilheira

Figura 38. Dilma Rousseff ministra de Minas e Energia. Caderno de Economia do jornal O Globo Fotógrafo: Marco Antônio Teixeira (03/01/2003). Data: 19/01/2003

Fonte: Acervo O Globo – 19/01/2003 - Acesso: 15 abril 2019[174.)]

A partir do gestual capturado pelo fotojornalista na sua característica do instantâneo e nas opções dos ângulos escolhidos, as imagens da ministra em sua linguagem corporal de gesticular livremente e sua expressividade facial marcante enquanto falava foi uma fonte inesgotável para novas fotografias que permitiram essa inferência com a mulher combativa, destemperada, a guerrilheira.

A representação da guerrilheira, ou da mulher "politicamente perigosa" (Pinsky, 2016, p. 539) que emergiu nos anos 1970, e foi atualizada em Dilma quando ela recebeu o convite para comandar o Ministério de Minas e Energia. A imagem da ex-presa política, guerrilheira ou terrorista para os agentes da Ditadura esteve presente antes mesmo da ficha falsa do DOPS ser publicada na capa da Folha de S. Paulo no ano de 2009. Em 2003, logo quando tomou

174.) https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Dilma+ministra+de+minas+e+energia

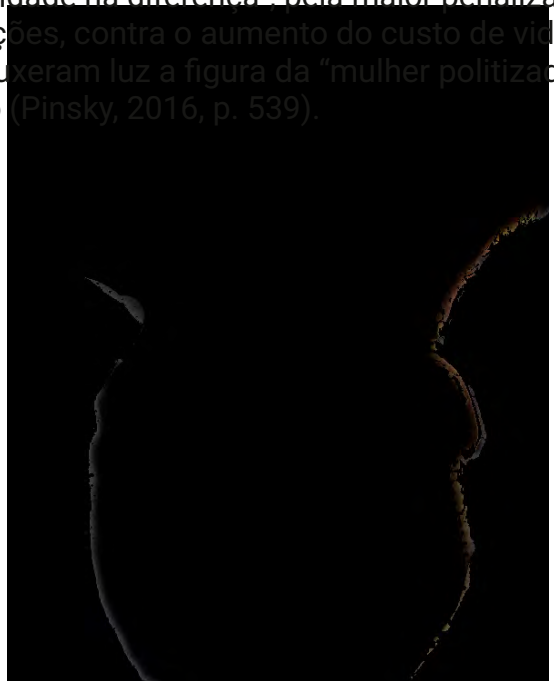
posse no ministério, o jornal O Globo publicou uma matéria com uma entrevista com a ministra. O título da matéria: O poder de fogo de uma ex-guerrilheira; as imagens utilizadas na matéria eram de Dilma durante seu discurso de posse, e não da entrevista que havia sido concedida pelo telefone.

A partir do gestual capturado pelo fotojornalista na sua característica do instantâneo e nas opções dos ângulos escolhidos, as imagens da ministra em sua linguagem corporal de gesticular livremente e sua expressividade facial marcante enquanto falava foi uma fonte inesgotável para novas fotografias que permitiram essa inferência com a mulher combativa, destemperada, a guerrilheira.

Nos anos de 2009 e 2010, Jakson Alencar (2012) aferiu que no jornal Folha de S. Paulo as características atribuídas, naqueles anos respectivamente a Dilma Rousseff foram de uma mulher de diversas caras, devido à intervenção estética e ao tratamento contra o câncer, e uma candidata sem preparo para os debates, em diversas matérias publicadas sobre Rousseff. O que induzia os leitores a identificarem na imagem de Dilma uma ministra, candidata e política inconsistente, volúvel e despreparada para governar.

Aqui se faz necessário pontuar e analisar a relação entre a manchete e a mensagem fotográfica. Jorge Pedro Sousa (2000) analisa que “para se abordar o fotojornalismo tem-se que pensar numa combinação de palavras e imagens” (Sousa, 2000, p. 11), considerando-se que as primeiras devem complementar as segundas contextualizando-as nessa elaboração. O caráter foto jornalístico da fotografia é a notícia: “o texto jornalístico – seja ele textual, ou visual – reconta a realidade através de um formato próprio, organizando os acontecimentos e transformando-os em informação e notícia” (Tavares & Vaz, 2005, p. 129). Para além de relatos corriqueiros, as notícias produzidas numa empresa privada jornalística, como O Globo, são o resultado final de um processo que compreende um jogo de disputas e negociações.

Esse jogo de disputas que envolve a construção da imagem pública de Dilma Rousseff, que ficou marcado pela associação em 2003 da então ministra como ex-guerrilheira no jornal *O Globo*, dialoga diretamente com o passado de militante política contra a Ditadura desconhecido pela sociedade. Ao utilizar o termo ex-guerrilheira o periódico atualizava em Dilma a representação da mulher politizada, e por isso mesmo, perigosa. De acordo com a historiadora Carla Pinsky, foram as militantes do campo político da esquerda que combateram a Ditadura assim como o capitalismo e que na década de 1980 se engajaram, nas lutas pela “igualdade na diferença”, pela maior penalização da violência sexual, pelo fim das discriminações, contra o aumento do custo de vida e a favor da democracia e meio ambiente trouxeram luz a figura da “mulher politizada”, comprometida com as causas do seu tempo (Pinsky, 2016, p. 539).



A representação original da mulher politicamente perigosa fora forjada pela Ditadura civil militar ao constranger para a clandestinidade forçada através do AI-5, todas e todos que se opunham ao regime[175.] . E ao capturar os inimigos políticos, produzir uma documentação também imagética dos miesmos. Nesse sentido, a fotografia de Dilma Rousseff, produzida pelos agentes da Ditadura na ficha do DOPS – Departamento ou Delegacia de Ordem Política e Social, pertence ao *gênero mugshot,* que numa tradução livre do inglês seria retrato falado ou foto de ficha policial. Os registos fotográficos, *mugshot*, atendiam a função de "fichar, documentar e condenar os resistentes políticos" que com o transcorrer do tempo e da memória coletiva da ditadura se materializariam na prova irrefutável que comprovariam todos os crimes praticados pelos militares.

Entretanto, quando O Globo traz em sua manchete, O poder de fogo de uma ex-guerrilheira, a foto de Dilma Rousseff como presa política era desconhecida da maior parte da população. Por isso, o jornal atualiza a representação da mulher politicamente perigosa. Essa imagem só iria se tornar conhecida em 2009, quando o jornal Folha de S. Paulo publicou em sua capa uma ficha do DOPS atribuída à ministra chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. A ficha trazia em seu conteúdo uma diversidade de ações armadas que ela e as organizações clandestinas de esquerda às quais pertencera haviam praticado. E ilustrava uma reportagem a respeito da atuação da VAR-Palmares em 1969, cujo título propiciava a inferência de que a ministra seria partícipe ou uma das mandantes: Grupo de Dilma planejava sequestrar DelfimNetto, que fora ministro nos governos dos generais ditadores, Costa e Silva, Médici e Figueiredo.

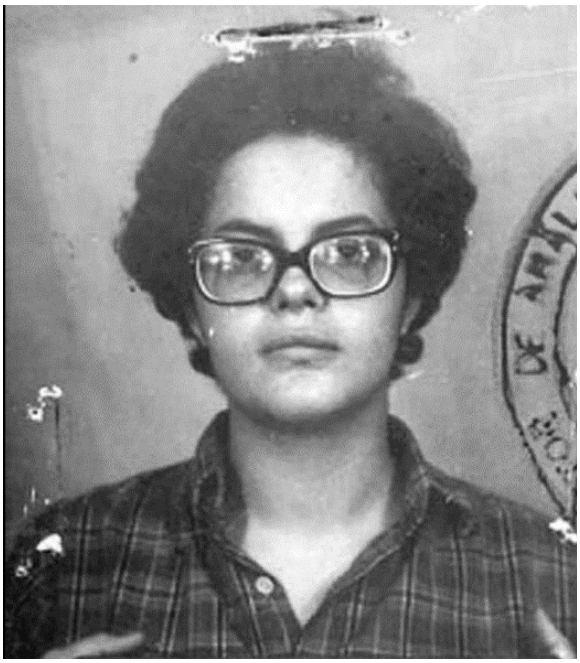


Figura 39. O '*mugshot*' ou fotografia de ficha policial de Dilma Rousseff no DOPS

Fonte: Acervo O Globo – 19/01/2003 - Acesso: 15 abril 201[176.]

Segundo Ricardo Amaral (2011), a ministra chefe da casa civil entrou em contato com o jornal contestando a matéria e afir-

[175.] O AI-5, Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, foi um conjunto de 17 decretos ou atos institucionais implementados pela ditadura militar do Brasil (1964-1985). E vigorou por uma década. "O documento contava doze artigos e vinha acompanhado de uma Ato Complementar nº38 que fechava o Congresso Nacional por tempo indeterminado. O AI-5 suspendia a concessão de habeas corpus e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que os julgamentos de crimes políticos fossem realizados por tribunais militares, sem direito a recurso. [...] O AI-5 era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de validade" (Schwarcz & Starling, 2018, p. 455).

[176.] Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/

mando se tratar de uma ficha falsa. A Folha de S. Paulo cerca de duas semanas após o episódio reconheceu ter se equivocado ao publicar documentos que haviam sido recebidos via e-mail, mas não reconheceu que se tratava de uma fraude. “Autenticidade da ficha de Dilma não é provada” foi o título da retratação (Amaral, 2011, p. 188) afirmando que não podiam assegurar o conteúdo da ficha, mas também não seria possível rechaçar a mesma - ainda que o material recebido pelo jornal tivesse sido periciado por duas equipes da Unicamp e da Unb e que ambos os laudos atestassem que se tratava de uma fraude ordinária e havia sido produzida a partir de computação gráfica.

UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL ★ ★ ★ WWW.FOLHA.COM.BR

FOLHA DE S.PAULO

DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRIAS FILHO — DOMINGO, 5 DE ABRIL DE 2009 — EDIÇÃO SÃO PAULO, CONCLUÍDA ÀS 22H01 ★ R$ 4,00

história

Ficha de Dilma Rousseff no Dops

CAPTURADO

Grupo de Dilma planejou sequestro de Delfim Netto

FERNANDA ODILLA

Antonio Spinoza, ex-colega da ministra (Casa Civil), diz que o grupo armado que dirigiram teve como alvo o titular da Fazenda em 1969.

A ação chegou a ter data e local definidos. Um mapa da emboscada consta de processo no STM. Dilma, hoje aliada de Delfim, negou de forma "peremptória". "Ele fantasiou. Não me lembro disso." Pág. A6

Brasil gasta com 'spread' 2,5 vezes o orçamento da Saúde

Estudo calcula que pessoas físicas e jurídicas pagaram R$ 134,5 bi em 2008

Em 2008, os brasileiros gastaram R$ 134,5 bilhões em "spread" bancário —diferença entre a taxa paga pelo banco e a que é aplicada em empréstimos a consumidores. O valor é duas vezes e meia o orçamento do Ministério da Saúde no período.

Segundo estudo feito pela Fecomercio-SP (Federação do Comércio do Estado de SP), as pessoas físicas foram responsáveis por R$ 85,4 bilhões do total, e as empresas, por R$ 49,1 bilhões. O "spread" bancário no Brasil é o mais alto do mundo.

No cálculo do "spread" estão impostos, risco de inadimplência, custos e lucro.

Considerando empréstimo pessoal de R$ 1.000 a ser quitado em um ano, dos R$ 604 que o cliente de banco pagava de juros em 2008, R$ 475 equivaliam ao "spread".

O governo Luiz Inácio Lula da Silva criou um grupo que reúne técnicos do Ministério da Fazenda e do Banco Central para estudar maneiras de reduzir a margem bancária. Para especialistas, a diminuição vai demandar tempo. Pags. B1 e B3

Figura 40. Na capa do jornal Folha de S. Paulo, de 5 de abril de 2009, uma ficha do DOPS atribuída à ministra Dilma Rousseff

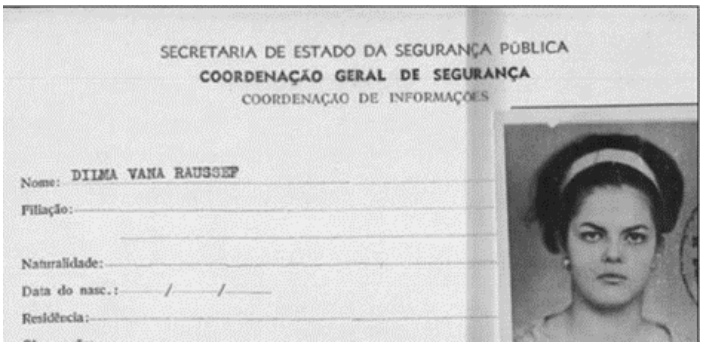
Fonte: Acervo Folha de S. Paulo – 05/04/2009[177.)]

A ficha falsa trazia fotos reais de Dilma do período de sua prisão política, e fazia parte do conteúdo de um site chamado Ternuma – Terrorismo Nunca Mais. O site foi criado por um grupo de militares e civis frequentadores do Clube Militar do Rio de Janeiro. Que é mais um, dentre outros grupos descontentes com a narrativa histórica e jornalística sobre o governo militar após o fim da Ditadura. Tentam reescrever a história e a memória social do período refutando todos os depoimentos, relatórios, livros, documentários e documentos sobre torturas e desaparecimentos de opositores do regime, corrupção e demais índices de fracasso econômico e baixos índices do desenvolvimento em que os militares entregaram o Brasil à sociedade civil. Acusam a mídia, partidos de esquerda e movimentos sociais de denegrirem a imagem das Forças Armadas perante a população brasileira. Eles seriam os verdadeiros representantes da democracia - os opositores é que tentaram impor uma ditadura comunista no país.

177.) Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=17863&keyword=PAULO&anchor=5198296&origem=busca&originURL

Cabe ressaltar a discrepância entre a ficha falsa produzida por defensores da Ditadura Militar do site Ternuma e a ficha original do DOPS, bem como a óbvia intenção de macular o passado de Dilma Rousseff. Enquanto a falsificada traz a fotografia de Dilma após sua prisão e tortura na Oban, a ficha verdadeira apresenta fotografias de Dilma como uma jovem moça de classe média como tantas de sua geração. Essas fotos guardam o trabalho de investigação da repressão sobre a jovem militante obrigada a viver na clandestinidade sob diversas identidades falsas.

Com a ficha falsa seria possível legitimar perante a opinião pública uma prisão política e colocar em questão a veracidade do testemunho sobre a tortura de uma inimiga do regime identificada como perigosa terrorista. Segundo Jakson Alencar (2012), a ficha falsa produzida pelo grupo Ternuma, antes de ganhar destaque na capa do jornal Folha de S. Paulo, já circulava em sites e correntes de e-mails apócrifos.


SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA
COORDENAÇÃO GERAL DE SEGURANÇA
COORDENAÇÃO DE INFORMAÇÕES
Nome: DILMA VANA ROUSSEF
Filiação:
Naturalidade:
Data do nasc.: / /
Residência:

De acordo com Maria Claudia Badan Ribeiro (2018), a representação do estereótipo do guerrilheiro pressupõe armas em punho. O que não existe nas fotografias de Dilma Rousseff no contexto da Ditadura Militar e em nenhum outro. Dilma fez parte da direção das organizações clandestinas de esquerda nas quais atuou primeiramente no setor de comunicação, produzindo jornais e mantendo contato com sindicatos. E depois na reestruturação das organizações políticas clandestinas em que foi liderança, e ainda no campo da inteligência planejando ações para levantar fundos. Ela também recebeu treinamento paramilitar no exterior e aprendeu a manipular armamentos, mas devido a miopia rigorosa nunca atuou em ações armadas como assaltos a bancos e sequestros.

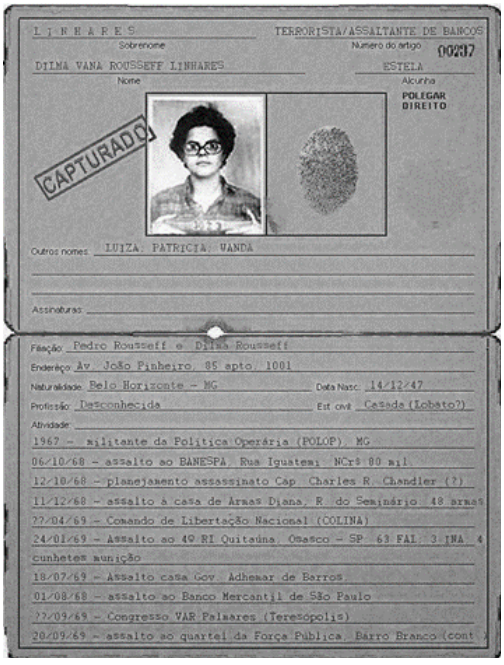

LINHARES — TERRORISTA/ASSALTANTE DE BANCOS
Sobrenome — Número do artigo 00217
DILMA VANA ROUSSEFF LINHARES — ESTELA
Nome — Alcunha
POLEGAR DIREITO
CAPTURADO
Outros nomes: LUIZA; PATRICIA; WANDA
Assinaturas:
Filiação: Pedro Rousseff e Dilma Rousseff
Endereço: Av. João Pinheiro, 85 apto. 1001
Naturalidade: Belo Horizonte - MG — Data Nasc: 14/12/47
Profissão: Desconhecida — Est civil: Casada (Lobato?)
Atividade:
1967 - militante da Política Operária (POLOP) MG
06/10/68 - assalto ao BANESPA, Rua Iguatemi, NCr$ 80 mil
12/10/68 - planejamento assassinato Cap. Charles R. Chandler (?)
11/12/68 - assalto à casa de Armas Djana, R. do Seminário, 48 armas
??/04/69 - Comando de Libertação Nacional (COLINA)
24/01/69 - Assalto ao 49 RI Quitaúna, Osasco - SP, 63 FAL, 3 INA, 4 cunhetes munição
18/07/69 - Assalto casa Gov. Adhemar de Barros
01/08/68 - assalto ao Banco Mercantil de São Paulo
??/09/69 - Congresso VAR Palmares (Teresópolis)
20/09/69 - assalto ao quartel da Força Pública, Bairro Branco (cont

Figura 41.Na primeira imagem se vê uma foto de Dilma jovem, na ficha verdadeira no acervo da Comissão Estadual da Verdade de MG. Ao lado, a ficha falsa produzida pelo site Ternuma

Fonte: Divulgação COVEMG/MG e Blog Transparência Política/ reprodução – 11/03/2011[178.)]

Há uma peculiaridade nas maneiras encontradas por mulheres brasileiras ao resistir e combater a repressão. Em sua pesquisa, Ribeiro (2018) identificou que durante a Ditadura houve diversas formas de militância política,

178.) Disponível em: https://noticias.r7.com/minas-gerais/veja-fotos-das-fichas-de-dilma-e-pimentel-na-ditadura-militar-13122017 e https://www.terra.com.br/noticias/eleicoes/dilma-rousseff/dilma-usa-ficha-falsa-em-video-oficial-de- campanha,682412948ad08410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html

que apontam “para a existência de uma complexa rede de oposição à ditadura civil-militar tecida por mulheres” (Ribeiro, 2018: 14). Mulheres que no campo oposto ao da vanguarda da guerrilha, urbana e rural, também escaparam do estereótipo do guerrilheiro. Elas atuaram tanto como membros das organizações políticas clandestinas de esquerda, quanto como simpatizantes da causa e quase foram apagadas nos registos históricos do período.

Ao produzirem uma ficha falsa de Dilma Rousseff como uma perigosa guerrilheira, que foi publicada na capa de um dos grandes jornais brasileiros, havia a intenção associar a imagem da ministra ao status de criminosa. Exatamente num período que se avizinhava das eleições presidenciais.

A imagem de Dilma Rousseff, na ficha falsa do DOPS, condensada apenas no seu mugshot, enfeixa em si a representação da transgressão e da ousadia de enfrentar a Ditadura e toda uma cultura conservadora patriarcal, os valores defendidos pelo regime. Isso também potencializou o medo e o ódio dos agentes da repressão que empregaram a barbárie da tortura para aniquilar as organizações políticas de esquerda, a luta armada e a dignidade daquelas que atreveram a interferir nos rumos políticos do país.

Em 2014 a fotografia do tipo *mugshot* da ficha criminal de Dilma Rousseff dos arquivos do DOPS foi reapropriada e ressignificada em sua campanha à reeleição. A imagem e a própria ficha falsa forjada pelo grupo Ternuma foi incorporada no vídeo com o jingle da campanha, Dilma Coração Valente. O fato foi inclusive noticiado pela imprensa na época.

A campanha de Dilma incorporou no seu repertório imagético o desenho do artista Sattu Rodrigues que se inspirou na fotografia e fonte primária (Kossoy, 2014) da ficha do DOPS de Rousseff. A imagem de Rodrigues, fonte secundária (Kossoy, 2014), transformou-se num *avatar* da campanha de Dilma nas redes sociais como a identidade da presidenta no meio digital. Ao utilizar a imagem da idealista Dilma Rousseff na juventude, durante o cárcere político, a campanha ressignificou a ficha falsa que reforçava o discurso da Ditadura de que os inimigos do regime seriam terroristas, guerrilheiros perigosos inimigos da pátria.

Da imagem criada por Rodrigues, foram criados dezenas de *avatares* que geraram um fenômeno de identificação do eleitorado e da militância com Rousseff e seu passado de luta pela liberdade e democracia. A partir do *avatar* e todas as suas variáveis, a militância e o eleitorado puderam produzir material de campanha, camisetas e bandeiras, além de serem usados nas próprias redes sociais. Homens e mulheres de todas as idades, ao se identificarem com a candidata e sua trajetória pessoal de luta, podiam ter a impressão de proximidade com Dilma. Os ideais da candidata, sua altivez nas fotografias do cárcere político e propostas de campanha, promoviam não apenas identificação, mas pertencimento a uma coletividade com aspirações em comum de todas as gerações e estratos sociais.

4. A primeira presidenta nas capas de O Globo

Enquanto presidenta, Dilma Rousseff esteve presente por 181 vezes nas capas do jornal *O Globo* no decorrer do primeiro e segundo mandato. Essas imagens durante a realização da pesquisa para a dissertação de mestrado foram agrupadas a partir de elementos e padrões que se repetem nas fotografias de acordo com o método histórico-semiótico utilizado por Ana Maria Mauad (2005).

Figura 42.Avatar da campanha de Dilma Rousseff à reeleição em 2014

Fonte: Muda Mais – 22/10/2014 - Acesso: 09 julho 2020[179.)]

Essas séries possibilitam ver, no conjunto, os temas e os sujeitos que são recorrentes ou que estão ausentes nas fotografias. As imagens são apreendidas como imagens-testemunho (Burke, 2016); elas, ao serem interrogadas como evidências históricas, contribuem para uma análise em que o acontecimento é apreendido em toda sua espessura política, social e cultural (Vovelle, 1997). "A imagem se tornou parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela" (Vovelle, 1997, p. 31); dessa forma, as fotografias de capa de *O Globo*, não apenas narram o exercício de poder da presidenta, como também constroem e desconstroem sua imagem pública e sua legitimidade para o exercício do cargo no comando do país.

A categoria de fotografias de capa do jornal *O Globo* "Dilma se transforma em outra coisa" não foi encontrada na análise de imagens pelos elementos que se repetem (Mauad, 2005). A imagens aqui selecionadas são categorizadas pelo que as imagens produzem em termo de representação sobre a presidenta Dilma Rousseff. Essas duas fotografias estão em ordem cronológica para que se observe como a imagem da presidenta ao longo dos anos foi, num crescente, sendo construída e desconstruída. Observa-se como as características a ela atribuídas desde os tempos de ministra do governo Lula são levadas ao extremo num processo de violência política nunca visto com homens que ocuparam o cargo, até aniquilar sua legitimidade e humanidade.

A fotografia de capa dessa série é do dia 06/10/2012, figura 42, quando Dilma Rousseff aparece sozinha numa exposição de obras do pintor italiano Caravaggio no Palácio do

179) Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mudamais/otos/?ref=page_internal

Planalto admirando a pintura Medusa Murtola. A cena era uma oportunidade, ou momento decisivo (Sousa, 2000), perfeito para o fotojornalista. Ao olhar para a pintura, o escudo ganha o sentido de um espelho, e Dilma transforma-se em outra coisa: na Medusa decapitada. Mary Beard (2018) afirma que Dilma Rousseff não foi a única ou a primeira mulher política a sofrer essa comparação. "O rosto de Angela Merkel foi inúmeras vezes superposto à imagem de Caravaggio" (Beard, 2018, p. 80), assim como Theresa May, primeira ministra do Reino Unido e a ex-Secretária de Estado Hillary Clinton, quando se candidatou à presidência dos EUA. Como se percebe, "transformar", ou desconstruir Dilma Rousseff em Medusa, não perpassa por uma questão política ideológica de o jornal] ser contrário ao da presidenta. Trata-se fundamentalmente de uma questão de gênero: Merkel e May são de partidos políticos conservadores de direita e Hillary Clinton é uma liberal de direita, e receberam o mesmo tratamento imagético violento.

Beard (2018) ressalta que a decapitação da Medusa permanece até os dias atuais como um "símbolo cultural da oposição ao poder feminino" (Beard, 2018, p. 80). Para Peter Gay (1988), no decorrer da história, as representações do medo da mulher assumiram diversos formatos, como o da Medusa, que sempre esteve associada pelo simbolismo da decapitação à castração pelos "perigos que ela representa para a virilidade do homem" (Gay, 1988, p. 150), pois os "direitos pretendidos pelas mulheres equivaliam à mutilação dos homens" (Gay, 1988, p. 155). Mulheres poderosas sempre foram vistas como perigosas desde o século XIX pelo homem burguês vitoriano (Gay, 1988), e essa mentalidade patriarcal ainda vigora na classe alta e nas classes médias (López & Weinstein, 2012). Logo, Dilma Rousseff foi transformada na própria Medusa pelo fotojornalista e estampou a capa do jornal *]*. Sua eleição representava em todos os sentidos uma ameaça aos homens políticos que sempre ocuparam e controlaram o acesso de mulheres ao espaço político.

A última capa dessa série fotográfica é do dia 20/02/2016, figura 43, quando Dilma Rousseff recebe, no Palácio da Alvorada, o patriarca Kirill, da Igreja Ortodoxa Russa - informa a legenda de letras pequenas abaixo da foto. Essa foto alcança um alto nível de violência política de gênero, pois o corpo feminino da presidenta parece desconfigurado, seccionado ou metamorfoseado. Por meio da fotografia, Dilma finalmente se transforma por completo em outra coisa. O ângulo escolhido pelo fotógrafo e a sobreposição da silhueta do líder religioso com sua peculiar indumentária, à silhueta de Dilma Rousseff constrói uma outra figura. A expressão facial no rosto da presidenta caminhando ao ar livre no verão sendo encoberta pelo *koukoulion*, o cocar da indumentária tradicional do patriarca da Igreja Ortodoxa, dado que o topo do *koukoulion* se parece com a cúpula de uma igreja católica romana com uma cruz no alto, simbolizando o mundo cristianizado e o mal suplantado. É possível inferir que Dilma está demonizada, ou seja, que se transformou em outra coisa. As duas manchetes negativas da capa reforçam a inferência que os problemas econômicos do país e o retorno do senador Delcídio (expulso do PT ao Senado podendo implicá-la e seu governo em denúncias) é que afetavam e transtornavam a presidenta. Isso pioraria a crise política que teria desfecho com a consolidação do golpe parlamentar de 2016, afastando-a definitivamente do governo.

5. Conclusão

Verificou-se que a narrativa imagética do periódico *]* se realizou num crescente de violência política de gênero contra a presidenta, à medida que o Golpe de Estado caminhava para se consolidar. Nas duas últimas fotos pertencentes à categoria "Dilma se transforma em outra coisa", observa-se como com o passar do tempo, a legitimidade de Dilma não é questionada e desconstruída apenas com inferências acerca de características verbais a ela atribuídas. As fotografias vão transformando seu corpo feminino em outra coisa, até que este é completamente desfigurado.

Quanto aos novos paradigmas imagéticos criados pelo periódico sobre uma mulher exercendo o poder, constata-se que o encontrado foi uma renovação ou atualização de velhas formas de enquadrar a mulher emancipada seja no discurso da palavra escrita, seja no discurso imagético nas charges e nas fotografias como fora feito com as sufragistas e feministas da primeira onda. Ressurge na figura de Dilma, a mulher agressiva, violenta, desprovida de feminilidade, que ameaça o status quo masculino do poder. O que levanta questões quanto a real possibilidade da consolidação de um impeachment sem crime de responsabilidade, e a narrativa do mesmo, se quem estivesse ocupando o cargo da presidência da República fosse um homem. A narrativa do Golpe de Estado parlamentar de 2016 contra Dilma Rousseff, naturalizado e legitimado pelo *]*, e diversos outros meios de comunicação ainda é sustentado como impeachment sem crime de responsabilidade. Mesmo que os diversos atores políticos que participaram do processo naépoca, venham confessando a trama ardilosa e os conchavos articulados.

Ao se considerar o papel preponderante dos veículos de comunicação como partícipes protagonistas da formatação e disseminação de visões de mundo, é possível compreender o protagonismo do jornal *]*, na construção do acontecimento, da narra-

Figura 43 e 44. Dilma em exposição de arte;
Dilma e o patriarca Kirill

Fonte: Gustavo Miranda/O Globo, 06/10/2012 - Acesso: 14 abril 2019[180.)]
Fonte: André Coelho/O Globo 20/02/2016 - Acesso: 27 abril 2019[181.)]

180.) Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020121006

181.) Disponível em:https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020160220

tiva visual, do imaginário coletivo e da memória social do país. Principalmente por este ser integrante do oligopólio de informação do Grupo Globo, em que um meio de comunicação valida o outro, ao repercutir de modo semelhante o mesmo fato, legitimando as notícias publicadas nos diversos veículos de comunicação do grupo, buscando assegurar uma suposta imparcialidade para o público. As imagens de Dilma, produzidas pelo fotojornalismo foram fundamentais para que o jornal, que se constitui como uma entidade da classe empresarial, construísse uma imagem pública desfavorável à presidenta e favorável ao alinhamento ideológico e de classe do Grupo *]*, opositor ao governo de Rousseff.

O presente trabalho buscou contribuir para uma compreensão a respeito da primeira presidenta do Brasil eleita democraticamente e como sua imagem pública foi construída e desconstruída num complexo processo de violência política e de gênero. Processo esse em que diferentes atores e segmentos sociais disputaram e ainda disputam a narrativa sobre sua figura, seu governo e principalmente a respeito do Golpe de Estado que a retirou do poder, ainda hoje intitulado pelo jornal *]*, como impeachment. Mesmo que publiquem em suas páginas, impeachment sem crime de responsabilidade. Uma fórmula repetida pedagogicamente de nomear e rememorar o que pode suceder, quando uma mulher ousa ocupar o cargo máximo da política nacional, que voltou a ser ocupado e controlado por homens oriundos das velhas oligarquias.

Referências Bibliográficas

Abreu, A.A.de. (2017). Desafios da notícia: o jornalismo brasileiro ontem e hoje.Rio de Janeiro: FGV Editora.

Alencar, J.F.de. (2012). A ditadura continuada: factos, factoides e partidarismo da imprensa na eleição de Dilma Rousseff.Lisboa: Paulus.

Amaral, R. (2011). A vida quer é coragem. Lisboa: Sextante.

Barbosa, M. (2007). História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad.

Beard, M. (2018). Mulheres e poder: um manifesto. São Paulo: Planeta do Brasil.

Burke, P. (2016). Testemunha Ocular: história e imagem. São Paulo: Edusc.

Gay, P. (1988). A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos.- São Paulo: Companhia das Letras.

Hobsbawn, E. (2009). A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Editora Schwarcz.

Kossoy, B. (2014). Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial.

R. López & B. Weinstein (Eds.). (2012). The Making of the Middle Class. Durham: Duke University Press.

Mauad, A. M. (2008). Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas.In A. F. Ramos, R. Patriota & S. J. Pesavento (Orgs.). Imagens na História. (pp. 197 – 212). São Paulo: Hucitec.

Tavares, F.de M.B. & Vaz, P.B.F. (2005). Fotografia jornalística e mídia impressa: formas e apreensão.Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, 27, 125–138. https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550183014.pdf.

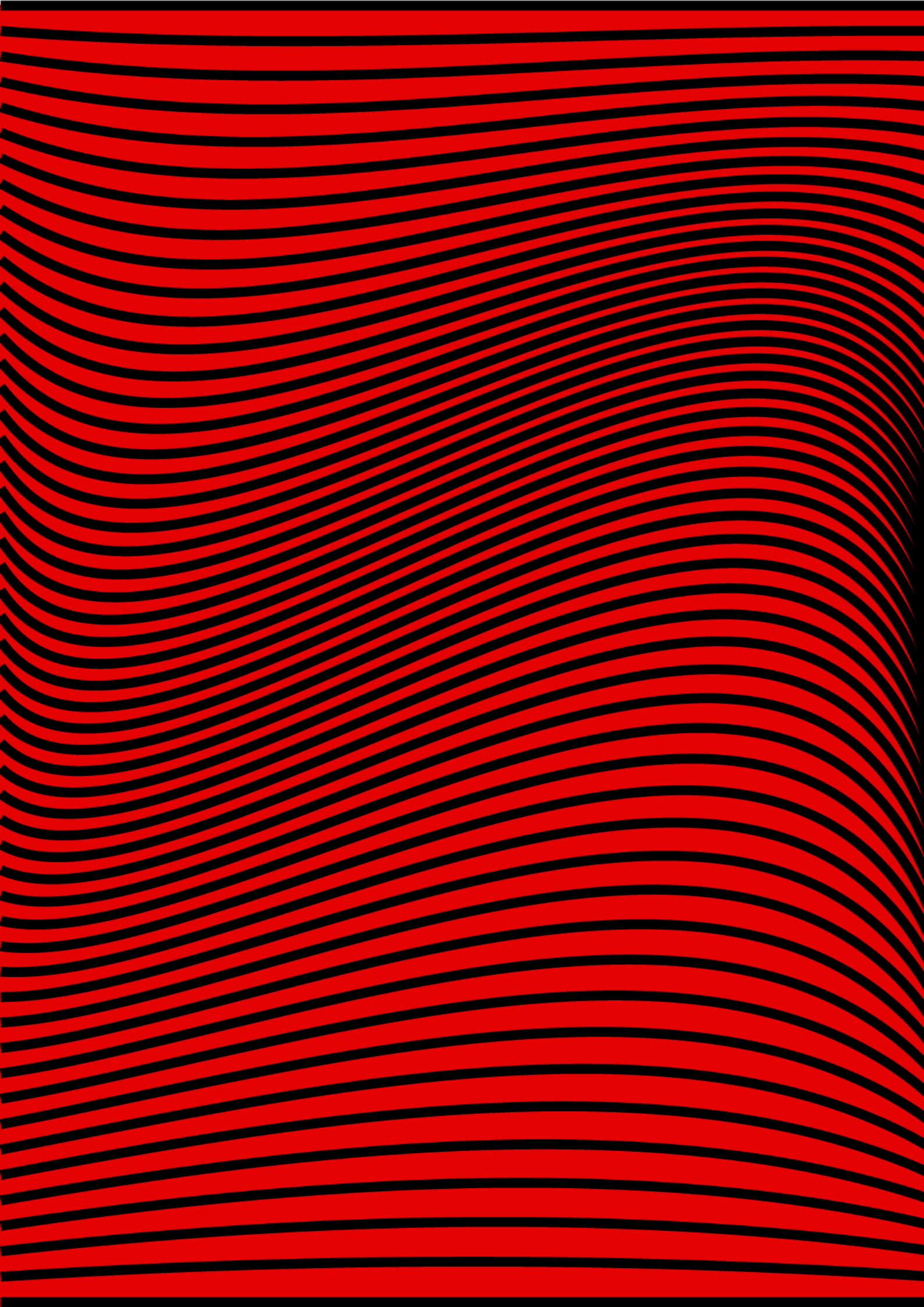
Pinsky, C. B. (2016). A era dos modelos flexíveis.In C. B. Pinsky. Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto.

Ribeiro, M.C.B. (2018). Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN.São Paulo: Alameda.

Schwarcz, L. M. & Starling, H. M. (2018). Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, S. (2007). Sobre Fotografia. In Na Caverna de Platão. São Paulo: Companhia das Letras.

Vovelle, M. (1997). Imagens e imaginário na história.São Paulo: Ática.



CAPÍTULO 3.6.

Fearless Girl: reflexões sobre relações públicas e as artes

Fearless Girl: reflections on public relations and the arts

Sergio Vinicius de Nez PEDRO[182.)]
Leslye Revely dos Santos ARGUELLO[183.)]

Resumo

O presente artigo apresenta uma investigação entre as áreas de relações públicas e as artes considerando como exemplo uma ação de comunicação. Com um olhar interdisciplinar, objetivou-se fazer ligações pontuais entre ambas as áreas para refletir a respeito desse elo entre o comunicador de RP e obras de artes que estimulam a interação de públicos diversos. Como exemplo prático foi citado uma análise de uma ação de RP chamada Fearless Girl dos anos 2017 que utilizou uma escultura pública para ativar percepções diversas nas pessoas e chamar atenção para uma causa social.

Palavras-chave: interdisciplinaridade, relações públicas, artes, relacionamento, públicos

Abstract

This article presents an investigation between the areas of public relations and the arts, considering as an example a communication action. With an interdisciplinary look, the objective was to make specific connections between both areas to reflect on this link between the PR communicator and works of art that encourage the interaction of different audiences. As a practical example, an analysis of a 2017 PR action called Fearless Girl was cited that used a public sculpture to activate diverse perceptions in people and draw attention to a social cause.

Keywords: interdisciplinarity, public relations, arts, relationships, audiences

[182.)] FECAP - Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, Brasil. E-mail: sergiodenez78(at)gmail(dot)com

[183.)] FECAP - Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, Brasil. E-mail: leslye.revely(at)gmail(dot)com

1. Relações públicas e a interdisciplinaridade

O profissional de relações públicas é responsável por gerir a comunicação de uma instituição (seja ela uma empresa privada, um órgão público, um produto ou uma pessoa) com seus diversos públicos. A Associação Brasileira de Relações Públicas define a principal atividade da área como o esforço para se criar e manter uma compreensão mútua entre organizações e todos grupos de interesse (Andrade, 1983). Para a prática de seu trabalho comunicacional, o profissional pode enfrentar diferentes obstáculos entre seus públicos e a organização para quem ele planeja suas ações de relações públicas, como barreiras semânticas, em que os usos das linguagens empregadas podem ser inadequados, barreiras pessoais, que derivam da personalidade de cada indivíduo receptor, e barreiras de excesso de comunicação, em que a retenção seletiva de mensagens passa a predominar entre os públicos (Kunsch, 2003).

Ainda segundo Kunsch (1997), é de responsabilidade das relações públicas manejar conflitos e traçar estratégias que garantam que a comunicação entre uma organização e seus públicos sejam claras, eficazes e simétricas, ao mesmo passo que constrói uma identidade corporativa robusta perante a opinião pública e sua sociedade.

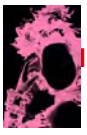
Os profissionais de relações públicas planejam e executam a comunicação para organização como um todo ou ajudam setores dela a se comunicarem. Eles administram o movimento de mensagens para dentro da organização quando, por exemplo, conduzem uma pesquisa sobre o conhecimento, as atitudes e os comportamentos dos públicos e, em seguida, orientam os executivos sobre como tomar as políticas e ações aceitáveis para os públicos. Eles podem administrar o movimento de mensagens para fora da organização ao ajudar os executivos a decidir como explicar uma política ou uma ação para um público e então escrever uma informação ou um comunicado para tanto (Kunsch, 1997, p. 119).

A profissão recebeu diversas definições durante seu processo histórico, variando inclusive entre países. No Brasil, uma das principais instituições para a área, a Associação Brasileira de Relações Públicas (ABRP) seguiu um modelo europeu para definir a profissão (Andrade, 1983).

Entende-se por relações públicas o esforço deliberado, planificado, coeso e contínuo da alta administração, para estabelecer e manter uma compreensão mútua entre uma organização pública ou privada, e seu pessoal, assim como entre essa organização e todos os grupos aos quais está ligada, direta ou indiretamente. (Andrade, 1983, p. 41).

Portanto, o RP é uma função de relacionamento, sobretudo considerando as necessidades e interesses de públicos variados. Comunicando entre grupos e considerando o estudo desses públicos como material principal de sua área.

Dentro de um contexto mercadológico em que a área de comunicação, em termos de conhecimentos e atribuições de atividade, estão cada vez mais integrados, fazendo com que jornalistas, publicitários e relações-públicas muitas vezes assumam responsabilidades semelhantes ou interligadas em uma organização, se faz necessário uma formação que agregue cada vez mais potencialidade para um profissional de relações públicas dentro do grande mercado de comunicação que considera uma visão integrada e interdisciplinar de grandes áreas.



Um profissional de relações públicas em formação pode recorrer a cursos de extensão ou novos aprendizados profissionais para se posicionar de maneira mais estratégica em seu mercado, mas o suporte dentro da própria universidade poderia ser mais efetivo. O que diferencia um profissional qualificado de nível superior de um mero técnico ou prático de relações públicas é exatamente sua formação geral e humanística (Kunsch, 1997, p. 106). Dessa forma, buscando identificar quais são os proveitos que um profissional de relações públicas pode obter em contato com outras disciplinas, que também podem estar inseridas dentro da graduação universitária, surge o seguinte problema: quais relações podem ser feitas, considerando um olhar interdisciplinar, a respeito da linguagem artística e a área de relações públicas?

O estudo tem como objetivo geral fazer relações pontuais entre o estudo de relacionamento de públicos da área de relações públicas com os fundamentos de comunicação das Artes chamadas interativas. Como objetivos específicos temos: analisar uma ação de RP, a*Fearless Girl*, e buscar,entre as atividades que um relações-públicas pode assumir, quais podem tirar proveito da linguagem artística.

As análises da Kunsch (1997) a respeito da posição desvalorizada que o profissional de relações públicas vem há anos ocupando, destacam a necessidade da área de se antever e procurar formar um conhecimento integrado com outras disciplinas para que ele possa voltar com seu definitivo valor. As áreas de psicologia, sociologia, política, antropologia e a comunicação devem ser bases para as respostas dos processos que envolvem poderes, a cultura organizacional e todos os outros aspectos envolvidos nos relacionamentos.

A formação interdisciplinar deste profissional surge como uma possibilidade importantíssima, cenário em que se faz possível a construção de um conhecimento integrado entre uma ou mais disciplinas, no caso do presente trabalho, entre as relações públicas e a Arte. É com esse pensamento interdisciplinar que é possível favorecer o entendimento e progresso de ambas as disciplinas.

Interdisciplinaridade é mesmo a categoria de ação que não apenas favorece a compreensão do conhecimento disciplinar, mas que faz fluir o seu trânsito interno e que permite a exteriorização, a regularização e a sistematização desse mesmo trânsito. (França, 2014, s/p).

Silva (2014), em seu capítulo sobre a construção de um conhecimento interdisciplinar em contato com a linguagem artística, mostra que aprender com a Arte pode contribuir com o despertar e aguçar das perceções humanas, ajudando na formação e exteriorização de ideias. Visto que o relações-públicas é responsável por manejar a comunicação entre uma instituição e seus diversos públicos, é preciso que este profissional seja capaz de criar mensagens efetivas para grupos de interesse, conforme o escopo de seu trabalho.

O trabalho artístico é aquele que possui uma força de estimular perceções de maneira intensa e vivida e, muitas vezes, transformando objetos do cotidiano em produtos pungentes, tudo por meio da visão imaginativa que o artista emprega (Dewey, 1934), assim existe uma possível oportunidade de se aprender com a linguagem artística a fim de tornar o trabalho de comunicação de um relações-públicas cada vez mais potente, em termos de efetividade nas comunicações, tornando cada vez mais significativo o desenvolvimento do trabalho do profissional dentro das organizações.

Para investigar o problema sugerido por este projeto, buscando analisar e interpretar como o contato de um profissional de relações públicas com a arte pode ser benéfico, foi escolhido uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza básica, que se baseia na ampliação de conhecimentos por novas abordagens teóricas e conceituais (Sakamoto & Silveira, 2014). Servindo como a base de pensamento para a realização deste trabalho, a interdisciplinaridade é uma ação de construção de conhecimento que se concentra nas dicotomias entre diferentes disciplinas.

> É a relação sujeito-objeto e entre sujeitos por meio do qual é possível a integração e a unicidade do conhecimento a partir de zonas de permeabilidade de diálogos e a leitura de diferentes mundos (França, 2014, s/p.).

A disciplinarização é uma forma de dar continuidade a um conjunto de práticas coletivas, sejam elas técnicas, sociais ou profissionais (Mitchell, 1995). Apesar de criar um fio condutor para o desenvolvimento de conhecimentos científicos, o ato disciplinar acabou por limitar as possibilidades da pesquisa e aprendizado humano.

Especializado, restrito e fragmentado, o conhecimento passou a ser disciplinado e segregador. Estabeleceu e delimitou as fronteiras entre as disciplinas, para depois fiscalizá-las e criar obstáculos aos que as tentassem transpor (Trindade, 2014, s/p.).

Procurando quebrar as barreiras impostas pela disciplinarização, o trabalho interdisciplinar surge como uma ação inerente à melhor compreensão das ciências e das realidades que elas proporcionam conhecer (Fazenda, 1994) sendo uma ação de desenvolvimento e progresso dos conhecimentos já produzidos pela comunidade científica em diversas áreas do conhecimento. Trata-se do trabalho de “quebrar caixas” que a superespecialização criou(Matos, 2013).

A metodologia interdisciplinar parte de uma liberdade científica, alicerça-se no diálogo e na colaboração, funda-se no desejo de inovar, de criar, de ir além e exercita-se na arte de pesquisar – não objetivando apenas uma valorização técnico-produtiva ou material, mas, sobretudo, possibilitando uma ascese humana, na qual se desenvolva a capacidade criativa de transformar a concreta realidade mundana e histórica numa aquisição maior de educação em seu sentido lato, humanizante e libertador do próprio sentido de ser-no-mundo (Fazenda, 1994, s/p.).

Dessa forma, fazem-se necessários estudos interdisciplinares para ampliar discussões a respeito das áreas no geral a fim de buscar mais criatividade e amplitude nas funções das áreas e tornar discussões abstratas em algo mais concreto e humanizado.

2. A linguagem artística e o relações públicas

A linguagem das artes apresenta propostas que, através de grandes expressões artísticas, estabelece o relacionamento obra-artista-público. Se considerarmos ainda as obras chamadas interativas, as reações e participações das pessoas, considerando o público impactado, estabelecem pontes de reflexões e considerações que podem ser uma interface com a área de relações públicas que também estabelece a relação entre marca-comunicação-públicos. Conforme Júlio Plaza (2003), que considera a intenção do artista como emissor e a recepção poética do público, a comunicação entre obra de arte e espectador possui três características, a passiva (aspeto contemplativo), a ativa

(interação) e a percetiva (relações de movimento).

Entretanto, é necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que - ao que tudo indica - segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, perceção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação percetiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual (Plaza, 2003, p. 10).

Dentro deste contexto, o relações-públicas pode se utilizar das Artes Interativas e suas linguagens de diferentes formas em criar significados, transmitir informações e fazer com que suas mensagens sejam mais efetivas para com seus públicos, uma vez que o trabalho artístico é uma forma de comunicação entre humanos em um mundo de experiências limitadas, como as citadas acima (Dewey, 1934).

Para fundamentar a linguagem de arte, o autor John Dewey (1934), filósofo americano que escreveu Arte como experiência, livro com suas palestras em Harvard, considerado de muita importância, pois levanta reflexões dessa potência de comunicação da arte considerada como uma grande experiência para o espectador no relacionamento entre obra e público.

As artes interativas, conforme Julio Plaza González, artista e professor titular do curso de Artes Plásticas da ECA USP, têm como premissa perceber as características que envolvem as artes conhecidas como as que pedem uma participação do público de alguma forma. No seu artigo, ele considera tipos de obras de artes e suas diferentes formas de comunicação para ocorrer essa participação.

As experiências normais acontecem o tempo todo, pois derivam da interação entre o ser humano (e seus sentidos) com o ambiente em que ele está inserido. É a moeda de troca entre um ser pensante com o mundo em que ele habita. Interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos (Dewey, 1984, p.83). A experiência é o resultado, “o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação entre participação e comunicação” (Dewey, 1984, p.83). É a causa e efeito da própria vivência humana que, com seus cinco sentidos, habita um planeta capaz de estimular fisicamente e psicologicamente.

Entretanto, é preciso diferenciar aqueles factos vividos que são ordinários, isto é, não possuem valor no que se diz respeito às lembranças, aos ensinamentos e questões criadas. Não são todos os acontecimentos que podem ser definidos como uma ‘experiência marcante’, capaz de definir caminhos e cavar um espaço na memória de uma pessoa. Esse tipo de experiência é definido por John Dewey (1984) como uma experiência real.

A experiência real pode ser exemplificada como aqueles acontecimentos que ganham nome, que podem ser captados na memória e contados em uma conversa casual como “aquela situação”, “aquela vez” e “aquele momento”. Para John Dewey (1984), é uma unidade que é conferido nome.O que irá diferenciar, classificando como uma experiência verdadeira, é a trajetória que transcorrem os acontecimentos e a forma como eles são vividos, peças do interesse que fogem da monotonia e desenvolvem-se de maneira ordenada completando uma jornada, ganhando dessa forma valor estético.

John Dewey (1984) utiliza uma exemplificação fantasiosa, mas que se mostra eficaz ao ilustrar a jornada de uma experiência vivida por uma personagem incomum: uma pedra que rola um morro. Talvez possamos ter uma ilustração geral, se imaginarmos que uma pedra que rola morro abaixo tem uma experiência. Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente prática. A pedra parte de algum lugar e se move, com a consistência permitida pelas circunstâncias, para um lugar e um estado em que ficará em repouso - em direção a um fim. Acrescentemos a esses dados externos, à guisa de imaginação, a ideia de que a pedra anseia pelo resultado final; de que se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final; de que age e se sente em relação a elas conforme a função de obstáculo ou auxílio que lhes atribui; e de que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo. Nesse caso, a pedra teria uma experiência, e uma experiência com qualidade estética (Dewey, 1984, pp. 115-116).

O exemplo prático e fantasioso apresentado por Dewey (1984) define com exatidão aquelas experiências reais que possuem qualidade estética. Seguindo esse pensamento, são aqueles momentos em que existe fluidez e interesse pelos acontecimentos que surgem segundo a segundo, uma jornada que leva em conta cada aspeto como característica para a formação daquela experiência, dentro de um fluxo que envolve uma ligação entre o ser e aquilo que está sendo realizado, contemplado, imaginado e sentido (que deriva da relação entre o indivíduo e seus espaços ao redor).

Neste processo, que possui um encerramento como parte de um fluxo com começo e fim, podem existir intervalos, interrupções ou cortes. Mas cada um destes movimentos contam para a formação da experiência com qualidade estética, possuindo valor para a experiência final a qual confere ritmo.

Se a plena atenção aos factos vividos e ao ritmo dos acontecimentos, da forma como descrita anteriormente, constituem o cerne da experiência real e estética, é de se notar que os factos do cotidiano podem ser mais difíceis de se tornarem algo de valor. Isso se dá ao fato de que, em grande parte dos casos, são necessários estímulos que fogem da rotina para que tal momento seja percebido como estético.

O raciocínio indica que estes momentos classificados como experiências reais e estéticas podem fazer parte do cotidiano, mas se diferem dos demais desdobramentos do dia a dia que não se enquadram como estéticas, sejam na forma como ocorrem ou na perceção do indivíduo que sente e observa.

Para Dewey (1984), o processo da vida orgânica se dá pela variação, que é o que chama a atenção e pode ser um dos gatilhos para uma experiência estética.

A demanda de variedade é a manifestação do fato de que, estando vivos, procuramos viver até sermos intimidados pelo medo ou embotados pela rotina. A necessidade da própria vida nos impele para o desconhecido. (Dewey, 1984, p. 311).

O artista é capaz, através das suas ordenações dos materiais e significados, que tomam formas, de criar insumos para as emoções e experiências através da expressão que se dá por um objeto. Em vez da descrição de uma emoção em termos intelectuais ou simbólicos, o artista ‘pratica o ato que gera’ a emoção” (Dewey, 1984, p.157).

Por ser capaz de causar experiências estéticas, conferindo significado e capturando a plena atenção de seus observadores engajados, a arte pode vir a ser uma ação a ser utilizada nas estratégias de relações públicas.

Na realidade, certas manifestações artísticas são utilizadas na comunicação corporativa há muito tempo, como é o caso da música, do desenho, da fotografia e de outros formatos. Embora exista esse uso difundido no mercado, ainda são poucos os casos no qual uma obra de arte é utilizada como peça fundamental de uma ação comunicacional, não usada apenas como uma mera ferramenta ou em termos decorativos.

Existem outras formas concretas (do ponto de vista da expressividade artística) de utilizar a arte dentro das relações públicas, trabalhando em parceria com um artista que aceite a proposta de criar, seguindo suas ordenações e expressões autênticas trilhadas por seu ímpeto pessoal, atendendo as vontades de uma marca ao mesmo passo que cria algo sincero e expressivo do ponto de vista estético.

A partir desse levantamento inicial das áreas acima, são diversos os elementos que podem influenciar a opinião a respeito de determinado assunto, pessoa ou organização. Nessa jornada estão a forma como se conhece, o que se ouve sobre e quais são as experiências vividas relacionadas a este objeto percebido por seus públicos. As experiências marcam as áreas de artes e de relações públicas, pois ambas se envolvem com públicos e seus estímulos.

3. A obra de arte e ação de comunicação: Fearless Girl

A obra*Fearless Girl* (2017), é considerada aqui como o exemplo concreto e interdisciplinar de uma ação de relações públicas e uma obra de arte interativa. Ela foi produzida pela artista americana e escultora Kristen Visbal (1962-). A obra foi realizada a pedido da agência de comunicação *McCann NY* como uma estratégia de relações públicas. A estátua, feita em bronze, foi posicionada em uma via pública, em frente ao touro de *Wall Street, New York*, com o propósito de remeter ao significado da luta feminina dentro do tão fechado e cobiçado mercado financeiro dos Estados Unidos. A empresa *Street Global Advisors* solicitou a intervenção artística para promover um novo investimento em empresas com alta participação feminina e sua ampliação na participação de lideranças do setor financeiro.

A ação organizada pela *McCann* Nova Iorque, em parceria com a criação da artista, teve repercussão global e se consolidou como um "caso do uso da criatividade" na comunicação, conforme indicam veículos jornalísticos especializados (*Media Marketing,* 2017).*Fearless Girl* (2017) venceu dois prêmios de ouro em Cannes, maior premiação do setor da comunicação, nas categorias *Outdoor e PR.* Foi também consagrada como um *Grand Prix Titanium*, reconhecimento que ressalta iniciativas que devem ser seguidas pelo setor da comunicação nos próximos anos (Sacchitiello, 2017).

A campanha foi reconhecida por uma série de outras premiações do setor da comunicação, tal qual o *New York Festivals International Advertising Awards,* que entregou o prêmio máximo da edição de 2018 a*Fearless Girl* (2017) (Meio & Mensagem, 2018).

A artista, Kristen Visbal (1962-), foi procurada pela agência de comunicação *McCann NY* para uma criação conforme sua notória habilidade em bronze. O objetivo da ação de comunicação era promover o fundo de investimentos "She" da empresa contratante *Street*

Global Advisors (State *Street Global Advisors*, 2019), que buscava visibilidade para esse produto que apenas contava com companhias que apostam na diversidade de gênero.

A ideia desenvolvida pela artista junto com a equipe criativa da agência era ousada: posicionar uma estátua de bronze em frente ao famoso Touro de *Wall Street* (1989). Visbal (1962 -) contou à revista *The Women's Eye*nos anos 2017 que pediu para que a filha de uma amiga posasse imaginando que estava encarando um grande touro. A criança, então, posicionou suas mãos na altura da cintura, estufou com ar o peito e elevou seu queixo para enfrentar o animal imaginário com coragem, servindo de inspiração e referência de anatomia para a artista.

Visbal criou uma obra que representasse o confronto ao corporativismo masculino, mas desejou adicionar um tom étnico nas feições da estátua para que fosse esteticamente mais apelativo para todas as mulheres. A artista usou as duas modelos para elaborar uma estátua com rosto único, que não fosse um retrato de uma garota específica, mas sim uma criança universal (Burke, 2017). Desde sua conceção inicial, o objetivo da obra encomendada pela agência em parceria com a artista era realizar uma intervenção em frente ao Touro de *Wall Street* (1989), criado pelo artista italiano Arturo di Modica (1941 -) que representa um mercado corporativo em posição de ataque, feroz e destemido. A obra, que pesa mais de 3 toneladas em bronze, é uma atração turística que teve sua in-

Figura 46. Escultura de frente Fearless Girl

Fonte: The Drum (2017)[184.)] .

Figura 45. Escultura de costas Fonte:The Guardian (2018)[185.)] .
Fearless Girl

[184.)] Disponível em https://www.thedrum.com/news/2017/04/30/fearless-girl-statue-generates-74m-free-advertising.

[185.)] Disponível em https://www.theguardian.com/us-news/2018/nov/28/new-york-fearless-girl-charging-bull-wall-street.

terpretação alterada pela tardia obra de Visbal (1962 -) em 2017.

Fearless Girl (2017), amanheceu em frente ao Touro de *Wall Street* (1989) no dia 08 março 2017, Dia Internacional da Mulher. As pessoas que passaram no local rapidamente associaram os elementos (ambas as obras e a data) e começaram a se manifestar na internet, debatendo sobre o assunto da inclusão feminina no corporativismo americano.

A marca da anunciante não estava presente na obra*Fearless Girl* (2017). O único texto que acompanhou a obra estava posicionado em uma pequena placa, aos pés da estátua, contendo as seguintes informações, além da assinatura da artista:

Criado em celebração da mulher. Para apoiar mulheres em posição de liderança, o empoderamento das jovens garotas, a educação feminina e equidade de gênero. A redução de um ambiente de trabalho prejudicial através da redução, pagamento salarial igualitário e o bem-estar geral da mulher. Viva destemida! (Visbal, 2019).

O que antes era a representação da ferocidade do mercado financeiro americano, logo se tornou a face do corporativismo normativo, caracterizado por homens brancos em posições de liderança nas maiores empresas dos Estados Unidos.*Fearless Girl* (2017) ressignificou com sua intervenção a interpretação da obra de Arturo di Modica (1941-) como parte de uma ação planejada de relações públicas para a empresa *Street Global Advisors*, que assumiu a responsabilidade da ação via assessoria depois que a obra de Visbal (1962 -) repercutiu na internet.

Os números que refletem a repercussão de*Fearless Girl* (2017) indicam um enorme sucesso e engajamento com a ação estipulada pela agência em parceria com a artista. Dados levantados pelo veículo jornalístico especializado, *Media Marketing,* indicam que a *Street Global Advisors*, empresa contratante, teve um alcance de mídia que custaria mais de sete milhões de dólares caso fosse pago (*Media Marketing,* 2017).

O levantamento feito pelo portal indicou que não existiu sequer um dólar investido em mídia paga para a difusão de*Fearless Girl* (2017) nas redes sociais e televisão americana. Entretanto, os ganhos em imagem, engajamento e dinheiro investido no fundo SHE foram gigantes. Foram publicados 958.923 menções à obra ou empresa anunciante e seu produto em um período de 12 semanas após a intervenção artística. No Instagram, o número de publicações foi de 215.163.

Este engajamento rendeu ganhos monetários para o fundo de investimentos, ou seja, cumpriu o propósito de ganhar visibilidade e conquistar novos investidores e clientes para a empresa contratante, em específico para o SHE. No dia 22 março, o fundo já recebia 8% a mais de aplicações em investimentos do que antes da intervenção artística.

As possibilidades de ganho em imagem transcenderam os fundos: os diretores da *Street Global Advisors* deram diversas entrevistas, gerando mídia espontânea, contando sobre a ideia da estátua, sua execução e qual era o propósito de tudo aquilo.

A empresa contratante não encerrou o assunto da diversidade de gênero com o*Fearless Girl* (2017), mas utilizou dos precedentes para cobrar individualmente, de forma pública, mais de 400 companhias, questionando onde estão as mulheres em seus cargos de alta liderança (*Media Marketing,* 2017).

O sucesso foi estrondoso. A equipe de planejamento e criação da agência *McCann NY* analisou todo o cenário e, em conjunto com a artista, encontraram uma ótima oportunidade de fazer algo diferente, apelativo e estético com o uso da arte, criando uma intervenção provocativa que pôde fornecer uma verdadeira experiência não só para aqueles que estavam na presença física da obra, visitando a intervenção para tirar fotografias e se inspirar durante o lançamento ou nas semanas seguintes, mas aqueles que puderam apreciar virtualmente, à distância.

Conforme Dewey (1984) o raciocínio de experiência estética, as pessoas que tiveram contato com a obra, puderam sentir a força da garota enfrentando o touro. Essa jornada estética se dá início pelas experiências passadas e informações que lhe foram conferidas em outro momento cronológico, formando uma combinação que culminará em uma experiência estética.

O fato conhecido de que as grandes corporações americanas são pouco diversas, possuindo majoritariamente homens brancos em posições de poder, além de compreender o que a obra Touro de *Wall Street* (1989) significa e a importância da avenida em que está localizada formam o histórico necessário para uma experiência estética (Starikova & Krivkovich, 2020). Ao observar os elementos dispostos pela intervenção urbana, percebendo o semblante desafiador da garota criada por Visbal (1962 -) observando aquilo que outrora significava a força das empresas americanas, ligando todos os pontos através dos objetos dispostos e às informações conhecidas, em um momento de clímax nasce com um lampejo da interpretação de significados ordenados pela artista, gerando uma poderosa experiência real e estética.

Desta forma, o conhecimento prévio sobre a situação desigual do mercado corporativo americano foi uma característica fundamental para a formação de uma experiência estética, transcendendo a apenas a leitura objetiva de 'uma garota encarando um touro feroz', mas identificando o ato de expressividade da artista em retratar e ressignificar os elementos ordenados em sua intervenção artística.

O valor que a obra criada por Visbal (1962 -) vai muito além de um objeto percebido como belo, interessante e divertido. Quem tem a oportunidade de relacionar todos os elementos envolvidos na conceção da artista, com a outra obra envolvida, os factos do mercado corporativo e a pequena garota em bronze, podem se envolver um momento único e estético.

Se os profissionais das relações públicas buscam em sua dinâmica de trabalho ações que funcionem muito bem para agregar a reputação e imagem de seus clientes, utilizando diversas ferramentas para comunicar para públicos específicos, a arte, como apresentada devidamente no caso de*Fearless Girl* (2017) pode ser pontuada como uma poderosa aliada no ato de comunicar. Silva (2016, p. 335), em seu capítulo sobre a construção de um conhecimento interdisciplinar em contato com a linguagem artística, mostra que aprender com a Arte pode contribuir com o despertar e aguçar das percepções humanas, ajudando na formação e exteriorização de ideias. É preciso que o relações-públicasseja capaz de criar mensagens efetivas para grupos de interesse, conforme o escopo de seu trabalho.

Nessa visão, existe uma oportunidade de se aprender com a linguagem artística a fim de tornar o trabalho de comunicação de um relações-públicas cada vez mais potente, em termos de efetividade nas comunicações, tornando cada vez mais significativo o desenvolvimento do trabalho do profissional dentro das organizações.

A interdisciplinaridade pode ser encarada como algo ousado, como define França em seu capítulo em Interdisciplinaridade: Pensar, pesquisar e interagir (2016). A autora define o ato de pensar de forma interdisciplinar, no caso específico tratado neste presente trabalho ao combinar as áreas das relações públicas com a arte, algo que possibilita a fluidez do trânsito interno, ajudando na exteriorização da criação e do material trabalhado (Fazenda, 2016).

São notórias as possibilidades de expandir a capacidade do relações-públicas em comunicar dentro de um desenvolvimento do pensamento interdisciplinar. Essa questão envolve toda educação provida pelas universidades, sendo iniciado nos primeiros meses da graduação em um cenário ideal. Entretanto, como foi o caso de*Fearless Girl* (2017), o setor pode aproveitar os ganhos com a conexão com outras disciplinas ao trabalhar em parceria com profissionais de outras áreas, formando uma parceria em seu trabalho.

O desafio de trabalhar em parceria com um artista, como o caso analisado de Kristen Visbal (1969 -) é justamente a liberdade criativa e o alinhamento de experiências passadas do artista (sendo colocado aqui não em termos de histórico profissional, mas de vivência em seu cotidiano pessoal), peças fundamentais para a ordenação de materiais que darão forma ao material expressivo, estético.

> Com respeito ao material físico que entra na formação de uma obra de arte, todos sabem que ele deve sofrer mudanças. O mármore tem de ser cinzelado, os pigmentos têm de ser postos na tela, as palavras têm de ser reunidas. Não há um reconhecimento tão geral de que uma transformação semelhante ocorre no lado dos materiais 'internos', das imagens, observações, lembranças e emoções. Eles também são progressivamente remoldados; eles também têm de ser geridos. Essa modificação é a construção de um ato verdadeiramente expressivo (Dewey, 1984, p. 168).

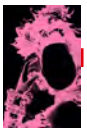
Isso significa que não basta encontrar qualquer artista que esteja alinhado, em termos técnicos e práticos, com aquilo que é proposto pelo cliente ou que consta no planejamento de comunicação de uma ação específica. Usando o exemplo de*Fearless Girl* (2017), foi essencial para a expressividade da obra que a artista tivesse relação com o assunto conferido e tratado. Foi preciso que Visbal (1969-), em seu caráter pessoal, compreendesse a desigualdade de gênero no mercado corporativo americano e usasse essa informação, guardada em seu interior, dentro do processo de criação da intervenção artística.*Fearless Girl* (2017) é uma obra expressiva, capaz de gerar experiências genuínas e estéticas, pois existe uma artista por trás que não é somente boa em termos técnicos, mas que ordenou sua expressividade em uma obra que culminou com o que a marca necessitava. Esse alinhamento talvez seja um dos principais desafios em trabalhar com um artista para uma ação de comunicação em que se deseja que a obra produzida tenha um valor estético, sendo genuína em seu ato de expressão.

4. Considerações finais

O presente artigo trata-se de um pontapé inicial para futuras pesquisas que irão se aprofundar nas possibilidades de um trabalho interdisciplinar entre as relações públicas e a linguagem artística. Com a análise bibliográfica e suas relações com o caso escolhido, foi notório o sucesso do uso das artes em uma ação orgânica de relações públicas.*Fe-*

arless Girl (2017) indica um horizonte de possibilidade para os profissionais, tanto para sua formação acadêmica quanto para atividades do cotidiano da profissão, como foi o caso construído pela agência em parceria com a artista.

A interdisciplinaridade é um caminho claro a ser seguido por profissionais que desejam se posicionar no mercado corporativo, desenvolvendo múltiplas habilidades ao quebrar o pensamento disciplinado, que cabe em caixas. Essa é a tendência capaz de reverter a situação identificada por Kunsch (1997), em que a área das relações públicas foi taxada como algo meramente cosmético, mas não estratégico. As experiências estéticas provocadas pelas obras de arte podem cravar um espaço valioso na memória de uma pessoa. Essa experiência pode ser relacionada com uma marca ou organização, como parte de uma ação de relações públicas que utiliza da arte, assim como foi no caso de-*Fearless Girl* (2017). Perceção, interação, espaço público, causa social e o impacto em diversos públicos.*Fearless Girl* (2017) prova a potência de um trabalho interdisciplinar, que combina diversos elementos e conhecimentos para se consolidar em um resultado poderoso, neste caso, para as relações públicas e as artes.



Referências bibliográficas

Andrade, C.T.de S. (1983). Para entender Relações Públicas (4. ed.) São Paulo: Loyola.

Burke, P. (2017, Maio 14). TWE Interview: Award-Winning Sculptor Kristen Visbal on her "Fearless Girl". The Womens Eye. .

Dewey, J. (1984). Art as experience. New York: Perigee Books.

Fazenda, I. C. (Org.). (2016). Interdisciplinaridade: Pensar, pesquisar e interagir. São Paulo: Cortez Editora.

Fazenda, I. C. A. (1994). Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa. Campinas: Papirus Editor.

França, O. A. V. (2016). Ação. In I. C. Fazenda (Org.). Interdisciplinaridade: Pensar, pesquisar e interagir. São Paulo: Cortez Editora.

Kunsch, M. M. K. (2003). Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada. (2. ed.). São Paulo: Summus Editorial.

Kunsch, M M. K. (1997). Relações Públicas e Modernidade: Novos Paradigmas em Comunicação. (5. ed.) São Paulo: Summus Editorial.

Matos, R. H. de. (2012) Interdisciplinaridade Cultural: Ensaios sobre Educação, Arte, Cultura e Interdisciplinaridade.São Paulo: Ponto Cosmopolitana.

Media Marketing. (2017, setembro 9) Fearless Girl, a case study for Creativity! Media Marketing..

Meio&Mensagem. (2018, Maio 18) Fearless Girl" é a grande vencedora do New York Festivals. Meio&Mensagem. .

Mitchell, W. J. T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin, LXXVII(4): 540–544. .

Plaza, J. (2003) Arte e interatividade: autor-obra-recepção. ARS, revista do Departamento de Artes Plásticas, 1(2), 9–29. >.

Sacchitiello, B. (2017, junho 24). Cannes consagra "Fearless Girl" como a big idea do ano. Meio&Mensagem.
http://cannes.meioemensagem.com.br/cobertura2017/2017/06/24/cannes-consagra-fearless-girl-como-a-big-idea-do-ano/.

Sakamoto, C. K. & Silveira, I. O. (2014). Como fazer projetos de iniciação científica. Lisboa: Paulus Editora.

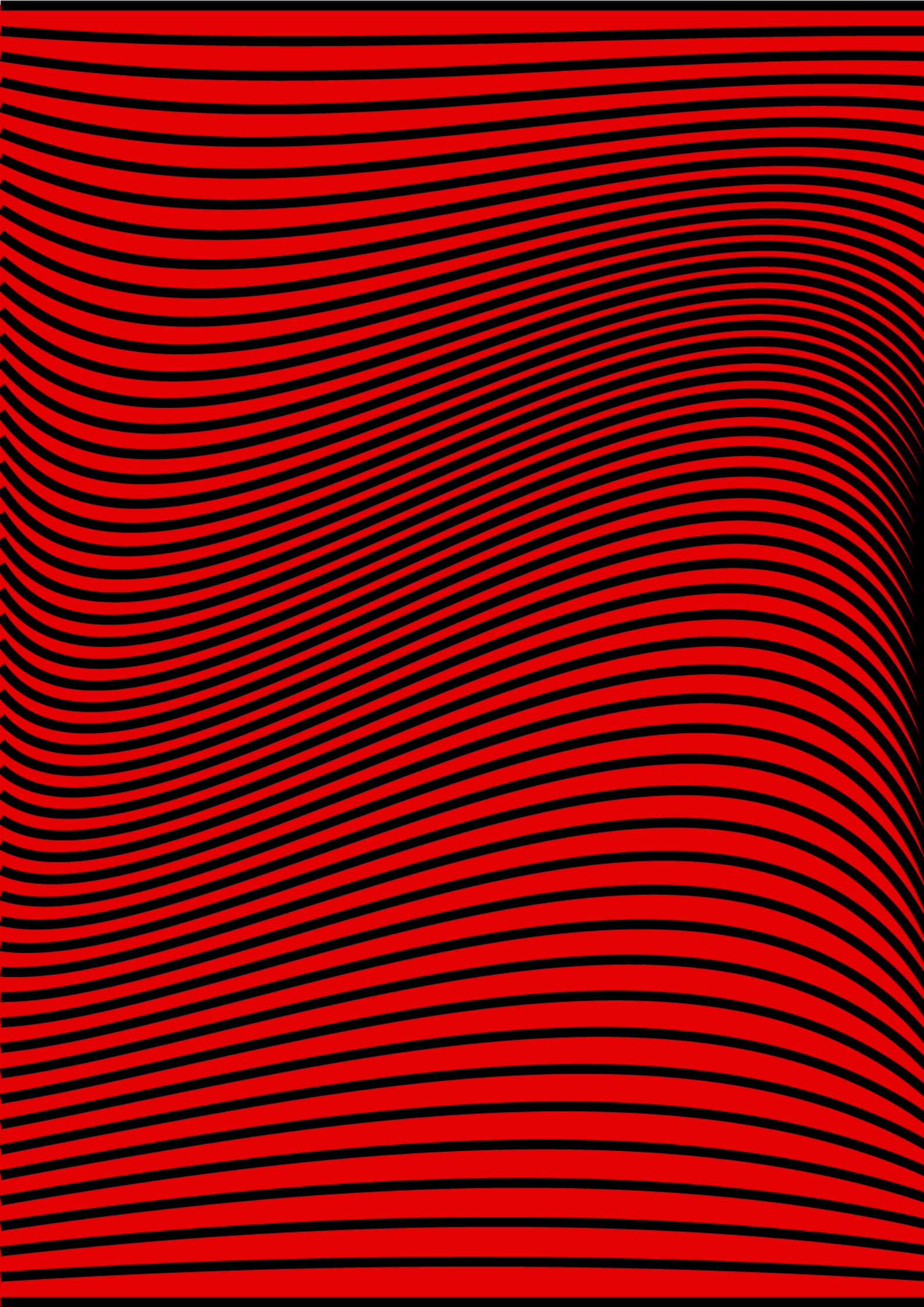
Silva, A. L. G. (2016). Arte. In I. C. Fazenda (Org.). Interdisciplinaridade: Pensar, pesquisar e interagir.São Paulo: Cortez Editora.

Starikova, I. & Krivkovich, A. (2020, setembro 27) Women in the Workplace 2020. McKinsey & Company. https://www.mckinsey.com/featured-insights/diversity-and-inclusion/women-in-the-workplace#.

State Street Global Advisors. (s/d.). SSGA Gender Diversity Index ETF. SPDR®. https://www.ssga.com/us/en/institutional/etfs/funds/ spdr-ssga-gender-diversity-index-etf-she.

Trindade, D. F. (2016). Ciência. In I. C. Fazenda (Org.). Interdisciplinaridade: Pensar, pesquisar e interagir São Paulo: Cortez Editora.

Visbal, K. [@visbalsculpture]. (2019, maio 16). "In celebration of women, #FearlessGirl supports women in leadership positions, the empowerment of young women, women's education, #genderequality, the reduction of prejudice in the workplace through education, #equalpay and the general well-being of women. Thank you for embracing the movement. #LiveFearlessly #BeFearless #StrongWomen". Instagram. .



CAPÍTULO 3.7.

O género como dimensão transversal na Agenda 2030: discussão sobre problemáticas binárias

Gender as a transversal dimension in the 2030 Agenda: discussion on binary issues

Sara Vidal MAIA[186.)]
Thiago LOPES[187.)]
Vivian MARTINS[188.)]

Resumo

Este artigo traz à discussão o ODS5 (Alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e meninas) da Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável, com base numa leitura teórica do conceito de género e numa aplicação prática de ações com base na igualdade de género. Começando por responder o que se entende pelo conceito de género, rapidamente se passa para uma explanação do ODS 5, fundamentada no conteúdo presente na Agenda 2030 – considerado pouco adequado à realidade que hoje vivemos, no que diz respeito às opções dos sujeitos quanto à multiplicidade de géneros reconhecida. Com base na premissa da Agenda 2030 – ninguém deve ser deixado para trás – apresentam-se exemplos de boas práticas que procuram valorizar, (in)formar e capacitar os sujeitos, independentemente do seu género.
Palavras-chave: Agenda 2030, ODS 5, género, mulheres

Abstract

This article brings to the discussion the GOAL 5 (Achieving gender equality and empowering all women and girls) of the 2030 Agenda for sustainable development, based on a theoretical reading of gender and some actions based on gender equality. Starting by answering what means the concept of gender, we quickly focus on an explanation of GOAL 5, based on the content present in the 2030 Agenda – considered unsuitable for the reality we live in today, regarding the subjects' choices on the multiplicity of recognized gender. Based on the premise of 2030 Agenda - no one is left behind – we give examples of good practices that seek to value, train and empower subjects, regardless of their gender.
Keywords: 2030 Agenda, GOAL 5, gender, women

186.) Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, Portugal. E-mail: sara_vidal99(at)hotmail(dot)com

187.) Escola de Imagem, Rio de Janeiro. E-mail: injecaodeautoestima(at)gmail (dot)

188.) nstituto Sedes Sapientiae, Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: martinsvivian027(at)gmail(dot)

O que é o género?

O conceito de género emerge e é construído em contexto social, em relação com o Outro, referindo-se às distintas formas dos sujeitos viverem o masculino (e a masculinidade) e o feminino (e a feminilidade). Desta forma, o género é um atributo cultural, social, discursivo e simbólico, que é produzido e aprendido socialmente. No âmbito dos estudos culturais, esta visão do conceito de género implica aceitar que são as instituições sociais que estabelecem os limites corporais e de género que os sujeitos têm e mantém, num contexto social que constrói o sujeito com base no seu género, regulando-o e vigiando através de mecanismos simbólicos que delimitam as normas estabelecidas. A teorias de género (seguidas desde a segunda metade do século XX) desenvolvidas pelas mais variadíssimas correntes disciplinares – desde a psicologia, à sociologia, passando pela antropologia, pelos movimentos feministas e pelos estudos culturais – atestam que o conceito de género difere do de sexo. Todavia, o género facilmente repete o mesmo mecanismo de pensamento da dualidade sexual, associando os sujeitos "homem" e "mulher" à sua genitália (Maia, 2020).

Claramente que "género" e "sexo" dos sujeitos não devem ser confundidos. O sexo refere-se à diferença biológica entre homem e mulher, enquanto o género se refere ao resultado de uma construção social e variável. Para Judith Butler (2004, 1993, 1990), não existe uma definição simples ou direta de género, pois a relevância do conceito está na capacidade que o sujeito tem de reconhecer e legitimar a variação de género na cultura pública. A autora vai mais longe, salientando que o género não deve ser apenas visto comouma forma discursiva de construir o masculino e o feminino, mas sim como a integração de características sexuais construídas discursivamente e ainda como uma visão performativa que acaba por desvalorizar o simbolismo da diferença sexual (Butler, 2004, 1993).

Esta visão explica que a diferença sexual funciona como uma "fronteira" (Irigaray, 2005), uma construção que já não é estática do corpo, mas sim um processo pelo qual normas regulatórias o materializam (Butler, 1993), aproximando os conceitos de "género" e "sexo". Aliás, entendemos que é sobre o corpo ou um sexo biológico que são fixados os atributos sociais de género: "para compreender os processos que participam na construção do género, é de realçar que ser 'rapaz' ou 'rapariga', 'homem' ou 'mulher', é agir de acordo com o que as pessoas em sociedade acreditam ser masculino e feminino […]" (Miranda, 2008, p. 3).

Hoje, podemos perceber que o género é, frequentemente, efeito da desigualdade sexual e da dualidade heteronormativa, e não uma saída conceptual. Braidotti (1994) afirma mesmo que, ao manter-se o quadro estrutural de diferença sexual, autentica-se a prossecução da realidade política e cultural da dominação masculina.

A Pós-Modernidade veio amplificar as possibilidades dos sujeitos em termos ontológicos e socioculturais, pelo que o género ganha outras leituras que atravessam várias disciplinas do saber. Hoje, reconhecemos a existência de uma multiplicidade de identidades de género que devem ser compreendidas à luz de um contexto de conhecimento, poder e práticas sociais (Hollway, 1994; Bourdieu, 1999; Foucault, 2010, 2006).

Neste sentido, Moore (2000, p. 35) atesta que não existe apenas uma feminilidade ou masculinidade com que os sujeitos se identificam nos seus contextos sociais, "mas sim

uma variedade de feminilidades e masculinidades possíveis fornecidas pelos discursos concorrentes e contraditórios que existem, e que produzem e são reproduzidos por práticas e instituições sociais".

É com base nas afirmações supracitadas que distinguimos hoje o sujeito cisgénero (quele que se identifica com o sexo biológico designado no momento do seu nascimento) do transgénero (aquele que se identifica com um género diferente daquele atribuído no nascimento) e do não-binário (aquele que não se identifica completamente com o "género de nascença" nem com outro género; pode não se rever em nenhum dos papéis comuns associados aos homens e às mulheres, bem como pode vivenciar uma mistura de ambos).

Atualmente, existe uma vasta nomenclatura que procura servir como testemunho de uma realidade que, apesar de se esforçar por se manter binária e heteronormativa, procura abarcar e reconhecer a não-binariedade de género, a saber: *Bi-Gendered, Cross-Dresser, Drag-King, Drag-Queen, Femme Queen, Female-to-Male, Gender Bender, Genderqueer, Male-To-Female, Non-Op, Hijra, Pangender, Transexual, Trans Person, Woman, Man, Butch, Two-Spirit, Agender, Third Sex, Gender Fluid, Non-Binary Transgender, Androgyne, Gender-Gifted, Gender Bender, Femme, Person of Transgender Experience, Androgynous, Cis*[189.)] .

Baseados nesta realidade, deixa de fazer sentido pensar o sujeito, as suas atribuições e ações com base numa dualidade sexual ou de género. O sujeito deve ser entendido pela sua existência, mas também pela sua singularidade, pelo que urge uma substituição da normativa social que tende ainda a separar e comparar o "homem" (a normalidade, aquele que define, o sujeito) e a "mulher" (a diferença, o Outro) (Beauvoir, 1977, p. 16).

OD5 – O género e a binariedade, um olhar excludente

O esforço de alcance do ODS 5 – intitulado "Alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e meninas" – é transversal a toda Agenda 2030 e reflete a crescente evidência de que a igualdade de género tem efeitos multiplicadores no desenvolvimento sustentável. Distribuído por seis objetivos, o ODS propõe-se a erradicar todas as formas de violência e discriminação contra mulheres e meninas, e a valorização a sua participação ativa na sociedade, tal com a seguir se pode atestar:

> 5.1) Acabar com todas as formas de discriminação contra todas as mulheres e meninas em toda parte;
>
> 5.2) Eliminar todas as formas de violência contra todas as mulheres e meninas nas esferas públicas e privadas, incluindo o tráfico e exploração sexual e de outros tipos;
>
> 5.3) Eliminar todas as práticas nocivas, como os casamentos prematuros, forçados e de crianças e mutilações genitais femininas;

189.) Disponível em: https://www1.nyc.gov/site/cchr/law/legal-guidances-gender-identity-expression.page

> 5.4) Reconhecer e valorizar o trabalho de assistência e doméstico não remunerado, por meio da disponibilização de serviços públicos, infraestrutura e políticas de proteção social, bem como a promoção da responsabilidade compartilhada dentro do lar e da família, conforme os contextos nacionais;
>
> 5.5) Garantir a participação plena e efetiva das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, económica e pública;
>
> 5.6) Assegurar o acesso universal à saúde sexual e reprodutiva e os direitos reprodutivos, como acordado em conformidade com o Programa de Ação da Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento e com a Plataforma de Ação de Pequim e os documentos resultantes de suas conferências de revisão. (ONU, 2015a: 18)
>
> Para cumprir com estes objetivos, a Agenda 2030 apresenta três grandes caminhos a seguir no âmbito do ODS 5, a saber:
>
> 5.a) Empreender reformas para dar às mulheres direitos iguais aos recursos económicos, bem como o acesso a propriedade e controle sobre a terra e outras formas de propriedade, serviços financeiros, herança e os recursos naturais, de acordo com as leis nacionais;
>
> 5.b)Aumentar o uso de tecnologias de base, em particular as tecnologias de informação e comunicação, para promover o empoderamento das mulheres.
>
> 5.c) Adotar e fortalecer políticas sólidas e legislação aplicável para a promoção da igualdade de género e o empoderamento de todas as mulheres e meninas, em todos os níveis. (ONU, 2015a, p. 18)

Depois de apresentado o propósito do ODS 5, percebe-se que esta nossa reflexão parte do incómodo provocado pela abordagem binária presente na Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável. O ODS 5 propõe refletir e combater a desigualdade de género, entre homens e mulheres de todo o mundo, porém não considera que existem outras identidades de género, nomeadamente as mulheres além daquelas cisgénero – visto que todo o documento foi construído com uma visão binária, o que acaba por excluir, por exemplo, a mulher trans.

A igualdade de género tem uma amplitude e complexidade transversal, que transita por todos os 17 objetivos para o desenvolvimento sustentável, presente na Agenda 2030, como também por frentes relacionadas com a perspetiva de uma melhoria social, política e cultural. Porém, o tema é abordado dentro de um recorte específico, em que homens e mulheres são considerados no contexto cisgénero.

A discussão a respeito das relações de género é essencial para que a sociedade possa garantir direitos e deveres para as comunidades, legitimando e protegendo toda as pessoas que são invisibilizadas e sofrem com a negligência legislativa ou social. Vemos que a sociedade contemporânea acumula índices preocupantes relacionados com violência

de género: por exemplo, o mapa da violência de gênero[190.)] possui dados assustadores de 2017 no contexto do Brasil.

Se a Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável procura agir local para fazer global, deve-se pensar nas ações junto das comunidades como fundamentais para estruturar uma sociedade igualitária, que cria oportunidades económicas, sociais e culturais para todos. Neste sentido, e apesar do ODS 5 não considerar outras "visões" de género que não as tradicionais, proliferam por todo o mundo ações locais com o intuito de valorizar, formar, capacitar e incentivar os cidadãos, independentemente do seu género.

Boas práticas – "Ninguém deve ser deixado para trás"

A Agenda 2030 apresenta 17 objetivos e 169 metas para "transformar o nosso mundo" (Agenda 2030, 2017), numa visão de desenvolvimento sustentável que deve ser comum a todos os povos, tal como referiu o então secretário-geral da ONU, Ban Ki-moon:

> Os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) são a nossa visão comum para a Humanidade e um contrato social entre os líderes mundiais e os povos [...]. São uma lista das coisas a fazer em nome dos povos e do planeta, e um plano para o sucesso. (ONU, 2015b, p. 1)

Como é possível verificar, a Agenda 2030 é um documento com uma visão ampla e ambiciosa, que trata várias dimensões do desenvolvimento sustentável (social, económico, ambiental, cultural) e que procura promover a paz entre os povos, a justiça para todos os sujeitos e existência de instituições capazes de promover os seus objetivos e metas. Apesar da lacuna já identificada referente às questões de género, um dos aspetos fundamentais deste documento é que enfatiza que ninguém deve ser deixado para trás, reafirmando a vontade de criar uma agenda de todos e para todos: "à medida que embarcamos nesta jornada coletiva, prometemos que ninguém ficará para trás" (ONU, 2015a, p. 31).

A Agenda 2030 deve servir como documento orientador e incentivador de práticas inclusivas na aplicação dos seus objetivos e no cumprimento das suas metas, e o mesmo se aplica quando trabalhados os 22 indicadores das quatro dimensões para a Cultura (UNESCO, 2019). É no sentido desta prática que identificamos o esforço das ações inclusivas da Injeção de Autoestima, uma organização de impacto social sediada em Itaguaí, Rio de Janeiro – Brasil.

Criada com o intuito de humanizar as relações, por meio de mentoria e *networking*, a Injeção de Autoestima procura gerar (in)formação através do autoconhecimento. Colocando em prática os pressupostos da Agenda 2030 e as dimensões culturais da UNESCO, esta organização trabalha temas que fazem parte do cotidiano, como machismo, racismo, LGBTIfobia, acesso à educação de qualidade, inclusão de raça e género, práticas antimachistas e antirracistas, combate ao feminicídio, preconceito de género e

190.) Disponível em: https://mapadaviolenciadegenero.com.br/.

toda a forma de linguagem violenta em qualquer camada da sociedade. No fundo, a Injeção de Autoestima procura abrir espaço para o diálogo, enquanto potência a voz daqueles que vivenciam as questões atrás citadas.

No período pré-Covid 19, as ações da Injeção de Autoestima decorriam, sobretudo, em meio escolar, promovendo debates e rodas de conversa, palestras motivacionais e oficinas de fotografia com narrativas documentais. Por força das circunstâncias pandémicas, a suas ações passaram a centrar-se no formato online, com discussões promovidas através das redes sociais (Instagram, Facebook e canal do Youtube). A pandemia revelou que, para que as relações se desenvolvam, atitudes de afeto e empatia são extremamente importantes, para estabelecer e promover conexão com as pessoas, de forma mais humana, mesmo que este vínculo seja através da tecnologia.

Hoje, as *lives* da Injeção de Autoestima abordam temas relacionados com a violência contra mulher, comunicação não violenta, autoestima da mulher negra, educação plural e democrática, entre outros. Algumas das ações concretas realizadas são séries temáticas no YouTube, a saber: "Que mulher te inspira?", "Não é não: quantas faces possui o assédio contra a mulher?", "Semana do protagonismo feminino", "Fala comigo empreendedor", "Orgulhe-se: narrativas de inspiração", "O que é coisa de homem?" (em parceria com a *ViraHome*) e "Café com autoestima". Todo o trabalho desta organização se centra na premissa de humanizar processos e relações através do pensamento coletivo, não deixando ninguém para trás e respeitando as indicações da Agenda 2030 e dos seus indicadores temáticos para a Cultura.

Neste âmbito, é preciso ainda ter em consideração que ações desenvolvidas pela ONU Mulheres[191.] ou ainda pela criação e implementação da Lei Maria da Penha[192.] , no Brasil, são importantes, nomeadamente pelo facto de considerarem a mulher na sua condição de género e não pela binariedade biológica.

A representatividade binária (até simbolicamente presente na imagem atribuída ao ODS 5) não considera outras identidades de género presentes na sociedade, como mulheres trans e pessoas intersexo. Ao deixar de representar uma parcela da sociedade, a desigualdade, a violência de género, a invisibilidade e a exclusão social são potencializadas. A este fenómeno, podemos chamar "sexismo", que consiste principalmente:

> [...] Nas crenças, normas e práticas que impedem os membros de uma categoria de género da participação plena e igualitária em todos os aspetos da vida social, e que impedem os membros dessa categoria de desenvolver os recursos necessários para promover e proteger os seus interesses (Wilson & Boudreau, 1986, pp. 10-11).

Se o ODS 5 é transversal a toda a Agenda 2030 e se a igualdade de género é integrada em toda a estrutura dos indicadores para a Cultura 2030 – garantindo que são coletados, em cada uma das dimensões, o máximo de dados desagregadores por sexo – é

191.) Disponível em http://www.onumulheres.org.br/.

192.) Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm.

urgente repensar e reestruturar a sua nomenclatura, semiótica e conteúdo. Esta mudança estrutural é fundamental para que o ODS 5 promova a igualdade de género para todos, ao representar, validar e considerar existentes as diferentes identidades de género presentes na sociedade.

Referências bibliográficas

Beauvoir, S. (1977). Le deuxième sexe. Les faits et les mythes, vol.1. Paris: Éditions Gallimard

Bourdieu, P. (1999). A Dominação Masculina. Oeiras: Celta Editora

Braidotti, R. (1994). Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University.

Butler, J. (1990). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.

Butler, J. (1993). Bodies that matter: on the discursive limits of "sex". New York: Routledge.

Butler, J. (2004). Undoing gender. New York: Routledge.

Foucault, M. (2010). Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, M. (2006). Estratégia, poder-saber. (2 ed.). Rio de janeiro: Editora Forense Universitária

Hollway, W. (1994). Beyond sex differences: a project for feminist psychology. Feminism and Psychology, 4(4), 538-554.

Irigaray, L. (2005). An ethics of sexual difference. London: A&C Black.

Maia, S. (2020). Relações de poder e identidade(s) de género: a sociedade "matriarcal" de Ílhavo na década de 1950. Coimbra: Grácio Editor.

Miranda, P. (2008, junho 25-29). A construção social das identidades de género nas crianças: um estudo intensivo em Viseu. In Associação Portuguesa de Sociologia (Eds.). Livro de Atas VI Congresso Português de Sociologia – Mundos Sociais: Saberes e Práticas. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Moore, H. (2000). Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. Cadernos Pagu, (14), 13-44.

ONU. (2015a, October 21). Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development. United Nations General Assembly. https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E.

ONU. (2015b, outubro 21). Brochura Agenda 2030.Centro de Informação Regional das Nações Unidas para a Europa Ocidental-UNRIC. http://polobs.pt/wp-content/uploads/2021/02/Agenda-2030.pdf .

UNESCO. (2019). Culture 2030 Indicators. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. http://polobs.pt/wp-content/uploads/2021/02/Culture-Indicators-2030-Unesco-2019.pdf.

Wilson, M. & Boudreau, F. (1986). The Social Perspective. In F. Boudreau, R. S. Sennott & M. Wilson (Eds.). Sex Roles and Social Patterns. (pp. 1-22). Westport: Praeger.

CAPÍTULO 3.8.

Perspectivas de gênero nas instituições museais: considerações de análise

Gender perspectives in museal institutions: analysis considerations

Rachel Nunes Merlino FERNANDES[193.)]

Resumo

O campo da Museologia tem ampliado suas lentes para outras abordagens epistemológicas, o que proporciona que se estabeleçam novas relações entre as áreas do Patrimônio e da Memória. Os movimentos da crítica representacional, vindos da Antropologia, oportunizaram que profissionais da Museologia fomentassem contribuições para seu o campo de atuação, de forma mais crítica e inclusiva. O presente artigo tem a intenção de analisar como essas contribuições teóricas das novas abordagens na prática museal puderam trazer discussões relacionadas ao papel do museu na sociedade. A categoria de análise adotada para auxiliar a construção do texto foram as teorias feministas e o estudo de gênero. São lentes responsáveis por desvelar a concepção de que o estudo da memória pelas instituições museais é o resultado de uma projeção contemporânea para o passado, fato que nos auxilia a perceber os determinantes históricos presentes no processo de construção da sociedade patriarcal.

Palavras-chave: museu, museologia, gênero.

Abstract

The field of Museology has expanded its lens to other epistemological approaches, which allows for the establishment of new relationships between the areas of Heritage and Memory. The movements of representational criticism, coming from anthropology, provided opportunities for museology professionals to foster contributions to their field of action, in a more critical and inclusive way. This article intends to analyze how these theoretical contributions of original approaches in museum practice could bring discussions related to the role of the museum in society. The category of analysis adopted were feminist theories and the study of gender. These are lenses responsible for unveiling the concept that the study of memory by museum institutions is the result of a contemporary projection into the past, a fact that helps us to perceive the historical determinants in the process of building a patriarchal society.

Keywords: museum, museology, gender

193.) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal/Brasil. E-mail: rachelnunesf(at)gmail(dot)com

1. Introdução

As questões trazidas nesse artigo partiram do aprofundamento de uma pesquisa realizada no contexto de conclusão de curso da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (Merlino, 2019). Tendo como premissa os estudos de gênero e as teorias feministas como lentes epistemológicas guias, foi realizada uma pesquisa no acervo do Museu da República, no Rio de Janeiro/Brasil a fim de perceber como era representado o protagonismo feminino na construção da República brasileira pela instituição museal em questão. Através da revelação de que para além de um espaço educativo o museu é potente na construção de suas narrativas, e que o valor do museu como patrimônio, para muito além da sua própria edificação, é símbolo da memória e estrutura formas de ver, pensar e narrar o mundo, sentiu-se a necessidade de aprofundar algumas questões levantadas - anteriormente no campo da arquitetura e desta vez postas para o campo da museologia. Então, por que a perspectiva de gênero dentro das instituições museais?

Habituados às convenções que permeiam nossas experiências e as normativas que as modelam, somos acostumados a enxergar o mundo através de caixinhas. Categorizamos comportamentos em rótulos e criamos estereótipos para nos defender da desordem natural que a mudança traz com o tempo. Ainda hoje existe um lapso de informação que permeia o significado das teorias feministas e os seus espaços de atuação. Ao enxergar a necessidade do feminismo em áreas específicas – nos palanques políticos, nos debates acadêmicos, nas interações rotineiras – comumente nos perdemos na ficção de que o patriarcado se produz e reproduz em espaços limitados. E que o mesmo é palpável, visível, corpóreo.

Saffioti (2004, p. 17), ao descrever como o entendimento popular sobre violência se materializa em um conceito, define que esse fenômeno se trata de uma “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral”. Ao analisar essas quatro categorias, a autora compreende que mesmo as violências que se enquadram como psíquica e a moral situarem-se no plano de uma suposta subjetividade, fora daquilo que se considera tangível, essas também podem trazer – e com frequência trazem – efeitos mensuráveis.

Contextualizando o estudo de Saffioti (2004) para ao debate aqui proposto, poderíamos levantar a relação sobre conceitos como a violência e as consequências do patriarcado – quando não completamente imbricados - como exemplos de situações que se refletem no palpável. Analisando os efeitos da violência sobre a integridade psíquica e moral, por exemplo, poderíamos aprofundar seus desdobramentos ao mencionar os percalços enfrentados por vítimas de abuso doméstico ao reportar casos de assédio sofridos. Sejam eles desde o ato de reportar, ao medo enfrentado pela vítima devido a casos de dependência financeira, até mesmo às dificuldades relacionadas ao acesso de proteção, devido à escassez de delegacias responsáveis por estes assuntos ou mesmo problemas de transporte. Todas essas situações - não palpáveis-, tomam concretude quando levados a análise. Formas de planejamento de habitação, gestão e transporte produzem e refletem a violência de grupos marginalizados que, para além de diversas outras estruturas que o caracterizam, são fruto de um modelo de sociedade ocidental, historicamente patriarcal.

Reafirmar a importância desse elo presente entre as normativas que estruturam a sociedade e o plano concreto (do palpável ou do visível) é pressuposto nesse artigo o entendimento de que somos todos seres patriarcais, conforme pontua Tyson (2006). Compreender o patriarcado como parte de uma estrutura rígida que compõe a nossa sociedade, e os seus desdobramentos no nosso dia a dia, nos ajuda a levar em conta que o ato de o questionar e de combatê-lo não se restringe às responsabilidades de movimentos de áreas específicos, mas às nossas práticas corriqueiras. Interagimos e produzimos diariamente espaços de disputa, espaços que são fruto de uma produção histórica e hegemônica que nos constitui. Ainda que nos tornemos conscientes de nossa própria existência, do pertencimento, da opressão e do privilégio social, essas características nunca serão a nós desassociadas. Scott aponta:

> Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política. A política só constitui um dos domínios onde o gênero pode ser utilizado para análise histórica (Scott, 1995, p. 89).

Neste sentido, proponho, nesse artigo, lançar uma questão que se relaciona às produções concebidas no âmbito dos estudos museológicos e curadoriais: Por que trazer os estudos de gênero e teorias feministas para o debate sobre os espaços museais?

2. Contributos dos estudos de gênero nas instituições museais

A partir da última metade do século XX, passamos a assistir um movimento técnico-científico em torno da ampliação das fontes de reflexão e dos meios de se fazer pesquisa no âmbito das Ciências Humanas e Sociais (Martins, Eckert & Novaes, 2005). Trata-se do processo de renovação de posturas conceituais que intentou, por um lado, dissolver formas estanques de apreender a realidade. Por outro, apontou a necessidade de a produção teórica estar fundamentada a partir de um diálogo com a sociedade, para além das fronteiras estritamente acadêmicas.

Neste movimento crítico apontado pelas autoras, Paulo Freire já convocava os pesquisadores a alargar o olhar para a experiência dos sujeitos e de suas práticas culturais, postulando que “a teoria emerge molhada de prática vivida” (Freire, 1994, p. 32). Abordava a necessidade dos estudos e das instituições educacionais e culturais se voltarem para realidades que coexistiam com o fosso da desigualdade, entre elas a miséria, a fome, a opressão de classe, de raça/etnia e de gênero. Atualmente, percebemos a importância de reafirmar e relembrar os problemas apontados por Freire (1994), constatando que eles se renovam e ganham vários contornos e visibilidades - hostilidades étnicas, discriminações, preconceitos etc. – além de muitas outras demandas de estudo pautadas pela sociedade.

Freire (1997) bem como Martins, Eckert & Novaes (2005) consideravam que o conhecimento teórico isolado não possibilita a imersão e a reflexão crítica sobre o mundo, o que gera empecilhos importantes para a transformação da consciência dos indivíduos e da sociedade. E, como as instituições culturais se filiam (ou não) a essa postura epistemológica?

No campo da Museologia e da curadoria, essa virada epistemológica pode ser observa-

da a partir de uma renovação identitária no entendimento do que representa o espaço do museu. O espaço museal se torna representante de uma série de possibilidades. O antigo modelo, que até então se apoiava nas capacidades das coleções e dos objetos museais de transmitir conhecimento, passa a experimentar diferentes abordagens ao educar. Entretanto, essa transmutação, na percepção do seu papel social, só foi possível quando os profissionais do campo da Museologia se viram também responsáveis pelos rumos de uma determinada compreensão histórica. Compreensão não mais atrelada unicamente ao passado, mas imbricada no presente e na responsabilidade das possíveis orientações do futuro. Dessa forma, se inicia a apropriação do espaço museal como espaço de potência.

> Dada esta nova postura epistemológica pós-estruturalista, marcada por grande reflexividade e sensibilidade acerca da natureza parcial do conhecimento e das suas implicações políticas, o museu vê os seus próprios fundamentos e concepções tornarem-se alvos de análise e questionamento. A instituição museológica, ela própria, emerge como pertinente objeto de estudo para diversas áreas disciplinares, já que as 'velhas' narrativas por si veiculadas – representações sobre as culturas, a ciência, a arte, o povo, a nação, o império, a classe, a raça – deixam de ser tidas como 'certas' ou 'verdadeiras', passando a ser entendidas como merecedoras de escrutínio crítico e reavaliação (Duarte, 2013, p. 105).

Duarte (2013) aponta com o início da crítica pós-estruturalista um importante fenômeno que eclode naquele momento: o questionamento da unilateralidade das narrativas que até então ocupavam os espaços dos museus. As indagações deste antigo modelo permitem a inserção de outras perspectivas para a criação e o desenvolvimento da memória, diferente daquela postulada pela "história dos vencedores" assinalada por Nesbitt.

O objetivo da crítica pós-estruturalista é demonstrar que a realidade é totalmente constituída (produzida e sustentada) pelas suas representações, antes que refletida por elas. A história, por exemplo, é uma narrativa que contém implicações de subjetividade, no ficcional. Por isso, o pós-estruturalismo admite uma multiplicidade de histórias narradas, a partir de outros pontos de vista além dos de elite e do poder. Essas narrativas substituem a versão recebida de uma história de vencedores (Nesbitt, 2006, p. 39).
Assim, abordagens históricas, artísticas e culturais passarão a reivindicar seus direitos, pela disputa de espaços dentro das salas dos museus. A antropologia, a partir do movimento da crítica representacional e da crítica pós-estruturalista, levanta importantes contribuições para a Museologia quando, ao trazer novas categorias e abordagens para o centro das pesquisas, revela a presença de diferentes campos de disputa. Disputa acadêmica, entre diferentes áreas do conhecimento, disputa política, pelo lugar de fala dos diferentes sujeitos, disputa por autoria e reconhecimento social.

Tendo como premissa que as relações de gênero são alicerces das práticas sociais, não há como compreender os modos dos sujeitos agirem sem levar em consideração os papéis que foram, historicamente, a eles atribuídos. Neste sentido, as relações de gênero são estruturantes também das práticas relativas ao Patrimônio, à Memória e aos Museus e fundamentais para se discutir a representatividade no campo da Museologia. Por esse ângulo, uma série de profissionais do campo, em meados dos 90, a partir dos contributos da crítica representacional e da formação da Nova Museologia, começam a discutir a possibilidade e a necessidade do desenvolvimento de uma Museologia de gênero.

A Museologia de gênero surge como uma vertente desse movimento técnico-científico necessário para ampliar o campo de estudo de forma mais crítica e inclusiva. A partir dessa perspectiva, Rechena (2012) levanta que esse campo de estudo contribui para indagarmos sobre as múltiplas leituras que podem ser feitas dentro dos espaços dos museus, minimizando a pretensa neutralidade do sujeito. Segundo a autora, a manutenção de uma leitura histórica apoiada nas normativas patriarcais se dá de maneira velada, na falsa compreensão de que os sujeitos interagem com o espaço da mesma forma. Por isso, ao ser tratada de forma pretensamente neutra, se descarta a hipótese de que as relações se deem de formas múltiplas, vinculadas sempre a uma série de camadas que estruturam nossa forma de ver, interagir e lidar com o mundo a nossa volta.

> 'Genderizar' o vértice social da Museologia implica um cuidado especial com a linguagem utilizada ao referirmo-nos às pessoas participantes nas ações museológicas ou por elas representadas. Sabemos que quando utilizamos uma linguagem 'neutra' num processo de comunicação, estamos efetivamente a referir-nos ao modelo masculino dominante (Rechena, 2012, p. 265).

Oliveira (2009), em sua pesquisa também aponta a importância de se aproximar da ferramenta da linguagem para analisar estruturas de dominação dentro dos espaços museais. Entretanto, essa autora irá se apoiar em uma outra esfera de observação, transferindo as ideias de Rechena (2012), sobre a criação do discurso histórico aplicado no museu, para a forma de difusão dessa narrativa. Ou seja, a partir da análise de como e por quem é elaborada e difundida a mediação de uma exposição. Oliveira (2009) utiliza-se de gênero, vinculado à raça e à classe, como determinantes de uma equação hierárquica que movimenta os cargos e a força de trabalho de um museu.

> Falar de efeminização da força de trabalho na globalização significa, por isso, que estamos a assistir a transferência na procura global de trabalho de uma força de trabalho masculina fundamentada em empregos estáveis e bem recompensados por uma força de trabalho feminina sempre em rotação em empregos precários. (Oliveira, 2009, p. 204)

Nesta citação, a autora se refere a uma proporção desigual na distribuição de cargos dentro do espaço do museu. Em Portugal, por exemplo, enquanto os cargos como o de Direção, Coordenação, Curadoria – que tem como atribuição e responsabilidade a elaboração e o desenvolvimento da narrativa – são majoritariamente ocupados por homens, as responsáveis pela difusão desse discurso – representadas por funções de um setor educativo – são ocupadas por mulheres.

Somado a esse fato, atualmente, na cidade do Porto, presenciamos uma série discussões sobre a precarização das condições de trabalho do setor educativo em museus. No início do ano de 2020 pudemos observar como esse debate foi propagado na cidade, com o exemplo de algumas lideranças do setor do museu do Serralves que levaram uma série de educadores à rua para clamar por condições mais dignas de trabalho. Queirós (2020), segundo a reportagem do Jornal Público, aponta:

> Enquanto se aguarda a audição da ACT, as educadoras expuseram aos deputados as razões pelas quais consideram que a relação laboral que mantêm com Serralves corresponde à generalidade dos critérios que indiciam um contrato de trabalho. Desde logo respondem perante uma hierarquia, no caso a coorde-

> nadora do serviço educativo para as Artes, que compõe com uma administrativa e uma produtora todo o quadro de pessoal daquele serviço – todos os restantes 25 elementos da equipa têm vínculos precários. Todos são também obrigados a assegurar que estão disponíveis para trabalhar em Serralves pelo menos três dias por semana, ou um conjunto de seis manhãs ou tardes, e só mediante autorização podem alterar esta agenda, que, no entanto, não lhes dá garantias de que sejam efetivamente chamados. E só recebem por horas de trabalho presencial. O facto de trabalharem nas instalações de Serralves, de usarem equipamento da fundação e ostentarem uma identificação com o seu nome e função são outros argumentos avançados pelas educadoras (Queirós, 2020, s/p.).

Levando em consideração a pesquisa feita por Oliveira (2009), mais de dez anos antes da reportagem, constatamos como as condições de trabalho, neste departamento, ainda são consideradas dentro dos limites da precariedade. E, pensar este fenômeno vinculado a uma desigualdade de gênero presente nas veladas hierarquias laborais, demonstra a emergência da necessidade de análise feita por Oliveira (2009), mesmo uma década depois.

> Pensar como mulher num mundo de homens significa pensar criticamente e negar-se a aceitar aquilo que se apresenta como definitivo e estabelecer conexões entre conceitos e ideias desconectadas. Propõe-se reanalisar a experiência e o saber de ordem patriarcal baseado em valores e normas universais. Nas pedagogias feministas dá-se conta de uma forma de comunicação que se vincula (Oliveira, 2009, p. 204).

Percebemos que na exposição de ambas as autoras se encontram dois conceitos que estruturam seus discursos como o de genderizar e o de *efeminização*. Tanto Rechena (2012) como Oliveira (2009) utilizam conceitos que aparecem como reveladores das problemáticas consequentes de uma visão histórica desenvolvida por um olhar hegemônico e unilateral. Com *genderizar*, Rechena (2012) aponta a necessidade de uma transformação no movimento técnico-científico sob uma perspectiva mais crítica no campo da produção intelectual da Museologia. E com *efeminização*, Oliveira (2009) revela uma consequência sintomática da reprodução da prática museal homogênea e desigual.

3. Considerações Finais

As teorias críticas feministas, assim como tantas outras, nos fornecem ferramentas importantes para reconhecer analisar e questionar como o patriarcado se insere silenciosamente através das normativas que nos permeiam. No caso dos Museus, espaços museais, e no campo da museologia, as lentes epistemológicas dessas teorias críticas permitem enxergar como esses espaços estão, não só inseridos, como imbricados na sociedade ocidental patriarcal. Desde sua criação, até o desenvolvimento de novas maneiras de se apresentar, as transformações relacionadas ao debate sobre o papel do museu foram fundamentais para se afirmar a influência que esse equipamento institucionalizado exerce sobre a sociedade. Através da difusão de um ideário coletivo, em torno da conceção do museu como um local de educação e cultura, esse espaço passa a carregar em seu nome o peso da responsabilidade social com o local em que se insere. Sendo assim, representam aos olhos de um imaginário coletivo um importante símbolo de capital intelectual, traduzidos aos olhos de um sistema capitalista patriarcal

como espaços de poder. Consequentemente, espaços também de disputa e de opressão.

Sendo assim, no campo da museologia e da curadoria, essas teorias críticas proporcionaram também um estudo de representatividade no museu para além do olhar do público. É através dela que se tornou possível desvelar a lógica androcêntrica presente nos vários processos que compõem a prática museal, repercutindo desde a representação das mulheres dentro das salas dos museus até sua influência na gestão e mediação de uma instituição.

É neste sentido que percebemos a relevância que as contribuições teórico-práticas da perspetiva de gênero podem trazer para o campo da Museologia e propomos que elas continuem a promover ações combativas dentro e fora dos espaços museais. Afinal, se o Museu se torna um espaço de disputa, nele também ocuparemos os espaços de legitimidade.

Referências bibliográficas

Duarte, A. (2013). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. Revista Museologia e Patrimônio, 6(1), 99-117.

Freire, P. (1997). Ação Cultural para a liberdade e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, P. (1994). Professora sim, tia não. São Paulo: Olho d´água.

Martins, J. de S., Eckert, C. & Novaes, S. C. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. São Paulo: Edusc.

Merlino, R. (2019). República: substantivo feminino.[Dissertação mestrado, Universidade Federal Fluminense]. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

Nesbitt, K. (2006). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica. São Paulo: Cosac & Naify.

Oliveira, M. G. M. (2009). Educação nos Museus de Arte Moderna e Contemporânea Portugueses: um lugar do feminino?. In A. Semedo & E. Nascimento (Coords.). Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. (pp. 193-206). Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Queiróis, L. M. (2020, setembro 23). Educadoras de Serralves explicaram no Parlamento por que reivindicam contratos de trabalho. Público. https://www.publico.pt/2020/09/23/culturaipsilon/noticia/educadoras-serralves-explicaram-parlamento-reivindicam-contratos-trabalho-1932642

Rechena, A. (2012). Museologia (d)e género. In M. Asesio, E. Pol, E. Asenjo, & E. Castro (Eds.). Nuevos museos, nuevas sensibilidades. SIAM: Series de investigación Iberoamericana de Museología. 3(4), 259-269.

Saffioti, H.I.B. (2004). Gênero, patriarcado, violência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, 20(2), 71-99.

Tyson, L. (2006). Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. New York, London: Routledge.

PARTE IV

Artes, intervenções, projetos e inclusão social

CAPÍTULO 4.1.

Batalhas sem Heróis. As metamorfoses do punk na sociedade brasileira contemporânea[194.)]

Battles without Heroes. The metamorphoses of punk in contemporary Brazilian society

Paula GUERRA[195.)]
Edson Alencar SILVA[196.)]

Resumo

O presente artigo tem como foco temático as metamorfoses que o punk, enquanto forma artística e cultural, movimento, (sub) (pós) cultura e cena, tem sofrido ao longo dos tempos. Esta análise, possui como contexto central o Brasil e o Sul Global. Assim, partimos da realização de quatro entrevistas semiestruturadas, para dar conta das modalidades de ação e de representação dos atores sociais enquanto elemento base para a construção de uma problemática científica em torno da importância do movimento punk na atualidade, enquanto arma política e forma de resistência e de existência. Desta feita, debruçamo-nos sobre quatro temáticas chave, nomeadamente a relação entre o punk e o feminismo negro, o punk afro-indígena, o punk LGBTQI+ e o punk periférico. A memória de um passado político, social e econômico conturbado é o enquadramento destas metamorfoses, bem como será o nosso ponto de partida, para que possamos compreender os discursos, os sentidos e os significados do punk na sociedade brasileira contemporânea.
Palavras-chave: punk, historicidade, metamorfoses, representações, Sul Globa

Abstract

This article focuses on the metamorphosis that punk, as an artistic and cultural form, movement, (sub) (post) culture and scene, has undergone over time. This analysis has as its central context Brazil and the Global South. Thus, we start by conducting four semi-structured interviews, to account for the modes of action and representation of social actors as a basic element for the construction of a scientific problem around the importance of the punk movement today, as a political weapon and form of resistance and existence. Thus, we focus on four key themes, namely the relationship between punk and black feminism, Afro-indigenous punk, LGBTQI+ punk and peripheral punk. The memory of a troubled political, social and economic past is the framework of these metamorphoses, as well as it will be our starting point, so that we can understand the discourses, the senses and the meanings of punk in contemporary Brazilian society.
Keywords: punk, historicity, metamorphosis, representations, Global South

[194.)] Outra versão deste artigo foi apresentada para publicação à revista "Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais"

[195.)] KISMIF Convenor, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, University of Porto, CITCEM, CEGOT, Griffith Centre for Cultural Research, KISMIF Project Coordinator, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt ORCID: http://orcid.org/0000-0003-2377-8045

[196.)] Secretaria da Educação do Estado de São Paulo/ Universidade Cidade de São Paulo, Brasil. E-mail: alencaredsoncs(at)gmail(dot)com ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1232-4347

1. O fascismo *enrustido* sob as cores do estandarte[197.)] : um ponto de partida

O Brasil tem-se pautado por um dualismo histórico notável. Marcado por uma série de avanços e recuos face a orientações políticas, económicas e sociais. Atualmente, tem sido alvo de duras críticas face à gestão da pandemia da COVID-19, mas também devido à violência que se tem instalado de forma paulatina desde o início da década de 2000, um pouco a par com o que se sucedeu noutros países da América Latina (Tatro, 2019). A criminalidade, a violência, o preconceito, o estigma, a precariedade vivencial e a pobreza, são alguns dos problemas que assolam a sociedade brasileira com maior acutilância, situação semelhante à da generalidade dos países situados no Sul Global, mas cuja dimensão deste território Nação-Continente agrava. A viragem neoliberal e à direita do sistema político incorporado na figura do Presidente Jair Bolsonaro tem realçado tudo isto. É a partir destas constatações que iniciámos este artigo, direcionando-o para um entendimento atual do *punk* enquanto forma de resistência, de contestação, de metamorfose contemporânea de uma sociedade em crise (Guerra, 2021, 2018). Procurámos perceber de que modo esta cena histórico-social se metamorfoseou, dando resposta às necessidades atuais dos contextos geográficos e das suas populações, ao passo que pretendemos, diacronicamente, perspetivar de que forma o *punk* é utilizado e reapropriado à luz da atualidade. Dito por outra palavras, é nossa intenção analisar as relações dialógicas entre as cenas artísticas *punk* contemporâneas, no Sul Global – no Brasil – e a sua inscrição/ligação urbana como resposta à crise, ao caos, aos estilhaços, à fragmentação das estruturas sociais, suas instituições e vida quotidiana.

Tal faz-nos incontornavelmente remontar a 1976 e ao Norte Global. Em 1976, a data de seu surgimento e nomeação, o punk como palavra e conceito foi associado com significados negativos e, portanto, marcado por uma forte negação social. Esta falta de avaliação positiva e o reconhecimento social é em si um indicador de sua inferioridade e a sua dificuldade de afirmação como um movimento social (Colegrave & Sullivan, 2002). Simon Reynolds (2006) sinalizou que o punk pode ser compreendido como uma espécie de *hiperpalavra* pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade da cena aparece confinada à imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações e objetivos. O debate a este respeito é intenso e se existe algum consenso, esse é assinalado pelo seu o seu caráter de oposição a algo e um ensejo de agressividade. A característica que permite a unidade conceptual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante. Numa segunda linha de problematização, o punk é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos:

> Foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo punk enquanto entidade visível. No início, o punk era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, niilista e deliberadamente agressivo. Colocava em causa o establishment existente, desafiando a ordem estabelecida, de uma forma geral, pondo a questão «porquê»? (Colegrave & Sullivan, 2002, p. 18).

197.) Excerto da letra da música "Desmascarar sua Bandeira" da banda Flicts (2013).

Um outro olhar para o punk permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll,* amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O punk seria a emergência de um novo universo – o cosmos pós-punk, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O punk também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (old wave versus new wave, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para posteriores desintegrações. A principal controvérsia que abalou a cultura punk, no período 1978-1984 refere-se a incerteza sobre o que fazer com os despojos do punk, toda a força e quimera acumulada em 1976/1977.

O surgimento do *punk* é frequentemente interpretado pelo contexto de crise económica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sobem, os salários estagnam e o desemprego aumenta:

> para os jovens, não há nada: o subsídio de desemprego, uma bolsa para entrar numa art school, pequenos biscates, pequenos trabalhos, nada disso é suficiente para levantar o moral de adolescentes matraqueados todas as noites na televisão pelas estatísticas do desemprego e pelas listas das fábricas que fecharam (Paraire, 1992, p. 166).

No campo da música, o rock tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas, por uma indústria pesada e longínquo dos desesperos quotidianos dos jovens:

> É nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever: uma vez que o rock morreu controlado por um punhado de vedetas mundiais que fizeram dele uma coutada privada, será preciso destruir os establishement do rock (Paraire, 1992, p. 166).

Já se faz longa esta introdução, mas é necessária para nos situarmos no Sul Global no presente e também para compreendermos a sua autenticidade, isto é, na capacidade de se articulares os sentimentos e as experiências privadas (Armstrong, 2004). Hebdige (2018) interpretou o *punk* como uma resposta visual à crise socioeconómica da Inglaterra durante o final da década de 1970. De acordo com Hebdige, o *punk* "apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão e editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)" (2018, p. 87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers (1985, p. 175) que sugere que esse género musical assinalou um período durante o qual "uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente combinadas em conjunto". Desde a cimentação do governo de Dilma Roussef, em 2011, que a situação do Brasil se tem pautado por uma série de altos e baixos. Por um lado, os cortes das despesas rondaram os 50 bilhões de reais, as crises de representatividade e a falta de investimentos na saúde e na educação mostraram-se determinantes para o início da deterioração da situação infame "Operação Lava Jato" (Galvão & Marce-

lino, 2020). Após o término do segundo mandato de Dilma, segue-se a presidência Michel Temer (2016-2019), que liderou um governo marcado por vários escândalos ligados a atividades corruptas, no seguimento da "Operação Lava Jato". Estes quatro anos de mandato ficaram, todavia, marcados pela morte de Marielle Franco, o que gerou uma onda de contestação mundial, mas também pela prisão de Lula da Silva (Saad-Filho & Boffo, 2020). De 2019 até hoje, instaura-se uma das presidências mais polémicas. Trata-se de um governo que – aos olhos de muitos – é pautado pelo machismo, pela misoginia, pelo racismo e pela LGBTQI+ fobia.

É no seio e no advento desta comoção política, económica e social, que se tem afirmado, desde 2011, que pretendemos enquadrar o nosso objeto de estudo para este artigo. Assim, tendo a cena *punk* como suporte, enquanto ideologia e movimento político contestatário, propomos uma apresentação, discussão e reflexão, em torno dos discursos de quatro participantes das cenas, brasileiros. Três mulheres e um homem. Paralelamente, também alvitramos uma análise das letras de músicas *punk*, afro-*punk*, *punk* indígena e *punk* LGBTQI+, de bandas como os Punhos de Mahin, Preta Dandara, Útero Punk e Rastilho, com o intuito de desvendarmos uma ligação deste movimento e destas práticas artísticas às temáticas atuais da sociedade brasileira, tais como a LGBTQI+ fobia, o racismo, a insegurança ou o machismo. A par disso, ao longo do artigo, apresentaremos uma reflexão teórica em torno das cenas *punk*, a sua gênese, consolidação e materialização contemporânea. Portanto, o cerne deste artigo passa por evidenciar que, não obstante depois de 1978, muitos terem reiterado a morte do *punk*, ele não morreu (Hebdige et al., 2020). Trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente. Não obstante a relação entre os movimentos sociais e a música ter sido raramente conceptualizada, na prática verifica-se sempre uma interligação. A música é um recurso usado como apoio à construção da consciência de sociedade. É um recurso central para construir entidades coletivas, para a construção e subsistência de grupos de consciência e solidariedade. Dando ênfase aos recursos de mobilização, Bourdieu (1996) considera também a música como parte central da ação social, pois a música e a arte são recursos, formas de uma atribuição de posição no campo social e também como formas de distinção social. Através de Hebddige (2018), percebemos como as subculturas usaram a música como recurso central na resistência. Muitas das análises acerca das cenas *punk* salientam também essa relação. E nós vamos explicitá-la no presente no quadro da cidade de São Paulo, no Brasil.

2. Tolerância Ø: Insurreição sem quartel

Tal como nos transmite Paula Guerra (2018), o *punk* desde cedo se afirmou enquanto movimento contestatário. Assumiu-se como uma lógica disruptiva das diversas facetas da vida social, isto é, no campo artístico, económico, político e social, que viu a luz do dia na década de 1970, na Inglaterra. Como é sabido, em termos históricos e acadêmicos, o *punk* emergiu como uma resposta ao movimento *hippie*, procurando conferir uma alternativa aos quotidianos juvenis. Aliás, não foi apenas em termos ideológicos que o *punk* de destacou, mas também ao nível da sua musicalidade, rejeitando as tecnologias da indústria *mainstream* e da sociedade de consumo. Emergiu e criou novas dinâmicas de produção, de consumo e de disseminação que diferenciam profundamente do que era imperativo na década de 1970 (Guerra, 2014). Contrariamente ao movimento *hippie*, composto pela participação de jovens de vários estratos sociais e que se regiam sob a égide do lema *"Make Love, Not War"*, o movimento *punk* era essencialmente pautado por

jovens filhos de classes operárias, residentes nas periferias inglesas e americanas, e críticos ávidos dos governos de Thatcher e de Reagan (Gallo, 2010). Tal como havia acontecido com outros movimentos artístico na década de 1960[198.] , os jovens gravitavam em torno do mesmo. Quase como se se tratasse de um íman, de um *black hole* que os sugava, o movimento *punk* na Inglaterra trouxe a si ações reivindicativas e interventivas, assentes no surgimento massivo de bandas, bem como de um ethos e de uma *praxis* direcionados para o *faça-você-mesmo* (DIY), em prol da oposição e da contestação. Semelhante à abordagem de Georg Simmel (2001) – uma referência da sociologia urbana e da vida quotidiana - o *punk*, nas sociedades ocidentais e anglo-saxónicas – hoje tidas como o Norte Global – representou uma rutura face ao *mainstream* e ao convencionalismo estético, imposto pelas estruturas sociais tradicionais que, de certo modo, foi incorporado pelo movimento *hippie*, especialmente no que aos modos de produção e disseminação musical diz respeito. Ao passo que marcava uma estética insurgente (Guerra, 2019) e construía uma banda sonora ilustrativa de uma inconformidade face aos modos de vida vigentes na época, o *punk* defendia uma postura radical que perpassava os corpos, a arte e as ações. Essa postura guarda uma peculiaridade: ela pode ser verificada em várias partes do globo, no qual se estabeleceram cenas *punk*, especialmente forte em contexto com uma tradição de movimentos sociais, como o Brasil (Galvão & Marcelino, 2020), Portugal (Guerra, 2013) ou Espanha (Guerra, 2020b). Há, portanto, um caráter transnacional associado ao movimento. Não obstante a isso, podemos apontar que onde se estabeleceu, o *punk*, enquanto cena, se viu também florescer uma série de práticas culturais[199.] e políticas de vivências coletivas que remontam há mais de quatro décadas.

A estética *punk* privilegiava a representação de uma realidade sem passado nem futuro. Apenas o momento importava. As suas ânsias tinham morada na revolta, no desespero e na tristeza face a um contexto social, político e económico que não oferecia resposta às necessidades. Ora bem: o *punk* mais do que um movimento foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir. O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos no final dos anos 1970 (Albiez, 2003). Se nos E.U.A., as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido foi mais amplo, ganhando terreno na moda, no design, na estética. São essas múltiplas revelações que o tornam difícil definir (Savage, 2001). Em termos de estrutura social, o desenvolvimento do *punk* tem o fundo de um contexto masculinizado, marcada por um excesso de sexismo e de álcool; em termos históricos, situa-se na ressaca do pós-guerra e na consequente ausência de expectativas futuras. Também está associado à juventude em geral, mas em particular à oriunda das classes trabalhadoras desprovidas de capital social, económico e cultural. Enfim, e seguindo de perto a estrutura dos campos sociais com base na matriz Bourdieu (1996), o *punk* tem que ser visto como uma conquista de prerrogativas a um sistema social fechado, o que também o levou a ser assimilado como um artigo de consumo e a esvaziá-lo como um movimento de oposição (Kent, 2005), o que nos aproxima das teses da teoria crítica (Benjamin, 1969).

198.) Tais como o *garage* rock.

199.) O *punk* se notabilizou pela produção de música, fanzines e vestuário. Há uma vasta produção que remonta desde a sua origem no final dos anos 1970 que atestam tais práticas que foram se sedimentando e se espraiando na cultura pop mundial.

Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil, esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais. Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é relevante na medida em que aqueles que ficam ativamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de fanzines, artistas, pois "a maioria das pessoas inseridas na subcultura *punk* acaba por deixar para trás as suas identidades *punk*" (Hebdige, 2006, p. 219). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do rock que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos, mas mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (Hesmondhalgh, 2006). Na verdade, muitos reiteram a morte do *punk*, nomeadamente uma morte simbólica devido às alterações que as cenas sofreram.

> O punk e as suas intenções tinham-se estendido a todo o mundo [...]. Kings Road continuava a atrair os punks da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim, o punk cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, bondages, botas de tropa, doc marteens [...] (Colegrave & Sullivan 2002, p. 342)

O mundo não seria mais o mesmo. Uma miríade de oportunidades musicais e de *mundos da vida* foram abertos. Clark apresenta uma perspetiva muito importante. Este considera que com a "morte do *punk*", se deu a morte das subculturas clássicas, sendo estas definidas como "grupos de jovens que praticam um vasto conjunto de contestação social através de orientações comportamentais, musicais e de vestuário compartilhadas" (Clark, 2003, p. 223). Estes grupos foram importantes para a alteração da ordem social em várias partes do globo, sendo que a força destes grupos provinha da sua capacidade de chocar, de desobedecer a normas estabelecidas referentes a classes sociais, gênero ou etnia. Contudo, tudo isto mudou, pois, com o tempo, estas transgressões à norma, tornaram-se normais, ou seja, tornou-se algo expectável, tendo estas narrativas sido adquiridas pelo reportório capitalista, que reconfigurou a imagem de "rebelde" num mero potencial consumidor (Lewin & Williams, 2009).

3. *Crucificados pelo Sistema*[200.)] : simbioses e composições do punk no Brasil

Debruçando-nos no contexto brasileiro, aferimos que a década de 1990 – quase vinte anos após o seu surgimento – foi o período de consolidação do movimento *punk* no Brasil (Guerra & Menezes, 2021). É nessa década que se assiste a uma proliferação de bandas, de lojas de discos, de fanzines, clubes e festivais. Contudo, mesmo tendo passado tanto tempo após o seu surgimento na Inglaterra, um processo semelhante parece instalar-se, no sentido em que o movimento *punk* no Brasil se fragmenta, algo especialmente evidente em São Paulo. Com isso imprimindo um sentido mais acentuado às

200.) Título do álbum de estreia da banda *punk* brasileira, Ratos de Porão, lançado em 1984

questões políticas e éticas. Outrossim, os movimentos anarco*punk* (MAP) e o *straight edge* desempenharam um papel fundamental para a consolidação dessa fragmentação. De acordo com Gallo (2008), comenta que a fragmentação que marcou o movimento *punk* no Brasil se deveu essencialmente ao facto de este se ter politizado, caindo na trama dos ideais anarquistas[201.)] . O chamado Movimento *Anarcopunk* (MAP) como aponta Eduardo Ribeiro (2018: s/p.):

> Em termos de militância, os anarcopunks estiveram entre os primeiros a colocar em pauta uma porção de questões no meio hardcore, como direitos dos animais — vegetarianismo/veganismo, inclusive —, feminismo, ecologia, permacultura, e até ajudaram na estreia do Dia do Orgulho Gay — hoje Parada do Orgulho LGBT — de São Paulo, em 97.

No livro "My way: a periferia de moicano" (Gangz, 2019), Valo Velho, um dos fundadores do MAP atesta que estes punks oriundos das bordas da cidade (em especial da zona sul da capital paulista) estiveram envolvidos com as lutas sociais das minorias desde a sua fundação, ampliando assim o escopo das ações mais marcantes do *punk* na cidade de São Paulo. O fato é que com essa postura e através até mesmo de certo sectarismo, os anarcopunks conseguiram o feito de tensionar a cena *punk* paulistana, colocando em circulação uma série de símbolos, práticas e ações que contribuíram para consolidar a própria cena nos anos de 1990.

De maneira concomitante, outros jovens, estes com origens nas classes médias de São Paulo, marcados pela decepção com o pessimismo do movimento *punk* e *hardcore*, propuseram um regresso a valores como a amizade, a honestidade e a abstinência das drogas. Ainda partindo dos contributos de João Bittencourt (2015), é possível entender que a consolidação do movimento *straight edge* no Brasil, nos anos 1990, se deu a partir da passagem da banda estadunidense *Shelterque*[202.)] inaugurou a ligação com o movimento *straight edge*, acima mencionado. Este movimento era apenas um estilo de vida partilhado por jovens que frequentavam espaços como a Galeria do Rock, e tudo se encaminhou para o surgimento de um novo centro que já não mais era pautado pela visibilidade forçada, deixando de haver uma invasão dos centros (Caiafa, 1985). Paralelamente, assiste-se no contexto brasileiro a uma representação mnemónica, uma vez que trata uma relação entre o passado e o presente. Aquilo que aferimos é que o *punk* brasileiro se afirma como um canal de memória, e o Brasil o seu local para a recreação, reenquadramento e redefinição do movimento (Spinetti et al., 2021). A memória das crises políticas, económicas e sociais que assolam o contexto brasileiro são a base da mudança, mas também aquilo que mobiliza e sustenta as lutas sociais e as políticas atuais, permitindo novas reinterpretações. Denotam uma ligação com o passado, mas também uma ruptura com o mesmo.

---

201) A partir de 1985, já após a queda do regime ditatorial no Brasil, jovens punks foram atraídos ao Centro de Cultura Social (CCS) e passaram a conviver com experientes militantes anarquistas. Dessas fileiras sairam os fundadores tanto do movimento anarcopunk como aqueles que fundaram o movimento straight edge em São Paulo.

202) Banda de *hardcore* fundada em 1991 e ainda ativa. Mantém em suas letras temáticas religiosas oriundas do hinduísmo Hare Krishna e por isso foi apelidada de uma banda de Krishna core.

São Paulo passava a ser o ponto de encontro de várias subculturas juvenis, devido à centralidade e à importância da vida noturna. Na verdade, aquilo que distingue claramente a cena *punk* do Brasil da anglo-saxónica, é a rapidez com que esta se consolidou e estabeleceu ligações e relações informais com os intelectuais da época, tendo estes sido fundamentais para a disseminação do movimento, a par da crescente cobertura mediática, ainda que a mesma tenha sido negativa. Aliás, tal como nos referem Guerra e Menezes (2019), é importante demonstrar que o *punk* não é apenas anglo-americano, mas também brasileiro, português, latino, francês, etc. Apesar da sua representatividade, as dificuldades na transformação da participação nesta cena musical na época, ainda perduram na atualidade, no sentido em que o mesmo permanece paradoxalmente bipolar. Na verdade, algo que caracteriza o *punk* brasileiro prende-se com as sincronias entre ideologia e estilo, pois uns encaram-no como uma forma de pensamento e de ação, enquanto outros apenas o entendem como uma posição ou uma escolha musical. Contudo, aquilo que podemos aferir é que de forma mais ou menos acentuada, o *punk* no Brasil sempre possuiu uma conotação política, uma lógica de representatividade de indivíduos marginalizados. Autores como Paula Guerra (2021), recentemente, argumentam que as lógicas DIY que são inerentes às cenas deixaram para trás a sua génese de resistência, para darem lugar a formas de existência (Mira & Silva, 2019; Silva, 2020) que, por sua vez, emergem como uma consequência direta das imposições políticas e sociais atuais.

4. Combate da *afasia* metodológica: referências para uma análise

Na escolha de um caminho metodológico para a elaboração deste artigo, inspiramo-nos nos contributos de Sharp (2020), e no uso de uma metodologia assente na interseccionalidade reflexiva do conceito de pesquisas *insighter* cunhado por Hodkinson (2005). A reflexividade de que a autora nos fala também se mostrou predominante neste trabalho, no sentido em que os autores deste artigo são simultaneamente pesquisadores, entusiastas e audiência das cenas *punk*, o que facilitou a recolha da informação e dos discursos de outros participantes, visto haver uma relação de proximidade. Assim, ao adotarmos uma metodologia qualitativa, assente no uso de técnicas como as entrevistadas semiestruturadas e a análise de conteúdo das letras das músicas – como referido inicialmente – pressupõe que seja adotada uma forte gestão das subjetividades e das objetividades dos discursos. Teve de ser feito um esforço para nos conseguirmos distanciar dos discursos. Para pensarmos "como é que esta situação é vivida pelo outro", e para interiorizarmos em que sentido as nossas experiências diferem das que nos são ditas, e das que são escritas e cantadas (Guerra, 2020a).

Podemos, então, enquadrar o nosso trabalho como sendo um estudo de caso (Burawoy, 1998), uma vez que apenas iremos analisar de forma sincrónica e diacrónica quatro entrevistas[203.)] , de participantes da cena *punk* brasileira. As entrevistas seguiram uma lógica semiestruturada e tal deveu-se ao facto de considerarmos que esse formato faz com que seja possível criar espaços de reflexão, bem como possibilita o surgimento de interpretações, no campo das subjetividades. Para compreendermos, de modo mais aprofundado, as experiências e as lutas pessoais (Denzin & Lincoln, 2003). As entrevistas semiestruturadas fornecem elasticidade ao investigador e ao entrevistado,

[203.)] Na identificação de cada entrevistado, nenhum nome fictício será utilizado. Todas as entrevistas apresentadas possuem o consentimento informado dos participantes, o que implicou também um acordo de divulgação dos seus nomes.

permitindo com que haja espaço para a referência de experiências pessoais que, por sua vez, conduzem ao aprofundamento dos dados que, de outro modo, não poderiam ser obtidos (Sharp, 2020). Posteriormente, esses mesmos dados foram analisados a partir da construção de categorias temáticas, sendo de destacar as seguintes ligações: i) *punk* e feminismo negro; ii) *punk* afro-indígena; iii) *punk* LGBTQI+ e iv) *punk* periférico.

Munindo-nos dos contributos de Heckert (2010), é possível constatar que os discursos mais interessantes são aqueles que surgem em contextos de informalidade, de espaços de conversa em que a liberdade é perentória, e as críticas encontram-se ausentes. Acreditando veemente nesta afirmação, e tendo já a seguido noutros trabalhos (Guerra, 2021), voltamos a constatar a veracidade de tais postulações. Acrescentamos ainda que a realização de entrevistas são um meio de trabalhar a posição de investigador, no sentido em que obrigam a uma autocrítica constante que visa o afastamento face a enviesamentos e ao senso comum que por vezes, devido ao emaranhado teórico, nos prende e nos impossibilita de avançar. Podemos então encarar as metodologias qualitativas como um veículo de auto e hétero reconhecimento identitário.

5. Total Caos: Do Caos nasce a Revolução

Apesar de a insegurança ser particularmente acentuada nos centros urbanos, tais como São Paulo ou Rio de Janeiro, existe uma tendência em associar estes sentimentos às zonas periféricas das cidades, onde existe uma ausência de instituições corporativas. De acordo com Tatro (2019), as cenas *punk* têm-se habituado a sentimentos de vulnerabilidade e a muitas formas de violência, associadas não só aos quotidianos, mas também presentes nas repressões da cultura juvenil. A força das várias violências sofridas pela população periférica e negra da metrópole paulistana desde a sua fundação, mas acelerada com o processo de industrialização ocorrido desde as primeiras décadas do século XX, fez emergir uma população acostumada com uma vida dura e sem espaço para negociar melhores condições. Nos anos em que a ditadura civil-militar se impôs o que já se mostrava como uma realidade periclitante foi se tornando mais que insuportável. perseguições aos jovens estudantes (a maioria oriundos das classes médias) se tornou uma tônica perversa que visava o silenciamento das vozes destoantes. Nas periferias do Brasil, mas em especial da cidade de São Paulo, uma multiplicidade de violências sempre esteve no horizonte da juventude. Adaptando-se com o que tinham em mãos, uma outra parcela minoritária, porém inconformada, se ergueu, buscando o seu espaço em um mundo tão escasso de oportunidades e possibilidades de ser e estar no mundo. Atentemos ao excerto da letra da música "Alvo Iminente" da banda Útero Punk (2015),

> Não quero mais viver na eminência
> Só por ser mulher você sofre a violência
> Não quero mais viver na eminência
> Só por ser mulher você sofre as consequências
> Não quero mais viver na eminência
> Eu sofrerei as consequências?
> Morrem mulheres morrem!
> Machista é o sistema.

O excerto acima apresentado é exemplificativo das violências de que falámos, mas também da forma como a música pode ser transformada num espaço de contestação. A problemática da violência simbólica está implícita no excerto, quando escrevem que "Só

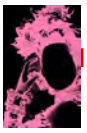
por ser mulher você sofre violência" ou ainda "Só por ser mulher você sofre as consequências", aspeto esse que se agrava quando juntamos a esta questão elementos raciais e geográficos. A partir das letras das músicas, bem como através do discurso dos entrevistados, torna-se possível vislumbrar as formas como se constroem as visões sobre o *punk* brasileiro e, subsequentemente, como se constroem as identidades *punk*. Aquilo que desde logo podemos destacar, relaciona-se com uma visão do *punk* enquanto modo de ativismo que, na atualidade, tem sido potencializado devido à importância do universo digital. Para Tati Góis, uma entrevistada e membro da banda Útero Punk, "[...] o mundo virtual, ele caiu como uma luva na mão [...]". Paralelamente, a entrevistada também nos fala da sua experiência ativista, no sentido em que a mesma enquadra o movimento *punk* brasileiro como uma resposta e simultaneamente uma consequência do contexto político vivenciado no país (Way, 2021),

> O momento político que estamos vivendo agora também ajudou muito, foi uma peneira maravilhosa para gente poder separar os racistas dos militantes e da galera que realmente está afim [...] que vem com ideias, com [...] de maneira propositiva dentro do movimento cultural de quem não tá nem aí. Isso facilitou bastante. Isso me trouxe mais ainda a certeza de qual é o meu lugar enquanto mulher negra e fazedora de cultura. (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Se historicamente sabemos que as mulheres são tendencialmente olvidadas da gênese de movimentos como o *punk* (Raine & Strong, 2019; Berkers & Schaap, 2018; Leonard, 2007; Reddington, 2007), também sabemos que esta invisibilidade se agrava ainda mais quando nos afastamos dos centros urbanos, e ainda mais quando nos centramos nas mulheres negras e nas mulheres LGBTQI+. Aliás, o caso de Tati é um exemplo flagrante do que nos refere Paula Guerra (2021), sobre as práticas artísticas no Brasil atual. Não se trata apenas de produções que visam conferir visibilidade à música *punk*, mas antes produções que pretendem contribuir para discussão do racismo, do preconceito. Pretendem fazer face, resistir. Sobreviver a uma sociedade racista que relega a comunidade afro-descente à periferia (Lorde, 2019), não lhe oferecendo um palco de ação.

> O meu local sempre foi a periferia, enquanto mulher negra; e como artista dentro do Movimento Punk, eu já me sentia colocada num lugar de menos valor, de menos fala, como se eu tivesse que brigar para me apropriar de uma cultura que já era nossa (enquanto negros) e a Internet só veio reforçar isso (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Paralelamente, faz ainda referência à ideia de que se repete a história, quando falávamos na segunda parte deste artigo que no Brasil, o *punk* sofreu uma divisão. Tati, na nossa entrevista, fala-nos de uma nova forma de divisão que está a marcar o *punk* no Brasil, isto é, a divisão entre os indivíduos *punk* racistas e os punks não racistas. Refere ainda a ruptura com a falsa sensação de aceitação da comunidade negra, bem como uma ruptura com atitudes passivas – como se assistiu nos anos 1990, com a proliferação de sentimentos como a amizade, a união e a aceitação, como referimos anteriormente – associadas ao perdão do "branco racista e fascista que se disfarça de *punk*". Ora, essa mesmo ruptura, no entendimento de Tati, origina um novo movimento *punk*, que luta em frentes distintas do *punk* branco. O *punk* negro assumiu outras características. O foco já não é mais a música, ou fazer música pela música, mas antes um meio importante de ação política, e uma ferramenta fundamental nas lutas das questões raciais.



> O punk é um movimento com uma força e com uma voz tão forte [...] nós temos aí uma galera mais antiga que se ela se apropriasse desses novos discursos e dessa nova realidade [...] eles que já conseguem acessar espaços que nós não conseguimos e não digo só como uma mulher negra, mas o pessoal mais jovem mesmo, né? Que não é reconhecido. 'Ah, esse pessoal mais novo', 'esse punk nutella', 'esse punk diferenciado'. Se eles se apropriassem realmente do discurso e se eles quisessem realmente participar das nossas lutas, nossa! A gente não estava nem aqui falando sobre isso agora, porque é muita gente. É um movimento que tem sim uma articulação, é um movimento que tem uma força, que tem uma voz e que se... se se colocasse realmente nesse papel da luta e da ação, a gente não precisaria nem debater isso hoje (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Além da invisibilidade histórica das mulheres, que ganhou forma com as cenas *riot grrrl* (Guerra et al., 2018; Nguyen, 2012), também é conhecida a tendência de grupos particulares serem marginalizados dentro do *punk*. Seja por motivos religiosos, modos de estar ou vivências. Vejamos,

> Repudiaram suas crenças
> Trouxeram diversas doenças
> Ignoraram seus valores
> Movidos pela fé e riqueza
> Roubaram a terra dos índios
> Queimaram a vegetação
> Roubaram a terra dos índios
> Fumaça e destruição
> (Punho de Mahin, Xingú, 2020)

A violência e as desigualdades de gênero têm sido apontadas como um dos principais fatores que impactam, de forma negativa, as jovens e as mulheres dentro do campo artístico (O'Meara, 2003). Antoine Hennion (1993) e Tia DeNora (2000) são dois atores chave para compreendermos em que sentido os recursos culturais disponibilizados, de acordo com o contexto geográfico, bem como a vida quotidiana dos indivíduos, impactam as produções artísticas. O próprio conceito de mediação, cunhado por Hennion, assumiu especial relevância enquanto analisávamos os discursos, isto porque o mesmo nos remete para lugares de interrogação referentes ao mundo social. Existe uma relação de dupla face entre a música e as vivências, mas também entre as vivências e a sociedade. Como nos refere Natália:

> Eu acho que nós somos o reflexo da sociedade, né? Da sua pior forma... da sua forma mais... com ódio, com ódio mais explícito. Tanto mental, visual, musical... e é uma realidade que está acontecendo em todo o mundo. No Brasil as pessoas estão cansadas de levar paulada. Elas estão cansadas de sofrer ofensas, estão cansadas de morrer por conta da sua cor, por conta da sua opção sexual. E eu acho que a Punho resgatou uma situação histórica, porque pessoas lá atrás... pretos lá atrás também começaram a falar no Movimento Punk sobre a sua negritude. Um dia já falaram, principalmente no movimento anarcopunk, só que essas pessoas eram subjugadas (Natália, 35 anos, Analista de gestão de qualidade, vocalista da banda Punho de Mahin, feminismo negro).

Para Natália, o *punk* tem no seu âmago uma conceção periférica na América Latina, contrariamente ao seu contexto de surgimento. Tal deve-se ao facto de a maioria da população se encontrar na periferia, afastada do centro da vida urbana e relegada a modos de vida e a vivências específicas e por vezes duras. No entender da nossa entrevistada, o *punk* negro não é uma dinâmica atual. É antes uma lógica esquecida. Referindo como exemplo a periferia de São Paulo nos anos 1960 e 1970, a entrevistada afirma que o *punk* era "enegrecido". Apenas mais tarde, na década de 1990 com a sua consolidação, e no seguimento da afirmação do movimento na Inglaterra e nos Estados Unidos da América[204.)] , "aquilo se tornou mais embranquecido".

> Quando a gente fala que o punk nasceu preto é justamente uma frase provocativa, porque se a gente pegar lá atrás tudo o que a gente... tudo o que conhece sobre o rock, foram pessoas brancas que tiveram o seu auge na História e aquelas pessoas que eram melhores e que começaram foram apagadas. Sister Rosetta, James Brown, etc., mas tivemos outras pessoas que vieram antes desses grandes ídolos [brancos] mundiais. O "punk nasceu preto" é uma frase provocativa porque se a gente tirar, em América, toda essa concepção do que é música, toda ela é originária da nossa população preta. E o que vai sobrar? Sobra só a musicalidade dos povos originários porque todas as outras criações musicais, salsa, merengue, country... ela é feita de preto (Natália, 35 anos, analista de gestão de qualidade, vocalista da banda Punho de Mahin, feminismo negro).

Apesar da marginalização da comunidade negra no Brasil ser evidente – e histórica – mais recentemente, a principal metamorfose que o *punk* sofreu talvez se prenda com questões relativas à sexualidade. De acordo com Stewart (2019), indivíduos LGBTQI+ são um dos grupos mais desfavorecidos dentro do *punk*. Assim, tornou-se premente procurar perceber em que medida o mesmo se tornou num "espaço seguro" para indivíduos LGBTQI+ no Brasil (Goldman, 2019). O *punk* tem sido teorizado como uma (sub)(pós)cultura dominada pelo gênero masculino. Outro aspeto interessante que constatamos nas nossas entrevistadas, é a temática da idade. Tal como Way (2021) infere, indivíduos mais velhos – ou não considerados como jovens – são outro dos grupos marginalizados que, também eles, tendem a serem discriminados. Estamos assim perante entrevistados com idades entre os 30 e os 50 anos, o que por si só demonstra as mudanças nas relações entre o *punk* e a juventude e nos próprios estudos subculturais (Bennett, 2006). Na verdade, de acordo com Bennett (2018) os estudos subculturais centrados em indivíduos mais velhos são fundamentais para que se possa compreender e estabelecer uma base evolutiva das identidades, ao longo do percurso da vida, aprofundado as temáticas abordadas nas produções e – recuando um pouco – sistematizar as relações duais acima entre música, discursos e sociedade.

Outra questão que se levanta é que os estudos que têm sido feitos não se têm focado nos indivíduos *punk* negros, indígenas ou LGBTQI+ músicos, no sentido em que estes têm sido sempre encarados como uma minoria dentro da subcultura masculina (Griffin, 2012). Torna-se também premente perspetivar os modos como os entrevistados nave-

204.) Com bandas como os *Sex Pistols* ou os *Ramones*.

gam por entre as construções de masculinidade dentro do movimento *punk* no Brasil, algo tanto mais importante quando nos focamos no caso dos indivíduos *punk* negros (Carneiro, 2013) ou da periferia, mas ainda mais no caso dos indígenas. O indigenismo pode ser entendido como um campo de intersubjetividades, arbitrado por uma série de constrangimentos geográficos e industriais (Gibson & Dunbar-Hall, 2004). Por um lado, podemos aferir que no caso brasileiro, a identidade indígena é conectada com perceções de tempo e de espaço, mas também com uma identificação cultural dependente dos espaços em que a mesma se materializa.

> Em casa ou na rua, ouço longas histórias
> Amigas, vizinhas ou desconhecidas
> Experiências que remontam várias gerações
> Das formas de fazer, das formas de lidar
> Nós, mulheres, continuamos a abortar
> Conjuntura política que se transforma
> Divergências que aumentam a criminalização
> Do aborto em todas as situações
> Pra que a autorização judicial?
> Nós, mulheres, continuamos a abortar
> Abortamos em condições e épocas de vida diferentes
> Abortamos quando já somos mães
> Abortamos adolescentes, jovens ou adultas
> Abortamos solteiras ou casadas
> Acompanhadas por médicos, de amigas ou sozinhas
> (Rastilho, "Clandestinas", 2018)

No excerto acima apresentado, da música "Clandestinas" (2018) da banda Rastilho e da qual uma das nossas entrevistadas, Elaine Campos faz parte, denota aquilo que Warren & Evitt (2010) enunciam como assunções colonialistas acerca das identidades culturais aborígenes e indígenas, no sentido em que destacam que as mesmas têm sido alvo de um longo processo de racismo, bem como alvo de uma profunda relegação e negação face aos seus enquadramentos simbólicos. O próprio excerto da música liga-se com a primeira que aqui apresentamos, a da banda Útero Punk. Foca-se na feminilidade e nas repressões sucessivas que as mulheres sentiram, algo tanto mais evidente no campo da sexualidade. Levando estas temáticas e estas culturas para o universo *punk*, podemos ver aquilo que Regev (2013) nos falava acerca do *pop-rock*, o hibridismo. Existe uma ligação entre elementos ancestrais e a contemporaneidade, algo evidente quando lemos "Nós, mulheres, continuamos a abortar/ Conjuntura política que se transforma" ou ainda "Divergências que aumentam a criminalização/ Do aborto em todas as situações". Apesar de haver, por vezes, um isolamento geográfico face aos centros urbanos que aqui tanto temos referido, note-se a emergência de um *buzz* reivindicativo que faz com que se prolifere a massa crítica. Neste caso, o *punk*, veio fornecer um campo de possibilidades, de criatividade e de afirmação, mas também de resistência e de sobrevivência face a um governo que tem sido profundamente alienado das necessidades deste segmento populacional[205.)] .

[205)] Basta ter como exemplo o incêndio na Amazónia e a gestão adotada pelo governo de Jair Bolsonaro, que causou uma comoção mundial.

> Bom, eu acho que esses movimentos eles estão totalmente ligados, assim, para a gente dentro do punk né. Eu venho de um referencial lá no punk que eu acho que tem alguns elementos que que me fizeram ter uma identidade política um pouco mais voltada para uma militância para além do punk [...]. Ele me trouxe essa possibilidade de estar na militância no movimento feminista junto com o movimento negro indígena e LGBTQI+. Então, ao longo desses anos essa essa sempre foram os temas presentes na minha militância e nos grupos que eu participo na atualidade mais do que nunca a causa afro-indígena ela se faz muito presente pelo menos nos grupos que eu estou no grupo que eu fui convidada a participar recentemente o nome do grupo mesmo já é aprende Jenna afro punk indígena então assim o fortalecimento da causa também fez com que essas pessoas se colocassem também enquanto negros enquanto indígenas enquanto LGBT fortaleceu mesmo seus laços (Elaine Campos, 46 anos, Secretária Administrativa, vocalista da banda Rastilho, punk afroindígena e LGBTQI+).

O *punk* era suposto ser um movimento focado na celebração do desvio e da diferença (Stewart, 2019), contudo, através dos discursos dos nossos entrevistados podemos aferir que o movimento não conseguia fazer face às diferenças de cada contexto. No Brasil, tem sido difícil os indivíduos encontrarem no *punk* um espaço para celebrarem as suas identidades, tendo sido instalada uma necessidade de crescente de o adaptarem às suas identidades e necessidades, isto porque os indivíduos que entrevistamos sentiam que não se enquadravam dentro do movimento, vejamos,

> Ignorando o mundo ao seu redor
> Confortavelmente em sua bolha de luxo e ilusão
> Elite mesquinha, vazia e pedante
> Fazem do status sua retórica suja
> Propagando seus próprios axiomas
> Alimentando o ódio sem informação
> Criando demônios à sua nução
> Sobrevivendo ao descaso do mundo ao redor
> Sentindo na pele a austeridade neoliberal
> Massa carente, sem perspectivas
> Procuram esperança em retóricas sujas
> Cansados de promessas nunca cumpridas
> Compram meias verdades sem hesitação
> Crucificam algum demônio por remição
> (Rastilho, "O Prego e o Caixão", 2018)

Quer sejam os indivíduos afro-descentes, da periferia, indígenas ou LGBTQI+, note-se que o conceito de "estranho" de Sara Ahmed (2006) se tornou implícito. Este conceito foca-se nas tensões e nas contradições que são intrínsecas ao surgimento de comunidades e de grupos, ou seja, estas metamorfoses que o *punk* brasileiro tem sofrido, tais como a ruptura com o "*punk* branco" e o surgimento de novos movimentos *punk* que surgiram no seguimento da importância atual do ativismo. Deixamos de estar perante produções artísticas que se pretendiam opor às lógicas de produções capitalistas, mas antes produções que pretendem fazer de forma diferente.

> Essas novas causas são novas para o pessoal que não conhecia, né. A gente, no meio do movimento punk, a gente já sabia que a gente já combatia isso. Já falava que o Brasil nunca foi descoberto não existia ou os originários aqui né mano então a gente já tinha essa visão tinha muita gente que não tinha e tem muita gente orgulhosa aí que ainda bate no peito falando que foi descoberto né mano orgulhosa e às vezes até arrogante né? (Fofão, 46 anos, Proprietário de Bar e Ilustrador, Punk periférico e defesa dos povos originários).

Na mesma lógica de Elaine surgem os discursos de Fofão, ávido defensor dos povos originários e da cultura de periferia. No discurso de Fofão procedemos a um aprofundamento do conceito de *stranger fetichism* (Ahmed, 2006), isto porque – apropriando-nos das palavras da autora - este conceito dá conta dos processos através dos quais os indivíduos se tornam em "estranhos", o que, por sua vez, vem reforçar a necessidade que os nossos entrevistados tiveram (e têm) de se oporem à agência ocidental e às identidades anglo-americanas. Os nossos entrevistados, bem como as letras das bandas que apresentamos neste artigo, demonstram as formas como as cenas *punk* atuais têm quebrado as barreiras das divisões sociais. E por isso, uma última salvaguarda deve ser feita.

6. *Sonhos Médios*[206.)] : metamorfoses

É para nós claro que estas cenas *punk* que analisamos ao longo do artigo, nomeadamente o *punk* afrodescendente, periférico, LGBTQI+, feminista e indígena agem como um campo bourdieusiano (Guerra & Straw, 2017) de busca pela autonomização, no sentido em que as práticas e os discursos dos seus percursores se refletem na negação de posições ocidentais e coloniais, mas também racistas e opressoras. O seu principal objetivo reside na busca por um espaço aberto de ação e de reflexão. Na atualidade, a cena *punk* brasileira é dual, no sentido em que busca incessantemente a ambivalência, bem como a resistência. Quer-se desprender do ethos e da *praxis* inicial do movimento, mas também não quer ser reducionista. Como Fofão nos refere, o *punk* na atualidade brasileira prende-se abrir-se, aliar-se aos movimentos e às causas que vão surgimento, sendo essa a forma de dar resposta às necessidades da sociedade e de se opor aos constrangimentos políticos, económicos e sociais. Aferimos assim que o discurso *punk* é hiperpolítico, mas também hipersocial. Opõem-se a um consenso normativo e a uma estrutura de poder, bem como enfatiza o questionamento dos valores tidos como incontestáveis. Mais acrescentamos, com a nossa análise foi possível perceber que o *punk* é pós-político, no sentido em que vai além da política. Não obstante termos contatado que, desde a sua génese na Inglaterra, as cenas sempre foram associadas a uma resposta face à incerteza e à contradição dos regimes governamentais, no Brasil, torna-se taxativo que as mesmas pretendem transcender essa dinâmica. Pretendem, antes, debruçar-se sobre as representações alternativas.

Pensando nas temáticas que analisamos, vemos que o fulcro do *punk* é a contestação. É falar sobre o que não se quer falar. É fazer o que não foi feito. Em suma, a nossa abordagem desvela a atualidade do *punk* brasileiro, enquanto feixe de valores e de

206.) Título de uma canção da banda Dead Fish, de 1999.

apropriações, mas também de discursos e ações (Guerra, 2013). Voltando atrás, o *punk* morreu simbolicamente, transformou-se numa cultura, numa cena, mas também um modo de vida. Este artigo visa demonstrar que o *punk* não é apenas uma produção britânica simplista, mas antes uma forma de sincretismo cultural (Lentini, 2003). O *punk* descreve-se a si mesmo como uma música que qualquer um pode fazer, mas também como uma luta que nem todos podem travar. Na verdade, assume-se como um lastro sociocultural que é pautado por sucessivas gerações, marcadas pela mudança e pela diferença, mas também pelas formas de viver as cidades, a música, a vida.

Referências bibliográficas

Ahmed, S. (2006). Queer phenomenology: Orientations, objects, others. Durham: Duke University Press.

Albiez, S. (2003). Know history! John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. Popular Music, 22(3), 357-374.

Armstrong, E.G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. Popular Music and Society,27(3), 335-357.

Benjamin, W. (1969). Illuminations: essays and reflections. New York: Schocken Books.

Bennett, A. (2006). 'Punk's not dead': The continuing significance of punk rock for an older generation of fans.Sociology,40(2), 219-235.

Bennett, A. (2018). Popular music scenes and aging bodies. Journal of Aging Studies, 45, 49–53.

Berkers, P. & Schapp, J. (2018). Gender inequality in metal music production. London: Emerald Books.

Bittencourt, J. (2015). Sóbrios, firmes e convictos: uma etnografia dos straightedges em São Paulo. São Paulo: Annablume.

Bourdieu, P. (1996). As regras da arte: génese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença.

Burawoy, M. The extended case method. Sociological Theory, 16(1), 4-33.

Caiafa, J. (1985). Movimento punk na cidade – a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

Carneiro, S. (2013). Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. São Paulo: Geledés.

Chambers, I. (1985). Urban rhythms: Pop music and popular culture. London: Macmillan.

Clark, D. (2003). The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.). The Post-subcultures Reader. (pp. 223 236).Oxford: Berg Publishers.

Colegrave, S. & Sullivan, C. (2002). Punk. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil.

Dead Fish. (1999). Sonhos Médios. [CD]. Vitória: Terceiro Mundo Produções Fonográficas.

DeNora, T. (2000). Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press.

Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (2003). Collecting and interpreting qualitative materials. Thousand Oaks: Sage.

Flicts. (2013). Desmascarar sua Bandeira. [CD]. São Paulo: Red Star Recordings.

Gallo, I. (2010). Por uma historiografia do punk. Projeto História: história, historiadores, historiografia, 41, 283-314.

Gallo, I. (2008). Punk: cultura e arte. Varia Historia, 24(40), 747–70.

Galvão, A. & Marcelino, P. (2020). The Brazilian union movement in the twenty-first century. Latin American Perspectives, 47(231), 84-100.

Gangz, B. W. (2019). My way: a periferia de moicano. São Paulo: Selo Povo.

Gibson, C. & Dunbar-Hall, P. (2004). Mediating Aboriginal music: discussions of the music industry in Australia.Perfect Beat, 7(1), 17-41.

Griffin, N. (2012). Gendered performance and performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. Journal of International Women's Studies, 13(2), 66–81.

Goldman, V. (2019). Revenge of the she-punks: A feminist music history from Poly Styrene to Pussy Riot. Texas: University of Texas Press.

Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. Cultural Trends, 30(2), 122-138.

Guerra, P. (2020a). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. YOUNG –Nordic Journal of Youth Research, 28(1), 14-31.

Guerra, P. (2020b). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the Post-

Salazar and Post-Franco Eras. In G. Mckay & G. Arnold (Orgs.). The Oxford Handbook of Punk Rock. New York: Oxford University Press.
Guerra, P. (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM), 12(26), 124-149.
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. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorfoses. Critical Arts,28(1), 195-211.
Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. Revista Crítica de Ciências Sociais, 102/103, 111-134.
Guerra, P. & Menezes, P.M.(2021). So far, so close: Contemporary faces of Portugese and Brazilian punk scenes. In R. Bestley, M. Dines, P. Guerra & A. Gordon (Org.). Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2. Bristol: Intellect Books.
Guerra, P. & Menezes, P.M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. Revista Sociedade e Estado, 34(2), 485-512.
Guerra, P., Bittencourt, L. & Gelain, G. (2018). Punk fairytale: popular music, media, and the (re)production of gender. In M. T. Segal & V. Demos (Org.). Gender and the media, 26. (pp. 49-68). London: Emerald Publishing Limited.
Guerra, P. & Straw, W. (2017). I Wanna be your punk: O Universo de possíveis do punk, do D.I.Y e das culturas underground. Cadernos de Arte e Antropologia, 5(1), 5-16.
Hebdige, D., Guerra, P. & Quintela, P. (2018). Subcultura: o significado do estilo. Lisboa: Maldoror.
Hebdige, D., Feixa, C., Guerra, P., Bennett, A. & Quintela, P. (2020). Subcultura, arte y poder: revisitando los cultural studies. Encrucijadas. Revista Críticade Ciencias Sociales, 18, 1-21.
Heckert, J. (2010). Intimacy with strangers/intimacy with self: Queer experiences of social research. In: Browne, K. & Nash, C. (Eds). Queering methods and methodologies: Queer theory and social science research. (pp. 41-54). New York: Routledge.
Hennion, A. (1993). La passion musicale. Paris: Édition Métailié.
Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. Media, Culture and Society, 28(2), 211 – 231.
Hodkinso, P. (2005). Insider Research' in the Study of Youth Cultures. Journal of Youth Studies, 8(2), 131–149.
Kent, N. (1995). The dark stuff: selected writings on rock music 1972-1995. Boston: Da Capo Press.
Lentini, P. (2003). Punk's origins: Anglo-American syncretism. Journal of Intercultural Studies,24(2), 153-74.
Leonard, M. (2007). Gender in the music industry. Burlington: Ashgate Publishing.
Lewin, P. & Williams, J.P. (2009). The ideology and practice of authenticity in punk subculture.In P. Vannini & J. P. Williams (Orgs.). Authenticity in culture, self and society.(pp. 65-81). Burlington: Ashgate Publishing.
Lorde, A.(2019)Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In H. B. de Hollanda, (Eds.). Pensamento feminista: Conceitos fundamentais. (pp. 246-257). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
Mira, M. C. & Silva, E. A. (2019). Quero uma festa punk! Notas sobre eventos organizados por punks na periferia da cidade de São Paulo.Revista Todas as Artes, 2(1), 30-43.
Nguyen, M.T. (2012). Riot grrrl, race, and revival. Women & Performance: a journal of feminist theory, 22(2-3), 173-196.

O'Meara, C. (2003). The Raincoats: Breaking down punk rock's masculinities.Popular Music,22, 299–313.
Paraire, P. (1992). 50 Anos de música rock. Lisboa: Pergaminho.
Punho de Mahim. (2020). Xingú. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
Raine, S & Stong, C. (2019). Towards gender equality in the music industry. Bloomsbury: Bloomsbury Academic.
Rastilho. (2018). OPrego e o Caixão. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
Ratos de Porão. (1984). Crucificados pelo Sistema. [LP]. São Paulo: Punk Rock Discos.
Reddington, H. (2007). The lost women of rock music: Female musicians of the punk era. Burlington: Ashgate.
Regev, M. (2013).Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity. Cambridge: Polity Press.
Reynolds, S. (2006). Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984. London: Faber and Faber.
Ribeiro, E. (2018, julho 13). Uma história oral do anarcopunk em São Paulo – parte 1. Vice. https://www.vice.com/pt_br/article/bjvx5m/historia-oral-anarcopunk-parte-1.
Rodrigo, J. (guitar). (2000). Concierto de Aranjuez. [Song]. St. Helier, Guild.
Saad-Filho, A. & Boffo, M. (2020). The corruption of democracy: Corruption scandals, class alliances, and political authoritarianism in Brazil.Geoforum. 124(August), 300-309.
Savage, J. (2001). England's dreaming: Les Sex Pistols et le punk rock. London: Faber and Faber.
Sharp, M. (2020). "Insighters": the complexity of qualitative methods in youth music research, Journal of Youth Studies, https://doi.org/10.1080/13676261.2020.1770710.
Silva, E.A. (2020). A música dos rebeldes: o punk paulistano e a resistência à indústria fonográfica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Spinetti, F., Schoop. M. & Hofman, A. (2021). Introduction to music and the politics of memory: Resounding antifascism across borders. Popular Music and Society, 44(2), 119-138.
Simmel, G. (2001). El individuo y la libertad – Ensayos de critica de la cultura. Barcelona: Editorial Peninsula.
Stewart, F. (2019). "No more heroes anymore": Marginalized identities in punk memorialisation and curation.Punk & Post-Punk, 8(2), 209–226.
Tatro, K. (2019). Performing hardness: Punk and self-defence in Mexico City. International Journal of Cultural Studies, 21(3), 242-256.
Útero Punk. (2015). Alvo eminente. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
Way, L. (2020). Punk is just a state of mind: Exploring what punk means to older punk women. The Sociological Review, 69(1), 107-122.
Warren, A. Evitt, R. (2010). Indigenous hip-hop: overcoming marginality, encountering constraints. Australian Geographer, 41(1), 141-158.

CAPÍTULO 4.2.

As artes e os artesanatos como lugares de memória e de acolhimento para migrantes e refugiados

Art and craft as places of memory and welcoming for migrants and refugees

Mônica Peralli BROTI[207.)]

Resumo

O artigo visa a uma reflexão teórica-metodológica sobre as linguagens artísticas como espaços de possibilidades aos migrantes e refugiados internacionais de acesso ao trabalho, de geração autônoma de renda e do reconhecimento da pluralidade de identidades culturais no país de acolhimento. Reconhecer a inclusão do deslocado no mercado de trabalho para pensar o indivíduo livre e autônomo, implica também refletir a viabilidade de acesso à sociedade salarial. Na análise proposta, o emprego do procedimento etnográfico como forma de compreender a relevância das manifestações artísticas para o deslocado, integrado à análise de autores como Nancy Fraser (2006) e Charles Taylor (1994), foi fundamental. O espaço que a arte propicia não irá reparar os desafios da trajetória do deslocamento, mas ela contribui para que migrantes e refugiados se encaminhem no sentido de experiências de autoconfiança, de autorrespeito e de reconhecimento no país de asilo.

Palavras-chave: arte, artesanato, reconhecimento, deslocamento, inclusão.

Abstract

The paper aims at a theoretical-methodological reflection on artistic languages as spaces of possibilities for international migrants and refugees to access work, autonomous generation of income and recognition of the plurality of cultural identities in the host country. Recognizing the inclusion of the displaced in the labor market to consider the individual as free and autonomous also implies the reflection on the feasibility of accessing a wage society. In the proposed analysis, the use of the ethnographic procedure as a way to understand the relevance of artistic manifestations for the displaced, integrated with the analysis of authors such as Nancy Fraser (2006) and Charles Taylor (1994), was fundamental. The space that art provides will not repair the challenges inherent to the displacement trajectory, but it does contribute for migrants and refugees to move towards experiences of self-confidence, self-respect, and recognition in the country of asylum.

Keywords: art, craft, recognition, displacement, inclusion.

207.) Universidade Federal do ABC, Programa de Pós-Graduação em Humanas e Sociais, Brasil. E-mail: brotimonica(at)gmail(dot)com

1. Introdução

O expressivo fenômeno dos fluxos migratórios internacionais, hoje, constitui um contributo importante às discussões e às ações políticas afirmativas voltadas ao reconhecimento das diferenças culturais e da inserção e da permanência dos grupos de deslocados no mercado de trabalho e nas atividades de geração autônoma de renda nos países de acolhimento.

No que respeita a necessidade de existir uma política de reconhecimento da pluralidade de identidades étnicas, religiosas, raciais ou sexuais se tornou uma das reivindicações de igualdade entre indivíduos nacionais ou estrangeiros para a possibilidade de haver uma cidadania democrática de liberdade, de oportunidades e de responsabilidades para todos. Enquanto a ocupação do migrante[208.)] e do refugiado[209.)] estrangeiro nas organizações de trabalho é primordial para que essa identidade deslocada possa assegurar a autonomia individual, a autoconfiança e o autorrespeito.

Ser migrante, por muitas vezes, não é uma opção ou uma escolha voluntária de vida. Em um mundo cada vez mais marcado pelos conflitos armados, perseguições relacionadas às questões de raça, de gênero, de ideologias políticas, de instabilidade das situações de trabalho e de pobreza, pessoas são obrigadas a procurar refúgio em um novo país para preservar sua vida e garantir os seus direitos. Acolhido no país de asilo, o migrante submete-se ao processo de adaptação sociocultural, ao enfrentamento de possíveis discursos xenófobos, por parte da sociedade recetora, e dependem de outros para o atendimento às necessidades humanas básicas, como a alimentação, a habitação, a vestimenta, a inserção no mercado de trabalho, a educação e a saúde.

A emergência do cenário de instabilidade política, social, econômica e cultural que afeta principalmente países em desenvolvimento, como Venezuela, Cuba, Haiti, Angola,Nigéria, Senegal, Gana, Guiné-Bissau, Guiné, Mali, República Democrática do Congo, Afeganistão, Bangladesh, Myanmar, explica o dinamismo da migração e do refúgio internacionais. De maneira complementar, citam-se, também, as mais variadas hostilidades, violência e crueldade em relação à população civil na Síria, destituídos de proteção estatal, precedido por amplas e abusivas violações à legislação internacional de direitos humanos.

Nas últimas décadas, os deslocamentos registaram níveis sem precedência. No relatório "Tendências Globais – Deslocamento Forçado em 2019", (*Global Trends*, 2020), da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR), divulgado em 18 de junho de 2020, ao todo são 79,5 milhões de pessoas em todo o mundo vivendo nessa condição, ou cerca de 1% da população mundial. Os números são os maiores já registados, quase o dobro de 2010,

---

208.) A palavra "migrante" costuma ser utilizada para designar aquele que se desloca dentro de seu próprio país e também pode ser usada para falar dos deslocamentos internacionais. Alguns especialistas, inclusive, aconselham o uso do termo migrante quando se fala de migrações entre países, por ser abrangente e não simplista (MigraMundo, 2019, p. 10).

209.) Refugiada é a pessoa que foi forçada a deixar seu país de origem e requer "proteção internacional" devido a fundado temor de perseguição e risco de violência caso volte para casa. Isso inclui pessoas que são forçadas a fugir de territórios em guerra. O termo tem suas raízes em instrumentos legais internacionais, notadamente a Convenção sobre o Estatuto dos Refugiados, de 1951, o Protocolo de 1967 e a Convenção de 1969 da Organização da Unidade Africana (MigraMundo, 2019, p. 19).

quando houve 41,1% milhões de pessoas deslocadas. No Brasil, as migrações internacionais registam um aumento significativo, nos anos 2011 e 2019[210.] , 239.706 pessoas.

Nesse debate atual sobre a problematização da migração e do deslocamento internacional forçado, o assentimento por parte do país de asilo e práticas de empregabilidade permanecem como necessidades de reconhecimento político para mitigar as experiências de desrespeito pelas quais muitos migrantes e refugiados são submetidos. Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), publicados no segundo semestre do ano 2019, 20% dos migrantes e refugiados no Brasil estão fora do mercado de trabalho. Trata-se praticamente do dobro da taxa nacional de desemprego, que, segundo o IBGE, é de 12% da população economicamente ativa. Entre as pessoas em situação de deslocamento internacional, não ocupadas no ano de 2019, os haitianos igualmente aparecem como o grupo mais significativo, 48,7% (70.304). Enquanto os venezuelanos correspondem a 31,8% (45.940) das pessoas não ocupadas no mesmo ano de 2019.

O acesso e a permanência do migrante e deslocado internacional em situação de refúgio no mercado de trabalho e em atividades de geração de renda, contribuem para a reconstrução de sua vida pós conflito, à integração na sociedade de acolhimento, na garantia da liberdade e formação de um indivíduo autônomo e no reconhecimento da pluralidade cultural. O direito ao mercado de trabalho é um passo primordial para promover uma política de inclusão, que busca soluções efetivas e de longo prazo para famílias deslocadas.

> Há, de fato, entre tantas desigualdades em termos de mobilidade, que para os dias atuais tem uma importância ímpar. Há os que são móveis e transitam pelo mundo, habitando vários locais ou mesmo tendo múltiplas residências. O mundo todo os quer, trabalhadores qualificados, pessoas sempre bem-vindas, sem restrições de entradas nos países mais cobiçados. Há, por outro lado, aqueles que o mundo despreza, não quer, não estão autorizados a entrar quiçá n maioria dos países desenvolvidos e abastados, estão presos às suas localidades, às suas misérias e, quando se deslocam, o fazem na contramão da irregularidade e da precariedade (Oliveira, 2017, p. 105).

Diante da vulnerabilidade do migrante e do refugiado à margem da sociedade salarial, as manifestações artísticas e as produções artesanais, assumem espaços de possibilidades aos deslocados internacionais de acesso ao trabalho e a geração autônoma de renda. Além de oportunizar ao deslocado experimentar vivências e descobertas que promovam o autoconhecimento e o desenvolvimento de potencialidades.

Nesse contexto, a ideia de possibilidades de integração econômica, de desenvolvimento humano, a arte e o artesanato ganham também um outro sentido para o descolado internacional: as relações de reconhecimento, uma vez que a criação humana é apreciada por todos e conduz a interações sociais o que assegura o diálogo do migrante e do refugiado com indivíduos do país de acolhimento.

---

210) Neste período, as ondas migratórias concentraram-se nas seguintes nacionalidades: haitiana, síria, venezuelana, congolesa e angolana.

> A arte possibilita essa igualdade, pois através dela chega-se ao belo, que é apreciado por todas as pessoas, sem distinção de cor, idade, sexo, religião, nacionalidade. A arte não tem fronteiras, e por essa razão, considera-se a maior forma de integração e de desenvolvimento humano, e ela é também um instrumento de ocupação, uma forma terapêutica e de desenvolvimento sociocultural (Weber, 2017, p. 264)

Nas variadas atividades e expressões artísticas e artesanais estão subjacentes concepções de mundo, especificidades e valores culturais, experiências individuais e coletivas, que aparecem como espaços para o migrante internacional viabilizar a geração autônoma de renda e para o reconhecimento multicultural através do diálogo entre o deslocado, a obra com o país de asilo.

Este artigo tem por finalidade propor uma reflexão teórica-metodológica sobre a relevância do tema arte e artesanato como espaços possíveis de inclusão e sobrevivência dos refugiados e dos migrantes internacionais nas comunidades de acolhimento. O artigo também enfatiza que a arte e o artesanato, perpetuam os saberes e o modo de vida do deslocado.

Nesse cenário de pesquisa, os autores Charles Taylor (1994) e Nancy Fraser (2006), são alguns referenciados que permitem aprofundar as reflexões acerca dos desdobramentos do trabalho artesanal e artístico na experiência de migração e refúgio do deslocado no país de asilo. Assim, como as perceções da pintora, desenhista e gravadora brasileira, Mônica Panizza Nador sobre as suas intervenções com outros artistas e moradores do Jardim Miriam, na extrema periferia da cidade de São Paulo, permitem pensar o trabalho manual como uma das estratégias para amenizar as dificuldades na trajetória do migrante.

2. A boneca, a identidade e o reconhecimento

A inserção do migrante e do refugiado internacional no mercado de trabalho constitui um dos grandes conflitos sociais para a integração do deslocado na sociedade de acolhimento. A exclusão frequente é atribuída às discriminações e generalizações contra migrantes e refugiados, à xenofobia, ao racismo, à origem étnica, à religião, ao gênero, à identidade de gênero, à orientação sexual, à dificuldade de validação do diploma e ao idioma. A integração do deslocado nas relações salariais é uma forma valorativa às capacidades individuais e um significado positivo no que se refere a perspetiva de sobrevivência, à qualidade e condução de vida.

Visto que a inserção no mundo do trabalho é uma das maneiras para a autoconfiança, para a perspetiva de geração de renda de forma autônoma e para o reconhecimento da identidade individual e coletiva criada dialogicamente com a sociedade acolhedora, o exercício das atividades artísticas é, de fato, capaz de promover a inclusão social, cultural e econômica de populações migrantes e refugiadas.

Para conhecer a produção artesanal como fonte de renda para o deslocado e a reafirmação de que a arte é essencial para o respeito a pluralidade de identidades culturais, a

entrevista com a migrante[211.] artesã Renée Ron Londja, constitui-se como parte importante do procedimento metodológico para a escrita do presente artigo.

Figura 47. Bonecas que me representam

Fonte: Página da Renée Ron Londja no Instagram[212.]

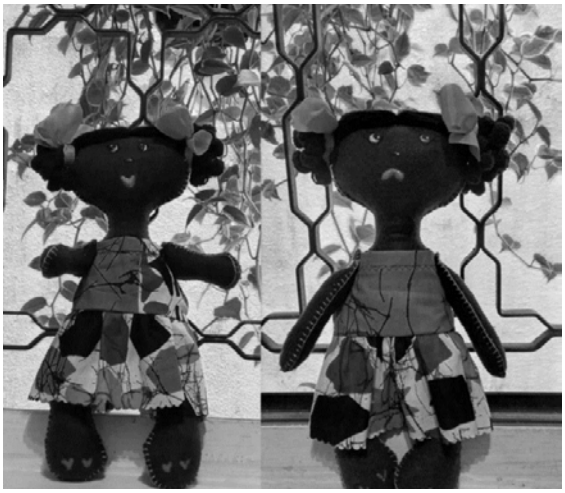


Figura 48. ABI SELE

Fonte: Página da Renée Ron Londja no Instagram[213.]

> Quando criança fui chamada de Abegail pela maioria dos meus amigos de escola tão claramente quando me mudei para o Brasil da Guiana Inglesa em 2011 e comecei a criar bonecos. Fiz um curso gratuito de artesanato e aprendi a fazer bonecas brancas, como todo mundo faz. Um dia quis presentear a filha de uma amiga, que é nigeriana, mas não achei bonecas negras em nenhuma loja de Manaus. Voltei para casa, criei uma e vesti com tecidos africanos. Foi um sucesso. Pensei: vou fazer bonecas que me representam.

> Decidi também criar uma boneca que me lembrasse de minhas memórias de infância tanto boas como ruim. Essa foi uma forma de lidar com todas as emoções que vivi quando me mudei para o Brasil e comecei a viver como imigrante, foram muitos momentos de alegria, tristeza, medo, sucesso e deceções. Todas essas são emoções humanas normais que experimentaremos ao longo da vida.

211.) Renée Ron Londja. Depoimento I [abr. 2021]. Entrevistador: Mônica Peralli Broti. São Paulo, 2021. Google Meet (2h 15m). A entrevista concedida para a pesquisa da escrita do artigo.

212.) Disponível em: http://www.instagram.com.br/renabesartes.

213.) Disponível em: http://www.instagram.com.br/renabesartes.

> Criei uma outra boneca: ABI SELE. É um brinquedo ferramenta que pode ser usado para ensinar as crianças sobre as emoções humanas que certamente irão experimentar à medida que crescem. Acredito que as brincadeiras das crianças podem ser divertidas e educativas e esta boneca com certeza será uma excelente companhia para qualquer criança. O conceito de expressão facial dupla pode ser aplicado a bonecos masculinos ou femininos. As expressões também podem ser adotadas para expressar qualquer emoção (raiva, tristeza, alegria, medo, etc.).

> Ser bonequeira é o meu trabalho. Sobrevivo com as minhas bonecas. Quando você chega em um outro país, você precisa pensar que temos dois braços, um para receber a ajuda e o outro para oferecer algo para o outro. Tenho algumas palavras para encorajar outros amigos, amigas, refugiadas e migrantes: nunca desistir. Quando saí do meu país, não conhecia a língua portuguesa, fiquei em casa, não conhecia ninguém, somente meu marido. Quase, quase caí em depressão. Hoje vivo do meu trabalho e nas minhas bonecas encontra as minhas memórias, as memórias da minha infância (Londja).

Para a migrante Renée Ron Londja, a confeção e a venda de peças de artesanato como apresentada no seu depoimento é um exemplo a respeito da relação entre arte, artesanato, memória e acolhimento. As bonecas, assumem a particularidade de se fazerem testemunhas dos desdobramentos de tantos eventos que marcaram o percurso autobiográfico da migrante. Para Renée, o artesanato, contribui, sobretudo, com a possibilidade de reencontrar-se, concretamente, no que foi a própria existência no passado, de identificar-se com alguma coisa própria e de aproximar-se do novo país, sem referências para relembrar o passado distante, de vivenciar outras histórias, de despertar o imaginário, de adquirir habilidades e novas perspetivas.

> Os objetos entoam um tempo por si mesmo continuo, criam as fissuras que têm início no momento em que são construídos, passando pelo uso e pela deterioração a que estão sujeitos, até a sua total consumação e morte. Um tempo no tempo, um tempo fechado e limitado em um fluir ininterrupto. Um precioso sinal de reconhecimento de alguma coisa de próprio de próximo, de afim. Uma concretude com que se identificar para não ser esmagado pela angústia em um universo sem referências. Como acontece naqueles momentos especiais da vida em que nos encontramos na obrigação de nos 'raldear' no mundo, na tentativa de reencontrar os limites da própria existência: de manhã, ao abrirmos os olhos, olhamos ao redor para nos reposicionarmos em nosso mundo (Starace, 2015, p. 68).

As produções artística e artesanal têm uma função importante para os deslocados nesse período de ressignificação dos acontecimentos do cotidiano, e no assentimento ou reconhecimento, na medida em que abrem a possibilidade de uma autodescrição, de se referirem ao valor da pluralidade de identidades culturais, das conceções e formas de vida ou modos de crença, como das experiências da privação de direitos, de desrespeito pessoal e de grupos, ou seja, às experiências de reconhecimento recusado. A depreciação de identidade tira do indivíduo a possibilidade de atribuir um valor social às suas próprias capacidades, uma perda de autoestima pessoal.

Segundo Taylor (1994), a exigência pelo reconhecimento do valor e da legitimidade de vivências, crenças e modos de vida estão intimamente relacionados com a afirmação da autoidentidade. A construção da identidade resulta dos modos como o indivíduo integra a sua história, os seus valores culturais, a disponibilidade para decidir sobre as diferenças com todos os outros no âmbito social.

> [...] à suposta relação entre reconhecimento e identidade, significando este último termo qualquer coisa como a maneira como uma pessoa se define, como é que as suas características fundamentais fazem dela um ser humano. A tese consiste no facto de a nossa identidade ser formada, em parte, pela existência ou inexistência de reconhecimento e, muitas vezes, pelo reconhecimento incorrecto dos outros, podendo uma pessoa ou grupo serem realmente prejudicadas, serem alvo de uma verdadeira distorção, se aqueles que os rodeiam refectirem uma imagem limitativa, de inferioridade ou de desprezo por eles mesmos. O não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto podem afectar negativamente, podem ser uma forma de agressão, reduzindo a pessoa a uma maneira de ser falsa, distorcida, que a restringe (Taylor, 1994, p. 45).

No entanto, a reivindicação pela igualdade de direitos levantada pelos migrantes e refugiados internacionais pelas instituições públicas permanece como um desafio do multiculturalismo e para a política de reconhecimento nas sociedades democráticas marcadas pela depreciação de identidades individuais ou coletivas.A repulsa ao estrangeiro revela o traço comum a discriminações que incluem, o racismo (no caso de africanos e haitianos), a intolerância religiosa (especialmente entre muçulmanos e seguidores das religiões de matriz africana), e outras referentes à dificuldade com o idioma, imagem estereotipada, procedência nacional, classe social. De acordo com a Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos, do Ministério Brasileiro da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH), foram registadas no país um total de 125.352 denúncias no primeiro semestre de 2019. Os números incluem discriminação racial e étnica (94,62%), religiosa (6,99%) e de origem (1,08%). Em comparação ao mesmo período do ano passado, a ouvidoria aponta um aumento de 19,12% de denúncias.
Por fim, em face da dificuldade a aceitar valores culturais diversos, que lesa o migrante e o refugiado nas possibilidades de seu autorrespeito, e da sua inserção no mercado de trabalho, a manifestação artística, implementa-se como uma busca de soluções efetivas e sustentáveis para o combate à xenofobia, ao racismo e a quaisquer formas de discriminação.

3. Possibilidades de vidas pelas pinturas murais

Nessa perspetiva da linguagem artística, como um campo de possibilidade de inserção acerca da geração autônoma de renda e do reconhecimento das identidades culturais, o trabalho da pintora, desenhista e gravadora paulista, Mônica Nador[214.)] , no bairro Jardim Miriam, na extrema periferia da zona sudeste da cidade de São Paulo, prejudicado

[214.)] Estudou artes plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Entrou no circuito das galerias, dos salões e das exposições em museus. Não se contemplava com as galerias. Buscou na periferia de São Paulo, visitando as primeiras favelas, no Jardim Miriam, na divisa da capital paulista com Diadema uma nova maneira de fazer arte voltada para a transformação social.

pela falta de recursos básicos de sobrevivência, ressalta a perspetiva da autonomia, do engajamento e da liberdade, por meio da experiência de fazer arte.

Mônica Nador, funda no ano de 2004, o JAMAC (Jardim Mirim Arte Clube), um ateliê de arte de encontro de artistas, de intelectuais das mais diversas formações, de universitários e de moradores locais para atividades arte-educativas. No ateliê caracterizado por pinturas murais realizadas em diversas comunidades onde a artista e sua equipe de arte-educadores ensinam aos moradores locais a técnica de pintura com estêncil (máscaras de papel que permitem pintura seriada) partindo do desenho de cada participante. Os moradores trazem os seus repertórios e registam as suas referências imagéticas nos muros.

O JAMAC é um espaço de convivência cotidiana, coletiva e social, de atuação e de cooperação com a comunidade e de transformação sócio cultural, com as diversas práticas artísticas de Nador em parceria com moradores. No bairro Jardim Miriam, a população está exposta a maior grau de vulnerabilidade, a iniciativa da artista Mônica Nador, considerando suas ações de arte-educação, possibilita a experiência do reconhecimento, a do autorrespeito e da autoestima.

> A importância da acessibilidade cultural para populações marginalizadas resulta do reconhecimento da cultura como valor para os setores desfavorecidos, a chave para o tema de identidade coletiva e autoestima (...]. E, nesse sentido, inclusão cultural é considerada como acesso a uma visão pluralista da cultura e das artes. Acessibilidade cultural objetivando a formação de capital cultural valioso na construção das identidades. (Costa & Rizzi, 2018, in Wilder, 2009, p. 25).

A artista Mônica Nador, considera às expressões individuais dos moradores bairro Jardim Miriam, manifestadas por meio da arte. O JAMAC aponta para a possibilidade de emancipação, de autonomia e de transformação para uma comunidade exposta a situação de desvalorização permanente perante as políticas públicas. “Você vê a transformação ocorrendo na pessoa” (Nador in Cypriano, 2017, s/p.). Entre as ações artísticas, Paredes Pinturas, desenvolvido pela artista desde 1996, quando Nador abandonou gradualmente a pintura em suportes tradicionais para dedicar-se à realização de grandes pinturas em paredes de casas e muros na periferia, envolvendo a população local, ela sensibiliza e distribui conhecimento e provoca experiências visuais. “Vai ser um desenho meu, todo mundo vai ver! Assim a gente se sente melhor, mais aliviada. A casa bem pintadinha, do jeito que a gente escolheu!” (Rivitti, 2012, p. 16), momentos de euforia na rua que virou museu.

Assim como as pinturas, produzidas pela população da periferia da cidade de São Paulo, ou as bonecas confecionadas pela migrante artesã Renée Ron Londja, permitem aos indivíduos nacionais ou estrangeiros elaborarem seu mundo interior, e, interpretarem de modo indissoluvelmente ligado, suas relações com o mundo exterior. A linguagem artística, expressa o que existe de importante para o sujeito. A arte e o artesanato assumem espaços de acolhimento, de respeito e de valoração do indivíduo e suas formas de viver. Torna-se, também espaço de administração de recursos, a partir da possibilidade de geração autônoma de renda.

Figura 49. Paredes Pinturas

Fonte: ArteVersa[215.)]

O reconhecimento da pluralidade de identidades culturais funda-se e afirma-se pelo respeito a diversidade humana. O respeito às especificidades culturais, o acesso à igualdade de oportunidades e recursos, é a forma mais elementar da confiança em si mesmo. No Brasil, país marcado por desigualdades profundas, onde é patente as condições precárias para moradores nacionais da periferia de grandes cidades e para migrantes e refugiados internacionais no acesso ao mundo do trabalho, a arte coloca-se sob a perspetiva de inserção na geração de renda. Para Fraser (2006), no cenário político contemporâneo, a redistribuição da renda, o acesso aos rendimentos financeiros, são essenciais para pensar a autonomia, pensar a liberdade, pensar a emancipação do indivíduo. Em muitas das frentes das lutas por reconhecimento, a exigência pela valoração dos modos de vidas diversas, deve integrar-se a redistribuição material para sanar as injustiças sociais existentes.

> O remédio para a injustiça econômica é alguma espécie de reestruturação político-econômica. Pode envolver redistribuição de renda, reorganização da divisão do trabalho, controles democráticos do investimento ou a transformação de outras estruturas econômicas básicas. [...] O remédio para a injustiça cultural, em contraste, é alguma espécie de mudança cultural ou simbólica. Pode envolver a revalorização das identidades desrespeitadas e dos produtos culturais dos grupos difamados. Pode envolver, também, o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural (Fraser, 2006, p. 232).

Em conjunto, o reconhecimento das especificidades culturais e inquirir as condições mais substantivas no acesso à igualdade de oportunidades é o que possibilita a gestão cotidiana da vida de brasileiros marginalizados, migrantes e refugiados estrangeiros. A expressão artística como espaço de inclusão, não irá reparar o mundo das desigualdades ou da violência da miséria. Mas ela contribui, para que o indivíduo se inclua em um cenário de direitos e de respeito à singularidade para além de experiências de denegação e de posições sociais estereotipadas.

215.) 1 Disponível em: https://www.ufrgs.br/arteversa.

Considerações finais

Colocar a linguagem artística e a produção artesanal como espaços de acolhimento, de reconhecimento da pluralidade de identidades culturais e de geração autônoma de renda define a relevância da cultura para as principais vítimas do desemprego e da precariedade do emprego, dos conflitos armados, das perseguições relacionadas às questões de raça, religião, gênero e de ideologias políticas. A possibilidade de compreender a cultura como expressão da subjetividade, do respeito e do valor as pessoas e suas formas de viver. Compreender que por meio da arte, o indivíduo pode estar mais preparado para resistir aos processos de marginalização. Entender que a arte, não irá reparar a persistência de limites à igualdade de oportunidades, mas que ela ajuda o sujeito a se construir, a imaginar outras perspetivas, a sonhar e a lutar por um mundo que o legitima.

As bonecas artesanais da migrante Renée Ron Londja estabelecida no Brasil e as pinturas feitas nos muros das casas do bairro Jardim Miriam, região periférica da cidade de São Paulo, desenvolvidas por Mônica Nador em parceria com os moradores locais, expressam modos de vida, identidades singulares, especificidades culturais, melhoria da renda por meio do aumento e da qualificação da produção e, sobretudo, promovem o reposicionamento do indivíduo nacional ou estrangeiro na sociedade e a consciência de sua própria capacidade criativa.

Referências Bibliográficas

ACNUR. (2021). Relatório global do ACNUR revela deslocamento forçado de 1% da humanidade. *UNHCR – ACNUR Agência da ONU para Refugiados*. https://acnur.org/portugues/2020/06/18/relatório-global-do-acnur-revela-deslocamento-forcado-de-1-da-humanidade.

Costa, T.L. da, & Rizzi, M.C. de S.L. (2018). Territórios inclusivos e produção de cuidado nas ações de arte/arte-educação do projeto JAMAC/MONICA NADOR. In L. Paraguai & M. T. Sogabe (Coords.). *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. (pp. 3425-3534). São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Cypriano, F. (2017, Outubro 28). Com Mônica Nador, todo mundo é artista. Arte! Brasileiros. https://artebrasileiros.com.br/arte/com-monica-nador-todo-mundo-e-artista/.

Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. (2019). Aumento de 19,12% no número de denúncias. *Governo Federal gov.br*. https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2019/novembro/aumento-de-19-12-no-numero-de-denuncias>.

Nancy, F. (2006). Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista".*Revista Cadernos de Campo USP,* 14/15, 231-239.

Oliveira, A.C.de. (2017). Uma questão de identidade! Migrações e pertencimento na dinâmica do mundo globalizado. *Revista USP*, 114(julho/agosto/setembro), 91-108.

P*Presidência da República*. (2020, dezembro 17). Lançado relatório sobre imigração e refúgio no Brasil. *Presidência da República*. Gov.br. https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2020/dezembro/lancado-relatorios-sobre-imigracao-e-refugio-no-brasil.

Rivitti, T. (2012). JAMAC. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Taylor, C. (1994). *Multiculturalismo*. Chelas: Instituto Piaget.

Westin, R. (2019, outubro 14). Por preconceito e desinformação, empresas evitam contratar refugiados. *Agência Senado. Gov.br*. https: //www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/por-preconceito-e-desinformacao-empresas-evitam-contratar-refugiados.

CAPÍTULO 4.3.

Da prática teatral à luta pelo reconhecimento: o Teatro do Oprimido nas favelas do Rio de Janeiro

From theatrical practice to the struggle for recognition: the Theatre of the Oppressed in the favelas of Rio de Janeiro

Fanny ARNULF[216.)]

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender como a prática do Teatro do Oprimido em espaços marginalizados pode levar os atores a empenharem-se numa luta pelo reconhecimento dos seus direitos. Para tal, baseamo-nos numa pesquisa de campo de seis meses realizada entre 2018 e 2019 no Brasil, em diferentes favelas do Rio de Janeiro. Este trabalho de campo baseia-se em observações participantes realizadas com três grupos do Teatro do Oprimido no complexo de favelas da Maré e uma série de vinte e uma entrevistas semi-estruturadas. A análise dos nossos dados foi realizada utilizando um quadro teórico baseado nas abordagens de três filósofos contemporâneos (A. Honneth; N. Fraser; J. Butler) em torno do conceito de reconhecimento e de luta pelo reconhecimento. Graças à articulação destas contribuições teóricas e dos nossos dados empíricos, este artigo propõe uma nova luz sobre os movimentos de luta e resistência que se desenvolvem através duma prática artística nas favelas do Rio.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, artivismo, favelas, marginalização, luta pelo reconhecimento

Abstract

The aim of this article is to understand how the practice of the theatre of the oppressed in marginalised spaces can lead actors to engage in a struggle for the recognition of their rights. To do so, we draw on a six-month field research conducted between 2018 and 2019 in Brazil, in different favelas of Rio de Janeiro. This fieldwork is based on participant observations conducted with three Theatre of the Oppressed groups in the Maré favela complex and a series of twenty-one semi-structured interviews. The analysis of our data was carried out using a theoretical framework based on the approaches of three contemporary philosophers (A. Honneth; N. Fraser; J. Butler) around the concept of recognition and the struggle for recognition. Thanks to the articulation of these theoretical contributions and our empirical data, this article proposes a new light on the movements of struggle and resistance that develop through artistic practice in the favelas of Rio.

Keywords: Theatre of the Oppressed - artivism - favelas-marginalization – struggle for recognition

216) Doutoranda em ciência política, Université Libre de Bruxelles, CEVIPOL, AmericaS, OMAM, Belgium. E-mail: fanny.arnulf(at)gmail(dot)com

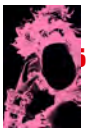
Introdução

A fim de compreender os movimentos de luta e resistência nas favelas do Rio de Janeiro, é interessante compreender o processo do seu aparecimento e desenvolvimento. As primeiras favelas apareceram no Rio no final dos anos 1890 (Valladares, 2006), mas foi a partir dos anos 1950 que a maioria delas se desenvolveu. Durante este período, o Brasil experimentou a sua segunda grande onda de industrialização (Whitaker & Maricato, 2013), que foi acompanhada por um êxodo rural sem precedentes e uma explosão de urbanização nas grandes cidades. Quando as populações rurais chegaram às grandes cidades, foram obrigadas a instalar-se em habitações precárias nos centros das cidades, chamadas cortiços (Paris, 2015), ou a construir habitações improvisadas nos morros circundantes. Os cortiços e depois as primeiras favelas foram muito rapidamente considerados pelas autoridades públicas como covis de vagabundagem e delito (Valladares, 2006) e tornaram-se alvo de campanhas higiénicas e segregacionistas. Estas campanhas foram acompanhadas de medidas sanitárias e despejos, empurrando os habitantes para a periferia da cidade, onde tiveram de se resignar a construir habitações precárias sem direitos fundiários. Este fenómeno criou paisagens urbanas fragmentadas entre as cidades formais e informais (Whitaker & Maricato, 2013). Após várias décadas de ditadura militar (1964-1985), o regresso à democracia em 1986 deu origem a novas perspectivas políticas e sociais para as favelas. Isto levou à emergência de vários programas de urbanização[217.)] , cujo objectivo era integrar as favelas na cidade e estabelecer a regularização fundiária. No entanto, poucos planos de urbanização foram concluídos e os poucos avanços políticos e sociais não foram suficientes para mudar as representações enviezadas dos habitantes das favelas no imaginário urbano (Dias, 2013). O discurso da violência e do crime continua hoje a ser dominante, marcando a continuidade do processo de marginalização espacial e social das favelas e dos seus habitantes. No Rio de Janeiro, onde 22,4% da população vive atualmente nas favelas[218.)] , as fraturas sócio-espaciais são particularmente visíveis. A cidade está dividida em quatro zonas distintas[219.)] com uma clara separação entre a zona sul, onde se localizam os bairros turísticos e ricos, e a zona norte, onde predominam os bairros pobres. O nosso estudo de caso centra-se no complexo de favelas da Maré, que é uma das áreas mais violentadas do Rio de Janeiro. Localizada na parte norte da cidade, a Maré tem atualmente dezasseis favelas e mais de 137.000 habitantes. Dois tipos principais de violência foram observáveis durante o nosso trabalho de campo no complexo da Maré. Em primeiro lugar, violência intrusiva e física, observada em particular durante as operações policiais, e em segundo lugar, violência indireta que se materializa através de várias formas de desigualdade, em particular no acesso aos cuidados de saúde, educação, transportes e em geral na falta de reconhecimento social e político dos habitantes das favelas.

217.) Programa Favela Bairro 1994.

218.) Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP), Sistema de Assentamentos de Baixa Renda (SABREN).

219.) Zona Sul, Zona Oeste, Centro, Zona Norte.



1. Resistindo nas margens

Perante os vários processos de marginalização e violência que as favelas e os seus habitantes enfrentam, surgiram vários movimentos de luta e resistência. Neste capítulo, vamos concentrar-nos nas práticas artístico-militantes. Embora as mobilizações e modos de operação sejam claramente heterogéneos de uma favela para outra, um número significativo de movimentos que ligam a prática artística e a resistência tem surgido nos últimos anos (Freire & Farias, 2001). O teatro, a dança, a música, a fotografia e o cinema tornaram-se ferramentas importantes na construção social e na identidade de muitos habitantes (Bautès, 2010). Vamos concentrar-nos aqui nas formas de resistência ligadas à prática teatral. O teatro, com a sua capacidade de criar diálogo e de sensibilizar as pessoas para situações discriminatórias, provou ser um instrumento significativo na paisagem militante das favelas cariocas. Portanto, tentaremos compreender como a prática do teatro pode levar os jovens habitantes das favelas a iniciar uma luta coletiva para o reconhecimento dos seus direitos.

Se a ligação entre arte e resistência foi tangível durante várias décadas no Brasil (Muñoz, 2017), uma visível densificação ocorreu durante as últimas eleições gerais de Outubro de 2018, que marcaram a chegada ao poder da extrema-direita. O período eleitoral foi um exemplo notável da politização de um grande número de artistas, ilustrando a porosidade existente entre a prática artística e o ativismo. Segundo a definição do cientista político J. Lagroye, a politização é a "requalificação das mais diversas actividades sociais, uma requalificação que resulta de um acordo prático entre agentes sociais inclinados, por múltiplas razões, a transgredir ou questionar a diferenciação dos espaços de actividade"[220.] (Lagroye, 2003, p. 36). Nesta lógica, o uso da arte tem sido um apoio importante no estabelecimento dos movimentos de oposição a Jair Bolsonaro. No complexo da Maré, foram visíveis dois fenómenos concomitantes. Por um lado, os círculos culturais mobilizaram-se para propor formas artísticas capazes de sensibilizar os cidadãos para as questões em jogo nas eleições e provocar debates no espaço público. Por outro lado, vários grupos de ativistas voltaram-se para as práticas artísticas para dar visibilidade às suas exigências. A reapropriação do espaço público (Beauguitte, 2019)foi em ambos os casos um marcador importante da politização dos indivíduos. A rapidez com que certos sectores da população favelada se mobilizaram atesta, além disso, a eficácia dos coletivos e das estruturas associativas na sua organização e na mobilização de recursos para resistir.

Durante as nossas observações, pudemos observar até que ponto a prática do teatro e, mais amplamente, da produção artística nas favelas, ficou intimamente marcada por esta ligação à resistência. Quer seja a prática do funk, da capoeira, da dança, do cinema ou do teatro, todas as abordagens artísticas nas favelas resultam de uma vontade mais ou menos consciente de resistir à categorização sócio-espacial, à violência e à marginalização. Como afirma Paulo Victor, 26 anos, ator e coringa[221.] do grupo *Pantera*:

---

220) Todos os extractos de artigos científicos escritos em francês ou inglês foram traduzidos por nós.

221) "Um coringa exerce uma função pedagógica e maiêutica" (Pereira, 1998, p. 155).

> Penso que conseguimos encontrar na arte a resposta para tudo, a resposta para esta construção de violência, porque aqui não estamos em um lugar violento, mas em um lugar violentado, nesta violência, tentamos nos reinventar, nos projetar no futuro e é aí que a arte aparece, a arte aparece sempre como uma ferramenta.[222.)]

É também o que testemunha a socióloga E. Sousa Silva, co-criadora da organização *Redes da Maré*[223.)] , para quem as formas de sociabilidade comunitária permitem valorizar a favela demonstrando que "não é unilateralmente um espaço negativo, definido por deficiências, incompetência, deficiências e vazios" e que também "é um lugar de criatividade cívica, em todas as áreas da atividade humana" (Silva, 2013, p. 12). É precisamente nesta lógica de criatividade e ativismo que trabalham os três grupos do Teatro do Oprimido que observámos e entrevistamos no complexo da Maré.

2. Teatro do oprimido e artivismo

O Teatro do Oprimido é um movimento de teatro político nascido nos anos 1970 no Brasil sob o impulso de A. Boal, um dramaturgo e encenador brasileiro. A sua metodologia foi construída em diálogo com a pedagogia dos oprimidos desenvolvida por P. Freire, que procurou promover uma educação emancipatória para o povo. Tanto distintas como

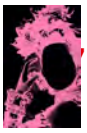
complementares, as diferentes metodologias do Teatro do Oprimido[224.)] variam em função da emergência social e do ambiente de trabalho dos actores. Através do teatro, a ambição de Augusto Boal era "contribuir para a transformação de realidades injustas" (Santos, 2017, pp. 30-31), tentando abolir a ideia de um "cidadão-espectador" e transformá-lo num "cidadão-actor" (Pereira, Bezerra & Boal, 1999, p. 247). No Rio, o Teatro do Centro Oprimido (CTO) foi criado no final do governo da junta militar em 1985. Embora A. Boal fosse um intelectual branco e activista da classe média brasileira, a maioria da equipa actual é composta por passoas negras e faveladas, o que representa a realização de um dos principais objetivos do Teatro do Oprimido: criar um lugar por e para os oprimidos (Arnulf, 2021).

O primeiro projeto do CTO no complexo da Maré foi criado em 2004, mas é a partir de 2014, que a sua atividade se tornará mais densa com a criação de diferentes grupos (Santos, 2017). Atualmente, existem três grupos de Teatro do Oprimido no complexo Maré: o grupo *MaréMoto*, o grupo *Maré 12* e o grupo *Pantera*. Cada um destes grupos reúne atores de origens sociais e espaciais semelhantes que experimentam os mesmos tipos de opressão. O trabalho empreendido por estes grupos está enraizado nas questões sociais e políticas dos próprios atores. Nesta lógica, o grupo *MaréMoto*, composto por estudantes masculinos e femininos, trabalha sobre o racismo institucional no acesso à universidade. O grupo *Maré12* é constituído por jovens mulheres que trabalham na vio-

222.) Entrevista com Paulo Victor, Novembro de 2018

223.) A Redes da Maré é uma instituição da sociedade civil que há mais de duas décadas produz conhecimento, elabora projetos e ações para efetivar direitos e políticas públicas que melhorem a vida dos 140 mil moradores das 16 favelas da Maré" (Redes da Maré, s/d, s/p.).

224.) Entre outros: teatro invisível, teatro diário, teatro legislativo ou teatro de fórum.



lência de género no círculo familiar e na favela. Finalmente, o grupo *Pantera* é o primeiro grupo de teatro de pessoas negras, faveladas e LGBTQI+ do Brasil e trabalha em questões relacionadas com a homofobia na favela e discriminação racial em ambientes LGBTQI+. O objetivo comum destes grupos é o de criar formas artísticas baseadas nas experiências de estigmatização e violência sofridas pelos atores, tentando torná-las mais gerais. Ao passar do micro para o macro, do caso pessoal para uma história mais abrangente, o Teatro do Oprimido permite representar no palco situações de opressão e violência em que cada habitante da favela poderia identificar-se.

Neste sentido, a dinâmica teatral gerada pela CTO pode ser comparada a formas de artivismo. Como M. Salzbrunn resume, este neologismo entre arte e ativismo permite-nos qualificar "o compromisso social e político dos artistas militantes", mas também "a arte utilizada pelos cidadãos como meio de expressão política" (Salzbrunn, 2019, p. 1). Os processos de criação e performance dos grupos do CTO no complexo Maré são, portanto, um híbrido entre estas duas definições, uma vez que são principalmente cidadãos que utilizam o teatro como expressão política e, em alguns casos, tornam-se artistas-ativistas. Nas favelas, a dinâmica artivista participa numa lógica de desconstrução das categorizações sociais, produzindo representações e discursos que apontam dar início a novas representações da favela (Bautès, 2010). A lógica artivista permite assim gerar reflexões e acções coletivas face à dinâmica da marginalização e da exclusão racial, social e espacial.

3. Resistir através do teatro

Aqui tentaremos compreender as diferentes etapas que marcam os processos de luta e resistência através da prática teatral nas favelas. Apesar de o conceito de resistência ser por vezes utilizado excessivamente livre nas ciências sociais, não existem teorias contemporâneas precisas que utilizem o conceito de resistência na análise dos movimentos sociais. Contudo, basear-nos-emos aqui na abordagem de C. Giraud, que entende a resistência e a luta como duas variáveis de compromisso, que não pertencem à mesma temporalidade. Segundo C. Giraud, a resistência está ligada à expectativa de "pugnacidade, observação, duração", enquanto no caso da luta, está ligada à "concentração dos meios, à publicidade da oposição, ao confronto (Giraud, 2011). Durante a nossa observação, pudemos observar que tanto os meios de luta como os de resistência foram mobilizados pelos grupos do Teatro do Oprimido. A primeira etapa que marca o compromisso dos jovens actores é a de se reunirem através da criação de grupos de teatro. No complexo da Maré, os grupos do Teatro do Oprimido assumem a forma de “coligações”, ou seja, grupos que "se reúnem em torno de experiências semelhantes de violência" (Butler, 2020, p. 142). Este fenómeno marca o primeiro passo numa transformação social, na qual os sujeitos já não são entendidos "como uma substância singular e determinada, mas como um conjunto activo e transitório de interacções" (Butler, 2020, p. 142). Isto permite aos atores criar um espaço regido pelas suas próprias regras, que diferem dos quadros normativos da sociedade exterior. O espaço-tempo de ensaio permite assim a criação de um espaço de confiança onde os atores podem partilhar as situações opressivas que experienciam. Os ensaios tornam-se deste modo momentos de testemunho, escuta e debates que permitem a desconstrução coletiva de diferentes formas de opressão e a reflexão sobre uma forma eficaz de as combater (Arnulf, 2021). O primeiro passo no processo criativo dos grupos do Teatro do Oprimido é encontrar o tema sobre o qual eles desejam trabalhar. Este tema está enraizado nas próprias experiências de estigma dos atores. O segundo passo é partilhar com o resto do grupo a sua

experiência pessoal sobre o tema escolhido. Depois começa o trabalho teatral, que convida os atores a generalizar as suas experiências pessoais a fim de as poderem representar em palco. Estas primeiras etapas da criação marcam o ponto de partida do processo de sensibilização. Este trabalho exige também que os atores desconstruam uma série de padrões sociais a fim de se afastarem dos quadros normativos existentes. Para a filósofa americana N. Fraser, a desconstrução "acaba com o não cumprimento transformando a estrutura de avaliação cultural subjacente" (Fraser, 2005, p. 31). A metodologia do Teatro do Oprimido está intimamente ligada à ideia de desconstruir normas sociais pré-estabelecidas. Nos grupos do complexo Maré, trata-se sobretudo de desconstruir a imagem de violência, sistematicamente ligada às favelas, e através dela, desconstruir os padrões sociais resultantes da história colonial do Brasil. Este trabalho de desconstrução pode também ter lugar a uma escala coletiva, com o público, durante as atuações. Desconstruir a história colonial e os seus efeitos significa também abrir o campo a outras narrativas sobre a favela. O teatro permite assim repensar a forma de falar de si mesmo e de se representar, questionando os padrões sociais e económicos na origem dos processos de marginalização e de estigmatização. Os atores do Teatro do Oprimido utilizam assim o teatro para recuperar o poder sobre o discurso dominante e para se reapropriarem da sua história. Como afirma Gabriel, 23 anos, ator e coringa do grupo *Pantera*:

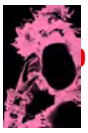
> Fazer teatro é contar as nossas histórias, porque a gente é calado, é importante que a gente conte as suas histórias porque senão ninguém contão né. Mas é difícil contar nossas histórias, é muito difícil, porque a gente vem dum processo em que a gente não está ouvido. A gente tem que contestar o complexo de superioridade dos brancos, mas também a gente tem que contestar nosso complexo de inferioridade. É muito difícil isso. Mas a gente está familiarizado com a luta, a luta é diária, então a gente já sabe: é lutar ou lutar, não tem outra opção nas nossas vidas.[225.)]

Ter pessoas negras, faveladas, atores e atrizes LGBTQI+ em palco já é uma importante forma de resistência às normas sociais. Pois estes corpos têm estado historicamente ausentes do teatro, da televisão e dos guiões de cinema ou têm estado confinados a um âmbito limitado de papéis. Recuperar lugares de visibilidade significa também confrontar a sociedade brasileira com a omnipresença do racismo nos meios de comunicação e nas instituições políticas. Foi isto que Jacqueline, atriz da companhia Marginal[226.)] , disse na nossa entrevista:

> A gente tem que estar o tempo inteiro lutando contra esses estereótipos. Isso estereótipo que colocaram na gente. Que artista negro só pode fazer um tipo de papel, o de empregada ou de bandido, sabe, ou de morador de rua. São os papéis que as pessoas acham que a gente tem que estar mesmo. E essa arte mediática, essa arte reflete o olhar dessas pessoas sobre nossos corpos. Esses corpos têm que estar nesse lugar subalterno, sabe, então é isso. Então nossa arte tem que debater isso, tem que lutar contra isso, tem que lutar contra

225.) Entrevista com Gabriel, Outubro de 2018

226.) Criada em 2006 no complexo da Maré, a Cia Marginal é agora uma companhia de renome internacional.



> essa banalização, porque sempre vai ter alguém que sabe melhor do que você o que está a dizer. É necessário que as pessoas se repensem para isso e eu acho que a arte serve para isso, te dá a possibilidade de se repensar.[227.)]

Como Jacqueline salienta, o teatro permite que outras narrativas sejam ouvidas, as das margens e dos marginalizados, e restabelecer na narrativa, "os obstáculos à paridade de participação" (Fraser, 2005, p. 31). É neste sentido que o Teatro do Oprimido se estabeleceu como um teatro popular: "feito pelo povo e para o povo" (Boal, 1972, p. 20). Através da ideia de teatro popular, A. Boal desejava "desenvolver a capacidade de expressão do corpo, a fim de usar 'teatro como linguagem' e 'como discurso' sobre o mundo" (Coudray, 2016, p. 67).

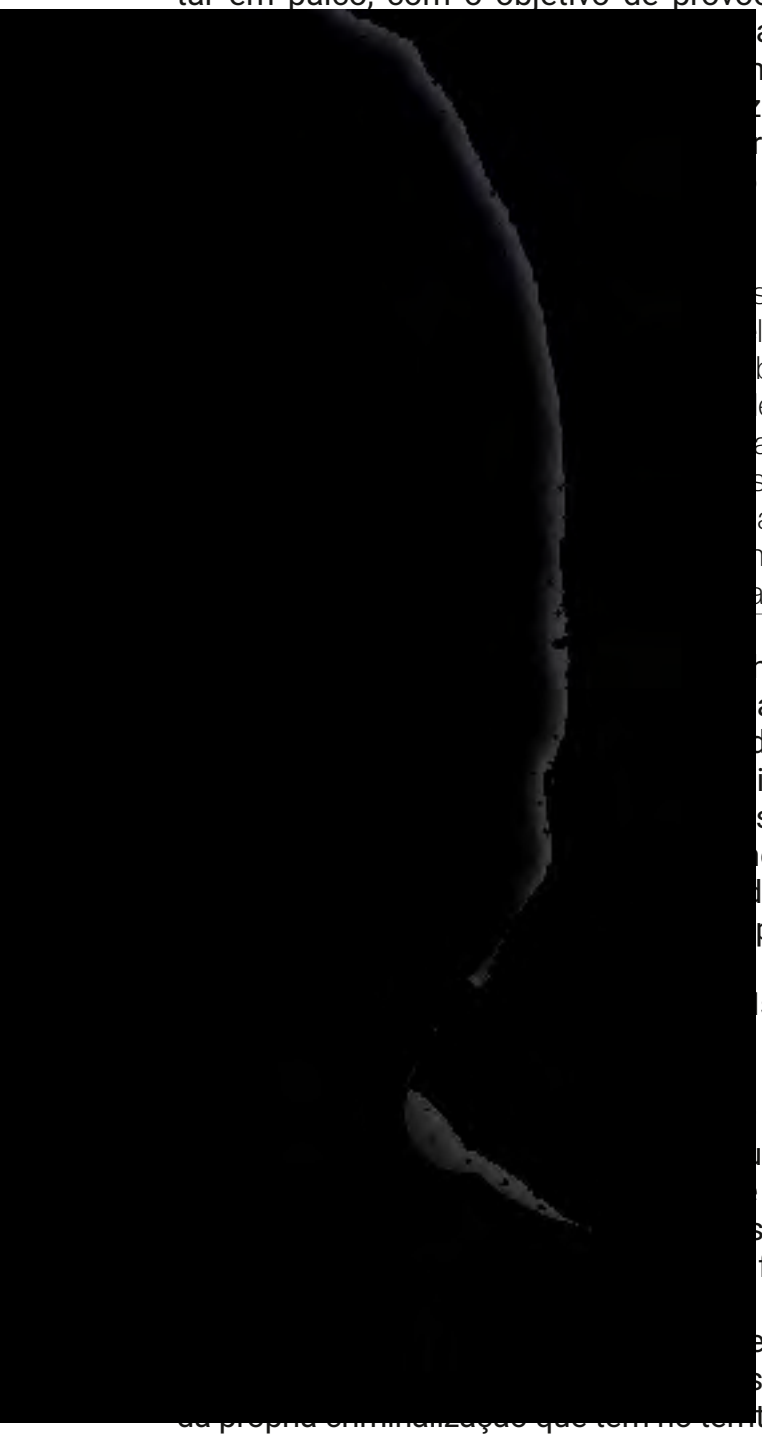
Nos grupos do complexo da Maré, o processo de educação popular é estabelecido a vários níveis. Antes de mais, há um trabalho aprofundado sobre a língua. Este papel surge muito cedo no processo de criação, uma vez que desempenha um papel importante no resto do processo. O trabalho sobre as palavras e as suas ressonâncias permite-nos, em primeiro lugar, desconstruir formas discriminatórias de linguagem, compreendendo as suas origens e alcance. Em segundo lugar, este trabalho permite-nos refletir sobre novos termos para qualificar as opressões e a violência experienciadas. Como muitos grupos de ativistas revelam, é crucial nomear as opressões a fim de as combater. Esta lógica é central para os grupos do Teatro do Oprimido. Pudemos observar este processo com o grupo *Pantera*, no início da sua nova criação sobre o racismo e a hiper-sexualização dos corpos negros nas aplicações de encontros LGBTQI+. Em primeiro lugar, os atores, atrizes e coringas passaram muito tempo a repensar as definições das palavras: homofobia, travesti, transexual, homossexual e bicha. Este trabalho revelou-se essencial, pois permitiu um processo de transmissão, de sensibilização e desconstrução de temas que muito raramente são discutidos no Brasil fora dos espaços ativistas. Além disso, este processo encoraja a reflexão, tanto individual como coletiva, sobre os problemas sociais que afetam os atores. Estes últimos tornam-se conscientes de que não estão sozinhos nestas questões, o que reduz o seu sentido de marginalização. O teatro desempenha assim um papel educativo importante na sensibilização para a origem e significado das palavras, ajudando assim a desconstruir formas discriminatórias de linguagem (Arnulf, 2021).

4. Politização, compromisso militante e luta pelo reconhecimento

A fim de compreender os processos de luta e resistência, procurámos compreender as fases do seu envolvimento. De acordo com as nossas observações, a primeira fase do processo de envolvimento é a politização dos indivíduos através da prática do teatro. A relação com a política nem sempre é óbvia nos grupos de teatro do complexo da Maré, porque nem sempre é consciente. Os actores não são necessariamente politizados antes de começarem a actuar e na maioria dos casos é o teatro que os leva à política e não o contrário. A fim de compreender o processo de politização em curso nos grupos do Teatro do Oprimido no complexo da Maré, baseámo-nos principalmente numa abordagem "interaccionista" da politização, baseada na identificação de dois fatores: o aumento

227.) Entrevista com Jacqueline, Dezembro de 2018

da generalidade (Hamidi, 1990) e o reconhecimento da dimensão conflituosa das posições adotadas (Hamidi, 2006). Estes dois fatores são também abordados e detalhados numa investigação conduzida por Duchesne e Haegel sobre a politização da fala. Estas características fazem parte de cada criação do Teatro do Oprimido, que parte sempre dos problemas individuais dos atores e atrizes, para os tornar mais gerais e os representar em palco, com o objetivo de provocar uma reação crítica no público. Segundo



almente um processo de politização na altura
nento social na altura da representação (Hami-
zação começa quando o teatro questiona as
rocesso levará os atores a uma consciência da
com a política. Como Marcela, coringa do gru-

seres políticos, mais do que atores, qualquer pes-
la metodologia do Teatro do Oprimido irá desco-
bém descobrir-se a si próprio como um ser capaz
escobrindo-se a si próprio como uma pessoa que
as, machistas, racistas, ou como uma pessoa opri-
so para a transformação social. A consciência do
atro nas favelas ou em qualquer espaço onde a
nte serve pelo menos para dar o primeiro passo,
ande potenciador de ações concretas[228.)] .

na, portanto, um papel importante nos proces-
al que temos observado. No entanto, embora
dos actores, ela leva a diferentes graus de com-
isso que observámos é o compromisso com a
ste compromisso permite ao indivíduo "sair da
ente pela humilhação e aceder a uma nova re-
dryk-Cros, 2018, s/p.). Quando os actores
potência através de uma resistência colectiva,
de expressão através da qual podem adquirir
sto é o que Maiara, coringa do grupo *Maré12*,

nossas próprias histórias. E narrar o que a gen-
itos anos que ainda somos narrados por outras
a nossa perspetiva, a favela é um lugar diferen-
seja teatro do oprimido o seja as outras várias
fazer na comunidade eu acho que é uma ferra-
para esse território, e para outros territórios
e denunciar o que está acontecendo aqui, como
s, essas violências do estado, essas violências
tório, do próprio tráfico, do lixo[229.)]

228.) Entrevista com Marcela, Dezembro de 2018.

229.) Entrevista com Maiara, dezembro de 2018.

Como o testemunho de Maiara assinala, a prática do teatro permite reinterpretar assuntos privados no espaço público – dando-lhes visibilidade (Ferrarese, 2003). O envolvimento em ações sociais também toma a forma de participação em eventos, demonstrações, conferências e debates. Esta tendência está particularmente presente nos grupos do Teatro do Oprimido, que geram eles próprios um grande número de eventos deste tipo em torno das suas criações. O teatro abre assim outras perspectivas políticas e sociais e diminui o sentimento de "negação de reconhecimento" (Honneth, 2000). A falta de reconhecimento, intrinsecamente ligada à marginalização das favelas, desempenha um papel importante no processo de politização e empenho militante dos atores do complexo da Maré. As experiências de discriminação e desprezo, a violência simbólica e direta sofrida diariamente, são todos motivos morais que levam alguns atores a lutar pelo reconhecimento dos seus direitos. Como confessa Maiara: "Há tantas coisas pelas quais precisamos de ser reconhecidos, a nossa história, quem somos e o nosso lugar aqui neste país."[230.] Nas favelas, a luta pelo reconhecimento estende-se a muitas questões, como o acesso aos cuidados de saúde e à educação, mas em geral os atores do complexo da Maré lutam pelo reconhecimento dos direitos fundamentais, para serem reconhecidos como cidadãos legítimos com direito a uma vida decente. Como aponta a filósofa J. Butler:

> Quando os corpos se reúnem como fazem, para expressar a sua indignação e actuar a sua experiência plural no espaço público, estão a reivindicar algo mais amplo: estão a pedir para serem reconhecidos e valorizados; estão a exercer o direito de aparecer, de pôr em prática a liberdade; estão a pedir uma vida viável (Butler, 2016, p. 37).

O diálogo entre a prática artística e a resistência permite assim gerar uma transformação social, na qual os atores se tornam os protagonistas da sua história. A prática do teatro torna-se assim um instrumento para o reconhecimento e a valorização das margens e dos marginalizados. Como Jacqueline disse durante a nossa entrevista:

> Acho que o teatro é uma ferramenta que lhe ajuda a lidar com várias cosas dentro da sua vida. Eu acho que a arte alimenta, [...] e um espaço de resistência também, principalmente o teatro dentro da favela, porque a gente entende que desse lugar mesmo submerso em violência, sai arte, sai teatro, sai música, sai obras de arte, sai pessoas que dançam, que cantam, isso é mostrar que existe resistência nesse lugar, que existe potencialidades múltiplas, então acho que a arte tem a capacidade de te fazer te reinventar também como pessoas.[231.]

A prática teatral permite assim aos atores reapropriarem-se dos problemas sociais e políticos ligados ao seu espaço de vida e apreenderem a favela como um espaço de criatividade e luta, um espaço de "reconstrução reflexiva das identidades colectivas" (Benhabib, 2002, p. 130). É neste sentido que a prática do Teatro do Oprimido se tornou um importante instrumento de resistência e transformação social nas favelas do complexo da Maré.

---

230) Entrevista com Maiara, dezembro de 2018.

231) Entrevista com Jacqueline, dezembro de 2018.

Conclusão

A popularidade e o desenvolvimento da prática do Teatro do Oprimido nas favelas abre o caminho a novas formas de mobilização popular. O poder subversivo do teatro desempenha um papel importante no estabelecimento destes novos movimentos de luta e resistência. No complexo da Maré, a prática do Teatro do Oprimido irá gerar uma modificação das trajetórias individuais e coletivas ao perturbar a relação com a política dos atores. A formação de grupos teatrais marca o primeiro passo nos processos de transformação e emancipação social. A metodologia do Teatro do Oprimido dará também aos atores a oportunidade de repensar as várias formas de opressão que sofreram, desconstruindo as normas sociais e raciais que os rodeiam. O momento da criação, bem como, o momento do espetáculo, irão destacar as formas de neocolonialismo, racismo institucional, homofobia ou sexismo presentes na sociedade brasileira. Graças ao trabalho de investigação histórica e semântica realizado durante o processo criativo, os atores têm a oportunidade de se reapropriarem da sua história, valorizando o seu estatuto social e o seu espaço de vida. A criação artística participa assim no estabelecimento de uma nova narrativa sobre as favelas, que redefine e valoriza a noção de margens, propondo uma alternativa ao discurso dominante. Graças a iniciativas artivistas, a favela torna-se um espaço de criatividade, solidariedade e resistência pacífica. Os vários processos de recolha, sensibilização, desconstrução e educação popular permitem assim aos atores tomarem consciência do seu ser político e da sua capacidade de agir face a situações de violência e discriminação. A prática do Teatro do Oprimido torna-se assim um método de emancipação que permite restabelecer o desequilíbrio da participação e a falta de reconhecimento das populações favorecidas, dando voz aos oprimidos. Através do teatro, os atores têm a oportunidade de tomar posse das principais questões sociais e políticas do seu tempo e de pensar coletivamente sobre novas formas de resistência (Arnulf, 2021). A marginalidade que se sofre torna-se uma alegada marginalidade, o motor de uma transformação social e política que abala os quadros normativos que governam a sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

Arnulf, F. (2021). L'art de résister: de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro. *IdeAs-Idées d'Amériques,* 17. https://journals.openedition.org/ideas/10716.

Bautès, N. (2010). L'experience "artiviste" dans une favela de Rio de Janeiro. *Cahiers de géographie du Québec, Département de géographie de l'Université Laval,* 54(153), 471-498.

Beauguitte. L. (2019). (Re)politiser l'espace public. *Carnets de géographes, Geographie(s) des mobilisations*,12. https://journals.openedition.org/cdg/pdf/4745.

Benhabib, S. (2002). *The Claims of Culture,* Equality and Diversity in the Global Era. Princeton: Princeton University Press.

Boal, A. (1972). Catégories du théâtre populaire. *Travail Théâtral,* 6(janvier-mars), 20.

Boltanski, L. (1990). *L'amour et la justice comme competence*. Paris: Éditions Métailié.

Bouchareb, R. (2011). Des employé(e)s de boutique entre résignation et volonté de lutte. Examen des formes d'agir f*ace à la domination. In D. Chabanet (Ed.). Les mobilisations sociales à l'heure du précariat*. (pp. 99-124). Rennes: Presses de l'EHESP.

Butler, J. (2016). *Rassemblement, pluralité, performativité et politique*. Paris: Fayard.

Butler, J. (2020). *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris: Zones.

Coudray, S. (2016). Le théâtre de l'opprimé. *Recherches & éducations,* 16, 65-77.

Dias, A. (2013). *Aux marges de la ville et de l'État, Camps palestiniens au Liban et favelas cariocas*. Paris: Éditions Karthala.

Duchesne, S. & Haegel. F. (2001). Entretiens dans la cité, ou comment la parole se politise, «repérage du politique».*Espaces temps*, 76/77, 95-109.

Ferrarese. E. (2003). Nancy Fraser, Théorie de la société et théorie de la justice.In V. Neumann (Dir.). *Sciences sociales et engagement*. Paris: Syllepse.

Fraser, N. (2005). *Qu'est- ce que la justice sociale?* Paris: La Découverte

Fraser, N. (2011). De la redistribution à la reconnaissance ?. In N. Fraser. *Qu'est-ce que la justice sociale: Reconnaissance et redistribution*. (pp. 13-42). Paris: La Découverte

Freire, J. & Farias, J. (2001). La prise de parole de jeunes des favelas à Rio de Janeiro. *Agora débats/jeunesses*, 58(2), 7.

Giraud, C. (2011). *Qu'est-ce que l'engagement?*. Paris: L'Harmattan.

Hamidi, C. (1990). *La dénonciation publique*. InL. Boltanski. *L'amour et la justice comme competence* (pp. 255-356). Paris: Métailié.

Hamidi, C. (2006). Éléments pour une approche interactionniste de la politisation: Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration. *Revue française de science politique*, 56(1), 5-25.

Hamidi-Kim, B. (2010, June 3). Théâtre-action ou théâtre d'intervention?. *Revue politique.* https://www.revuepolitique.be/theatre-action-ou-theatre-dintervention/

Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Éditions du Cerf.

Lagroye, J. (2003). *La politization.* Paris: Belin.

Lemoine, S. & Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance Culturelle*. Paris: Alternatives

Lespes, M., E. (2016). Marginália, résister aux limites de l'art dans le Brésil des années 60-70, *Essais,* 9, 142-156.

Mudryk-Cros, J. (2019). *La lutte pour la reconnaissance*. *Cahiers de Psychologie Politique*, 35(July). https://cpp.numerev.com/articles/revue-35/1460-la-lutte-pour-la-reconnaissance.

Paris, O. (2014). *Les populations de cortiços: Le cas de Recife and São Paulo, Espace*

populations sociétés. Espace Populations Societés, 2-3. https://journals.openedition.org/eps/5842.
Pereira, A. (1998). A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais. *Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 70, 151-164.
Pereira, Bezerra, A. & Boal, A. (1999). Entretien avec Augusto Boal. *Caravelle- La fête en Amérique latine*, 73, 241-252.
Redes da Maré (s/d). *Redes da Maré – Somos Todos*. Facebook.
Salzbrunn, M. (2019). Artivisme. *Anthropen.org,* 1-4. https://www.antropen.org/definition/imprimable/296/1052/1.
Santos, (Dir.). (2016). *CTO 30 anos & Teatro do Oprimido na Maré*. Rio de Janeiro: Metaxis.
Santos, B. (2017). *Teatro del Oprimido, Raices y Alas, una teoria de la práxis*. Los Angeles: Kuringa.
Sousa, E. S. (2013). *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
Valladares, L. (2006). *La favela d'un siècle à l'autre*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
Whitaker, F. & Maricato, E. (2013). *Le Brésil, entre injustices spatiales et le combat pour la justice spatiale*, In F. Dufaux & P. Philifert (Org.). *Justice spatiale et politiques territoriales* (123-140). Paris: Presses Universitaires Paris Ouest.

CAPÍTULO 4.4.

A preponderância dos afetos no emergir da cultura e das artes

The preponderance of affections in the emergence of culture and the arts

Luís Carlos S. BRANCO[232.)]

Resumo

Neste artigo, com base no pensamento do neurocientista António Damásio, pretendo demonstrar como os Sentimentos se constituem como o elemento primordial no emergir das artes e da cultura. Por um lado, analisarei a forma como eles se inscrevem, de modo criativo, no nosso organismo, em correlação com o nosso mundo visceral e com a auto-geração de imagens interiores, e, por outro, de como estão na base da nossa cultura coletiva. No fundo, pretendo responder, de modo consequente, a estas duas questões: será possível a existência de arte e cultura sem uma forte componente emotiva e afetiva? E de que modo é que esse processo efetivamente ocorre?

Palavras-chave: António Damásio, sentimentos, cultura, criação artística, memória.

Abstract

Based on the thought of the neuroscientist António Damásio, I intend to demonstrate, in this essay, how feelings are a primordial element in the emergence of culture and all the arts. First, I will analyze the way they are creatively created on the stage of our inner body in correlation with our visceral organism, alongside with the self-generation of interior images, and, simultaneously, I will show how they are linked to our collective cultural heritage. My main aim is to answer to these two questions: will the existence of art and culture be possible without a strong emotional and affective rooted component? And in what way does, individually and collectively, this process actually occur?

Keywords: António Damásio, feelings, culture, artistic creativity, memory.photography, visual culture, art education

232.) CLLC/ Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Portugal E-mail: lcrsb(at)campus(dot)ua(dot)pt

«Pensem com o corpo, porque é lá que está a verdade» Bob Wilson

Introdução: o neurohumanista António Damásio e a sua relação com a cultura

António Damásio é certamente uma das luminárias que, com o seu trabalho, impulsionou o advento das Neurohumanidades. Pese embora a sua formação de base seja em Medicina e Neurociências, e a própria estrutura do seu pensamento crítico seja enformado por ambas, na verdade, desde o início da sua profícua carreira, ele encetou uma demanda por postulações advindas de outras áreas do conhecimento, com especial destaque para a Filosofia, mas também a Literatura, a Sociologia e a Psicologia. As suas obras são bastante afirmativas, no entanto, são também eminentemente dialógicas. Vários autores, quer clássicos, quer hodiernos, perpassam nos seus trabalhos, com os quais ele interage especulativamente e cuja mundivisão confronta e incorpora nos seus livros.

Deste modo, filósofos, como Descartes, Nietzsche e Espinoza, estudiosos da psique, como William James e Freud, ou sociólogos, como Émile Durkheim, são trazidos à colação para o seu trabalho. Também escritores como Fernando Pessoa ou Scott Fitzgerald marcam presença relevante nas suas páginas. Em relação a autores contemporâneos, ele está, sobretudo, muito atento aos seus pares neurocientistas, como Jaak Pansek, o pai da Affective Neuroscience, ou a outros estudiosos da consciência humana, como David Chalmers e Daniel Dennett.

Esta sua abertura de pensamento e válida intersecção de ideias, aliadas ao seu interesse científico pela preponderância do fator emotivo na práxis humana, fazem dele, um pioneiro e inspirador, por excelência, das NeuroHumanidades. É célebre, mas mal-entendida, vista quase como uma boutade inconsequente, a sua proclamação de que o melhor especialista na sua área teria sido Shakespeare (Lucas, 2017). Com isto, ele não quis, de certeza, afirmar, que o dramaturgo seiscentista era um neurologista s*tricto sensu*. Damásio estava, por um lado, a aludir à vasta paleta emocional contida nos atos e nas motivações das personagens criadas pelo bardo inglês, por outro, chamava-nos a atenção para a ineludível e necessária inter-relação entre as Humanidades e as Ciências, ditas duras, tradicionais. Não está só nesses intentos. Por exemplo e entre outros, Oliver Sacks e Sidarta Ribeiro tem uma visão muito similar à sua.

Portanto, as artes, a cultura, enfim, a invenção e criatividade humana *tout court sempre* estiveram presentes no seu trabalho académico e no seu horizonte crítico. Para ele, um dos elementos presentes e essenciais para a criação cultural é a preponderância dos afetos, aqui entendidos na sua dimensão de Sentimentos, e é sobre este seu entendimento que me pretendo debruçar neste artigo.

Assim, talvez convenha começar por circunscrever aquilo que Damásio entende por Sentimentos, que para ele são expressões mentais das emoções e estão diretamente relacionados com a homeostasia do corpo humano, ou seja, com o nosso equilíbrio orgânico interno. Ele estabelece a seguinte delimitação:

> Sentimentos: são as experiências mentais que acompanham os vários estados da homeostasia do organismo, quer sejam primários (sentimentos homeostáticos como a fome e a sede) ou provocados pelas emoções (sentimentos emocionais como o medo, a raiva ou a alegria) (Damásio, 2020, p. 114).

1. Os sentimentos e a cultura[233.)]

Na linha do trabalho pioneiro que iniciou em *O Erro de Descartes* (1994), Damásio chama-nos, então, a atenção para um aspeto absolutamente fulcral na questão da cultura e das artes, mas que, apesar da sua importância, foi, durante muito tempo, negligenciado pela academia: o aspeto afetivo. O neurocientista assevera que "A maioria das emoções e dos sentimentos é essencial para dar energia ao processo intelectual e criador. [...] Seria impossível descrever de um modo satisfatório aquilo que é a mente cultural humana sem referir a intervenção dos afetos" (Damásio, 2017, p. 148)[234.)] . Tal como ele acentua, o processo cultural e criador faz-se da fusão interativa de dois elementos, que têm sido vistos como antitéticos, mas não o são, pois, ambos concorrem para o mesmo resultado – estou a referir-me, claro, à razão e à emoção. Hoje, Damásio está longe ser o único a pensar deste modo. Mesmo em áreas científicas correlatas às Ciências ditas Duras como a Medicina, se dá cada vez mais a atenção analítica e investigativa ao papel fulcral do fator emocional humano[235.)] . No entanto, quando surgiram, em 1994, e apesar de alguns assinaláveis antecedentes, as suas postulações sobre o afeto, apoiadas na Hipótese dos Marcadores Somáticos[236.)] , no seu livro *O Erro de Descartes*, foram uma verdadeira pedrada no charco[237.)] .

233.) Chamo a atenção para o facto de a questão relativa aos Sentimentos ser tratada por Damásio de forma complexa, minuciosa e evolutiva nas suas várias obras. Por exemplo, ele tem uma tipologia específica para os Sentimentos (Sentimentos de Fundo e Primordiais) e distingue-os das Emoções (que têm mais a ver com reações corporais, que, de algum modo, antecipam os Sentimentos; por exemplo, a contração muscular perante uma situação perigosa ou o eriçar dos pelos). Apesar de estas suas definições irem, ao longo da sua obra, mudando, para um melhor entendimento destas conceptualizações, ver Damásio (2013).

234.) Damásio considera que a Consciência Humana que se projeta na cultura e nas artes se pode designar por Mente Cultural. Dito de outro modo, a Mente Cultural é Consciência Humana externalizada.

235.) A esse propósito, relembremos algumas áreas (inter) disciplinares recentes, como as Humanidades Médicas ou as Neurohumanidades.

236.) Ao longo do artigo, surgirão algumas palavras em maiúsculas, pois, elas configuram-se como palavras conceptuais, e esta é uma forma de as distinguir das outras. Por exemplo, é aqui utilizada a palavra Consciência, pois o seu sentido não é o mesmo, usado vulgarmente, de "consciência".

237.) Através de uma série de estudos empíricos em pacientes, Damásio, em conjunto com Bechara e Hanna Damásio, estudaram, nos anos 90, a correlação entre a tomada de decisões e fatores emotivos. Chegaram à conclusão de que, quando há lesões em certas áreas relacionadas com o fator emotivo, apesar dos sujeitos manterem intactas as suas capacidades de raciocínio e memória, são incapazes de fazerem decisões sensatas. Quando tem de se tomar uma decisão, no ato de se imaginar um determinado resultado, o organismo reage com determinadas sensações, com base nos Sentimentos e na Memória, que podem ser agradáveis ou desagradáveis (os referidos Marcadores Somáticos), ajudando-nos, assim, a decidir. É esse o cerne da Hipótese dos Marcadores Somáticos. Estas experiências e os seus resultados foram seminais no campo das Neurociências e estão na base do primeiro livro de António Damásio, O Erro de Descartes, e das suas conclusões, onde lhe são dedicados vários capítulos. Damásio, em coautoria com Marco Verweij, tem expandido esta sua hipótese aplicando-a à área das decisões políticas, com resultados quiçá inesperados e muito interessantes, e que levantam muitas questões, pois, ao que tudo indica, a emoção, em correlação com a memória, desempenha nelas um papel fundamental: "The somatic marker hypothesis is not compatible with key assumptions on which various influential political and social approaches are based. It disagrees with the largely cognitive view of decision-making presented in rational choice analysis. Contrary to behavioral public policy, the somatic marker hypothesis emphasizes the extent to which affect and cognition are integrated and mutually enabling. [...] Rather, the somatic marker hypothesis implies that political decision-making is socially constructed yet subject to constraints, is often sluggish but also is prone to wholesale, occasional reversals, takes place at both conscious and unconscious levels, and subserves dynamic, sociocultural homeostasis" (Damásio & Verweij, 2019, p. 1).

Vejamos melhor o que o neurocientista postula acerca dos Sentimentos e qual a tipologia que nos propõe. Para Damásio, eles defluem e acompanham as imagens fornecidas pelo Mundo Interior Antigo, que é o nosso interior visceral. Consoante o que os origina, podem ser de três tipos:

– Os primeiros podem ser definidos como Sentimentos Espontâneos ou Homeostáticos, e, como o próprio nome sugere, derivam de fatores homeostáticos do organismo. Ou seja, estão ligados ao equilíbrio interno do nosso organismo, às imagens que ele nos fornece ininterruptamente. Não esqueçamos que somos uma Consciência imersa num corpo, que a Consciência, ela própria, se constitui em inter-relação com o organismo.

– Aos segundos podemos designá-los por Respostas Emotivas Sensoriais. Surgem como reação aos estímulos sensoriais, por isso, consignam uma parte assinalável dos Qualia, que são os estados da auto-subjetividade. E podemos aduzir que, por exemplo, este tipo de Sentimentos está muito presente na fruição de objetos artísticos, aos quais os nossos sentidos reagem (por exemplo, o nosso sentido auditivo ao escutarmos uma determinada canção).

– Finalmente, o terceiro tipo prende-se com pulsões, motivações e emoções. São aquilo a que chamamos Respostas Emotivas Pulsionais.

Os do primeiro tipo (os Sentimentos Espontâneos) ocorrem, como o seu nome indica, de modo espontâneo; ao invés, os dois outros (Respostas Emotivas Sensoriais e Respostas Emotivas Pulsionais) configuram Sentimentos Provocados, reativos ao mundo circundante e aos nossos pensamentos, às nossas representações internas. Nesse âmbito, repare-se que somos todos criadores. Criamos Sentimentos e as respetivas Imagens Internas, e vice-versa. Ou, se quisermos ser mais precisos, recriamos Sentimentos Novos a partir dos já existentes, através do diálogo intersubjetivo que vamos mantendo connosco próprios. Criamos em nós, constantemente, toda a sorte de representações internas. Criamos imageticamente o passado e imaginamos o futuro, e nesse processo criativo interno, posto em cena no palco da nossa Consciência, os Sentimentos, de todos os três tipos categorizados por Damásio, são os motores, os dinamizadores, de todo esse teatro quotidiano da nossa Consciência.

Em suma, se somos, de facto, seres pensantes, usando a razão, somos igualmente seres sencientes, seres que sentem, que recebem e emitem impressões. Pensamos e sentimos ininterruptamente. Repare-se que “Quase todas as imagens da procissão a que chamamos «mente» são acompanhadas por um sentimento” (Damásio, 2017, p. 146). Ou vários, acrescento eu.Neste contexto, sublinhe-se também que os Sentimentos são também uma espécie de Juízes Estéticos Internos, pois é, sobretudo, através de eles, que julgamos valorativamente um determinado filme, canção ou quadro como bom ou mau, belo ou feio, agradável ou desagradável. Na Mente Cultural Humana, as imagens do nosso Filme Interno são *sempre* por Sentimentos. E a cultura e as artes não seriam possíveis se não os tivessem na sua base. São preponderantes. Mas vejamos, de seguida, como se desenrola esse processo interativo dos Sentimentos connosco.

2. Sentimentos, mundo visceral e valência

O facto de os Sentimentos estarem interconectados com o Mundo Interior Antigo, o mundo visceral, leva a que, em consequência, eles se caraterizem pela Valência. Por exemplo, quando dizemos que uma determinada experiência é agradável ou, pelo contrário, desconfortável estamos a valorar, determinados conteúdos sencientes. Por exemplo: quando estamos nervosos sentimos a boca seca ou um aperto no peito; quando temos medo sentimos pressão no Sistema Urinário e no Sistema Entérico; ou, quando nos emocionamos, podemos sentir arrepios na coluna e os pelos eriçados (a pele é um órgão, não o esqueçamos). Damásio chega mesmo a afirmar que o elemento central definidor dos Sentimentos é a Valência (Damásio, 2017, p. 149).

No entanto, apesar dessa importante componente visceral, que não subsista nenhuma dúvida em relação ao seguinte: os Sentimentos são, essencialmente, experiências mentais. Porém, não são neutros em termos de valoração, de Valência. Aliás, estes dois aspetos não se contradizem; complementam-se. Eles são como uma espécie de avaliadores da vida e são absolutamente essenciais à sobrevivência e ao bem-estar próprio, pois ajudam a regular o organismo. A fruição e a criação de cultura e arte contribuem, e muito, para o nosso bem-estar, para o nosso equilíbrio orgânico, têm efeitos nos nossos organismos.

A Valência é mais antiga do que os Sentimentos – remonta, na verdade, a formas de vida elementares ainda sem Sistema Nervoso, que tinham de avaliar o mundo circundante para poderem sobreviver. No entanto, os Sentimentos vieram reforçar e elevar a avaliação a um outro patamar. Seres mais evoluídos, como, de um modo geral, os mamíferos, e de modo particular, a espécie humana, estabelecem o com seu meio ambiente uma complexa relação de Valência. Repare-se, uma obra de arte é também uma valoração sobre um determinado estado de coisas. E, aqui, em certo sentido, podemos dizer que todas as obras de arte são artivistas, pois, com múltiplos recursos, mas, sobretudo, com os Sentimentos nelas enformadas, elas postulam uma mundivisão própria, uma valoração do mundo e contexto particular em que foram cridas. Sobre correlação desta com os Sentimentos, Damásio explicita-a assim: “O sentimento é um processo natural de avaliação da vida relativamente às suas perspetivas. A valência «julga» a presente eficiência dos estados corporais, e o sentimento anuncia o resultado ao proprietário do respetivo corpo” (Damásio, 2017, p. 153).

3. Sentimentos e auto-narração

Analisemos, agora, com mais atenção, a questão da auto-narração e da sua umbilical relação com os Sentimentos.

Atente-se que, para Damásio, Mente e Cérebro são co-dependentes e estão interligados ao corpo, às ocorrências corporais. Ele afiança que “Mente e cérebro influenciam tanto o corpo como este influencia o cérebro e a mente. São pura e simplesmente dois aspetos do mesmo ser” (Damásio, 2017, p. 170). Isto permite-nos inferir que não há arte nem cultura sem corpo. Ao contrário do que muitas vezes é propalado, a criação artístico-cultural não se faz, nem é feita, de intangibilidade, está longe de ser algo inefável. Uma canção impele ao ritmo e à dança; num filme as personagens são corpos em interação e inter-relação; uma pintura apela aos olhos e ao olfato, ao cheiro das tintas, à perceção dos materiais. E esta é uma das razões pela qual ambas se tem mantido, ao longo dos

séculos, como pilares fundamentais da humanidade: arte e cultura não existem sem esse lado visceral que lhes é fornecido pelos Sentimentos. O criador parte dos seus próprios Sentimentos, das suas próprias narrativas internas, para depois as representar, as objetificar, nas suas obras, com o intuito claro de que elas provoquem uma reação emotiva nos fruidores e espetadores. Esta conceção, note-se, vai muito para lá de qualquer noção de mera catarse, que com certeza aqui também tem o seu lugar. Contudo, repito, os Sentimentos defluem, em primeira mão, do nosso mundo orgânico, das nossas vísceras: é esta a raiz primeira da cultura e das artes. Há, com certeza, obras artísticas opacas, mas não obras sem sentimentos. Aliás, a opacidade que podemos assinalar em determinados mundos autorais deriva e constitui-se também como Sentimentos, comoRespostas Emotivas Pulsionais.

O neurocientista insiste em frisar constantemente, na sua obra, a natureza homeostática dos Sentimentos[238.)] . São os sinais químicos e os estados viscerais, e as correspondentes imagens interiores, que propulsionam, num primeiro e fundamental momento, os Sentimentos. Estes são centrais para a regulação e monitorização do bem-estar do Ser Humano e podem ser de sinal positiva ou negativo. É tal a sua importância que tudo o resto, incluindo a memória e a imaginação, pode ficar comprometido se, porventura, existe, em determinado momento, uma prevalência de estados sentimentais negativos. Por exemplo, uma doença, ou o stresse, implica um estado sentimental de tristeza. Neurofisiologicamente, esse processo ocorre do seguinte modo:

> O stresse associado à tristeza é devido à entrada em ação do hipotálamo e da glândula pituitária e à libertação de moléculas cuja consequência é a redução da homeostasia e a lesão de diversos sistemas corporais tais como os vasos sanguíneos e as estruturas musculares. Curiosamente, o custo homeostático de uma doença física pode ativar o mesmo eixo hipotalâmico-pituitário e causar a libertação de dinorfina, uma molécula que conduz à tristeza e à depressão (Damásio, 2017, p. 169).

Remontando às origens genéticas remotas e colocando a tónica na natureza homeostática dos Sentimentos, Damásio refere a interação entre o Sistema Nervoso e os sistemas endócrino e imunitário. Acrescenta que a Dor, ou a noção de Dor, é relativamente recente na evolução humana[239.)] . De facto, os Sentimentos decorrem do mapeamento multidimensional imagético dos fenómenos corporais, contudo, é preciso assinalar que "As experiências mentais não são «fotografias instantâneas», mas sim processos que decorrem ao longo do tempo, narrativas de diversos microacontecimentos que têm lugar no corpo e no cérebro" (Damásio, 2017, p. 174). Ou seja, e este é um fator muito importante, os Sentimentos são, por natureza, intrinsecamente narrativos e são, por isso mesmo, um elemento fundamental para a criação da Subjetividade[240.)] . É por isso que

238.) A este propósito, gostaria de colocar a seguinte hipótese exploratória. Se os Sentimentos defluem do Mundo Interior Antigo, logo poderemos dizer que, em relação ao que sucede nele, podemos falar de Co-Relatos-Sentimentais, pois, os Sentimentos sinalizam o que se passa, em determinado momento, na Mente. Por exemplo, se eu sinto Tristeza, isso é um sintoma do estado geral da minha Consciência, numa determinada altura.

239.) Ver Damásio (2017, p. 171). Nesta página, é-nos explicado, de modo minudente, a ocorrência do processo de dor no organismo, ao longo da evolução da espécie.

240.) Sobre a origem dos sentimentos, ver Damásio (2017, pp. 174-178).

estão no centro da nossa identidade individual. Se fizermos um mapa das ocorrências sentimentais de um determinado sujeito, teremos uma sinalética fiável do que constitui a sua auto-subjetividade. Além disso, devemos referir que na partilha coletiva de uma determinada cultura está implicada também, em decorrência, a partilha de determinados Sentimentos. Não é impunemente que se nasce num país onde impera o Fado, o Samba ou o Flamenco: a arte ressoa, ecoa e vincula determinados Sentimentos e, amiúde, esses Sentimentos consigam, por sua vez, uma determinada identidade de teor coletivo, ou, pelo menos, uma parte dela. Repare-se no seguinte:

> A subjetividade é uma narrativa construída inexoravelmente. A narrativa surge das circunstâncias dos organismos com determinadas especificações cerebrais ao interagirem com o mundo exterior, com o mundo das memórias passadas, e com o mundo do seu interior. É esta a essência dos mistérios por trás da consciência (Damásio, 2017, p. 221).

4. Os sentimentos enquanto experiência corporal total

Talvez faça, agora, mais sentido aprofundar a relação dos sentimentos com a sua fonte de origem: o corpo, o interior do corpo. Como já anteriormente mencionado, de acordo com o neurocientista, encontramos nos Sentimentos uma particularidade muito relevante: uma fusão entre corpo e cérebro, ou mais precisamente, entre mente e vísceras. Os Sentimentos estão, assim, longe de se reduzirem a uma mera fenomenologia corporal ou mental, pois ambas se interligam e se alinhavam para formarem uma terceira entidade, de caráter holístico, interpermutável. É, portanto, de modo dúplice que se produz a, já referida, Valência. Existe uma "continuidade de estruturas corporais e estruturas nervosas"(Damásio, 2017, p. 178), o que implica que a distância entre o acontecimento fisiológico e a sua narração mental e neuronal seja mínima, quase nenhuma, pois, o Sistema Nervoso está imerso nas vísceras, na ossatura, na pele e nos músculos – é, sobretudo, através dele, daquilo que ele capta e regista, que emergem os Sentimentos. Podemos então dizer que existe uma intercontinuidade e intercontiguidade, aquilo que Damásio denomina por *bonding* (Damásio, 2017, p. 181).

Partindo dessa ligação imersiva com o corpo, podemos dizer que os Sentimentos fazem parte intrínseca do Ser. Têm também uma natureza ontológica. A arte e a cultura são, assim, uma afirmação vitalista do Ser. Mesmo um artista suicida, depressivo, ao criar está a afirmar a vida, numa concreção do seu organismo, dos seus Sentimentos Viscerais. E, embora isto não seja lícito nem possível de comprovar, não será descabido dizer que procura a duração, busca, com as suas criações, que os seus Sentimentos, o mapa identitário das suas emoções, perdure no tempo. O principal Sentimento de todos talvez seja o da sobrevivência, o da perdurabilidade. Mas isto não é uma questão do inefável nem do racional; é algo intrínseco ao Ser Humano, que está no seu imo. A cultura e arte sobrepõe-se ao tempo e expandem-se para lá da época concreta da sua realização. Se calhar, e voltando aos parágrafos iniciais deste artigo, Shakespeare tem a imensurável dimensão que tem por condensar uma panóplia de Sentimentos capaz de falar aos vindouros: nós.

Em termos meramente neurofisiológicos, Damásio define lapidarmente a relação entre o Sistema Nervoso e o organismo como "incestuosa" (Damásio, 2017, p. 178). E frisa que a questão de saber se esta relação é dual ou una é particularmente problemática, pois, como já referimos, o próprio Sistema Nervoso está localizado no interior do corpo.

Assim sendo, ele inclina-se mais para classificar essa relação como simbiótica. O seu circuito orgânico é-nos descrito assim:

> O Sistema Nervoso interage com várias partes do corpo graças a vias neuronais, distribuídas por todo o organismo e, na direção inversa, graças a moléculas químicas que se deslocam na circulação sanguínea e têm acesso direto ao sistema nervoso, em determinados pontos cujos nomes suscitam curiosidade tais como «área postrema» e «órgãos circunventriculares». Podemos imaginar estas regiões como locais de circulação livre e sem fronteiras, ao passo que em todas as restantes zonas existe uma barreira – a barreira hematoencefálica – que impede o movimento livre da maior parte das moléculas químicas em direção ao cérebro e vice-versa (Damásio, 2017, p. 181).

O Sistema Nervoso, que é o principal vaso comunicante dos Sentimentos, estabelece com o interior do organismo uma relação naturalmente diferente daquela que tem com o mundo externo. Para melhor entender esta questão, talvez valha a pena fazer a seguinte distinção. Existem os Sentidos de Contacto, como o tato e o paladar; e os Telessentidos, como é o caso da visão, da audição e do olfato. Os dados e as Imagens concernentes a estes últimos são mediados: "Os «telessentidos» que nos informam sobre os objetos externos chegam-nos primeiro de modo neuronal e mental e só atingem o nosso interior fisiológico por intermédio do afeto." Por sua vez, "Os primeiros sentidos de contacto chegam mais diretamente ao interior fisiológico" (Damásio, 2017, p. 182). E os sentimentos acompanham todas estas imagéticas, derivada das perceções orgânico-corporais. São uma espécie de etiquetas vivas, de filtros, que se imiscuem e nelas se fundem. E tanto assim é que as imagens que não são acompanhadas de uma forte componente afetivo-emotiva tendem a desaparecer, a ser esquecidas: a estas não as arquivamos internamente. No entanto, aquelas que são acompanhadas de Sentimentos fortes, sejam eles de sinal negativo ou positivo, gravam-se indelevelmente na memória e nos Repositórios do Inconsciente. E é com base nisso que emerge a criação artística. Neste quadro, não há arte superficial, pois parte *sempre* de uma necessidade vital, ancorada no poder invocador e transformador dos Sentimentos. E, neste caso, sim, podemos falar de catarse, mas um tipo de catarse que nem *sempre* liberta; por vezes, aprisiona e faz-nos conscientes dessa prisão, dessa opacidade. Estamos aqui para duas coisas profundamente contraditórias. Estamos aqui para morrer e para afirmarmos a vida em toda a sua pujança. A cultura e as artes lembram-nos constantemente esse paradoxo, essa ferida primordial.

Em suma, e voltando aos mecanismos fisiológicos onde tudo isso ocorre, Damásio propõe uma visão integrada, holística, da relação corpo-cérebro. Para ele, em termos de Homeostasia, de equilíbrio orgânico, não é propriamente o corpo que transmite informações ao Sistema Nervoso Central, pois, existem uma série de nuances e gamas a considerar, a começar pela relevância do Sistema Nervoso Periférico (Damásio, 2017, pp. 183-185).

Em termos concretos, as coisas processam-se do seguinte modo. As Estruturas Periféricas são preponderantes pelo processo de teor humoral que nelas se nelas. Elas inundam, através de sinais químicos que se deslocam nos capilares sanguíneos, determinadas regiões do Sistema Nervoso Central desprovidas de barreira

hematoencefálicas[241.)] . Estas áreas, que podemos considerar como Estruturas Periféricas dos Sentimentos, são as seguintes: área postrema, os órgãos circunventriculares, e os gânglios espinais. Estes últimos situam-se ao longo da coluna vertebral. Para a holística dos Sentimentos, além do que já mencionei, Damásio põe igualmente em evidência outros elementos neurobiológicos como a Efapse, ligada à transmissão de impulsos elétricos entre os neurónios, e sublinha ainda a importância de mecanismos não sinápticos de transmissão de informação (Damásio, 2017, pp. 186-189). Além disso, ele postula que os intestinos e o respetivo Sistema Entérico desempenham um papel da maior importância na construção dos Sentimentos. Aliás, esse sistema é considerado, atualmente, um segundo cérebro. Ele justifica esta sua advocação do seguinte modo:

> Ora a verdade é que o sistema nervoso entérico não é periférico, mas sim central! É enorme na sua estrutura e indispensável na sua função. Compreende cerca de 100-600 milhões de neurónios, um valor comparável ou até mais elevado do que o encontrado em toda a espinal medula. A maioria dos seus neurónios é intrínseca, tal como a maior parte dos neurónios no cérebro propriamente dito é intrínseca, ou seja, os neurónios nascem nessas estruturas (Damásio, 2017, p. 190).

A todo o exposto, adite-se o seguinte. O aparelho gastrointestinal e o Sistema Entérico são também fundamentais para a emergência dos Sentimentos. Note-se que 95% da Serotonina, um neurotransmissor relacionado com a nossa felicidade e bem-estar, é produzida neles. Há igualmente milhares de milhões de bactérias neles, o que certamente influencia também a ocorrência dos Sentimentos. Além disso, esse sistema é um relevante afluente do nervo vago, que está em estreita ligação com as vísceras abdominais. Tudo isto pode redundar, por exemplo, em náuseas, ou perturbações digestivas que implicam mudança de humor. Portanto, facilmente se deduz, e tal está já sobejamente comprovado, a relevância dos Sentimentos para a Saúde.

Para terminar este ponto, convém reforçar novamente a seguinte ideia: os Sentimentos são expressões mentais da Homeostasia; por isso, são vitais para manutenção e regulação da vida. Nesse sentido, relembre-se que o corpo e as respetivas operações neuronais, implicadas nos Sentimentos, *fundem-se*; não estão, de modo nenhum, separadas. Existe uma permanente interação dialógica entre o organismo e o Sistema Nervoso: "São estes os factos e as circunstâncias de ambos os dois lados da moeda: de um lado a experiência mental a que chamamos «sentimento», e, do outro, os processos corporais e neuronais que lhe estão circunstancialmente ligados" (Damásio, 2017, p. 195). Nesse contexto da relação entre os Sentimentos e a Saúde, o neurocientista, a par de outros colegas, é pródigo em salientar a importância de relações amorosas estáveis e felizes na manutenção saudável do Sistema Imunitário. Opostamente, estados negativos, como a tristeza e a depressão, perturbam a saúde física. Ele refere que "Tanto no lado bom como no lado mau da moeda do sentir, os sentimentos cumprem o seu papel de motivadores dos instrumentos e das práticas culturais" (Damásio, 2017, p. 197).

---

241) A Barreira Hematoencefálica é essencial para função metabólica normal do cérebro, pois, protege o Sistema Nervoso Central de entrarem nele substâncias potencialmente neurotóxicas presentes no sangue. É de tal modo eficaz nessa proteção, que cerca de 98% dos medicamentos não a conseguem ultrapassar, o que constitui um verdadeiro desafio farmacológico.

5. Sentimentos, memória e criação artística

A certa altura, Damásio interroga-se sobre um fenómeno complexo e muito importante para a criação artística: a recriação de Sentimentos através da memória. Ou seja, a capacidade que temos de, ao rememorarmos um determinado evento, por um lado, alterarmos sensorialmente essas ocorrências passadas, tornando os pormenores descritivos mais nítidos e vivos, e, por outro, a capacidade de voltarmos a sentir o que sentimos no passado, reavivando-o. Donde se deduz que o processo de Rememoração é, essencialmente, um processo criativo, imaginativo, que nos diz respeito a todos e não apenas aos artistas. Como já vimos nos pontos anteriores e que agora se reforça, o processo de auto-subjetividade, de construção da nossa identidade particular, no qual os Sentimentos são elementos primaciais, é narrativo e recriador. Portanto, desta perspetiva, somos todos seres criativos. A cultura não é algo exterior a nós; faz parte do nosso íntimo. E, nesse aspeto, os mecanismos da memória desempenham um papel importante e relacionam-se com os Sentimentos, que ajudam no seu processo seletivo.

Temos um mecanismo de defesa na memória, em que, no ato de recordar, tendemos a amenizar eventos traumáticos e tornamos experiências passadas felizes, positivas, em momentos verdadeiramente prodigiosos, absolutamente inesquecíveis. Não é por acaso que, por vezes, se fala do Paraíso Perdido da Infância. Esse ato de Recriação dos sentimentos passados, invocando ocorrências antigas, é feito cinemática e literariamente, através de montagens e edições internas. A nossa memória consigna-se, assim, de ajustes criativos. Nós somos as histórias que contamos a nós próprios. E mais importante do que os eventos que nos sucedem é a forma como os arrumamos e catalogamos no nosso Arquivo Interno; ou seja, o modo como os recordamos e os efeitos que eles têm, no presente, em nós – e isso é um processo pleno de criatividade e imaginação.

Além disso, o modo como realizamos *cinematograficamente* a memória, condiciona a forma de como iremos sobreviver ao futuro. Recorrendo aos exemplos extremos dos suicídios de Primo Levi e de Paul Celan, podemos, se calhar, dizer que lhes foi mais penoso atravessar a memória dos hediondos campos de concentração do que a própria estadia lá. Ambos sobreviveram estoicamente ao Holocausto, mas não resistiram à sua memória, à recriação interna dos Sentimentos e acontecimentos lá passados. Um exemplo oposto; a obra de Viktor Frankl atesta uma recriação altamente positiva de eventos insuportavelmente doloroso (Frankl, 2004). Não é assim tão importante o que nos sucede, mas os Sentimentos que agregamos a essas memórias; e isto é um processo recriador.

Portanto, a memória, associada aos Sentimentos que lhe subjazem, é certamente uma das pedras de toque da criação. Não há arte nem cultura sem representações ou Recriações Mnemónicas: "A forma como criamos culturalmente e aquilo que criamos bem como o modo como reagimos aos fenómenos culturais, dependem dos truques das nossas memórias imperfeitas, e da forma como os sentimentos as manipulam" (Damásio, 2017, p. 199). Deduza-se, então, que a manipulação da memória (intencional ou não) está *sempre* presente no ato criador. Não existem criadores amnésicos, pelo contrário, na sua grande maioria, demonstram ter uma memória de elefante. E, em certa medida, isto também se aplica à memória cultural coletiva. Veja-se o significativo exemplo da História: não é por acaso que um determinado povo, numa determinada época, escolhe dos factos históricos aqueles que lhe servem para a sua narração coletiva identitária, e essa escolha vai mudando ao longo do tempo, consoante a evolução dos Sentimentos identitários que lhe subjazem.

6. Sentimentos e auto-perspetivação

Mas como é esse processo (re)memorativo seletivo, em concreto, funciona e que outros elementos estão implicados nele?

Note-se que ele é holístico e, por isso, vários componentes emergem ao mesmo tempo e decorrem uns dos outros. Portanto, existe Autoperspetivação: as Imagens e Sentimentos são auto-perspetivados. Quando os Portais Sensoriais registam um dado acontecimento ou objeto, assomam a nós uma ampla gama imagética: imagens visuais, olfativas, táteis, sonoras, linguísticas e adstritas ao Sentido Vestibular. Elas são as Imagens Experienciadas, as quais interpretamos e perspetivamos de modo individualizado. Contudo, no processo de filtramos e arquivarmos essas imagens nos recessos da nossa Consciência, criam-se em nós, por sua vez, novas Imagens internas, do interior do organismo, as quais, por espelharem a nossa reação às Imagens Experienciadas, se denominam de Imagens Espelho. Ou seja, criamos novas Imagens e Sentimentos com base no que previamente experienciamos. Atente-se no processo descrito. Quando criamos a nossa auto-subjetividade, geram-se as imagens do nosso organismo que acompanham esse processo, e surgem também novos Sentimentos. Estas novas Imagens e Sentimentos-Espelhos registam impressivamente o que ocorreu no processo de Arquivamento Interno. Algo de similar sucede também na Rememoração.

Assim sendo, os Sentimentos desempenham um papel fundamental na Autoperspetivação. Em conjunto com a perspetivação sensorial, são eles os principais motores da subjetividade. Relembremos que, essencialmente, eles provêm de duas fontes. Em primeiro lugar, dos estados de vida, relacionados com a homeostasia do organismo; estão *sempre* em conexão com os níveis homeostáticos do sujeito em cada momento, estão estreitamente ligados ao Mundo Interno Visceral. Em segundo lugar, derivam das próprias imagens mentais, que inevitavelmente geram respostas emotivas e Sentimentos. Não esqueçamos que as Imagens Internas são *sempre* acompanhadas de Sentimentos. Temos, portanto, um fluxo permanente de Sentimentos Homeostáticos e um outro entrelaçado aos conteúdos e eventos mentais, que configura uma corrente contínua de novos Sentimentos Imagético-Mentais. Ou seja, inventamos novas Imagens e novos Sentimento com base nos que primeiramente sentimos. Damásio coloca estas questões do seguinte modo:

> Concluímos que a subjetividade surge a partir de uma combinação da perspetiva do organismo, relativa ao ponto no corpo onde se geram as imagens que serão tornadas conscientes, e da contínua construção de sentimentos espontâneos e provocados, desencadeados pelas imagens fundamentais, sentimentos esses que as acompanham. Quando as imagens são corretamente colocadas na perspetiva do organismo e são devidamente acompanhadas por sentimentos, segue-se uma experiência mental. [...] As experiências mentais que constituem a consciência dependem assim da presença de imagens mentais e do processo de subjetividade que faz com que tais imagens sejam nossas. A subjetividade necessita de uma atitude de perspetiva, uma posição face à criação de imagens, bem como da feelingness que acompanha o processamento de imagens (Damásio, 2017, p. 214).

Na transcrição supramencionada, o neurocientista refere o *feelingness*, que é um conceito do maior interesse para nós. Sentimos continuamente e os Sentimentos estão

sempre ao nosso dispor. É como se tivéssemos um Acervo de Sentimentos ao qual pudéssemos recorrer quando, assim, o entendêssemos (o que não quer dizer que tal ocorra de modo consciente). Além do mais, esse acervo pode ser expandido dado que assomam *sempre* novos sentimentos ao longo do filme da nossa vida, e outros, por sua vez, desvanecem-se. Os Sentimentos são o pano de fundo sobre o qual a auto-subjetividade se entretece, são a tela essencial para a noção do Eu se inscrever. Nós somos incessantes criadores de Sentimentos, e, por isso, somos criadores de Cultura e Arte. Somos criadores do nosso Eu particular e do nosso Self coletivo.

7. Súmula e considerações finais

Em suma, podemos afirmar que é a partir do Mundo Senciente, do mundo impressionista das sensações, que, sem dúvida, nascem os Sentimentos, pois, eles são os estados mentais basilares, descritores do estado vital do organismo. Eles refletem o estado interior do organismo, do qual, após a integração das nossas experiências e correlata Subjetividade, emana a Consciência individual. Além disso, como já se referiu noutro ponto, eles são valenciados. Quando são integrados, situados na Autoperspetivação, emerge a Identidade de cada um de nós. E "A partir daí, os acontecimentos que nos rodeiam, os acontecimentos em que participamos e as memórias que invocamos ganham toda uma nova propriedade: passam a ser relevantes para nós, podem afetar o rumo da nossa vida." E, como é evidente, em consequência: "A invenção cultural humana precisa deste passo" (Damásio, 2017, p. 220). É então que surge o ímpeto para a Mente Cultural Humana. É a partir daqui que, de facto, começam a tomar forma as produções culturais humanas. O Acto Criativo é uma extensão, uma progressão natural, do processo de Emergência da Consciência.

Assim, nunca será demais sublinhar que a Cultura é, em grande medida, uma projeção externalizada da Consciência Humana. Sobre isto, há um dado que quero ressaltar. A Consciência, e o que a constitui (o pensamento e os Sentimentos), é o único objeto de estudo que não pode ser analisado diretamente por um observador externo: não a podemos colocar num microscópio. Neste sentido, quando analisamos, através da imagiologia, ocorrências cerebrais, não estamos a analisar a Consciência. Os eventos cerebrais estão correlacionados com a Consciência, mas não são a Consciência. Um neurocientista pode ter acesso a alguns dos nossos eventos cerebrais, mas não tem acesso à nossa Consciência. Assim, só a podemos analisar de modo indireto, e é na arte e na cultura que ela verdadeiramente se projeta, se exterioriza, e isto é de uma grande importância. Ao lermos a obra de um determinado autor estamos, na verdade, a aceder aos mecanismos íntimos da sua consciência; ao estudarmos a pintura de um determinado período histórico, estamos a penetrar na Consciência coletiva daquela época. E tudo isto não existiria sem os Sentimentos, que são os tijolos sobre os quais ela assenta. É, por isso, que Damásio implica o Imperativo Homeostático na evolução cultural. Desse modo, teriam sido as experiências mentais de dor, fome e sofrimento que criaram o desejo de melhorar e escapar a esses estados negativos e impeliram, por isso, a Criação Cultural. A cultura e as artes existem para nos fazerem sentir bem.

Em resumo, "não é possível falar sobre pensamento, inteligência e criatividade sem ter em conta os sentimentos", já que "os sentimentos desempenham um papel importante nas nossas decisões e atravessam a nossa existência" (Damásio, 2017, p. 196). Porém, não devemos esquecer que os Sentimentos têm também um potencial de conflito que não deve ser negligenciado. Há Sentimentos de antagonismo, e esses devem ser com-

batidos, e também nisso a arte e a cultura podem desempenhar um importante papel de sublimação e reflexão sobre esse lado emotivo mais violento, e de aproximação – nenhuma cultura se constrói isolada das outras.

Para concluir, quero apenas dizer que, no meu entender, com base nestas conceptualizações de Damásio sobre a correlação entre Sentimentos e cultura, muitos estudos de caso se poderiam fazer, o que ajudaria, certamente, a aprofundar estas bases teóricas. Assim, podemos estudar um determinado objeto ou evento cultural, tentando indagar os Sentimentos que impeliram os seus criadores a efetivá-los e também analisar a sua receção pelos públicos sob este prisma. Um aspeto me parece inquestionável: "Os sentimentos lançaram e ajudaram a navegar mil e um navios intelectuais" (Damásio, 2017: 315), e assim continuarão a fazê-lo. Cabe-nos a nós entrar nessa viagem ou não.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade de Aveiro pela concessão de bolsa, que possibilitou a realização deste trabalho.

Financiamento

Este trabalho foi realizado com o apoio de bolsa de doutoramento, concedida pela Universidade de Aveio (*Grant number:* BD/REITORIA/9316/2020).

Referências bibliográficas

Chalmers, D. (2010). T*he character of consciousness*. New York: Oxford University Press.

Chalmers, D. (1996). *The conscious mind*.New York: Oxford University Press.

Damásio, A. (2020). *Sentir & saber: a caminho da consciência*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Damásio, A. (2017). *A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos eas culturas humanas* Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Damásio, A. (2013 [1999]). *O Sentimento de si: corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Damásio, A. (2011 [1994]). *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Damásio, A. & Verweij, M. (2019). The somatic marker hypothesis and political life. In W. R. Thompson (Ed.). *Oxford Research Encyclopedia of Politics*. (pp. 1-17). Tallahassee: Oxford University Press.

Fernandes, L. (2021). *As lentas lições do corpo: ensaios rápidos sobre as relações entre o corpo e a mente*. Lisboa: Contraponto Editores.

Frankl, V. E. (2004). *O homem em busca de um sentido*. Lisboa: Lua de Papel.

Lucas, I. (2017, novembro 05). Quando me perguntam qual é o maior cientista de sempre, respondo: na minha área, é Shakespeare. *Público*. https://www.publico.pt/2017/11/05/ciencia/noticia/antonio-damasio-1791116.

CAPÍTULO 4.5.

Tecnologia assistiva, aprendizagem e experiência estética de pessoas com deficiência visual

Assistive technology, learning and aesthetic experience for people with visual impairments

Maria BAFFINI[242.)]

Resumo

O presente artigo explora as possibilidades educativas para pessoas com deficiência visual a partir da utilização de adaptações táteis de obras criada sobretudo para a apreciação visual. Para isso, partimos das teorias pedagógicas de autores como Vygotsky e Piaget, para os quais a visão é a responsável pelo recebimento da maior parte dos estímulos do meio no qual os seres humanos estão inseridos. Em seguida, exploramos as formas como o cérebro cria signos a partir dos sentidos, discutindo o processo de criação de leituras de mundo a partir da ideia construção de sistemas de signos proposto pelo da teoria semiótica. Compreendendo que cada sistema possui suas especificidades, defendemos a necessidade de tradução intersemiótica das obras, ou seja, a tradução entre diferentes sistemas de signos para que, assim, uma quantidade maior de pessoas possa ter contato com obras artísticas, independente dos sentidos que esta pessoa possua. Por fim, fazemos uma crítica à importância atribuída por Vygotsky e Piaget ao sentido da visão. Parra isto, levamos em conta o modelo social da deficiência. Concluímos ressaltando a necessidade de uso de adaptações táteis para o desenvolvimento cognitivo das pessoas com deficiência visual, possibilitando assim o acesso a recursos e símbolos que, outrora, estavam indisponíveis.

Palavras-chave: peças táteis; pessoas com deficiência; acessibilidade; inclusão; semiótica

Abstract

This article aims to explore the educational possibilities for people with visual impairments from the use of tactile adaptations of images created mainly for visual appreciation. For this, we start from the pedagogical theories of authors such as Vygotsky and Piaget, for whom the eyesight is responsible for receiving most of the stimuli from the environment in which human beings are inserted. Subsequently, we explore the ways in which the brain creates signs from the senses, discussing the process of creating world interpretations from the idea of construction of sign systems proposed by the semiotic theory. Bearing in mind that each system has its specificities, we defend the need for intersemiotic translation of images, i.e., the translation between different sign systems so that a greater number of people can interact with artistic works, regardless of the senses that this person has. Ultimately, we criticize the importance attributed by Vygotsky and Piaget to the sense of sight. Therefore, we take into account the social model of disability. We conclude by emphasizing the need to use tactile adaptations for the cognitive development of people with visual impairment, thus enabling access to resources and symbols that were previously unavailable.

Keywords: tactile parts; disabled people; accessibility; inclusion; semiotics

242) Inclua-me- Arte e Cultura para Todos, Brasil. E-mail: mariabaffini(at)hotmail(dot)com

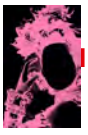
A educação formal e informal de pessoas com deficiência visual requer reflexões acerca de práticas adequadas às suas especificidades. Vygotsky, o psicólogo bielorrusso que propôs a Psicologia Cultural-Histórica, ressaltou em seu trabalho intitulado *Fundamentos de Defectologia* (Vygotsky, 1997) que a atenção do cego se concentra nas excitações do ouvido e do tato, ambos chegando sucessivamente ao campo do conhecimento. O autor considera que esse tipo de concentração é diferente nos videntes, pois as sensações visuais provocam rápidas mudanças e distrações, tendo em vista a concorrência de muitos estímulos simultâneos. No caso da pessoa cega, para Vygotsky, a linguagem, a experiência social e as relações com os videntes constituem-se como fontes de compensação para a cegueira, e não o desenvolvimento de tato ou a agudeza do ouvido.

Os estudos de Vygotsky, produzidos sobretudo no começo do século XX, possuem ainda hoje fortes impactos nas práticas educacionais. De facto, o autor é considerado canônico para a educação, assim como o psicólogo sueco Jean Piaget. De acordo com Elcie Salzano Masini (2009), Piaget considera que as "imagens mentais" ajudam na formação de operações do pensamento. Nesse sentido, as limitações do sistema de imagens podem afetar o processo cognitivo, como sugerem alguns estudos piagetianos. Autores como Carrol, Omwake, Solnit, Zweibelson e Barg afirmaram que a "perda de visão prejudica a capacidade de organizar e reter representações mentais, afetando o pensamento racional de seus portadores". Em uma abordagem piagetiana, tal qual observada em Oliver e Hornsby, para as crianças seria mais apropriado associar palavras com figuras, e não palavras com palavras, tendo em vista que tarefas pictóricas provocam mais explanações normais de diferenças e semelhanças que tarefas verbais. A superioridade do sistema visual em relação ao sistema verbal é vista por autores como Paivio e Hartlage como a razão das crianças cegas possuírem representações menos eficientes para tratar as relações espaciais, ou seja, representações inativas e simbólicas antes que icônicas (Masini, 2009).

Observamos que para estes autores, a visão é o sentindo principal que media o aprendizado humano sobre o mundo com o qual se relaciona. Ainda de acordo com Masini (1993), 85% do conhecimento de um indivíduo tido como normativo, ou seja, uma pessoa sem deficiência, é adquirido através de estímulos visuais (Masini, 1993, p. 68). Partindo do pressuposto de que a visão se constitui como a "privação de estímulos e informações do meio ambiente", tal qual defendido por Masini (1993, p. 69), e que essa deficiência precisa ser compensada por outros estímulos, como defende Vygotsky e Piaget, como então pensar em estratégias educativas para o público com deficiência visual?

No âmbito da educação formal, ou seja, aquela empreendida sobretudo pelas escolas, Masini chama atenção para a necessidade de o "professor estar atento à maneira como a criança percebe e explora o que a cerca, organiza o que aprende, e comunica-se com os outros e com o meio que a cerca" (Masini, 1993, p. 67), o que implica na examinação do trabalho docente para que ele esteja adequado ao ponto que diferencia a criança com deficiência visual das demais. Tal atitude implica na substituição de um referencial visual por outro que atendam a estas especificidades.

Essas observações podem ser estendidas para os espaços culturais, que atuam como ambientes de educação informal, como é o caso dos museus. Mendes (1999) aponta que os museus possuem missões educativas e sociais, sendo a educativa a sua função



que, hoje, é considerada a mais relevante. Diferente de espaços de educação formais, as instituições museológicas caracterizam-se por sua busca voluntária por parte do público. Tal característica potencializa a aprendizagem, tendo em vista que museus são procurados por indivíduos em qualquer altura de suas vidas e em espaços variados, diferente das escolas, frequentadas normalmente na infância e na adolescência.

Para Grinspum (2014), a visita a uma exposição diz respeito a uma experiência de descoberta, que deixa traços pessoais e profundos nas vivências e compreensões das pessoas a respeito do mundo. A autora afirma, ainda, que apesar dos museus não se constituírem como espaços de educação formal, a atividade de mediação faz parte do programa educativo institucional, com uma política de atendimento organizada a segmentos específicos do público, que são classificados principalmente como escolas, famílias, idosos ou grupos espontâneos. De maneira análoga às escolas, espaços museais também abordam conteúdos de aprendizagem, compreendidos no contexto como "tudo que se tem que aprender para alcançar determinados objetivos, abrangendo não apenas as capacidades cognitivas, mas incluindo as capacidades motoras, afeitas, de relação interpessoal e de inserção social" (Zabala, 1998, pp. 29-48 in Grinspum, 2014, p. 274).

Este artigo versa sobre as possibilidades de aprendizagens para pessoas cegas através do uso de uma tecnologia assistiva denomina *peças táteis*. Argumentamos que, por meio de traduções intersemióticas feitas de maneira planejada, os museus, espaços tradicionalmente contemplativos cujo principal sentido utilizado pelo público visitante é a visão (pelo menos até as últimas décadas) pode expandir sua atuação educativa e social, atendendo de maneira apropriada segmentos sociais variados. Como salientou Masini, é imprescindível a criação de mecanismos que possibilitem às pessoas cegas fruírem com plenitude e autonomia qualquer exposição museológica. Ao longo deste trabalho, chamaremos especial atenção para as possibilidades de formação de signos em obras táteis, estimulando assim o cognitivo do público que busca nos museus maneiras de enriquecerem suas leituras do mundo. Compreendemos signos de acordo com o referencial teórico da semiótica, tal qual sistematizado por Santaella (1983):

> Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido (Santaella, 1983, p. 11).

Para melhor organização deste texto, propomos dividi-lo em três partes: na primeira, partiremos de reflexões a respeito da experiência estética para apresentarmos as obras táteis como traduções capazes de ampliar as possibilidades educativas trazidas pelos espaços museais; na segunda, faremos uma breve síntese da teoria semiótica e da *tradução intersemiótica*, apresentando com mais detalhes as potencialidades pedagógicas trazidas por estas ideias; por fim, nas considerações finais, proporemos uma análise crítica dos conceitos de Vygotsky e Piaget aqui apresentados, explorando as possibilidades das obras táteis a partir da semiótica.

A experiência estética, aprendizados e obras táteis

Em um artigo, Grinspum (2014) salienta as relações entre o aprendizado e a experiência estética. A autora cita a tese de doutorado de Abigail Housen intitulada *The eye of the beholder: measuring aesthetic development* [o olhar do observador: medindo o desenvolvimento estético], de 1983, que analisa a experiência estética baseada em observações de como uma pessoa, frente a obras de arte, elabora significados para compreendê-las. Ao longo da vida, as experiências estéticas pessoais são construídas através de uma série de ideias e perguntas, atribuindo assim sentidos às obras e, principalmente, a percepção de que a experiência subjetiva é temporária e múltipla.

Housen afirma que a aprendizagem ocorre justamente quando um discípulo, frente a esta experiência, faz ativamente novas construções de sentido e elabora novos significados em moldes diferentes. Para Masini (2009), a "aprendizagem ocorre quando o novo material a ser aprendido liga-se àquilo que o aluno tem disponível em sua estrutura cognitiva" (Masini, 2009, s/p.). A estrutura cognitiva é compreendida como o conteúdo da estrutura de conhecimento e as propriedades organizacionais principais de um determinado conhecimento em um determinado momento. Trata-se da estabilidade, da clareza e da organização do conteúdo trabalhado em uma determinada disciplina. Em outras palavras, para que um novo conhecimento seja assimilado, é necessário que os novos significados se conectem a significados prévios, promovendo assim transformações cognitivas capazes de ressignificar o mundo.

Este processo é muito semelhante ao que Vygotsky chamou de "zona de desenvolvimento proximal" (Vygotsky, 2008). Em resumo, esta zona localiza-se em um estágio anterior da "zona de conhecimento real". Trata-se de um momento da aprendizagem em que a *criança quase* domina um determinado conhecimento, sendo necessário, ainda, ajuda de um adulto para a realização de determinadas operações. A partir do momento em que a criança internaliza o novo, ele se transforma em conhecimento real e passa a ser reproduzido com autonomia. Para Piaget (1964), os estímulos que provocam a apropriação do saber pelos seres vivos se dão a partir de estímulos do meio que os cerca. A experiência estética citada por Grinspum se enquadra, nesta perspectiva, com a oferta de estímulos capazes de promover algum tipo de conhecimento.

Acerca da produção e interpretação de sistemas representativos em crianças, Piaget, Oiticica & Cabral (1990) afirma que este processo ocorre a partir da imitação, dos jogos simbólicos, das imagens, dos desenhos e da própria linguagem. A assimilação só acontece após a acomodação da representação. Para o autor,

> Depois de se dissociarem progressivamente, no plano sensório-motor, e de se desenvolverem ao ponto de poder ultrapassar o presente imediato, a assimilação e a acomodação apoiam-se, pois, uma na outra, numa conjunção final que se tornou necessária por causa dessa mesma ultrapassagem; é essa conjunção entre a imitação, efetiva ou mental, de um modelo ausente, e as significações fornecidas pelas diversas formas de assimilação que permite a constituição da função simbólica. É então que a aquisição da linguagem, ou sistema de signos coletivos, torna-se possível e que, graças ao conjunto tanto de símbolos individuais como desses signos, os esquemas sensório-motores acabam por transformar-se em conceitos ou por desdobrar-se em novos conceitos (Piaget, Oiticica & Cabral, 1990, p. 13).

Em outras palavras, sem um meio, sem uma referência para imitar, para balizar a experiência, a criança não cria modelos de representação. Para Arnheim (2008), o "pensamento psicológico recente" considera a visão como uma atividade criadora da mente humana (Arnheim, 2008, p. 39). Nesta ideia, a percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se compreende como entendimento. Neste sentido, a visão anteciparia a capacidade de produzir padrões que interpretam a experiência de forma organizada, ou seja, ver é equivalente a compreender. Esta capacidade, para Arnheim, seria muito admirada nos artistas (Arnheim, 2008, p. 39). Da mesma forma que a formulação de um conhecimento novo necessita de um conhecimento prévio que seria mobilizado, a habilidade de reconhecer imagens requer que observador esteja familiarizado previamente com outras formas semelhantes. É o que Dondis (2015, p. 132) chama de "alfabetismo visual", cujos objetivos são os mesmos que motivam o desenvolvimento da linguagem escrita: a construção de um sistema de aprendizagem, identificação, criação e compreensão de mensagens visuais acessíveis a todas as pessoas.

O autor chama a atenção, ainda, para a imaginação visual, considerada por ele como um "dom universal da mente humana" que surge, em uma "pessoa mediana", em tenra idade (Dondis, 2015, p. 132). Nesta perspectiva, a "imaginação" é compreendida como o processo de transformação de coisas em imagem.

Na introdução, citamos que, para alguns estudos piagetianos, o atraso em crianças cegas para construir determinados tipos de conhecimento está intimamente ligado aos reflexos de falta da visão. Masini (2009) afirma que a observação é unificada pela visão, promovendo assim a formação simbólica. Na perspectiva da Psicologia Genética de Piaget, o símbolo é a imagem que serve para traduzir uma experiência particular em um significante. Isso significa que "imagens e percepções são classificadas como aspectos figurativos do funcionamento cognitivo em oposição aos operacionais (ações-operações)" (Masini, 2009, s/p.). Na prática, esta observação foi fundamentada em estudos citados pelo autor que indicam que crianças com deficiência visual a partir dos oito anos de idade começam a se mostrar atrasadas especialmente em tarefas verbais quando estas envolvem capacidades conceituais. Outros trabalhos indicam, ainda, que cegos tendem a aproximar problemas de conceitos abstratos a um nível concreto e funcional. Desta forma, observamos que, embora normalmente o imagético esteja associado ao concreto, os estudos piagetianos trazidos por Masini sugerem que o aparato cognitivo conceitual e figurativo também seriam afetados pela baixa visão ou pela cegueira.

De acordo com Arnheim, a percepção possibilitada pela visão é resultado da formação de "conceitos perceptivos". Para o autor, pelos padrões analíticos tradicionais, esta terminologia parece incômoda, pois supõe que os sentidos se limitam ao concreto enquanto os conceitos tratam do abstrato. Porém, o processo visual parece estar relacionado com a formulação de conceitos. Neste sentido, "a visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto, mas a um número indeterminado de outros casos semelhantes também" (Arnheim, 2008, p. 39).

Além de impactar na formação de pensamentos concretos e abstratos, a "eficiência visual baixa" explicaria, também, as razões pelas quais os adolescentes de baixa de visão possuiriam conceitos espaciais imperfeitos, tendo em vista que existe, nestes grupos, uma pobreza das imagens visuais, como pode ser observado em descrições verbais do

meio em que estas pessoas estão inseridas. Esta afirmação é sustentada por alguns estudos apresentados pelo autor que mostram que as pessoas com deficiência visual dão menos detalhes das partes do corpo de amigos ou mesmo da própria casa (Masini, 2009).

São muitos os exemplos trazidos pelo autor que demonstrariam os impactos da deficiência visual na aprendizagem. Cabe, por fim, ressaltar a citação de Masini a respeito dos estudos de Simpkins e Stephens, que

> [...] concluíram numa avaliação de várias tarefas concretas e formais - conservação, classificação, memória, imagem mental, operações formais, que as crianças cegas mostravam atraso de 4 a 8 anos no desenvolvimento cognitivo. Swallow e Poulson (1973) relataram que crianças visualmente limitadas mostravam dificuldades de aquisição em tarefas de projetos topológicos e espaciais euclidianos (Simpkins & Stephens, 1973 in Masini, 2009, s/p.).

A questão central que devemos reter da discussão acima sintetizada é a busca por alternativas ao sentido da visão para a formação de imagens mentais. Conforme observado em Baffini e Emi (2017), uma possível resposta a esta busca está na presença de mediadores da obra original imagética, acessíveis através do tato e/ou pela audiodescrição, o que significaria "enxergar sem ver" (Baffini & Emi, 2017, p. 354). Desta forma, assegurar-se-ia o direito de conhecer, saber, ser e estar respeitando as especificidades de todas as pessoas.

Trata-se, como veremos na próxima seção, de uma prática de tradução. Não de uma tradução simples, que carrega exatamente os mesmos signos do objeto original, mas de uma tradução no sentido do tradicional aforismo italiano "traduttore-traditore". Esta distinção pode ser mais bem compreendida à luz da teoria semiótica.

Obras táteis como recursos intersemióticos

De acordo com Almeida, Carijó e Kastrup (2010), a prática de oferta, por parte dos museus, de peças disponíveis ao toque, tem se tornado comum nos últimos anos e fazem parte do movimento de inclusão do público com deficiência em espaços que, em outros momentos, lhes eram estranhos. Estas obras, normalmente apresentadas com suas versões originais muitas vezes são desenvolvidas com pouca ou nenhuma consideração em relação a sua adaptação à percepção tátil, resultando, para os autores, em "experimentações malsucedidas, que deixam confuso o espectador que se desejava incluir" (Almeida, Carijó, Kastrup, 2010, p. 86). Isso se dá porque o autor da peça tátil simplesmente pressupõe que o alto-relevo ou esculturas são formas de artes tão acessíveis ao sentido do tato quanto ao sentido da visão.

Conforme citamos anteriormente, Masini chama a atenção para a necessidade de se planejar atividades educativas atentas às especificidades dos estudantes com deficiência. Tal prática pertencente ao que genericamente chamamos de Educação Especial e é amplamente discutida e sintetizada em conceitos como o do Desenho Universal para Aprendizagem (DUA). Na prática cotidiana, porém, diversos profissionais da educação e da cultura tendem a fazer uma leitura superficial da ideia de adaptação. Nesta visão, para se transformar um objetivo bidimensional, ou seja, um objeto imagético apreendido pela visão, em um objeto capaz de ser apreendido pelo tato, basta evidenciar com

relevos os traços bidimensionais da obra original. Desta forma, o cérebro humano automaticamente compreenderia aquilo que se está na ponta dos dedos (ou de qualquer outra parte do corpo com a qual a peça é tocada). Tal visão planificada desconsidera as especificidades dos sentidos e compreende a tradução do visual para o tátil como uma operação de transposição, onde os signos originados pelo primeiro podem ser transformados em signos *idênticos* a serem transportados pelo segundo. Em outras palavras, através de uma leitura superficial da ideia de adaptação tátil, supõe-se que exista uma operação semelhante a transformação, por exemplo, da palavra inglesa *house* na palavra em português *casa.* O sentido é idêntico, existindo uma simples transposição que carrega o mesmo significado original da palavra, ou seja, nenhuma forma de interpretação é necessária e a palavra, assim como o objeto, *fala por si mesmo.* Antes de avançarmos nas possibilidades de interpretação do conceito de tradução, cabe uma breve apresentação da teoria semiótica.

Na introdução, nos referimos aos signos enquanto mediações criadas pela mente entre nós e os fenômenos. Santaella afirma que "o signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase-signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo" (Santaella, 1983, p. 11). Ou seja, o símbolo (ou quase-símbolo) não transporta o significado exato de um objeto, mas uma representação do mesmo somado a "alguma outra coisa", que é justamente a tradução, a interpretação deste objeto. Na semiótica, este processo é chamado interpretante.

Essa definição não se refere ao indivíduo, ao intérprete do signo, mas a relação que a mente cria entre ele, o sujeito, e o objeto. Santaella conclui que o significado de um signo é outro signo, seja este uma imagem mental ou palpável, uma ação, uma reação gestual, uma palavra, um sentimento, uma ideia ou qualquer outra coisa que a mente cria para traduzir o primeiro signo.

Podemos considerar o processo de tradução por signos postulado pela semiótica como uma espécie de *via de mão dupla*. Tomemos como exemplo uma obra de arte, como uma pintura, uma escultura etc. Sua compreensão se dá através da tradução daquilo que se observa em símbolos apreendidos pela mente, conforme exposto. Contudo, quando o artista cria sua obra, ele também realiza uma operação de tradução, desta vez do meio que observa (uma pessoa, uma paisagem etc.) naquilo que produz. Picasso chamou atenção para esta tradução em 1966 quando afirmou que um artista deveria observar a natureza, porém nunca confundi-la com sua pintura. Para o artista, a natureza "só pode ser traduzida em pintura através dos signos" (Arnheim, 2008, p. 132).

No caso específico dos signos apreendidos pela visão, Arnheim salienta que a visão não opera com a fidelidade mecânica de uma câmera que, para o autor, representaria tudo imparcialmente. Quando o ser humano vidente olha, ele capta características proeminentes dos objetos e os significa de alguma forma (Arnheim, 2008, p. 36). Um exemplo bastante conhecimento do signo atribuído pelo cérebro a pontos distribuídos de determinada maneira é chamado de pareidolia. Neste fenômeno, a mente vê rostos humanos em objetos variados, desde que alinhados de maneira propícia, como, por exemplo, tomadas elétricas, troncos de árvore, placas automotivas etc. Para Arnheim, visualizar rostos não diz respeito apenas a "linguagem de signos" dos povos ocidentais, pois o mesmo se dá com crianças, povos originários variados e mesmo animais (Arnheim, 2008, p. 36).

Com frequência, quando observamos um aglomerado de partes, os detalhes que compõem o todo perdem o significado e tornam-se irreconhecíveis. Arnheim afirma que estudos antropológicos indicaram que povos não familiarizados com fotografias tem dificuldade em reconhecer figuras humanas em imagens que, para os ocidentais, podem ser consideradas "realísticas". Para o autor, a percepção começa com a captação dos aspectos estruturais mais evidentes da cena. Para os psicólogos, esse processo perceptivo é chamado de "generalizações" (Arnheim, 2008, p. 37).

Tal característica do sistema cognitivo humano coloca em questão as maneiras como uma obra tátil deve ser produzida. A formação de uma imagem mental está muito além da soma das partes que compõem uma obra ou paisagem. Neste sentido, simplesmente ressaltar os contornos de uma obra bidimensional para transformá-la em tátil não é o suficiente. É necessário que o artista que produza a peça tátil avalie quais símbolos presentes na obra original precisam ser traduzidos e *como estes símbolos* serão traduzidos, buscando assim formar um novo signo que transmita uma mensagem semelhante àquela pretendida pela obra original, porém agora acrescida de uma nova simbologia. A tradução de um sistema de signos para outro é chamada de *tradução intersemiótica*.

Júlio Plaza afirma que o processo de tradução pode se dar entre os sistemas de signos mais distintos:

> Por se tratarem de códigos de representação, os sistemas de signos podem se apresentar na empresa comum de aludir a um mesmo referencial icônico. Isto porque o próprio pensamento é intersemiótico e essa qualidade se concretiza nas linguagens e sua hibridização. Saturação de códigos, portanto, como atividade sígnica que enriquece a tradução (Plaza, 2003, pp. 29–30).

Conforme citamos anteriormente, um símbolo não é a coisa significada e, portanto, de acordo com Plaza, símbolo e coisa não são *idênticos*. O autor, citando Pierce, chama atenção para a existência no símbolo de características que nada tem a ver com a função representativa. Pierce chama estas características de "qualidades materiais do signo" (Pierce in Plaza, 2003, p. 24).

Para Plaza,

> Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade do material, mas na relação de um signo com um pensamento (Plaza, 2003, p. 24).

O desafio da *tradução intersemiótica* é justamente criar objetos cujos novos signos, ou seja, aqueles que foram traduzidos, sejam capazes de criar experiências cognitivas semelhantes àquelas produzidas pelo objeto original. Obviamente, trata-se de uma tentativa cujos resultados não podem ser medidos, tendo em vista que é impossível, para qualquer artista, aferir exatamente quais signos serão criados a partir da observação de suas obras. Trata-se, portanto, de um trabalho de releitura e reinterpretação, tendo

em vista que o autor da nova obra precisa produzir uma leitura própria da obra original e encontrar mecanismos de traduções intersemióticas capazes de levar a uma assimilação semelhante àquela proposta pelo autor original. Aqui chamamos a atenção para o aforismo “traduttore-traditore”, que pode ser traduzido livremente como “tradutor-traidor”.

De acordo com Marandino (2005), esta expressão de origem italiana traz a ideia de que “toda tradução é forçosamente infiel e trai o pensamento original” (Marandino, 2005, p. 163). Discorrendo sobre a educação em museus, a autora afirma que a traição está no fato de, por um lado, o saber original que é traduzido passa por um processo de simplificação e é reduzido; e, por outro lado, a traição ocorre no facto de que toda mensagem educativa é sempre algo a mais que a transmissão do conhecimento, uma vez que carrega também uma mensagem política e moral.

No caso das adaptações táteis, a traição ocorre porque os signos que poderiam ser gerados a partir da obra original são substituídos pelos símbolos gerados pela obra adaptada. Anteriormente, chamamos a atenção para a citação de Picasso a respeito dos cuidados que o artista precisa ter para não confundir a natureza com sua pintura. Em uma adaptação tátil, os símbolos extraídos da natureza para compor a pintura são transformados em novos símbolos que compõe uma nova obra.

Não se trata aqui de afirmar que uma adaptação tátil, de alguma forma, descaracteriza a obra original e a submete a um novo artista. Trata-se, apenas, de chamar a atenção para que o processo de criação de obras táteis não pode ser reduzido a ideia simplista de que basta ressaltar alguns contornos da obra original ou mesmo escolher texturas que busquem representar fielmente os elementos que estão em uma pintura. Um bom trabalho de adaptação tátil requer reflexões de quais elementos serão destacados de uma determinada maneira e quais serão por outra, quais sensações que obra bidimensional carrega e como traduzi-las para uma obra tátil, quais elementos táteis produzem efeitos semelhantes aos elementos visuais, em suma, uma releitura tátil requer habilidades e técnicas específicas. Não por acaso, muitos artistas envolvidos com criações táteis desenvolvem técnicas e estilos próprios, da mesma forma que qualquer outro artista.

Neste sentido, embora alguma coisa da obra original se preserve, o fato dela ser traduzida ou *inscrita* por outro artista, a transforma. A “traição” ocorre porque a mensagem original passa a carregar novos significados que o autor original não poderia prever. Essa “alguma coisa” que se preserva, que passa de uma obra para outra, pode ser considerada o que Bruno Latour chama de “móvel-imutável” (Latour, 2001).

Não é possível, pois, produzir uma tradução exata de um sistema de símbolos para outro, pois trata-se de mecanismos diferentes que são apreendidos pelo cérebro de maneiras diferentes. Para Plaza, a criação de um sistema de sinais é fundamental para a troca de mensagens entre o ser humano e o mundo. Cada um destes sistemas é constituído por especialidades que lhe são características e que podem ser articuladas com órgãos emissores-receptores, ou seja, com os sentidos humanos. São estes órgãos que produzem mensagens que, por sua vez, produzem sentidos e é justamente pelos sentidos que as pessoas se comunicam entre si e com o mundo que as cerca. O autor afirma que, historicamente, foram três os sentidos humanos que se caracterizaram como

> geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de sistemas se linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo. Tanto canais, instrumentos, quanto sistemas de signos nos fornecem as condições e formas de apreensão dos signos que traduzem pensamentos no operar e transmitir informações estéticas (Plaza, 2003, p. 45–46).

A partir do exposto, observamos que o processo de adaptação de obras táteis é complexo e envolve escolhas que permitam a formulação de símbolos que operem de maneira semelhante aos símbolos originais. À guisa de conclusões, propomos uma reflexão a respeito das possibilidades para a educação das pessoas com deficiência visual a partir do uso de modelos táteis para a formação de imagens mentais.

À guisa de conclusões: possibilidades pedagógicas das adaptações táteis

Encaminhamos as discussões finais deste artigo refletindo sobre a importância da visão atribuída por Vygotsky e por Piaget no aprendizado da criança. Ambos os autores consideram este o principal sentido humano, tendo em vista que cerca de 85% dos estímulos totais recebidos pelo cérebro são oriundos da visão. Tal característica do sistema cognitivo humano explicaria os atrasos na aprendizagem observados em estudantes com deficiência visual, tal qual explorado por Masini (2009).

O sentido da visão não é, contudo, a única forma de seres humanos interagirem com o mundo no qual estão inseridos. Nem, tão pouco, é insubstituível. Pressupor que a falta de visão é a responsável pelo atraso no desenvolvimento da criança nos parece uma confusão entre as maneiras como a sociedade se estrutura e se reproduz culturalmente e as condições biológicas de cada pessoa. Chamamos a atenção para as discussões a respeito do modelo social e do modelo biomédico da deficiência (Diniz, 2012).

No modelo biomédico, a pessoa com deficiência era considerada responsável pela sua condição. As deficiências deveriam ser, na medida do possível, curadas e os indivíduos deveriam se adaptar à sociedade.

Já para o modelo social, lesão e barreira são diferenciadas: a primeiro faz parte do corpo e a segundo faz parte da sociedade. Peguemos, por exemplo, a pessoa com deficiência visual. A cegueira é compreendida como uma lesão do corpo, a falta de acessibilidade vivenciada pelas pessoas cegas decorre das barreiras encontradas na sociedade, como por exemplo a falta de pisos táteis ou a falta de adaptações táteis capazes de levar à pessoa cega experiências semelhantes aquelas vivenciadas pelas pessoas videntes. Em outras palavras, não é a pessoa com deficiência que precisa se adaptar à sociedade, é a sociedade que precisa se adaptar à pessoa com deficiência.

Consideramos o modelo social da deficiência o mais adequado para a compreensão da inserção da pessoa com deficiência na sociedade, bem como o modelo que fornece mais subsídios para a formulação de políticas públicas adequadas a este segmento social. Isso se dá principalmente porque consideramos que o atual desenvolvimento tecnológico permite a formulação de alternativas capazes de ampliar as possibilidades de inclusão da pessoa com deficiência. Acreditamos, também, que a criação de uma soci-

edade justa e igualitária, condizente com os princípios postulados pelos direitos humanos, é um empreendimento coletivo cujo custo não pode ser exclusivamente de grupos minoritários que já se encontram em situação de marginalização.

Esse preâmbulo fez-se necessário para chamarmos a atenção para a possibilidade de as crianças com deficiência intelectual serem "atrasadas" em seu desenvolvimento cognitivo não pela falta da visão em si, como parece sugerir autores como Vygotsky e Piaget, mas pela falta de oferecimento de estímulos alternativos ao da visão. A questão aqui é encarada de forma diferente, tendo em vista que oferta de estímulos, principalmente na primeira infância, só pode ser realizada pelos adultos, seja no ambiente residencial, escolar ou museal.

De acordo com a Arnheim, a vida mental das crianças é intimamente ligada à experiência sensória. De acordo com o autor, na "mente jovem as coisas são como se parecem, como soam, como se movimentam, como cheiram. Se a mente da criança contém quaisquer conceitos não perceptivos, devem ser muito poucos" (Arnheim, 2008, p. 156). No caso do tato, por exemplo, Arnheim considera que apreender a forma de um objeto através deste sentido não é, em absoluto, mais simples ou mais direto que a apreensão por meio da visão. Para formar signos, a mente depende inteiramente das sensações despertas nos órgãos dos sentidos. À medida que as mãos exploram os objetos, os chamados "pontos do tato", independente uns dos outros, são estimulados na pele. Desta forma, a imagem composta pelo tato é formada pela somatória de pontos que formam o todo, movimento este análogo ao que o cérebro usa para compor a imagem visual a partir de estimulações das retinas.

Conhecendo as formas que o cérebro utiliza para processar o tato e utilizando técnicas e materiais adequados, a adaptação tátil é capaz de trabalhar, inclusive, a especialidade que, como citamos anteriormente, é identificada por alguns autores piagetianos como aquém do esperado em pessoas cegas. De acordo Arnheim,

> Não se transmitem nem tamanho físico nem distância diretamente ao sentido do tato. Tudo o que o cérebro recebe são mensagens sobre as expansões e contrações musculares que ocorrem quando a mão toca por fora e em volta de uma extremidade. À medida que uma pessoa se move através do espaço, o cérebro é notificado de uma série de movimentos sucessivos da perna. Estas sensações, em si, não incluem espaço. Para experimentar espaço cinestesicamente, o cérebro deve criar aquela experiência proveniente das mensagens sensoriais que não são espaciais. Isto é, a cinestesia envolve o mesmo tipo de tarefa que a visão, exceto que o modo como se realiza parece muitíssimo mais difícil de entender no caso da cinestesia — tanto que, pelo que sei, nenhum psicólogo tentou descrever o processo (Arnheim, 2008, p. 156, grifos nossos).

Através da *tradução intersemiótica* possibilitada pelas *peças táteis*, é possível transformar signos bidimensionais em signos táteis para que a mente da pessoa com deficiência visual possa criar signos mentais correspondentes aos elementos representados na peça tátil. A Figura 1 mostra o resultado de alguns estudos por nós realizados objetivando traduções intersemióticas tanto de imagens figurativas quanto de imagens abstratas. A partir da apreciação das *peças táteis*, sem que houvesse descrição ou qualquer informação do que elas representam, foi solicitado às pessoas cegas e pessoas com baixa visão

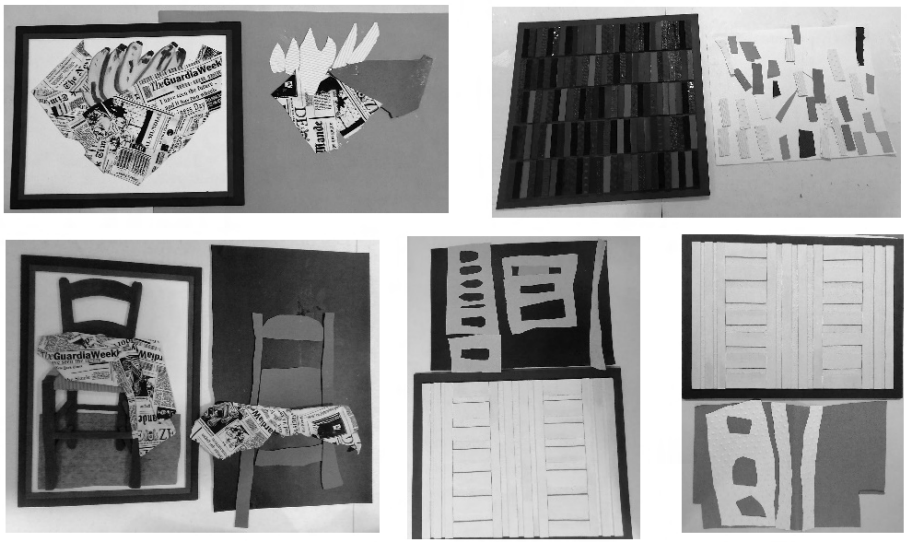


Figura 50. Exemplos de Adaptações Táteis e imagens mentais

Fonte: Compilação da autora.

e videntes (estas duas vendadas), que reproduzissem com colagem, a imagem mental que obtinham. Desta forma, seria possível sabermos se o método de tradução por mim desenvolvido era eficiente, se haveria correspondência entre as imagens. Notamos com o resultado da experiência que sim, como mostra a Figura 50.

Masini (2003) entende o ato de aprender como os sentimentos, as ações e as elaborações que o sujeito faz durante seu processo de aprendizagem e a consciência sobre o que ele realiza (Masini, 2003, p. 2), aspectos todos relacionados aos sentidos. A análise de Arnheim mostra que o tema fundamental de uma imagem é a criação, comunicada, no caso da visão, pelo que atinge os olhos e continua formando a composição quando examinado em detalhes. Essa "energia vivificante", nas palavras do autor, não é simplesmente registada pelo sentido da visão, pois desperta na mente configurações correspondentes de forças, ou seja, a reação do observador é mais do que uma mera tomada de conhecimento de um objeto externo. Para Arnheim,

> As forças que caracterizam o significado da história chegam vivas ao observador e produzem a espécie de participação ativa que distingue a experiência artística da aceitação separada da informação.
>
> O mais importante é que a imagem não esclarece só o sentido da história individual apresentada na obra. O tema dinâmico revelado pela forma da composição não se limita ao episódio bíblico à mão, mas é válido para qualquer número de situações que possam ocorrer no mundo psíquico e no físico. O padrão perceptivo não é só um meio para entender a história da criação do homem, mas a história torna-se um meio de ilustrar um tipo de acontecimento que é universal e, portanto, abstrato e, desse modo, com necessidade de ser vestido com carne e sangue de tal forma que os olhos possam vê-lo (Arnheim, 2008, p. 452).

Acreditamos que, através de técnicas apropriadas de *tradução intersemiótica*, os mesmos padrões de estímulos podem ser propiciados para pessoas com deficiência visual através de obras táteis, proporcionando assim a ampliação da consciência e o desenvol-

vimento da criatividade. Neste caso, deve-se questionar a ideia de “compensação” postulada por Vygotsky, uma vez que, adequando os estímulos às especificidades das pessoas, nada precisa ser compensado.

Desta forma, concluímos que o uso de adaptações táteis, desde que produzidas levando em conta as especificidades simbólicas das obras traduzidas, além de respeitar as diferentes maneiras que seres humanos possuem para interagir no mundo, possuem grande potencial educacional em espaços formais e informais. Além disso, possibilita a fruição plena de espaços por parte das pessoas com deficiência visual, pois ampliam repertórios e formas de leitura de mundo através da possibilidade de criação de imagens mentais formadas por sentidos além do sentido da visão.

Referências bibliográficas

Almeida, M. C. de., Carijó, F. H. & Kastrup, V. (2010). Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais. *Fractal: Revista de Psicologia*, 22(1), 85–100. https://doi.org/10.1590/S1984-02922010000100007.

Arnheim, R. (2008). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora; nova versão*. São Paulo: Cengage Learning.

Baffini, M. & Emi, L.C.Y. (2018). *Materiais educativos com sentidos, portanto sem privilégios*. In J. M. Tojo & L. Amaral (Orgs.). (pp. 344-355). *Redes de Redes - diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. https://www.sisemsp.org.br/redederedes/artigos/media/pdfs/nucleo3_artigo19.pdf.

Diniz, D. (2012). *O que é deficiência*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Dondis, D.A. (2015). *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Grinspum, D. (2014). Mediação em museus e em exposições: espaços de aprendizagem sobre arte e seu sistema. *Revista GEARTE*, 1(2), 272–283.

Latour, B. (2001). *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos cientificos*. Bauru: EDUSC.

Marandino, M. (2005). A pesquisa educacional e a produção de saberes nos museus de ciência. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 12, 161–181. https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000400009.

Masini, E. F. S. (2003). Psicopedagogia & Inclusão: O papel do profissional e da escola. *Rev. Psicopedagogia*, 20(61), 2–6.

Masini, E. S. (1993). Educacao do portador de deficiencia visual - as perspectivas do vidente e do nao vidente. *Em Aberto*, 13(60), 61–76.

Masini, E. S. (2009). *O Perceber e o Relacionar-se do Deficiente Visual - Orientando professores especializados sobre a Deficiência Visual*. http://www.deficienciavisual.pt/txt-perceber-relacionarDV.htm.

Mendes, J. A. (1999). O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais. *Didaskalia*, 29(1–2), 667–692.

Piaget, J. (1964). Development and Learning. *Journal of Research in Science Teaching*, 3(2), 176–186.

Piaget, J.; Oiticica, C. M. & Cabral, Á. (1990). *Formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Plaza, J. (2003). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Santaella, L. (1983). *O que é Semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense.

Vygotsky, L.S. (2008). *A formação social da mente o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes.

Vygotsky, L.S. (1997). Fundamentos de defectologia. In A. V. Zaporózhets (Org.).*Obras Escogidas. Tomo V.* (pp. 14-87). Madrid: Visor 5.

CAPÍTULO 4.6.

Esperança e desilusão no Brasil dos anos 1980: a democracia cantada no rock[243.)]

Hope and disappointment in 1980's Brazil: democracy sang in rock

Mario Luis GRANGEIA[244.)]

Resumo

A transição democrática no Brasil dos anos 1980 foi cantada por roqueiros com até 30 anos, assim como o otimismo dos anos 1950 e o choque pelo autoritarismo após 1964 tinham repercutido na Bossa Nova e na Tropicália, respectivamente. Uma análise de conteúdo de letras e de declarações de seis artistas (Camisa de Vênus, Cazuza, Inocentes, Legião Urbana, Restos de Nada e Titãs) destaca duas imagens da democracia predominantes em cada metade da década: esperança, pelo desejo de superar o período autoritário; e desilusão, ligando a democracia a promessas não cumpridas. Este artigo interpela interpretações sobre o rock dos anos 1980 e a música popular brasileira (MPB) anterior a 1968, ano do agravamento da ditadura. Imagens identificadas nesses períodos permitem discutir visões então correntes da democracia.

Palavras-chave: cultura, democracia, percepções, atitudes políticas, rock (Brasil)

Abstract

The democratic transition in Brazil in the 1980s was sung by rockers up to 30 years old, just as the optimism of the 1950s and the shock of authoritarianism after 1964 had reverberated in Bossa Nova and Tropicália, respectively. A content analysis of the lyrics and statements of six artists (Camisa de Vênus, Cazuza, Inocentes, Legião Urbana, Restos de Nada and Titãs) highlights two images of democracy prevalent in each half of the decade: hope, for the desire to overcome the authoritarian period; and delusion, linking democracy to broken promises. This article questions interpretations about 1980s rock and Brazilian popular music (MPB) prior to 1968, the year of the worsening of the dictatorship. Images identified in these periods allow us to discuss then current views of democracy.

Keywords: culture, democracy, perceptions, political attitudes, rock (Brazil)

243.) Trabalho discutido no II Encontro Todas as Artes Todos os Nomes que teve versão inicial debatida no IV Congresso REBRAC, da Rede Europeia de Brasilianistas de Análise Cultural. Sou grato à/aos integrantes desse par de sessões ("Territórios, musicalidades e afetos" e "Música") pelas ideias trocadas nos painéis.

244.) Graduate Institute de Geneva, Centro Albert Hirschman sobre Democracia, Suíça.E-mail: mario.grangeia(at)gmail(dot)com

1. Introdução

"Vem aí agora o primeiro show da democracia brasileira", anunciou o apresentador do Rock in Rio, abrindo o 5º dia do festival, em 15 de março de 1985. Cada atração nacional quis reforçar que aquele dia prometia novos tempos – Tancredo Neves tinha acabado de ser eleito presidente indiretamente pelo Congresso Nacional. A banda Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens subiram ao palco levando grande bandeira do país e o vocalista do Barão Vermelho, Cazuza, se enrolou na bandeira e acabou "Pro dia nascer feliz" desejando "que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã... um Brasil novo, com a rapaziada esperta" (Barão Vermelho, 1992). Tais imagens não eram avulsas, como se lerá adiante.

Três anos após enrolar-se na bandeira no Rock in Rio, Cazuza cuspiu na lançada pela prima em show no Canecão após a inflação voltar pós-fiasco do Plano Cruzado (1986) e depois de denúncias de corrupção e outras ilegalidades. No Rock in Rio: esperança. No Canecão: desilusão. Eis uma troca de tom não exclusiva a Cazuza.

A transição para a democracia em 1985 foi um ponto de inflexão tanto na história do Brasil quanto na do rock local, que refletiu e incitou mudanças sociais e políticas. As influências iniciais dos roqueiros revelados no início dos anos 1980 eram, há longa data, mais estrangeiras do que brasileiras – ouviam britânicos e americanos, sobretudo –, mas isso não impediu suas obras de repercutirem o país e vivências de seu povo. Falar do Brasil não era novo na música popular, mas o tom das letras, sim. Se bossanovistas e tropicalistas tinham cantado o otimismo do Brasil do fim dos anos 1950 e o choque pelo autoritarismo após 1964, a trilha da redemocratização foi criada sobretudo por roqueiros nascidos entre os auges da Bossa Nova e da Tropicália.

Neste texto, noto que letras do rock dos anos 1980 permitem captar e comparar duas imagens da democracia: esperança, no anseio de superar um período autoritário; e desilusão, ligando a democracia a promessas descumpridas. Para tanto, focalizam-se percepções da democracia em letras de seis artistas – Cazuza e as bandas Camisa de Vênus, Inocentes, Legião Urbana, *Restos de Nada* e Titãs – que se destacaram pelo discurso político, como detectei ao estudar o imaginário do Brasil em 36 discos de rock entre 1982 e 2004 (Grangeia, 2018)[245.)] . Tal repertório roqueiro tem um valor documentário ainda pouco frisado pela bibliografia especializada na música brasileira.

Como música popular, o rock cumpriu a função moderna da arte nos níveis da recepção e comunicação direta, intensa e imediata, referida pela cientista social Naves no livro *A canção brasileira* (2015, p. 170): "Na medida em que interage com um público diversificado e que recorre, no processo criativo, a um repertório também diverso, o rock promove, ao mesmo tempo, um trabalho jornalístico com o aqui e agora". Atentemos a tal diferencial do rock, ainda mais que a canção, como notou o historiador Marcos Napolitano (2002, p. 77), "tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas". O tom mu-

245) Este texto complementa estudos sobre temas sociais e políticos em Cazuza e Renato Russo (Grangeia, 2016), Raul Seixas (Grangeia, 2019) e no 3o disco dos Paralamas do Sucesso (Grangeia, em publicação).

dou – da esperança para a desilusão – e nomes da nova geração do rock exprimiram percepções da democracia predominantes em cada metade dos anos 1980.

2. Inocentes, *Restos de Nada* e a democracia como esperança

Em 1982, o festival pioneiro do punk paulista, o "Começo do Fim do Mundo", foi uma vitrine a músicos com olhar antagônico ao da geração anterior. Em vez de "romantizar" a pobreza em canções de protesto de artistas de classe média, punks queriam denunciar a exploração de trabalhadores como eles. O vocalista dos Inocentes, Clemente, fez um "Manifesto punk" dizendo que "nós estamos aqui para revolucionar a Música Popular Brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer"[246.)] (Clemente, 1982 inPaiva & Nascimento, 2016, p. 99).

A MPB era atacada no manifesto, que julgava falsa seu ideário de liberdade. Os punks queriam, como disse Ariel, da banda *Restos de Nada*, "alguma proposta de luta para acabar com esse sistema podre, esse sistema que deixa a gente jogado assim ao lixo, nos deixa assim no fundo do poço do desespero" (Ariel, 1983 in Moreira, 2006). Para Abramo (1994), os punks, em vez de proporem uma utopia, negando o presente e sem projeto de futuro, iam criando distopias, negando a sociedade atual e realçando seus traços negativos. Daí suas representações mórbidas e as imagens apocalípticas.

Raros ideólogos do punk, Clemente e Ariel divergiam sobre o arranjo ideal de música e política, com Ariel ressaltando mais a luta política cara ao trotskismo em voga no movimento estudantil e Clemente desejando menos teses e mais rock. Em *Meninos em fúria,* ótimo livro de memórias em parceria com Marcelo Rubens Paiva, Clemente afirmou ter visto o punk como uma vanguarda do levante revolucionário. "Vamos para a ação! A periferia continua desunida, vamos uni-la; a ditadura não cai, vamos derrubá-la; o anarquismo não vinga, vamos à revolução total" (Paiva & Nascimento, 2016, p. 83). Nota-se tal ótica em "Garotos do subúrbio" e "Pânico em SP", de Clemente – uma situava os tempos como de jovens com o afã de gritar sufocado e anseio de reagir à repressão e a outra exibia bombeiros, exército e polícia chamados a conter um pânico difuso, mas com prontidão a atirar contrastando com a ignorância dos factos.

> Vontade de gritar sufocada no ar/ O medo causado pela repressão/ Tudo isso tenta impedir/ Os garotos do subúrbio de existir// [...]Garotos do subúrbio, garotos do subúrbio/ Vocês, vocês, vocês não podem desistir de viver (Inocentes, 1982, s/p.).

> Todos armados até os dentes/ Todos prontos para atirar/ Havia o quê?// Pânico em SP [3 vezes]// Mas o que eles não sabiam/ Aliás o que ninguém sabia/ Era o que estava acontecendo/ O que realmente acontecia (Inocentes, 1982, s/p.).

246.) Menções às canções "Asa Branca", "Trem das onze", "Pra não dizer que não falei de flores" e "Amélia".

Para Clemente, "éramos os arautos da revolução. Não medíamos consequências para falar sobre nada, depois que discursávamos não sobrava pedra sobre pedra, era terra arrasada. [...] Foram os punks que arrombaram a porta para a década de 1980 entrar" (Paiva & Nascimento, 2016, p. 107). A ruptura desejada por punks deu tom das letras de "Esperança de liberdade" e "Rebeldia incontida", canções criadas por Ariel e Douglas na passagem dos anos 1970/1980 e gravada no disco *Restos de Nada* (1987):

> Os tempos já não são os mesmos/ Hastearemos a bandeira da liberdade! // Lutamos pela vitória final/ O que estava enterrado virá à tona/ E a máscara dos injustos será arrancada/ Para o desfecho da grande farsa (Restos de Nada, 1987, s/p.).

> Nossa rebeldia tem muita razão/ Os capitalistas querem nos sugar/ Temos que ter armas pra nos defender!/ Nos defender, ou morrer!/ [...]/ Rebeldia incontida, rebeldia incontida (Restos de Nada, 1987, s/p.).

Num sinal de sintonia com percepções correntes, o repertório de bandas punks como Inocentes e *Restos de Nada* retratou depois a democracia como desilusão, ouvida na segunda metade da década, portanto, quando a transição democrática era realidade, não expectativa. Nos anos da Assembleia Constituinte (1987-88), a frustração popular pelo fracasso do plano econômico inicialmente exitoso (Plano Cruzado) inspirou letras como a de "Pátria Amada", escrita por Clemente aludindo à luta contra a hiperinflação, e de "Promessas", na qual ele abordou o hiato entre o prometido ao povo e o recebido.

> Pátria Amada, é pra você esta canção/ Desesperada, canção de desilusão/ Não há mais nada entre eu e você/ Eu fui traído e não fiz por merecer [...]// Pátria Amada, de quem você é afinal/ É do povo nas ruas? Ou do Congresso Nacional/ Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder! (Inocentes, 1987, s/p.).

> Boca calada, cabeça abaixada/ A mão calejada de quem trabalha e trabalha/ No rosto as marcas, lágrimas sinceras/ De quem acredita em promessas, promessas/ [...]/ Promessas são apenas promessas/ Promessas nada mais que promessas// Nada é o que a gente recebe/ Nada é o que a gente merece? (Inocentes, 1989, s/p.).

3. Legião Urbana, Cazuza e a democracia como esperança e desilusão

Em Brasília, o vocalista do Aborto Elétrico (1978-1982) e depois da Legião Urbana, Renato Russo, tinha um discurso punk que, na sua avaliação, pregava um mundo melhor assim como canções dos anos 1960, mas com uma fala agressiva – daí ele ter dito, de certa forma, sua chave de leitura para notar a esperança cara à retórica punk.

> Alguém pode passar o resto de sua via martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava "And I Don't Care", ele era a pessoa que mais se importava. E se não tivesse se importado tanto, não berraria daquele jeito. Isso eu sei porque a Legião Urbana usou o mesmo discurso punk no início. Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que, no fundo, estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos anos 1960 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então, vamos falar de outra maneira, mais dura (Russo in Brito, 1989, s/p.).

Se nas letras se lia desprezo ao país, nas entrelinhas ele o valorizava, em patriotismo implícito em meio a frustrações. No repertório da Legião Urbana, Renato Russo atacou a tortura em "1965 (Duas tribos)": "Cortaram meus braços/ Cortaram minhas mãos/ Cortaram minhas pernas/ (...)/ Podia ser meu pai/ Podia ser meu irmão" (Russo, 1989). A letra fechava na exaltação irônica "o Brasil é o país do futuro" emendada num desejo de "tudo pra cima". A Lei da Anistia fixara silêncios sobre três temas, segundo Reis (2010): tortura e torturadores; o apoio da sociedade à ditadura; e projetos revolucionárias de esquerda. Ao menos o primeiro foi interpelado por "1965 (Duas tribos)" e "La Maison Dieu" (Legião Urbana, 1997, 1989), a qual abre prometendo não revelar a "vinte mil soldados" o paradeiro de alguém e cita a tortura, o sumiço de inocentes e a indiferença à pátria. Para o eu-lírico, não era esquecível ou perdoável o terror da revolução e exército "de merda", afinal "eu não anistiei ninguém".

No início, a banda cantou um país motivo de vergonha, "piada no exterior". Composta em 1978, "Que país é este" tardou a ser gravada porque, como escreveu o cantor no encarte do LP de 1987, "nosso país iria crescer e mudar para melhor e todos acreditaram [...] e cantar que 'temos todo o tempo do mundo', porque 'somos tão jovens' lembra um tempo distante, um tempo perdido mesmo" (Legião Urbana, 1987).

> Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação [...] / Terceiro mundo se for/ Piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios em um leilão (Legião Urbana, 1987, s/p.).

O desabafo anticorrupção seguia atual e foi o maior hit brasileiro nas rádios de 1987. O verso "Que país é este" ganharia ao vivo a réplica "é a porra do Brasil", cantada em coro em reação em dia com o estado do país e seu povo. Renato ironizava críticas a um suposto apoliticismo de sua geração: "Dizem que não temos caráter. Crescemos em meio a uma ditadura, vendo National Kid e os Três Patetas. Como eles querem que eu saiba o que foi a Coluna Prestes etc? Quer dizer: nega-se o alimento para uma pessoa e depois reclama que a pessoa é malnutrida" (Russo in Domingos, 1990, p. 58). No mesmo disco de 1987, veio à luz um manifesto de 157 versos que virou um sucesso na contramão de receitas radiofônicas, dado o apelo sobretudo junto a jovens urbanos atraídos pela representação de uma realidade avessa ao discurso oficial. O épico do anti-herói de boas intenções que entra no crime por falta de opção, escrito em 1979, cantava um país longe do lema governamental "Tudo pelo social".

> E Santo Cristo até a morte trabalhava/ Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar/ E ouvia às sete horas o noticiário/ Que sempre dizia que seu ministro ia ajudar// Agora Santo Cristo era bandido/ Destemido e temido no Distrito Federal/ Não tinha nenhum medo de polícia/ capitão ou traficante, playboy ou general [...]// E João não conseguiu o que queria/ Quando veio pra Brasília com o diabo ter/ Ele queria era falar com o presidente/ Pra ajudar toda essa gente que só faz/ Sofrer (Legião Urbana, 1979, s/p.).

Aquele disco com canções escritas por Renato Russo desde o fim dos anos 1970 foi o último onde a Legião exibiu sua raiz punk e, nos termos do vocalista, o "inconformismo juvenil, por pura diversão" de quando "Que país é este" ainda soava "perigoso grito de rebeldia".O desalento com a transição democrática sobressaía em "Metal contra as

nuvens" e seu desabafo sobre o herói idealista deslocado numa terra problemática, alusiva ao torpor coletivo nos anos Collor, e no manifesto "Perfeição", do CD de 1993.

> Quase acreditei na sua promessa/ E o que vejo é fome e destruição/ Perdi a minha sela e a minha espada/ Perdi o meu castelo e minha princesa(Legião Urbana, 1991, s/p.).

Já Cazuza foi atacado em jornais por cuspir na bandeira em 1988, então fez uma carta, só publicada após a morte (1990), onde repudiou a exclusão social incondizente com o lema do país presente na sua bandeira:

> Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock in Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar.

> A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo.

> Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando (Cazuza, 1988 in O Globo, 1990, s/p.).

Após sair do Barão Vermelho, Cazuza diversificou ritmos e passou a cantar críticas sociais e políticas, sob influência confessa de Renato Russo – sem "Que país é este" não haveria "Brasil" (Cazuza, 1988). Ele tinha evitado questões coletivas por se ver apolítico e crer saber escrever só sobre seu mundo na zona sul carioca. O LP *Ideologia* (1988) tinha "Um trem para as estrelas", primeira letra atenta a vidas mais distintas da sua e que cita uma esperança – "todos querem se dar bem" – e dá ênfase, contudo, a desilusões como a busca de rumo e os "salários de fome".

O disco trazia ainda a música-título, que o autor julgava "meio amarga porque a gente achava que ia mudar o mundo mesmo e o Brasil está igual, a sociedade está igual, bateu uma enorme frustração" (Cazuza in Marques & Rocha, 1988, s/p.). "Brasil" retratou com indignação um país de exclusão e falta de ética, mas clamava pelo amor à pátria apesar do desencanto com primeiros anos após o fim da ditadura.

> Os meus sonhos foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/ Eu nem acredito/ Que aquele garoto que ia mudar o mundo/ [Mudar o mundo]/ Frequenta agora as festas do grand monde (Cazuza, 1988, s/p.).

> Não me convidaram/ Pra essa festa pobre Que os homens armaram pra me convencer/ A pagar sem ver/ Toda essa droga/ Que já vem malhada antes de eu nascer/ [...]/ Grande pátria desimportante/ Em nenhum instante/ Eu vou te trair/ (Não vou te trair) (Cazuza, 1988, s/p.).

Naquele 1988, quando o governo Sarney era ruim ou péssimo para 65% dos brasileiros e menos de 10% julgavam ótimo ou bom (Datafolha, 1990), Cazuza criou "O tempo não para", em dia com uma realidade revoltante. "Considero '*Ideologia*', 'Brasil' e "O tempo não para' uma trilogia de Sarney ao PT no poder. É uma trilogia da esperança. Elas falam mais ou menos a mesma coisa – tem umas frases em que eu falo a mesma coisa de maneiras diferentes" (Cazuza in Maia, 1989, p. 30). A eleição de Luiza Erundina levara o Partido dos Trabalhadores (PT) à Prefeitura de São Paulo. O cantor depois se diria criando com mais afirmação que negatividade.

> A tua piscina tá cheia de ratos/ Tuas ideias não correspondem aos factos/ O tempo não para// [...]/ Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro(Cazuza et al., 1989, s/p.).

4. Titãs, Camisa de Vênus e a democracia como desilusão

A frustração coletiva emergia no rock, sobrepondo imagens da transição democrática como esperança – presente ainda quando travestida de niilismo, como disse Renato Russo – e desilusão, captável de forma mais explícita. No repertório dos Titãs, o desencanto punk foi a tônica de *Cabeça dinossauro* (1986), que remeteu à prisão do cantor Arnaldo Antunes e do guitarrista Tony Bellotto um mês por porte de heroína em "Polícia", de Bellotto, e "Estado violência":

> Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria/ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu (Titãs, 1986, s/p.).

A conjuntura do país foi um fator para a rebeldia daquele disco. Segundo Charles Gavin (inReis & Lichote, 2016, s/p.), "havia o momento do Brasil que estava se desenhando muito problemático, uma ditadura militar ainda se desmanchando, a morte de Tancredo. O clima era de desilusão, um cenário de distopia. E havia também nosso momento como banda" – por esta, entenda-se a má promoção do disco anterior pela Warner, à qual Gavin atribuiu seu ceticismo pessoal com a música e a carreira e a raiva do mercado, da gravadora e do mundo.

Em 1987, os Titãs indagaram no refrão de "Desordem": "Quem quer manter a ordem?/ Quem quer criar desordem?". Na falta de respostas, aludiam a um povo à margem de decisões públicas, uma nação que era uma "loucura", de preços sem controle e carros de polícia queimados por uma multidão enfurecida, e seus governantes de sempre:

> Mais uma briga de torcidas/ Acaba tudo em confusão/ A multidão enfurecida/ Queimou os carros da polícia/ Os preços fogem do controle/ Mas que loucura está nação/ [...]/ É seu dever manter a ordem/ É seu dever de cidadão/ Mas o que é criar desordem/ Quem é que diz o que é ou não?/ São sempre os mesmos governantes/ Os mesmos que lucraram antes/ Os sindicatos fazem greve/ Porque ninguém é consultado/ Pois tudo tem que virar óleo/ Pra pôr na máquina do estado (Titãs, 1987, s/p.).

Tal desencanto com o país marcou mais letras do disco, como "Lugar nenhum"

> Não sou brasileiro/ Não sou estrangeiro/ (...)/ Nenhuma pátria me pariu (Titãs, 2005, s/p.).

e "Comida"

> A gente não quer só comida/ A gente quer comida/ Diversão e arte (Titãs, 2021, s/p.).

A popularidade desta a alçou a slogan de protestos estudantis e a fez ser vista até como "uma neocanção de protesto, sem o culto à miséria que caracterizava as

antigas" (Dapieve, 1995, p. 101). Os Titãs cantavam ironia, desprezo, desencanto e horror ao país. Como notou o poeta Paulo Leminski no release do LP, "os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa" (Leminski, 1987 in Dapieve, 1995, p. 101). Remetia ao presidente Sarney que, dois anos antes, políticos elegeram vice de Tancredo e que assumiu o Palácio do Planalto.

Uma rara banda punk de projeção fora do eixo São Paulo-Brasília foi a baiana Camisa de Vênus, cujo cantor Marcelo Nova veio a cantar o retrato desiludido do país:

> Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça/ Nós vamos outra vez, profundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco/ Estamos outra vez no fundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco (Camisa de Vênus, 1987, s/p.).

Marcelo Nova expressou uma insatisfação com o estado do país muito corrente nessa geração do rock e na população em geral:

> O problema é que a face política do país é a mesma há décadas! Hoje o nosso presidente José Sarney se diz porta-voz de uma Nova República. Se nós não tivermos a memória muito curta, a gente vai ver que há dois anos este mesmo personagem era presidente do partido do governo, dos militares! E está muito engraçado. Um outdoor de Paulo Maluf metendo paranoia na cabeça da população: que precisa de segurança, que assassino tem de ir para campo de concentração. Quer dizer: isso é o quê? É a paranoia de um povo subdesenvolvido culturalmente também. Então parece que a solução é a repressão, é a paranoia, é a porrada. Vai ter Rota rodando 24 horas por dia, todo mundo de metralhadora na mão. E essa é a base de uma campanha eleitoral para governador do maior Estado do país. E isso é tenebroso! Todo mundo sabe (Nova in Maia, 1986, p. 30)

5. Releituras sobre a MPB pré-AI-5 e rock dos anos 1980

Uma vez revisado o imaginário da democracia no rock dos anos 1980, recuperam-se a seguir leituras sobre esse rock da nova geração e sobre a MPB dos anos 1960, época em que "canções de protesto" lançaram outras luzes ao futuro do "país do futuro".

Atenta à MPB dos anos 1960, Walnice Nogueira Galvão (1976 [1968]) fez uma leitura hoje clássica sobre seu repertório, frisando seu projeto informativo e participante que incorporou a evasão e a consolação mesmo sem voltar a falar de moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Ela viu em letras de autores populares – como Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil – uma mitologia na MPB dirigida a universitários interessados em canções sobre problemas sociais, políticos e econômicos. A MPB denunciava as desigualdades e, ao mesmo tempo, cantava sua utopia escapista: o "Dia que virá". Esse Dia dispensaria o ser humano de seu papel de sujeito da história, assumido pela figura mítica do Dia. Ele está em letras como "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam ("Certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ este dia estou certo que

vem"). O mito do Dia daria origem ao mito da canção, em que o indivíduo faz do canto sua alternativa à ação. Dispensados de agir, temos três imagens do canto: como consolo (cantar enquanto O Dia não vem), divulgação (cantar para anunciar a todos que O Dia virá) e pensamento mágico (cantar pra fazer O Dia vir). As três buscam consolar.

> Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, autor e ouvinte são reassegurados de seu papel importante na história.

> A canção da MMPB [moderna MPB] resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva do DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer (Galvão, 1976, p. 104).

A leitura de Galvão foi acurada para certo período da MPB, mas esse repertório teve uma inflexão rumo a uma "presentificação" do DIA, que, como notou Joaquim Alves de Aguiar (1994), praticamente coincidiu com o Ato institucional no 5 (AI-5), que agravou de vez a ditadura em dezembro de 1968. Três meses antes, Geraldo Vandré instara à ação no refrão-símbolo da luta contra o regime militar ("Vem, vamos embora/ esperar não é saber,/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer", em "Pra não dizer que não falei das flores"). Inspirado por Galvão, Aguiar viu o choque de duas noções de canção– do anseio pelo *dia que virá,* como "Sabiá" ("Vou voltar, sei que ainda vou voltar") e "Ponteio" ("Vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar para cantar"), projetando achar um paraíso perdido*; e do aqui e agora,* como "Pra não dizer..." ("Somos todos soldados armados ou não") e "Alegria, alegria" ("Eu quero seguir vivendo, amor"). O rock, segundo Aguiar, emergiu nos anos 1980 praticamente sem rebeldia, doce e sentimentalizado, ingênuo e descompromissado. Daí ele tomá-lo como diluído e inócuo.

> Os conjuntos se ressentem da falta de um projeto, que nem a canção nem mais a época, ao que tudo indica, podem oferecer. A Bossa Nova era um projeto, a Música de Protesto também, assim como o Tropicalismo. Mas foram manifestações dos "anos dourados". De lá para cá, a tônica é o esvaziamento e os músicos a mercê de uma única ideia, posta pela indústria cultural: o consumo (Aguiar, 1994, p. 153).

Outros olhares a roqueiros e suas letras foram lançados por Eduardo Jardim e Wander Miranda na coleção "Decantando a República" (2004). Jardim realçou a onipresença do "ruído do puro descontentamento" (Jardim, 2004, p. 69) e de tons descrentes, desiludidos e distópicos sobre a realidade nacional, que teve várias faces atacadas irônica e diretamente. Miranda concluía talvez não ser exagero atribuir à transição democrática, na esfera da música popular, "uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fincada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana" (Miranda, 2004: 69). Para ele, rock, rap e nomes consagrados da MPB abriram novas perspectivas à cultura urbana, pois permitiram a emergência de vozes subalternas e situações de subalternidade antes recalcadas. Ou seja, o rock se somava à MPB com uma voz crítica na música.

Considerações finais

Nos anos 1980, anseios e frustrações com a retomada da democracia deram o tom de percepções correntes no Brasil. E a música popular – o rock da nova geração, em especial – cedeu material fértil para estudar aquele imaginário da redemocratização.

Os roqueiros atribuíram dois significados centrais à transição democrática: esperança, ligada sobretudo à expectativa de virar a página do autoritarismo vigente, e desilusão, remontando a promessas de líderes da dita Nova República que não se efetivaram. Notam-se variações nas visões do patriotismo (ora de exaltação, ora de indignação) e da ideologia (menos ou mais pró-revolução), além de continuidades como a recusa do autoritarismo, vocalizada sobretudo por punks – ideias que merecem aprofundamento.

É curioso recuar a canções de anos pré-AI-5 como fez Galvão e buscar aproximações e afastamentos ao imaginário daquela época. O mito do "Dia que virá" e as imagens do canto como consolo, divulgação ou pensamento mágico parecem apresentar traços de continuidade no discurso de bandas punks paulistanas, por exemplo. Basta ler o chamado à revolução das bandas Inocentes e *Restos de Nada*.

Nos anos 1990, quando a democracia parecia nos eixos, já sob a vigência da atual Constituição e com a eleição presidencial direta, letras aludindo à política rarearam, no rock e em outros gêneros. Para Edgar Scandurra, do Ira!,bandas de discurso mais militante perderam apelo porque as gravadoras queriam músicas de amor, como no Ira! (Paiva, Nascimento, 2016). Para Clemente (*apud* Paiva, Nascimento, 2016: 205-206), "a chegada da democracia fez com que todo mundo desse uma relaxada. Estávamos cansados de guerra, todo mundo queria apenas enlouquecer um pouco sem compromisso. O hip-hop não baixou a guarda e foi conquistando corações e mentes pela periferia da cidade, e muitos punks debandaram para o rap".

A presença hoje em dia de um imaginário popular com novas interseções da desilusão com a esperança e uma aparente persistência de mitos como o de um "Dia que virá" indicam futuros de trilha sonora insondáveis. Mas há pistas que se pode ouvir no rock.

Referências bibliográficas

Abramo, H. W. (1994). *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta.

Aguiar, J. A. de. (1994). Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In S. Sosnowksi & J. Shwartz (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. (pp. 141-174). São Paulo: Edusp.

Bizz. (1989). Cazuza: um fim de semana no antro dos exagerados. *Bizz*, março, 28-32.

Brito, H. (1989, novembro 07). Legião Urbana. *A Tarde*.

Lula Zeppeliano. (2013, junho 11). *Cazuza no programa Cara a Cara com Marília Gabriela*, 1998. (*Entrevista Completa*). 6). [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dPj543V8xVQ.

Dapieve, A. (1995). *BRock:* o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34.

Domingos, D. (1990). Quando o artista faz sucesso fica sempre devendo. *Amiga*.

Galvão, W. N. (1976). *Saco de gatos*: ensaios críticos. (2 ed.). São Paulo: Duas Cidades.

Grangeia, M. L. (2019). O roqueiro e os monstros: Raul Seixas, esoterismo e ditadura. In J. Ferreira & K. Carloni (Org.) *A República no Brasil: trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura*. (pp. 509-538). Niterói: EdUFF.

Grangeia, M. L. (2018). Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In J. Ferreira & L. de A. N. Delgado (Eds.). *O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016*. (pp. 353-389). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grangeia, M. L. (2016). *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grangeia, M. L. (s/d.). *Os Paralamas do Sucesso: Selvagem?* Rio de Janeiro: Cobogó.

Jardim, E. (2004). Que país é este. In B. Cavalcante; H. Starling; J. Einsenberg (Ed.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. (pp. 45-59). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Perseu Abramo.

Maia, S. (1986). Camisa de Vênus: nem panos quentes, nem papas na língua. *Bizz,* outubro, 26-30.

Marques, C. J. & Rocha, E. F. da. (1988, novembro 09). Eu vou bem. O Brasil vai mal. *IstoÉ*.

Miranda, W. M. (2004). Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. In B. Cavalcante, H. Starling & J. Einsenberg (Eds.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. (pp. 61-72). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Perseu Abramo.

Moreira, G. (dir.). (2006). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. [Documentário]. Brasil: ST2.

Napolitano, M. (2002). *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica.

Naves, S. C. (2015). *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar.

O Globo. (1990, julho 16). O Vietnam da Amazônia. *O Globo / Segundo Caderno*.

Paiva, M. R. & Nascimento, C. T. (2016). *Meninos em fúrias: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Reis, D. A.(2010). Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. 23(45), 171-186.

Reis, L. F.; Lichote, L. (2016, outubro 20). Peça e livro celebram os 30 anos de 'Cabeça dinossauro', dos Titãs. *O Globo / Segundo Caderno*.

Discografia

Barão Vermelho. (1992 [1985]). *Ao vivo no Rock in Rio*. [LP]. Som Livre.
Camisa de Vênus. (1987). *Duplo sentido*. [LP]. WEA.
Camisa de Vênus. [Robério Santana & Marcelo Nova (comps.)]. (1987). O país do futuro. [Song]. *Duplo sentido*. WEA
Cazuza. (1989). *O tempo não para*. [LP]. PolyGram.
Cazuza. (1988). *Ideologia*. [LP]. PolyGram.
Cazuza. [Frejat & Cazuza (comps.)]. (1988). *Ideologia*. [Song].*Ideologia*. PolyGram.
Cazuza. [Cazuza, George Israel, Nilo Romero (comps.)]. (1988). Brasil. [Song]. *Ideologia*. PolyGram.
Cazuza, Daniel de Oliveira, Barão Vermelo, Caetano Veloso & Leandra Leal. [Cazuza & Arnaldo Brandão (comps.)]. (1989). *O tempo não para*. [Song]. Cazuza -*O tempo não para*. Som Livre.
Cólera. [Clemente (comp.)]. (1989). Promessas. [Song].Inocentes. WEA.
Cólera. [Clemente (comp.)]. (1987). Pátria amada. [Song].*Adeus Carne*. WEA.
Cólera. [Clemente (comp.)]. (1982a). Garotos do subúrbio. [Song]. *Grito suburbano*. Punk Rock Discos.
Cólera. [Clemente (comp.)]. (1982b). Pânico em SP. [Song]. *Grito suburbano*. Punk Rock Discos.
Grito Suburbano. (1982). [LP]. Punk Rock Discos.
Inocentes. (1989). *Inocentes*. [LP]. Warner.
Inocentes. (1987). *Adeus Carne*. [LP]. Warner.
Legião Urbana. (1997). *Uma outra estação*. [LP]. EMI
Legião Urbana. (1993). *O descobrimento do Brasil*. [LP]. EMI.
Legião Urbana. (1991). *V*. [LP]. EMI.
Legião Urbana. [Renato Russo, Dado Villa-Lobos & Marcelo (comp.)]. (1991). *Metal contra as nuvens*. [Song]. *V*. EMI.
Legião Urbana. (1989). *As quatro estações*. [LP]. EMI.
Legião Urbana. (1987). *Que país é este 1978/1987*. [LP]. EMI.
Legião Urbana. [Renato Russo (comp.)]. (1987). Que país é este. [Song]. *Que país é este 1978/1987*. EMI.
Legião Urbana. [Renato Russo (comp.)]. (1979). Faroeste caboclo. [Song]. Que país é este 1978/1987. EMI.
Restos de Nada. [Douglas & Ariel (comps.)]. (1987). Esperança de liberdade. [Song].*Restos de Nada*. Devil Discos.
Restos de Nada. [Douglas & Ariel (comps.)]. (1987). Rebeldia incontida. [Song]. *Restos de Nada*. Devil Discos.
Titãs. (1987). *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. [LP]. WEA.
Titãs. (1986). *Cabeça Dinossauro*. [LP]. WEA.
Titãs. [Charles Gavin (comp.)]. (1986). Estado violência. [Song]. Cabeça dinossauro. WEA.
Titãs. [Marcelo Fromer, Sergio Britto & Charles Gavin (comps.)]. (1987). Desordem. [Song].Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA.
Titãs. (2005). Lugar nenhum. [Song]. Titãs – *MTV ao Vivo*. Sony BMG.
Titãs. (2021). Comida. [Song]. *Titãs – Trio Acústico*. BMG.

CAPÍTULO 4.7.

Exposição “Rios em movimento”: Seguindo o fluxo da acessibilidade cultural

Exhibition “Rios em movimiento”: Following the flow of cultural accesibility

Hilda GOMES[247.)]

Resumo

Este é um relato de experiência do desenvolvimento de uma exposição inaugurada em janeiro de 2020, no Museu da Vida (MV), localizado no Rio de Janeiro, que definiu a curadoria coletiva e implementação da acessibilidade cultural. A exposição “Rios em Movimento” foi desenvolvida por um grupo de trabalho formado por profissionais de vários setores do MV, pesquisadores da Fiocruz, especialistas em recursos de tecnologia assistiva e consultores com deficiência. Está organizada em cinco módulos que destacam a transversalidade das questões biológicas, históricas, sociais, culturais, econômicas e políticas que atravessam o curso desses rios. Possui recursos de tecnologia assistiva, como piso podotátil, videolibras, audiodescrição, representações táteis e painéis com textos curtos em linguagem simples.
Palavras-chave: museus de ciência, divulgação científica, popularização da ciência, fruição estética, acessibilidade cultural.

Abstract

This is an experience report of the development of an exhibition inaugurated in January 2020, at the Museu da Vida (MV), located in Rio de Janeiro, which defined the collective curation and implementation of cultural accessibility. The exhibition “Rios em Movimento” was developed by a work group formed by professionals from various sectors of Museu da Vida, Fiocruz researchers, specialists in assistive technology resources and consultants with disabilities. It is organized into five modules that highlight the transversality of biological, historical, social, cultural, economical and political issues that cross the course of these rivers. Has assistive technology resources such as tactile floor, videos with Brazilian sign language, audio description, tactile representations and panels with short texts in simple language.
Keywords: science museums, scientific dissemination, science popularizat

247.) Museu da Vida/Fiocruz, Brasil. E-mail: hilda1203(at)gmail(dot)com

1. Desafios e possibilidades na construção de práticas educativas inclusivas e acessíveis

A exposição “Rios em Movimento” foi desenvolvida por um grupo de trabalho formado por profissionais de diversos setores do Museu da Vida e da Fiocruz numa curadoria coletiva e transdisciplinar. É composta por treze painéis em pintura acrílica sobre tela criados pelo artista plásticoRodrigo Andriàn. As obras buscam uma conexão entre a criação artística e o público, com o objetivo de levar a refletir sobre as ações destrutivas e a necessária preservação das coleções hídricas, chamando a atenção para a despoluição e a recuperação dos rios como atitudes prementes para a promoção da saúde e da vida, a fim de garantir a continuidade das espécies animais, inclusive a do próprio ser humano. Apresenta um relato estético que aborda curiosidades, características históricas e geográficas, mas, sobretudo, visa sensibilizar o público de maneira crítica para a compreensão dos caminhos das águas, suas escalas e dimensões, a preservação e a recuperação das bacias hidrográficas brasileiras. Foi organizada em cinco módulos e o fio condutor são os treze painéis que desaguam num cenário expositivo com aspectos biológicos, representações poéticas e da cultura brasileira, entre outras questões presentes no contexto político-social atual.

O grande desafio era apresentar as mesmas informações em variadas formas de linguagem. Para isso nos dedicamos a trazer conhecimento e protagonismo de especialistas e também de pessoas surdas, cegas e com baixa visão para que pudessem contribuir com sua expertise na consultoria e produção de materiais que nos ajudassem a contar a história dos rios brasileiros sempre em movimento. A presença das questões referentes à acessibilidade se fez orgânica no desenvolvimento da exposição “Rios em Movimento”. Este aspecto esteve desde o início nas escolhas de layout, design gráfico, circulação, iluminação, percursos, mobiliário expositivo, proposta educativa com elaboração de atividades acessíveis e inclusivas, presença de consultoria especializada de pessoas com deficiência e instalação de recursos sensoriais como:piso podotátil, videolibras, canetas pentops com audiodescrição do ambiente e conteúdos, representações táteis (peças, tela e maquete), *folder* e etiquetas em Braille, tinta e fonte ampliada, painéis com linguagem simples e textos curtos.

Entendemos que a acessibilidade é um direito que garante à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos de participação social (Governo do Brasil, 2015) e o acesso deve estar sem barreiras físicas, de comunicação e de fruição. A partir das definições da lei, as instituições museais e os espaços culturais devem garantir as dimensões de acessibilidade, envolvendo aspectos atitudinais, metodológicos, programáticos, instrumentais, arquitetônicos e comunicacionais (Sassaki, 2006), a fim de oportunizar experiências multissensoriais que beneficiam não só pessoas com deficiência, mas diversos perfis de público. Todos estes elementos visam ao desenvolvimento de práticas de sensibilização e conscientização das equipes para incorporar novas atitudes; à elaboração de estratégias educativas acessíveis; ao cumprimento da legislação; à adoção de equipamentos e aparatos inclusivos; à eliminação das barreiras físicas; e ao uso de variadas formas de comunicação e tecnologia assistiva.

Uma abordagem fundamental presente nesta exposição é a acessibilidade e, a partir desta concepção, foram contratados especialistas em recursos de tecnologia assistiva e pessoa com deficiência visual para atuar na consultoria, com o objetivo de contribuí-

rem de forma orgânica para o processo de desenvolvimento da exposição. A atuação da coordenação das ações de acessibilidade estabeleceu a sinergia no grupo de trabalho para pontuar a transversalidade e capilarizar as dimensões de acessibilidade.

Existemvários recursos que podem ser incorporados a uma exposição que tem como proposta a inclusão. Todavia, para que estes recursos estejam disponíveis de forma adequada para os visitantes, torna-se necessária a consultoria de um profissional em acessibilidade cultural. Segundo Sarraf (2008), a acessibilidade é uma forma de conceber os ambientes de forma que todos os indivíduos, independentemente de suas limitações sensoriais ou físicas, fruam do espaço a partir dos conceitos do movimento de inclusão social. Nesta perspectiva, este profissional consultor deve estar presente em todas as etapas de um projeto acessível. Corroborando com esta afirmação, Mianes e Soares (2012) reforçam que o profissional deve estar presente da concepção até a entrega do produto final. Portanto, Monteiro (2018) salienta que as pessoas com deficiência são as maiores autoridades para dizer se um produto ou trabalho está de acordo com as necessidades deste público.

A partir da premissa de que a evolução da tecnologia digital é notória, é natural que as pessoas tenham mais acesso à informação em relação aos seus direitos. Com isso, neste processo evolutivo, os equipamentos culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, galerias, centros culturais, salas de concerto, museus) vêm recebendo transformações. Desta forma, as pessoas com deficiência, que representam uma parte expressiva da população brasileira, cada vez mais fazem questionamentos das condições que cerceiam a liberdade de distintas maneiras.

2. A consultoria estabelecendo conexões e desaguando nas narrativas expositivas

A consultoria tem um importante papel multifacetado de afastar os preconceitos, o capacitismo estrutural e o sentimento de inadequação que acometem diferentes pessoas em sua diversidade, culminando na reverberação das visitas aos museus e, consequentemente, pode contribuir para o afastamento do contato com a ciência. O público de pessoas com deficiência é representado pelo profissional consultor que, de forma ampla, se dedica a defender os direitos e suprir as especificidades que são demandadas, de forma a diluir a ausência da possibilidade de questionamentos e o sentimento de não pertencimento, conforme apontam Leyton e Sanches (2018).

Conforme supracitado, é imprescindível a participação de um profissional consultor em acessibilidade cultural nas etapas de concepção, desenvolvimento e conclusão de um projeto que pretende ser inclusivo e acessível. O primeiro momento foi uma reunião com os profissionais envolvidos no projeto para proposição e deliberação sobre o desenho da exposição como um todo, a implementação de recursos de tecnologia assistiva, acessibilidade, definição de materiais utilizados, principalmente para a percepção háptica dos visitantes, além da elaboração de roteiros para disponibilização da audiodescrição.

Foram feitas análises de algumas réplicas que poderiam ser disponibilizadas em alto relevo e definidas diretrizes em relação a dimensões, materiais, texturas e critérios de segurança. Especificamente sobre a audiodescrição, foram apresentadas reproduções das principais obras do artista expositor para estabelecer o diálogo que esse material teria com os diversos outros objetos que a exposição disponibilizaria. Houve a decisão

de que as descrições seriam direcionadas aos cinco módulos, cinco painéis do artista, e a algumas réplicas táteis.
Na segunda etapa, o trabalho concentrou-se na elaboração dos roteiros de audiodescrição e consultoria. Logo que as narrações foram feitas e analisadas, incluímos estas nas canetas *pentops*(dispositivo acessível em formato de caneta que aciona áudios de sua memória interna a partir do contato da ponta com as etiquetas próprias). A terceira etapa iniciou com o processo de visitação da exposição para o estudo do posicionamento do piso podotátil, as disposições das etiquetas da pentop, a análise do mobiliário em relação às dimensões, aos materiais utilizados e à adequação para a mobilidade, principalmente de pessoas em cadeira de rodas. As réplicas táteis e os diversos objetos disponíveis para a percepção háptica foram avaliados em relação às dimensões, texturas e possíveis pontas que pudessem causar algum tipo de acidente aos visitantes. As plaquetas em Braille, fixadas no mobiliário, foram ajustadas para que ficassem presas através de cordões ou correntes e, assim, o usuário pudesse posicioná-las da maneira mais confortável para a sua altura. Desta forma, respeita-se a diversidade de usuários.

Por fim, ao término desta análise criteriosa dos recursos disponíveis, foi ministrada uma formação voltada prioritariamente para as pessoas que compõem o setor educativo do museu e demais funcionários envolvidos. Este momento contou com uma roda de conversa na qual foram abordadas diversas questões envolvendo o atendimento a pessoas com deficiência, mais especificamente as que compõem o universo das pessoas com deficiência visual.

3. A equidade comunicacional por meio da audiodescrição

Nos aspectos ligados à audiodescrição, atualmente testemunhamos uma nova era de informações e conhecimentos compartilhados, que exige transformações e revisões de formas até então praticadas em quase todos os campos do saber. Normas sociais, tecnológicas, educativas, de convivência, de compartilhamento de ambientes e informações devem ser revisadas para que todos os cidadãos, independentemente de suas características, possam ter acesso a conteúdos e locais.

Os suportes, em que conteúdos culturais, educativos e de entretenimento são disponibilizados, devem cada vez mais trazer, na sua estrutura, recursos específicos para permitir que pessoas com deficiência os acessem, proporcionando, assim, igualdade de oportunidades.A audiodescrição é um sistema de apoio criado para proporcionar a pessoas com deficiência visual total ou parcial acesso a conteúdos visuais. Em relação à aplicação da audiodescrição, Motta afirma:

> Além dos espetáculos, eventos acadêmicos, corporativos e sociais, e de produtos audiovisuais, a audiodescrição aplica-se também a imagens estáticas de livros didáticos e paradidáticos, jornais e revistas on-line, sites, redes sociais, ensino a distância. Na escola, o conhecimento sobre o recurso e sobre seus benefícios, aplicabilidade e técnicas permitirá que possa ser utilizado como ferramenta, o que sem dúvida poderá contribuir para o enriquecimento do agir pedagógico e para a abertura de mais oportunidade de aprendizagem para os alunos cegos e com baixa visão, além de alunos com deficiência intelectual, alunos com dislexia, com déficit de atenção, autistas e, mesmos, alunos sem deficiência (Motta, 2016, pp. 6-7).

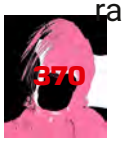
A produção de um texto descritivo é, em si, um desafio para o profissional que o produz, já que deve traduzir em palavras imagens que, muitas vezes, trazem elementos, os quais produzem efeitos e proporcionam experiências visuais abstratas. No caso da audiodescrição em peças de teatro ou filmes, outros elementos presentes, como os efeitos e conteúdo sonoro, falas, ruídos, músicas e até a reação do público, quando se trata de uma experiência coletiva, contribuem para o entendimento da obra como um todo. No que se refere à descrição de obras estáticas, na maioria das vezes, estes elementos não estão presentes, cabendo ao audiodescritor ser a ponte entre a obra e o usuário do recurso. Por outro lado, enquanto a audiodescrição em peças e filmes deve se ater aos espaços entre falas e pausas, tendo com isso muitas vezes tempo restrito para a descrição, em obras estáticas há mais liberdade para o uso do tempo necessário para que a obra seja plenamente descrita. Ainda assim, critérios subjetivos de duração de cada texto, para que fique agradável sem cansar o ouvinte, devem ser observados.

Forma-se então uma tríade: autor da obra, audiodescritor em parceria com consultor em audiodescrição e usuário da audiodescrição. Como em qualquer texto descritivo de qualidade, o princípio da fidedignidade à obra é fundamental, ou seja, quanto maior for a capacidade do audiodescritor em descrever com fidelidade a obra, menor será a interferência do elemento que intermedeia, no caso, o audiodescritor.Deve-se levar em conta que o texto descritivo precisa atender à diversidade de necessidades dentro do grupo de pessoas cegas e de baixa visão que, como qualquer grupo humano, é amplo e diverso. Há pessoas cegas de nascença que possuem uma compreensão de elementos do mundo de forma conceitual e pessoas cegas que já viram, portanto possuem informações a cerca de códigos visuais. Dentro destes dois grupos, também existem muitas variações referentes à idade e à formação intelectual e cultural.

Como se trata de um recurso também de caráter educativo, é interessante que não se omita termos ou informações importantes por serem constituintes do campo do arcabouço visual e, por isso, talvez mais distante das pessoas cegas. A dúvida e a curiosidade sobre uma palavra ou expressão nova são estímulos importantes em qualquer idade para qualquer público. Na exposição, foi escolhida uma tela significativa de cada um dos cinco módulos criados. A obra de Rodrigo Andriàn é colorida e composta por diversos elementos geométricos e linhas orgânicas. Essa combinação remete a outras linguagens visuais, como tapeçaria, mosaico, muralismo e arte *Naïf*. Sua pintura incorpora elementos figurativos bem definidos, como barcos, rios e pessoas com formas, cores e linhas. Algumas figuras são criadas pelos cruzamentos de linhas ou formas, o que permite uma interpretação aberta, visto que são grafismo e significado ao mesmo tempo. Imagens aparecem sobrepostas ou “escondidas” na tela, o que cria uma dinâmica na percepção.

Com essa disposição de elementos bem definidos com outros em menor destaque, cria-se uma narrativa, um tempo de apreciação para que se desenvolva a história. A obra de Andriàn precisa ser descrita respeitando esse jogo visual, em que é possível perceber um fluxo a partir da maneira como as figuras são criadas e dispostas. Enquanto uma carranca pode “pular” da tela, um pescador ou uma mulher podem estar escondidos no leito do rio. Ao longo de todo o processo, o texto da audiodescrição partiu desta premissa, tentando respeitar o jogo proposto por Andriàn.

Outros princípios básicos serviram de premissa para a construção do texto. A varredura da tela é sempre feita de cima para baixo e da esquerda para a direita. Da mesma



forma, o que chama mais a atenção, seja por contraste ou pela clareza na construção, é sempre descrito primeiro. O texto busca espelhar a linguagem visual e criar características próprias à natureza da obra. Além das telas, também foi produzida a audiodescrição para duas maquetes táteis que representam a tragédia de Brumadinho. Por serem táteis, as maquetes permitem ao usuário com deficiência visual uma interação direta. Neste sentido, a audiodescrição serve de suporte para a experiência sensorial. Descrição das cores dos materiais, dos textos impressos e de dados, que ajudam a dar escala ao local real, servem para complementar a experiência e projetar o usuário no ambiente.

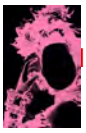
O apoio para a construção do roteiro se deu em parceria com a curadoria e a organização, com o complemento de informação e logística para o entendimento das obras e dos elementos que compõem o conjunto. A consultoria em audiodescrição complementou o processo de construção do roteiro, reforçando a clareza e objetividade à experiência. O consultor cego qualifica o diálogo e a construção do texto, com o objetivo de permitir ao usuário a melhor fruição possível para navegar nos diferentes rios que a experiência estética de uma exposição multissensorial pode permitir. Após a versão final dos roteiros de audiodescrição, aconteceu a gravação em áudio, seguindo os preceitos de fluidez de leitura, articulação plena e boa entonação. Depois da gravação, o material passou por tratamento de voz e edição e, então, foi disponibilizado em arquivos de áudios numerados e identificados para a organização da exposição. Estes arquivos foram inseridos em canetas *pentops* e, desta forma, disponibilizados para o público da exposição.

4. Sobre a produção dos vídeos em Libras e legendas em português

Segundo dados oficiais de 2010 fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (IBGE, 2010), em nosso país há um total de 24% da população com algum tipo de deficiência. Desse total, 5% são pessoas com algum tipo de deficiência auditiva, totalizando mais de 9,7 milhões de pessoas naquele ano.

Para que as pessoas com deficiência auditiva pudessem usufruir da exposição "Rios em Movimento", trabalhamos com duas acessibilidades dedicadas a elas: a tradução em Língua Brasileira de Sinais – Libras e a legenda em português, pois é sabido que nem todas as pessoas com deficiência auditiva dominam a Libras, assim como nem todas as pessoas surdas usuárias da Libras dominam a língua portuguesa escrita. Por isso foram produzidos vídeos em Libras e com legendas em português para esse público. Pensando neste grupo de pessoas, utilizamos a definição proposta por Lopes (2011) que aborda o modelo de pessoa surda a partir do modelo socioantropológico e não do modelo médico ligado apenas à fisiologia auditiva das pessoas.

> Entender o surdo como sujeito cultural é, para muitas pessoas que a ele são ligadas direta ou indiretamente, uma questão complexa e, por isso, de difícil abordagem. [...] quero dizer que entender a surdez como traço cultural não significa retirá-la do corpo, negando seu caráter natural; nem mesmo significa o cultivo de uma condição primeira de não ouvir. Significa aqui pensar dentro de um campo em que sentidos são construídos em um coletivo que se mantém por aquilo que se inscreve sobre a superfície de um corpo (Lopes, 2011, pp. 15-16).



A partir desta abordagem socioantropológica, o modelo de pessoa surda que iremos adotar não será o modelo médico e/ou modelo clínico, mas sim uma visão mais ligada às experiências visuais/espaciais, trazendo para esse público o conteúdo traduzido para Libras e/ou as legendas em língua portuguesa. Os mesmos textos expostos para o público sem deficiência foram traduzidos em Libras e transcritos em português para as pessoas surdas e/ou com deficiência auditiva.

É importante entender que a Libras é uma língua reconhecida por lei no Brasil (Lei n. 10.436/2002), em 24 de abril de 2002, tendo o mesmo valor que a língua portuguesa, ou seja, uma não se sobrepõe a outra. Esse marco é importante, pois legitima o uso dessa língua em nossas produções, para que essa exposição fosse acessível a mais pessoas. Um outro ponto importante a ser tratado aqui é em relação à formação do profissional intérprete de Libras: "Art.17. A formação do tradutor e intérprete de Libras – Língua Portuguesa deve efetivar-se por meio de curso superior de Tradução e Interpretação, com habilitação em Libras – Língua Portuguesa (Brasil, Decreto n. 5.626/2005, Cap. V)".

Não basta apenas conhecer a Libras, é preciso saber quais recursos de tradução poderá ser utilizada para cada atividade, garantindo assim uma tradução mais clara e objetiva. Na exposição "Rios em Movimento", foi utilizada uma das diversas técnicas de tradução existente para a atuação do tradutor, que é a Tradução Interlíngual, empregando a técnica reconstrução de períodos. Conforme Barbosa enuncia:

> A reconstrução consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original ao passá-los para a TLT. Na tradução do português para o inglês é muitas vezes necessário distribuir as orações complexas do português em períodos mais curtos em inglês. Na tradução do inglês para o português ocorre o inverso. Observo isso com frequência quando traduzo manuais do usuário do inglês para o português. De modo geral, meus clientes não aceitam os períodos curtos do inglês, achando que dão ao texto em português um tom excessivamente infantil (Barbosa, 2004, p. 70).

Segundo o autor, a reconstrução de períodos serve ao tradutor para adequar da melhor forma o texto a ser traduzido para que, ao chegar na língua traduzida (o português), os usuários da Libras consigam se identificar e compreender o texto apresentado. Todos os textos da obra de Rodrigo Andriàn foram traduzidos por um intérprete e revisados por um outro intérprete para garantir a melhor qualidade e clareza na tradução. Em cada módulo, tivemos um vídeo traduzido com a legenda em português, gravado em um estúdio de vídeo profissional e editado para que todo o conteúdo acessível em Libras estivesse funcionando dentro do próprio vídeo da exposição, entendendo aquela ação como parte da exposição e não como um "apêndice".

5. Processo de elaboração de obras táteis

Como a exposição retrata o ambiente ribeirinho e a ecologia dos rios, pensou-se na produção de modelos táteis que pudessem compor o acervo e dar concretude aos conceitos.A elaboração das obras táteis busca alinhar a estética das formas visuais à valorização das percepções táteis, possibilitando às pessoas com deficiência visual vivenciarem experiências significativas nos espaços culturais.

Podemos denominar estas vivências como experiências estéticas, as quais presumem participação em ações que possam provocar emoções inerentes ao universo artístico-cultural. Não objetiva o entretenimento, nem se limita à aquisição de informação, de acordo com Carijó, Magalhães e Almeida (2012), preocupa-se menos com o conhecimento formal que o público vai adquirir sobre as obras, movimentos e artistas e mais com a emoção estética que a experiência com as obras pode despertar. O intuito não é minimizar a importância da informação; ao contrário, que esta esteja articulada à experiência, possibilitando assim a construção de novos conhecimentos.

O método de confecção dos materiais táteis foi pensado considerando as particularidades de cada imagem, para que a tradução possibilitasse a apreciação das pessoas com deficiência da forma mais semelhante possível das que não possuem. Haroldo de Campos (1970), citado por Júlio Plaza (2003), reflete sobre a importância de não se separar a informação estética de sua realização, afirmando que original e tradução são diferentes enquanto linguagem, mas estão ligados entre si numa relação de isomorfia. Verdade esta que nos insere frente a novas pesquisas a cada proposta que se apresenta, pois nem sempre a solução adequada para um trabalho será ideal para outro.

De acordo com Baffini e Emi (2018), referências bi e tridimensionais nos chegam pela forma de estar no mundo de pessoas videntes. Sendo assim, para adaptar recursos, faz-se necessário uma desmecanização e desconstrução de antigos conhecimentos, propiciando traduzir o que a visão capta para o universo tátil. Traduzir uma imagem bidimensional, um modelo tridimensional ou uma peça volumétrica são, no entanto, processos distintos, tendo em comum a preocupação em enaltecer a estética tátil, para que a percepção de cada detalhe seja valiosa. Um dos caminhos para este objetivo é o efeito de diferentes texturas, que são estudadas para compor os elementos da peça com a intenção de causar uma associação intuitiva e análoga ao que se propõe representar.

Para o projeto da exposição, o desafio foi demonstrar o rompimento da barragem de Brumadinho, tipos diferentes de peixes e borboletas, que são característicos dos rios apontados na mostra, e uma pintura do artista plástico Rodrigo Andriàn. As peças foram elaboradas com a supervisão de pessoas com deficiência visual, como a Roseli Behaker Garcia que possui cegueira congênita e colaborou na pesquisa de formas e texturas; e Lara Souto Santana com baixa visão, que atuou no estudo das cores. A participação de profissionais com deficiência no processo construtivo das obras traz às peças uma funcionalidade efetiva.

Para representar o rompimento da barragem de Brumadinho, foram criadas duas maquetes táteis do terreno, uma mostrando como era antes e outra depois. A pesquisa e a criação das peças foram desenvolvidas em parceria com o arquiteto Luiz André Lanzuolo, que analisou o levantamento topográfico do local, plantas e fotos aéreas, de onde se partiu para a definição de escala e materiais. A barragem foi representada com resina, o entorno com um terreno arenoso manipulado artesanalmente, trazendo um aspecto natural de terra e vegetação rasteira. As edificações afetadas pela ruptura e a estrutura do circuito férreo de vazão também foram retratadas.

Os modelos de peixes e borboletas foram elaborados mediante estudo de cada espécie, com orientações da equipe do Museu da Vida. Cada peça contém textura variada e padronagem correspondente ao exemplar autêntico, sendo representados detalhes como barbatanas e nadadeiras com as devidas proporções e peculiaridades de cada gênero.

A tradução da pintura de Rodrigo Andriàn foi formada com sobreposições de peças que juntas compõem as imagens presentes na obra original, mantendo sua concepção artística. Para favorecer o reconhecimento das unidades figurativas, como barco, carranca, mulher e peixe, estas foram trazidas a primeiro plano, destacando-se da trama geométrica do fundo. Foi utilizada textura semelhante à madeira para o barco e outra para as carrancas; a mulher foi composta com tecido aveludado em sua pele e algodão representando o pano que lavava no rio; e para o peixe usamos uma textura rugosa, criando analogia às escamas.

Num segundo plano, foram organizadas as peças que marcavam uma evidente onda presente na trama abstrata. Para a composição geométrica, já que não há realismo para associações, foram empregues variações de texturas para caracterizar as cores, por exemplo, para a cor verde textura lisa e para a cor vermelha textura hachurada, criando assim uma referência. Na obra, predominam tons esverdeados, que foram analisados juntamente com a consultora Lara, para que com poucas alterações, sem comprometer a correspondência ao modelo original, fossem criados contrastes que atendessem à necessidade das pessoas com baixa visão que, segundo dados da OMS, correspondem a 80% das pessoas com deficiência visual.

6. Considerações finais

Um museu que implementa a acessibilidade cultural torna-se também um museu mais significativo para todas as pessoas, uma vez que as estratégias utilizadas podem ser aproveitadas pelo público em geral nas suas experiências de fruição. A presença de recursos de tecnologia assistiva, tais como piso podotátil, audiodescrição, videolibras, representações táteis, entre outros, amplia as narrativas e beneficia diversos perfis de público.

Alguns pressupostos são fundamentais para que a acessibilidade cultural comece a fazer parte do DNA do museu como, por exemplo, submeter projetos para editais a fim de captar recursos que viabilizem a inserção de tecnologia assistiva; prever vagas para contratação de pessoas com deficiência, efetivando a inserção destes profissionais no campo da educação museal e potencializando as ações de acessibilidade na instituição; garantir a consultoria de profissionais com deficiência nos projetos expositivos a fim de exercitar o lema “Nada sobre nós sem nós” (Sassaki, 2006), buscando a valorização de suas expertises e experiências; oportunizar formação e treinamento das equipes da instituição para a eliminação dos preconceitos e das barreiras atitudinais de forma a proporcionar acolhimento respeitoso aos visitantes com deficiência.

Referências bibliográficas

Baffini, M. & Emi, L. C. Y. (2018). Materiais educativos com sentidos, portanto sem privilégios. In J. M. Tojo & L. Amaral (Eds.). *Rede de Redes: diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil* (pp. 344-355). São Paulo: Governo São Paulo. https://www.sisemsp.org.br/redederedes/artigos/nucleo3/a19.html.

Barbosa, H. G. (2004). *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes.

Carijó, F. H., Magalhães, J. Q., & Almeida, M. (2012, s/d.). *Acesso tátil: uma introdução à questão da acessibilidade estética para o público deficiente visual nos museus: sobre a deficiência visual. Sobre a deficiência visual*. http://www.deficienciavisual.pt/txt-Acesso_tactil_DV_museus.htm.

Governo do Brasil (2015). *Lei n. 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm.

Governo do Brasil. (2005). *Decreto n. 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei n. 10.098, de 19 de dezembro de 2000*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm.

Governo do Brasil (2002). *Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010). *Censo demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Rio de Janeiro: IBGE. https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf.

Leyton, D. & Sanches, G. (2018). Olhar de perto: a pele que toca o tempo. In Ministério da Cultura & Museu de Arte Moderna de São Paulo (Eds.), *Educação e acessibilidade: experiências do MAM*. (pp. 113-129). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ministério de Cultura. https://mam.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Educac%CC%A7a%CC%83o-e-acessibilidade_experie%CC%82ncias-do-MAM-QRcode.pdf.

Lopes, M. C. (2011). *Surdez & Educação.* Belo Horizonte: Autêntica.

Mianes, F. L. & Soares, M. B. (2012). De espectador a protagonista: a pessoa com deficiência visual como consultora em audiodescrição. *Revista Brasileira de Tradução Visual,* 12(12), 7-13. https://audiodescriptionworldwide.com/associados-da-inclusao/rbtv/de-espectador-a-protagonista-a-pessoa-com-deficiencia-visual-como-consultora-em-audiodescricao/.

Monteiro, F. V. (2018). *Análise de lexias "tabus" na audiodescrição de imagens estáticas de sexo explícito no filme "A história da eternidade"*. [Dissertação mestrado, Universidade Estadual do Ceará]. https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=85501.

Motta, L. M. V. M. (2016). Prefácio. In D. S. Carpes (Ed.). *Audiodescrição: práticas e reflexões*. (pp. 6-9). Rio Grande do Sul: Catarse.

Plaza, J. (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Sarraf, V.P. (2008). *Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade*. [Dissertação metrado, Universidade de São Paulo]. https://

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17112008-142728/publico/reabilitacaomuseu.pdf.
Sassaki, R.K. (2006). *Inclusão: construindo uma sociedade para todos*. Rio de Janeiro: WVA.

CAPÍTULO 4.8.

Entre o real e o oficial: permissividades e traduções do balé em dois contextos periféricos e brasileiros

Between the real and the official: permittivities and translations of ballet in two peripheral and Brazilian contexts

Rousejanny da Silva FERREIRA[248.)]

Resumo

O trabalho em questão trata a experiência do balé a partir de ações desenvolvidas em duas periferias brasileiras. Os projetos são: Na Ponta do Pés (Rio de Janeiro) e Escola de Dança de Paracuru (Ceará). Investigo como aspectos gestuais, técnicos, discursivos e pedagógicos do balé são incorporados ou abandonados em contextos de dança marginalizados, levando em conta questões políticas inerentes aos seus locais de acontecimento. Proponho, assim, uma reflexão (em andamento e de pesquisa de campo inicial) que se dá a partir das teorias descentradas e estudos da dança, a fim de trazer à tona as condições da prática do balé na América do Sul e das perspectivas nortecentradas que orientam parâmetros da oficialidade e da hegemonia no balé.

Palavras-chave: balé, periferia, Brasil

Abstract

The essay in question treats the experience in ballet based in actions developed in two peripheral Brazilian neighborhoods. The projects are: On Tiptoes (State of Rio de Janeiro) and Paracuru School Dance (State of Ceará). I investigate how gestural, technical, discursive and pedagogical aspects of ballet are incorporated or abandoned in marginalized dance contexts; while taking into account political issues inherent to where they are taking place. Therefore, I propose a reflection (in development and from an early field research) that comes from the decentralized theories and dance studies,aiming to bring forth the conditions of ballet practice in South America and the north-centric perspectives that dictate parameters of officiality and hegemony in ballet.

Keywords: ballet, periphery, Brazil

248.) Instituto Federal de Goiás (IFG), campus Aparecida de Goiânia – Brasil e Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires – Argentina. E-mail: rousedance.ferreira at)gmail(dot)com

1. Introdução

Quem anuncia os caminhos do balé?[249.)] A grosso modo, quando se pensa na configuração pedagógica, cênica e estética desta dança, vêm à mente os tradicionais conservatórios, os corpos de baile homogêneos em grandes teatros, as companhias internacionais e de grande circulação, as composições coreográficas nominadas como balés de repertório[250.)] e outros tantos fatores que formulam o imaginário hegemônico desta dança. Indo na direção contrária a estes aspectos, a presente pesquisa tem como interesse investigar duas experiências de balé sediadas em duas regiões periféricas do Brasil, que se organizam a partir de outras necessidades e contextos, colocando em tensão modos de ver, mover, pensar e organizar as estruturas de uma dança formulada a partir de uma série de convenções institucionais. Como as periferias concebem o balé? O que elas anunciam como formulação e desencadeamentos artísticos? Em que medida ver ações periféricas de dança como projetos sociais e escolas/companhias centrais como formuladoras de produtos artísticos de dança estabelece uma divisão geográfica e colonial de uma centralidade do poder na dança? E, por fim, de que modo descentrar o olhar e o conhecimento provoca desobediências epistémicas (Moreno, 2010) e a decolonização das subjetividades, da estética e do pensamento sobre essa dança? (GRAP, 2010).

Na intenção de investigar como isso já ocorre em contextos brasileiros, tomo como estudo de caso os projetos *Na Ponta do Pés,* no complexo de favelas do Morro do Alemão, cidade do Rio de Janeiro, estado do Rio de Janeiro, e outro que se desenvolve no *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru*, na cidade de Paracuru, estado do Ceará. Estes dois espaços trabalham com formação, vivência e circulação de produções que têm o balé como espinha dorsal, criando estratégias discursivas e gestuais as quais traem, traduzem, citam (Launay, 2013) o que está posto como oficialidade das premissas convencionais do balé para incorporar posturas políticas e artísticas, que abarcam questões raciais, gestão compartilhada, ressignificação dos gestos codificados, entre outros aspectos importantes na potencialização das metamorfoses em dança.

1.2 Lugares que provocam

O Projeto Na Ponta dos Pés, criado em 2013, no Morro do Adeus - complexo de favelas do Alemão no Rio de Janeiro, foi fundado pela professora Thuany Nascimento, que atua ali como diretora, professora e força motriz. O trabalho ganhou destaque na mídia nacional e nos grupos de debates sobre projetos sociais e periferias, principalmente por conta do documentário *Balé e balas: aulas de dança no meio do fogo cruzado* (Vice Brasil, 2019), que mostra como as aulas de balé aconteciam (ou eram interrompidas) em meio a tiroteios, no contexto da guerra entre o estado e o tráfico de drogas no Morro do Alemão; também fala da a luta do grupo e de parte da comunidade em prol da cons-

---

249) Utilizo a palavra balé em português como um marcador territorial de língua. No mesmo sentido, há diversas iniciativas de tradução de termos e nomenclaturas desta dança para as línguas maternas dos lugares em que ela se desenvolve.

250) Balé de repertório, indica, a grosso modo, uma coleção de obras coreográficas concebidas, maioritariamente, a, em companhias oficiais russas e francesas, entre o fim do século XVIII e início do século XX. Este grupo de obras tornou-se, no século XX a referência de estilo e padrão coregráfico e narrativo do balé. Muito tem se questionado, porém, a respeito da fragilidade conceitual do termo e dos critérios que operam para a determinação do recorte temporal e artístico que as denominam.

trução de um espaço físico seguro para o desenvolvimento das práticas. Ao longo dos últimos dois anos, o espaço físico da escola vem sendo erguido pela mão de obra voluntária dos alunos, pais e comunidade, que se envolveram de modo afetivo e político com as motivações sociais do projeto.

As crianças, adolescentes e professores que fazem parte do projeto vivem no morro em condições de vulnerabilidade social e são, em sua maioria, negras e negros. Estes primeiros apontamentos já acendem algumas discussões em torno da organização histórica, cultural e racial do balé no recorte brasileiro. A lógica predominante nas escolas, academias e companhias de balé atende predominantemente ao que se entende como classe média e pessoas ricas, principalmente mulheres, a quem, muitas vezes, o balé confere uma espécie de status artístico e educativo do corpo no aspecto de preparação para a vida adulta. Aqui falo sobre os estereótipos dos contos de fada que se corporificam nos personagens das princesas, nas aulas de etiqueta, na organização da postura e dos costumes, entre outros. Para isso, a estrutura geográfica dos espaços de formação e atuação profissional desta dança se volta aos preceitos e fins econômicos dos grupos sociais que podem pagar pela manutenção da centralidade do conhecimento e do poder, ou seja, a partilha desigual de diversos bens sociais, dentre eles, os artísticos.

Nesta mesma esfera, há uma dominação da branquitude[251.)] como princípio para se dançar balé e ocupar papéis de destaque na cena. O fato destas garotas, negras e periféricas, estarem no Rio de Janeiro, cidade que possui a primeira e principal escola pública de balé do Brasil, chamada Escola Estadual de Dança Maria Olenewa[252.)] , que é ligada ao balé do Theatro Municipal da capital, não lhes favorece entrada e permanência nesse espaço. As escolas e espaços artísticos 'do asfalto' (expressão que os moradores da favela usam para se referirem às pessoas que habitam fora do morro e nos espaços centralizados) ainda são omissas ou apenas fazem debates muito iniciais sobre o rompimento da lógica de exclusão e preconceito que ronda a estrutura do balé e, numa esfera maior, da dança cênica. Os custos econômicos ordinários para se manter na dança, a distância dos espaços, a precariedade do transporte público e os preconceitos velados, além da falta de perspectivas de trabalho, afasta cotidianamente pessoas periféricas do campo da dança.

Muitas políticas e debates culturais públicos e privados ainda têm um olhar estreito para os interesses de determinadas categorias e coletivos artísticos, monopolizando, assim, o lugar de fala, o que ocasiona um abafamento de outras formas de dança ou práticas artísticas e as relações que estas estabelecem com seus contextos. Assim, repensar como a geografia determina a produção, o acesso e a circulação da arte requer uma compreensão mais profunda das nuances envolvidas na dimensão do território e seus entrelaçamentos.

---

251) Segundo Mcintosh (1988 in DiAngelo, 2018, p. 38) branquitude refere-se às dimensões específicas do racismo que servem para elevar as pessoas brancas sobre as pessoas não brancas. Essa definição contrária, temos a representação dominante do racismo na educação regular como isolada em comportamentos discretos que alguns indivíduos podem ou não demonstrar, o que vai além da nomeação de privilégios específicos.

252) A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, fundada em 1927 e ainda em atividade, foi a primeira instituição oficial de ensino de balé no Brasil.

Massey (1994) aponta como os territórios são pensados para a mobilidade de uns e a imobilidade de outros, e como isso está diretamente relacionado à condição econômica e política destes lugares, construindo o que a autora denomina como geometria do poder (Massey, 2012), demonstrando como os espaços são produtos de relações sociais e exercícios de poder entre pessoas, coisas e lugares, e como sua disposição nas cidades perpetua ou reforça desigualdades estruturais nas diversas dimensões, incluindo a arte. Na mesma linha, Da Silva (2016) afirma que o espaço é mediado por relações, ou seja, os sujeitos e entidades que formam um espaço e constroem perspectivas sobre este habitante. Neste sentido, o trabalho de balé na comunidade continua acontecendo porque há concordância e reconhecimento dos pares da relevância que tal projeto traz para todos que dele participam. Desta forma, quando um espaço é produzido, há uma construção de si mesmos e de outros que movem estruturas de poder e modificam a percepção espacial da cidade. O movimento da periferia e seus sujeitos provoca a estrutura das esferas dominantes, tanto intelectualmente como territorialmente, o que formula outras implicações estéticas, políticas e estruturais do que foi sistematizado como território dominante/institucional do balé.

Ao documentário *Na Ponta dos Pés (On Pointe) – Ep. 6 | National Geographic Presents: IMPACT With Gal Gadot (2021)*, Thuany Nascimento fala dos caminhos da representatividade do balé no cotidiano e na formação de vida das meninas. Ela e as alunas entrevistadas no vídeo mencionam as dificuldades de reconhecimento, oportunidades e também os julgamentos desiguais de mulheres pretas em escolas e companhias de dança. Segundo Thuany (in National Geographic, 2021, s/p.), "é necessário ver o que ninguém está vendo" e "desenhar a vida", tendo na dança una mediadora das lutas políticas, raciais e gênero.

Diferindo de escolas tradicionais de balé, as aulas do projeto são frequentadas por alunas de idades variadas que seguem a complexidade dos movimentos a partir do que é possível para cada uma, de modo que, nessa dinâmica, as mais novas aprendem com as mais velhas, ensinando/adaptando esse conhecimento, por sua vez, para as crianças menores. As diversas lutas do balé de Thuany ressoam na formulação do gestual de balé que elas produzem. Há uma relação dos códigos corporais do balé, como a organização corporal, as regras inerentes à prática dessa dança e ao modo de estar em cena como uma corporificação das forças de que elas necessitam para lidar com a necropolítica[253.)] (Mbembe, 2018) que as atinge. Interessante observar como as formas do gesto ganham outros contornos e relações discursivas, já que as premissas de tradução, citação e alterações (Launay, 2013) dos códigos dessa dança se dão em um contexto bastante distinto de um conservatório ou escola de formação técnica, o que demonstra que a dança pode ser uma arte viva no momento do gesto dançado, com ressignificação de seus sentidos e percursos a partir das pessoas que a fazem e suas possibilidades de acontecimentos.

253.) Necropolítica é um termo cunhado por Achille Mbembe para falar sobre os meios e tecnologias de gerenciamento da morte de grupos de população, como uma questão inerente ao capitalismo neoliberal. A política da morte se materializa por meio da violência, do racismo, da miséria, da exclusão de grupos sociais em relação aos quais o Estado se omite, ao mesmo tempo em que autoriza violências físicas e subjetivas contra grupos sociais específicos.

Por outros desvios, mas em caminhos convergentes com o Na Ponta dos Pés, está o *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru*, criado em 1999 pelo professor Flávio Sampaio, que também foi construído, inicialmente, de forma voluntária pelos pais e alunos em um terreno cedido pela prefeitura da cidade. A escola e a companhia tornaram-se notáveis, principalmente por criar uma tradição de balé em uma cidade muito pequena e conhecida na região por ser uma vila de pescadores. Na pequena cidade economicamente precária, também predominava a questão muito forte de estereótipo de masculinidade que repelia do meio de danças como o balé, homens que temiam ser vistos como "afeminados".

No entanto, o coletivo de professores, bailarinos e alunos dessa escola/companhia/centro cultural foi transformando as percepções que a comunidade local tinha sobre a prática e a experiência estética do balé e também sobre a percepção de gênero e dança, da arte, enfim, como mercado de trabalho e desenvolvimento de uma metodologia própria de ensino do balé. Como consequência dessa mudança, consolidou-se uma rede de contatos e participação das políticas da cultura na cidade e do estado.

A gestão do projeto é comunitária e parte do princípio de que os envolvidos e interessados com mais experiência compartilham as funções que lhes apetecem. Tal cooperação se expande para a lógica pedagógica das aulas, onde as turmas são compostas por um professor (que geralmente foi aluno da escola) acompanhado de um aluno jovem, que assume o posto de assistente. A ideia é prepará-los para assumir este espaço de docência, compromisso e vínculo com o projeto artístico a partir dos preceitos educativos cunhados e fomentados pela escola, construindo uma prática de observação cuidadosa do corpo em relação aos códigos do balé, do respeito ao outro e do planejamento docente. Inicialmente, o ensino na escola pautava-se no método vaganova[254.] (método em que o professor Flávio tem formação), mas professores têm desenvolvido, principalmente na última década, um método próprio, que atende de modo mais democrático ao perfil corporal dos alunos que procuram a escola, e que também modificou a dinâmica e frequência das aulas, além da organização do programa de formação técnica e artística dos alunos ao longo dos anos. Flávio Sampaio afirma: "Minha grande vontade é trazer processos mais filosóficos para a Escola, para que eles pudessem entrar numa contemporaneidade de verdade, para que eu pudesse mostrar que com o balé clássico eles podem ter um corpo normal, um corpo da rua" (Sampaio in Silva, 2009, p. 52).

A companhia, a partir de então, começou a participar dos circuitos de festivais nacionais e internacionais de dança, estabelecendo parcerias e convênios com coreógrafos de grande projeção. Ao mesmo tempo, a escola foi se fortalecendo localmente, ampliando vagas, criando espaço físico para apresentação de trabalhos, condições para acolhimento de alunos que moravam em cidades vizinhas, estabelecendo a vivência em dança e a experiência estética do balé como um lugar de passagem ou profissionalização acessível aos paracuenses.

254.) Método Vaganova é um método de ensino de balé criado pela russa Agrippina Vaganova, no começo do século XX. É caracterizado pela complexidade das coordenações de partes do corpo e equilíbrios desde os primeiros anos de estudo e atenção às minuciosidades de movimentos de braços e cabeça. Dentre os tradicionais métodos de ensino de balé, é um dos mais aplicados em escolas e companhias.

O que a experiência do *Centro Cultural/Escola de Dança de Paracuru* construiu é entendido por Silva (2009, p. 123) como uma micropolítica dançarina, que fala sobre uma política artística que modifica a relação com a vida, provocando diferentes fluxos e experiências que ampliam os sentidos e a relação com a arte. Interessante ponto que compõe essa micropolítica dançarina é descolamento da escola e da companhia da prática de montagem de balés de repertório e suas variações. Flávio Sampaio defende que o projeto de balé feito por eles deve se ocupar de assuntos coreográficos contemporâneos, nascendo dos desejos e necessidades locais e das pessoas que os fazem. Isso vai na direção contrária à lógica operante da formação do balé posta no Brasil, a qual se vincula, em sua grande maioria, à ideia de forma e estilo do balé pela imagem das composições repertoriais e suas retroalimentações nos círculos de festivais competitivos e outras avaliações do gênero.

Outro ponto interessante nesta análise inicial é a grande quantidade de pessoas do gênero masculino na escola. Nos primeiros anos do projeto, os meninos que se interessavam pela prática do balé eram ridicularizados na cidade com apelidos pejorativos relacionados à sua sexualidade. Com o tempo, a postura combativa de Flávio Sampaio e a repercussão artística e social dos projetos desenvolvidos na escola foram modificando o olhar dos paracuenses sobre a formação e docência em balé feita por homens e, paralelamente a isso, a ascensão de alguns bailarinos a companhias internacionais[255.)] trouxe uma visibilidade que deslocou, em grande parte, o preconceito de gênero, abrindo espaço para a exaltação dos rapazes que praticavam balé. Isso foi se propagando de tal forma que a escola passou a ter objeto de interesse significativo por parte de crianças e jovens do gênero masculino, gerando a criação da turma "azul batata", com dezoito alunos e que tem como professor o próprio Flávio Sampaio.

As forças mobilizadas pelo balé da escola/companhia de Paracuru deslocam a percepção de colonialidade do poder que finca estereótipos diversos relacionados a gênero, produção gestual e estética e os discursos desta dança. Quijano (in GRAP, 2010) defende que a colonialidade do poder implica um padrão de dominação social que se dá não somente na estética das coisas, mas na ética e formulação das subjetividades. Romper os padrões de dominação que nos atingem como latino-americanos e feitores de uma prática artística formulada em países europeus seria, de alguma forma, mudar os parâmetros de anunciação gestual e discursiva do balé, criando distanciamentos de uma relação de servidão ou constante adequação ao que se espera como vivência de balé.

Diante do exposto, observo que estes dois projetos construíram caminhos particulares para a feitura do balé no que tange aos contextos sociais e percepções de dança no qual se encontram. Perceber as potências das fissuras artísticas e ressignificação que universos periféricos projetam pelo mover-se político é um exercício necessário de revisão dos modos de ver e do que se espera como constructo desta dança, que acontece, em realidades do Sul Global e fora dos conservatórios oficiais por teias e interesses, e mediações distintas do que está formulado como institucionalidade do campo do balé. Ver a Escola/Companhia de Dança de Paracuru e o Na Ponta dos Pés somente pelo viés de um projeto social ou educativo ou uma experiência inocente de dança é continuar sub-

255.) Alguns bailarinos da companhia trabalharam na Companhia de Balé de Cabo Verde (Cabo Verde) e em outras companhias e escolas internacionais.

jugando-os a um lugar marginal da produção de relações da arte, fomentando uma fissura econômica, geográfica, centralizadora e colonizadora do que se considera como balé sério ou dança que pertence ao campo artístico.

1.3. Modos de ver: metodologia

A escolha destes dois grupos de balé para análise deu-se por duas curiosidades iniciais: os discursos sobre dança produzidos nestes locais e o modo como o gesto dançado ganha contornos diferentes dos códigos tradicionais que regem esta dança. Uma análise que partisse das grandes concepções de balé, formuladas em conservatórios e companhias de balé em um contexto europeu privilegiado economicamente e com outros referentes culturais, poderia ser inadequada, já que partimos de realidades muito diferentes. Nesse caso, parto de uma análise do local para o global, observando as minuciosidades que sustentam e dão forma a estes balés, buscando perceber de que maneira tais movimentos provocam rachaduras epistemológicas nos conceitos formais, estilísticos e discursivos que atravessam o gênero.

Parto de dois autores para delinear os caminhos metodológicos: Carlo Guinzburg (1989) e Isabelle Launay (2018). Guinzburg aponta a necessidade de aproximar-se de um problema histórico com instrumentos oferecidos pela história, percebendo a obra de arte como uma reação complexa e ativa aos acontecimentos circundantes. Assim, faz-se necessário compreender os fenômenos artísticos pelos testemunhos e rastros que permitem o reconhecimento de símbolos culturais produzidos e reafirmados, interessando, principalmente, o que delineia o dançar e constrói sentido para o tecido social. Para tal análise, haverá um levantamento de arquivos imagéticos, videográficos e entrevistas, além de documentos, entrevistas, observação de reuniões, encontros dos coletivos envolvendo moradores da cidade, familiares e outros círculos sociais.

No mesmo caminho, recorro à Isabelle Launay (2018) para refletir sobre a dança como construção performativa mediada pela mimética, intergestualidade e intertextualidade. O gesto em dança formula uma ética da adaptação, interpretação, reprise e modificação, observando as relações memoriais estabelecidas entre o fazer e refazer do passo de balé. Tais características denotam o quão complexas podem ser tradução e transmutação do gesto e seus modos de sobrevivência em distintos contextos. No campo do gestual, recorro à observação das aulas, ensaios e apresentações coreográficas, orientações de ensino, correções, disparadores e referências de movimentos, observando como o gesto capta, cita e transmuta códigos ligados à oficialidade do balé.

1.4. Modos de ver: traduções periféricas, dança na América Latina e suas colonialidades

Gigena e Tambutti (2018) afirmam que, nas pesquisas e práticas artísticas, é impossível ignorar a relação inter desigual entre territórios e países centrais e áreas periféricas, que torna invisível o caráter diverso situado nas periferias não europeias. A formulação da dança cênica, principalmente na modernidade, foi se consolidando através de pressupostos teóricos, artísticos oriundos de matrizes estadunidenses, francesas e alemãs, para citar exemplos mais comuns, cabendo aos países do Sul a replicação de cânones e modos de fazer que pudessem se aproximar dos modelos e regras que foram tomados como oficiais no recorte da dança. As autoras apontam que “pensar uma história de dança escrita da periferia é problematizar um território discursivo para o qual convergem

não apenas conceitos complexos de história e dança, mas o problema da canonicidade e as relações de poder estabelecidas pelo cânone" (Gigena & Tambutti, 2018, p. 161).

Deste modo, construir debates mais profundos sobre os discursos de modos de fazer do balé pode abrir frestas para se compreender de que forma as forças canônicas e coloniais agenciam as lógicas de permanência, hibridações e traduções. Tomo isso como ponto importante para que percebamos que existem matrizes coloniais de poder que controlam o conhecimento em dança e sustentam hierarquias que determinam a quem cabe anunciar e a quem cabe sustentar as estruturas. Como Mignolo (in Moreno, 2010) discorre, o controle do conhecimento é uma máquina de produzir diferenças, atuando na manutenção das desigualdades e dispondo os lugares que cada modo de dança pode ocupar. As estéticas e subjetividades que formulam o entendimento central das práticas artísticas do balé no Brasil permanecem numa relação de dívida com o centro, cabendo às geografias do Sul tentar alcançar modelos e referências de núcleos que atuam para manter as lógicas de dominância, exclusão e validação no segmento.

O universalismo que relegítima os mesmos agentes e coloca em condição de subalternidade outros tantos abafa projetos que constroem vias diversas para a formulação de estratégias de dança que tocam às questões do tempo e suas urgências, bem mais do que as preocupações estilísticas da centralidade do poder. As consequências político-discursivas das relações geoestéticas desiguais do poder de enunciação no balé dificultam nossa percepção das ações oriundas das periferias como capazes de sistematizar lógicas complexas e significativas que colocam outros elementos para o entendimento desta dança, mostrando, desse modo, que as bases legitimadoras não são capazes de orientar todos numa única direção.

Acredito, por fim, assim como Gigena e Tambutti (2018, p. 170), que a revalorização dos desvios como a criação de alternativas que se constituem pela presença metamorfoseada do balé em lugares e corpos, que, a priori, não foram concebidos para tal, é uma operação que muda a perspectiva de sempre se estar em dívida com matrizes que esperam posturas de obediência ao universal. Perceber os modos de apropriação do balé e suas ressignificações nos territórios latino-americanos é uma das formas de promovermos epistemologias locais em que possamos nos reconhecer como sujeitos e artistas que abrem possibilidades para presentes e futuros mais democráticos e múltiplos.

Financiamento

Agradeço ao Programa Institucional de Incentivo à Participação em Eventos Científicos e Tecnológicos para Servidores do Instituto Federal De Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – PIPECT, que financiou minha participação neste Congresso.

Referências bibliográficas

Campos, M. A. A. (2018). *Movimentos de uma juventude bailarina: estigma, sexualidade e formação na Escola de Dança de Paracuru*. [Tese Doutorado, Universidade Federal do Ceará]. https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_1d2768fdff11c30aa280ecba2d91a503

Da Silva, L. C. (2016). Massey, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade. *Boletim de Geografia,* 34(2), 158-160. https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/BolGeogr/article/view/20240.

DiAngelo, R. (2018). Fragilidade branca. *Revista ECO-Pós*, 21(3), 35–57. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528

Gigena, M. M. & Tambutti, S. (2018). Memórias do presente, ficções do passado. In R. Guarato (Ed.). *Historiografia da dança: teorias e métodos*. (pp. 156-179). São Paulo: Anablume.

Guinzburg, C. (1989) *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras.

Launay, I. (2013). A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Revista Dança, 2(1), 87-100.https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7674.

Launay, I. (2018). *Cultures de l'oubli et citation: Les danses d'après, II*. Pantin: Centre National de la danse.

Massey, D. (2000). Um sentido global do lugar. In A. Arantes (Ed.). *O espaço da diferença*. (pp. 176-185). Campinas: Papirus.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica:biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições.

Moreno, P. P. G. (2011, abril 25). *Estéticas Decoloniales Walter Mignolo* 3.f4v. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA

National Geographic. (2021, maio 31) *Na Ponta dos Pés (On Pointe)* – Ep. 6 | *National Geographic Presents: IMPACT With Gal Gadot*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Lg3RExTTHTE

GRAP – Grupo de Apoio e Reflexão ao Processo Fórum Social Mundial. (2010, outubro 26). Anibal Quijano - *Colonialidade/Descolonialidade do Poder 3/5*. [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7sQGnmxWPuA

Silva, T. G. R. (2009). *Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*. [Tese mestrado, Universidade Estadual do Ceará]. https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=61577

Vice Brasil. (2019, janeiro 21). *Balé e balas: aulas de dança no meio do fogo cruzado*. [Vídeo] YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=BlCu2ZcatxU

TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

1 - 2 JULHO 2021

II ENCONTRO INTERNACIONAL LUSÓFONO

FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO
PORTO, PORTUGAL

COORDENADORES:
LÍGIA DABUL, PAULA GUERRA
E **PEDRO COSTA**

INFO:
WEB: **HTTP://TODASARTES.EVENTQUALIA.NET**
MAIL: **TODASARTES.CONGRESSO@GMAIL.COM**

CAPÍTULO 4.9.

Entrudo e os Bate-Bolas no Rio de Janeiro

Entrudo and the Bate-Bolas in Rio de Janeiro

Nilton Gamba JÚNIOR[256.)]
Simone FORMIGA[257.)]

Resumo

O Carnaval no Brasil remete a várias referências como o Entrudo português que chegou no Rio de Janeiro em 1641. São muitos os festejos com máscaras em Portugal, todos ligados ao ciclo da agricultura e do acasalamento.

Os Bate-Bolas são personagens de uma manifestação urbana típica da periferia do Rio de Janeiro, região da cidade que é majoritariamente habitada por classes populares. Suas performances ocorrem também no período do carnaval e com fortes laços materiais e ritualísticos com a tradição de mascarados tanto da península ibérica como na América Latina.

Este trabalho busca identificar as semelhanças entre as características formais das fantasias e das performances dos Bate-Bolas com alguns dos rituais portugueses. Partindo da coleção Rituais com máscaras: rota das máscaras em Portugal e dos livros intitulados Máscara Ibérica, volumes 1 e 2, em que encontramos uma descrição acerca das fantasias, das tradições e das performances, iremos identificar nos Bate-Bolas as possíveis influências.

Palavras-chave: carnaval, Bate-Bolas, Caretos de Podence, Rio de Janeiro, Portugal

Abstract

Entrudo is the Portuguese festival that gave rise to carnival in Brazil. Arrived in Rio de Janeiro in 1641. There are many celebrations with masks in Portugal, all linked to the cycle of agriculture and mating.

The Bate-Bolas are characters from a typical urban manifestation on the outskirts of Rio de Janeiro, a region of the city that is mostly inhabited by populares classes. His performances also take place during the Carnival period and have strong material and ritualistic ties with the tradition of Ibero-American masked people.

This work seeks to identify the similarities between the formal characteristics of Bate-Bola's costumes and performances with some of the Portuguese rituals. Starting from the collection Rituals with masks: mask route in Portugal and the books entitled Máscara Ibérica, volumes 1 and 2, in which we find a description of costumes, traditions and performances, we will identify possible influences in Bate-Bolas performances.

Keywords: carnival, Bate-Bolas, Caretos de Podence, Rio de Janeiro

256.) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio – Brasil. E-mail: gambajunior(at)gmail(dot)com

257.) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio – Brasil. E-mail: simone.formiga(at)infolink(dot)com(dot)br

1. Introdução

Nosso objetivo aqui é apresentar um dos estudos em desenvolvimento no Projeto de Pesquisa e Extensão *Mascarados Afroiberoamericanos* que é conduzido pelo DHIS – Laboratório de Design de Histórias, que pertencente ao programa de Pós-graduação do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. As manifestações carnavalizadas dos mascarados têm uma origem ancestral comum profundamente detalhada na obra de Luís Filipe Rodrigues da Costa (2015). Além do percurso arcaico, Luís Felipe consegue particularmente fazer um tratado sobre as relações dessa ancestralidade com as manifestações contemporâneas dos Caretos de Podence, em Portugal.

Esse estudo nos remete a muitas outras manifestações encontradas no Brasil e a muitas referências que podem ser encontradas nos Bate-Bolas. Porém, para este trabalho, vamos buscar demonstrar as influências dos Carretos de Podence, Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança, Portugal, nas performances dos Bate-Bolas, manifestação que acontece na periferia da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. O Bate-Bolas no Rio de Janeiro (também denominado de Clóvis, uma corruptela da palavra "Clown") traz relações com as manifestações ibéricas e europeias, mas se apropriando e relendo essas culturas com novos desdobramentos e interferências. Interessante ressaltar que apesar dos Caretos de Podence pertencerem ao meio rural e os Bate-Bolas ao meio urbano, encontramos similaridades bastante relevantes.

2. Objetivos do projeto

O projeto MASCARADOS AFROIBEROAMERICANOS objetiva refletir sobre aspectos socioculturais relacionados às tradições de mascarados (Caretos) no seu fluxo histórico em diferentes continentes – América Latina – Europa e África. Baseado nos conceitos de semiologia da realidade e pedagogia materialde Pier Paolo Pasolini, o DHIS desenvolveu uma metodologia de abordagem da cultura popular que envolve a análise material das manifestações e geração de materialização inovadora para novos modelos comunicacionais de manifestações de mascarados. Segundo Lahud, que escreve a introdução do livro Os jovens infelizes, Pasolini possui uma "profunda vocação semiológica". Possuía o hábito constante de "observar atentamente para ler nas próprias coisas, objetos, paisagens, gestos, atos, palavras, imagens, sempre os signos de uma situação histórica e cultural precisa.

> A primeira imagem da minha vida é uma cortina, branca, transparente, que pende – imóvel, creio – de uma janela que dá para um abeco bastante triste e escuro. Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como algo cósmico. Naquela cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa em que nasci (Pasolini, 1990, p. 125).

Logo, uma das perspectivas do projeto é difundir as manifestações de forma a contribuir para a sustentabilidade social e econômica dos festejos – daí o foco na materialização. Essa difusão é científica, mas também é social em um sentido mais amplo, objetivando as ações extramuros, fora das universidades. No âmbito dos veículos de comunicação, os contrastes de variáveis e o hibridismo de leitura são potencializados por diversos aspectos prioritários tais como: colaborativo, processual, customizável, sustentável, híbrido e inovador.

O aspecto colaborativo envolve a ampliação do potencial [illegible] participação de pesquisadores de diferentes países, dos brincantes, dos artist[illegible]luzem as fantasias, da comunidade e de diferentes setores sociais env[illegible]nifestação. A participação desses grupos vai desde o partilh[illegible] concepção até a capacitação em muitos dos aspectos pr[illegible] é favorecida pela possibilidade de veiculação em mídi[illegible]manente avaliação dos processos e atualiz[illegible]stemáticas e programadas, além de ser aplica[illegible]que permite acréscimos constantes. A visibilida[illegible]os, por sua vez, garantem uma continuidade quand[illegible]riados em função dos diagnósticos produzidos pe[illegible]. A possibilidade de ser customizável amplia os itens an[illegible]ar diferentes tipos de usuários na cadeia de interferência criativa [illegible]ação também permite a geração de séries especiais que modi[illegible]ociam diferentes artistas e personalidade que podem agregar v[illegible]nda e de visibilidade aos esforços de divulgação e memória.

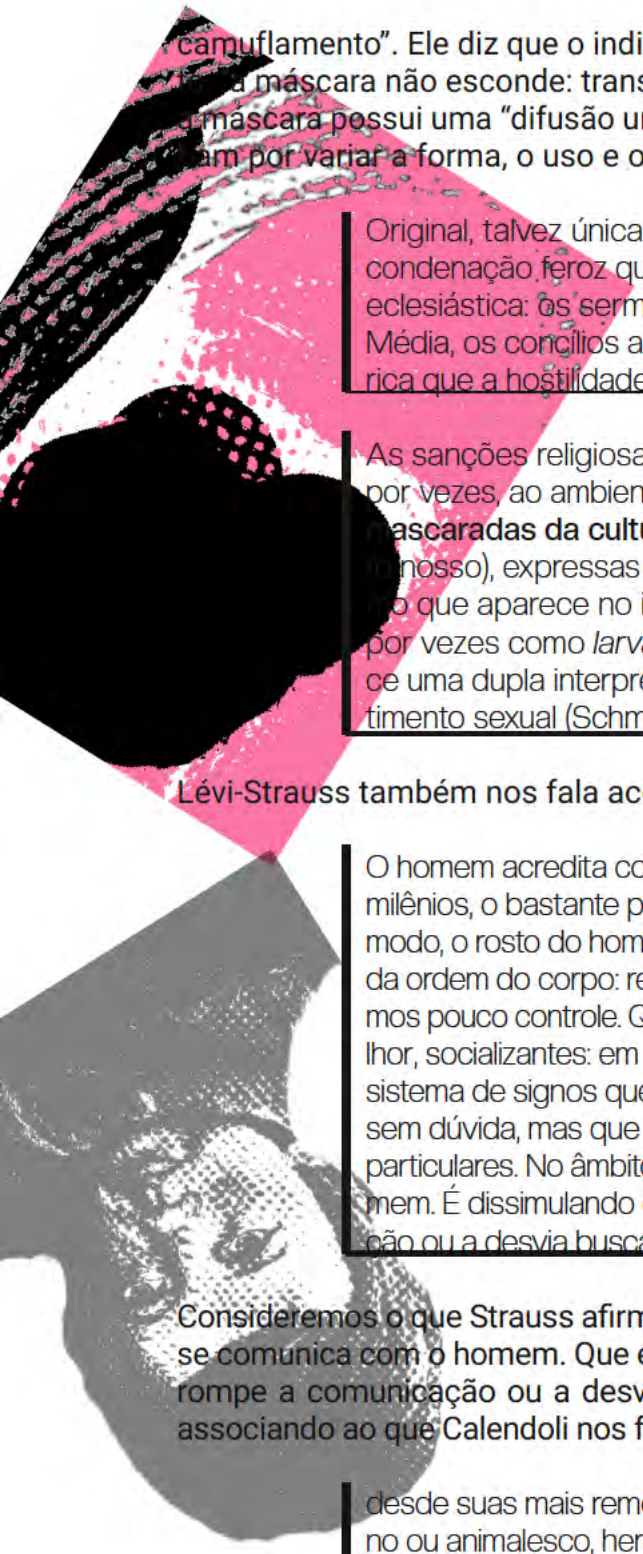
Os objetos têm como foco principal a sustentabilid[illegible] precisam ser difundidos, preservados e se tornar economicamente e[illegible]. A medida dos custos de material e das horas de trabalho versus o lucro real de venda é uma das métricas da sustentabilidade econômica do artefato e seu potencial de venda, o que determina a sua contribuição para a sustentabilidade econômica do evento. No entanto, o maior foco é a sustentabilidade social que envolve a [illegible]pacidade desses artefatos de ampliar os registos de memória, de visibilidade e de [illegible]com as manifestações.

O hibridismo já mencionado no tópico anterior q[illegible]campo, está aqui, diretamente ligado à sustentabilidade das funçõ[illegible]de de mídias, funções, públicos, estilos e modos de difusão [illegible]dar conta da diversidade de aspectos envolvidos nas [illegible]eras possibilidades culturais de difusão do event[illegible]camento de todos os aspectos anteriores[illegible]e soluções de grande potencial de renova[illegible]

3. Máscaras e mascarados

> A máscara, desde su[illegible] de um vulto divino, humano o[illegible]ue um indivíduo pode impor a[illegible]características. Esta operação de tra[illegible]o mágico e por isso coloca-se originalmen[illegible]as razões que determinam esta transformação p[illegible]A máscara, considerada como objeto em si, parece d[illegible]a mágica e religiosa, porque é o instrumento que torna possí[illegible]ose de um indivíduo fazendo-o diverso de si e conferindo-lhe outr[illegible]es. A máscara encerra a força necessária para produzir a metamorfose: é, [illegible]n, um objeto, mas um objeto carregado de uma energia secreta e obscura (Calendoli, 2013, p. 35).

A citação de Calendoli nos apresenta uma base para pensar a função das máscaras. Porém, segundo ainda o mesmo autor, "a máscara terminará por ser gradativamente privada desta sua carga mágica e tornar-se-á meio de ficção profana, de puro e simples



camuflamento". Ele diz que o indivíduo irá se esconder atrás da máscara, mas, no entan- a máscara não esconde: transforma (Calendoli, 2013, p. 35). Já Schmitt, nos diz que máscara possui uma "difusão universal", mas ao passar de uma cultura para outra, aca- am por variar a forma, o uso e o significado. O autor ainda ressalta que:

> Original, talvez única no panorama das diversas civilizações, é ao contrário a condenação feroz que sofre na Idade Média, por parte da cultura dominante, a eclesiástica: os sermões de Cesário de Arles, os penitenciários da Alta Idade Média, os concílios atestavam durante um milênio a agressão à máscara folclórica que a hostilidade da igreja condenava sem remissão.

> As sanções religiosas constituem a principal documentação; elas se referem, por vezes, ao ambiente teatral, mas, sobretudo durante os primeiros séculos, **às mascaradas da cultura popular do final do inverno e início da primavera** (grinaldo nosso), expressas através de festas, danças e mais tarde nos *charivaris*, termo que aparece no início do século XIV e que os antigos clérigos traduziram por vezes como *larvária*, com o significado de *mascherata*, em que transparece uma dupla interpretação figurativa da máscara, o aspecto animal e o travestimento sexual (Schmitt, 2013, p. 55).

Lévi-Strauss também nos fala acerca das máscaras:

> O homem acredita contrapor-se ao resto da criação; de resto, ele a saqueou por milênios, o bastante para invocar sólidas provas a favor da convicção. Do mesmo modo, o rosto do homem contrapõe-se ao estado natural. As funções naturais são da ordem do corpo: respiração, circulação, assimilação, geração, sobre as quais temos pouco controle. Quanto ao rosto, ele é a sede das funções socializadas, ou melhor, socializantes: em primeiro lugar, a linguagem, que a boca articula; e este outro sistema de signos que consiste na expressão dos sentimentos, de origem natural, sem dúvida, mas que cada cultura remodelou através de uma gama de estímulos particulares. No âmbito do rosto, e por meio dele, o homem se comunica com o homem. É dissimulando ou transformando seu rosto que ele interrompe a comunicação ou a desvia buscando outros fins (Lévi-Strauss, 2013, p. 31).

Consideremos o que Strauss afirma: "É no âmbito do rosto, e por meio dele, que o homem se comunica com o homem. Que é dissimulando ou transformando seu rosto que ele interrompe a comunicação ou a desvia buscando outros fins" (Lévi-Strauss, 2013, p. 31). E associando ao que Calendoli nos fala acerca da máscara que

> desde suas mais remotas aparições, é a representação de um vulto divino, humano ou animalesco, heroico, terrificante ou cômico, que um indivíduo pode impor ao próprio vulto, cancelando-o assumindo suas características (Calendoli,2013, p. 35).

Porém, ainda segundo o mesmo autor,

> com o passar dos séculos, a máscara terminará por ser gradativamente privada desta sua carga mágica e tornar-se-á meio de ficção profana, de puro e simples camuflamento. O indivíduo então, efetivamente, se esconderá atrás da máscara. Mas em princípio, a máscara não esconde: transforma (Calendoli,2013, p. 35).

E, ainda, segundo Schmitt (2013), que diz que “embora a máscara tenha uma difusão universal, ao passar de uma cultura a outra, variam forma, uso e significado”.

> A máscara corresponde ao estado rudimentar da consciência em que não há distinção absoluta entre ser e parecer e em que a modificação da aparência determina a modificação da própria essência (Chevalier & Gheerbrant, 1998, p. 597).

Nos estudos já realizados pelo DHIS, por conta da investigação acerca dos Bate-bolas, identificamos que os rituais com máscaras em Portugal são originários dos rituais pagãos relacionados aos ritos invernais e, principalmente, à agricultura, aos ciclos agrários. São, também, ritos de acasalamento e, principalmente, ritos de passagem para a idade adulta dos jovens rapazes. A Igreja Católica, ao se apropriar dessas manifestações, acaba por sacralizar alguns atos e a demonizar outros. Para falarmos de identidade, uma manifestação particular da cultura popular, trazemos à tona aspectos históricos e contemporâneos, que ressignificam nossa visão dessa questão: o mascarado. O uso de máscaras é um gesto que, em sua ontologia, já exige um olhar para a noção de identidade (ou de dissimulação da identidade), usando sua operação como encenação, pausa e ratificação ao mesmo tempo.

4. Rituais com máscaras em Portugal

Os rituais com máscaras em Portugal são originários dos rituais pagãos relacionados aos ritos invernais e, principalmente, à agricultura e aos ciclos agrários. São, também, ritos de acasalamento e, principalmente, ritos de passagem para a idade adulta dos jovens rapazes. As nossas investigações apontam para influências advindas desses rituais pagãos, que acabam por ser apropriados pela Igreja Católica e são resignificados. Hoje, algumas dessas manifestações procuram manter a genuína tradição, enquanto outras vão se adequando às novas possibilidades/exigências da sociedade contemporânea.

As manifestações ibéricas foram se adaptando aos contextos e à realidade de cada localidade, com o êxodo dos mais jovens para outros países ou para as grandes cidades. Uma forma de se reinventarem foi permitir a participação das raparigas, coisa que em tempos passados era impensável, e transformar essas manifestações em eventos turísticos. No próximo carnaval (2022), qualquer pessoa poderá ser um Careto de Podence, basta “contratar” um fato. Esse episódio nos remete às escolas de samba do Rio de Janeiro em que as fantasias são vendidas até no exterior. Sendo assim, a tradição do carnaval de Podence, com os entrudos chocalheiros, acaba por se resignificar pela influência do turismo, da espetacularização e da transformação de rituais em performances.

A migração dos mais jovens, residentes nas aldeias portuguesas, para as grandes cidades do país e para o exterior, contribuiu para que as manifestações diminuíssem em muito o número de participantes. No entanto, com o incentivo do turismo, muitos migrantes começaram a voltar na época do carnaval para participar das manifestações. Podecence é um exemplo, na aldeia moram aproximadamente 250 pessoas, eno carnaval chega a receber milhares de visitantes, além dos jovens que migraram e retornam no carnaval para participarem do festejo[258.)] .

258) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m_DvepFC4VE

> [...] Não se vestem de Caretos apenas os rapazes solteiros e é até muito incentivada a participação das crianças pequenas. Conhecidas como 'facanitos', as crianças vestem factos e máscaras similares aos dos Caretos e desde cedo, vão fazendo de conta que chocalham e que posam para as fotografias numa imitação muito literal do comportamento dos Caretos de hoje.

> Já a participação das raparigas é relativamente tolerada embora muitos a entendam como um desvirtuamento do papel que ainda hoje se atribui aos Caretos e que não pode ser protagonizado por elas, as chocalhadas. Para outros, as raparigas que se vestem de Caretos estão também a contribuir para a continuidade da tradição ao aumentarem o número de participantes na festa. De facto, a participação das raparigas é assim mesmo um reflexo dos tempos atuais e, talvez, de uma espécie de exercício daquela identidade cultural territorial que é também sua (Ferreira, 2016, p. 31).

A partir do que fala Luís Filipe Costa em seu livro *Caretos de Podence: história, patrimônio e turismo*, apresentamos aqui um infográfico para facilitar a melhor compreensão da evolução das manifestações com máscaras desde a era Neolítica até as influências por nós detectadas nas performances dos Bate-Bolas do Rio de Janeiro. Costa estabelece um percurso das manifestações do período neolítico até o surgimento dos Caretos de Podence. Este infográfico foi retirado do artigo intitulado *Bate-bolas: rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas*, que foi publicado no volume 28 Revistas Estudos Em Design.

> ***Solstício de Inverno – o "tempo suspenso" e o "tempo de Jano"*** Rituais de fertilidade? Ritos de passagem? Apelos à 'Mãe Natureza'? Invocação das forças benéficas por contraponto à expulsão das forças maléficas? De tudo um pouco se compõem estas festividades. Um ciclo agrário que se fecha e um novo que se abre. Tempo de paragem, é tempo de festejos. É altura de invocar as forças ocultas da Natureza para que as colheitas do tempo que há-de vir correspondam à expectativa da comunidade. É também ocasião para os homens que ainda o não são emergirem aos olhos dos mais velhos, afirmando-se pela pujança, e pela vontade de manifestarem a sua virilidade.

> Nesta rica amálgama solsticial destaca-se toda uma simbologia que convém desmistificar. Desde logo, a época do ano. O período cronológico em causa coincide com o tempo morto. Com o momento em que a criação se encontra suspensa. Em que o agricultor mata o porco e faz os enchidos que hão de durar todo o ano. Em que repara as alfaias agrícolas. Em que planifica toda atividade vindoura. É o tempo em que as forças cósmicas entram em choque, em que o caos procura dominar o cosmos caseiro, causando a anomia própria das etapas de transição. É um intervalo de renovação. Renovação social e natural. Renovação da comunidade com a afirmação dos jovens e renovação dos campos com o encerramento de um ciclo agrícola e a iniciação de outro (Ferreira, 2015, pp. 13-14).

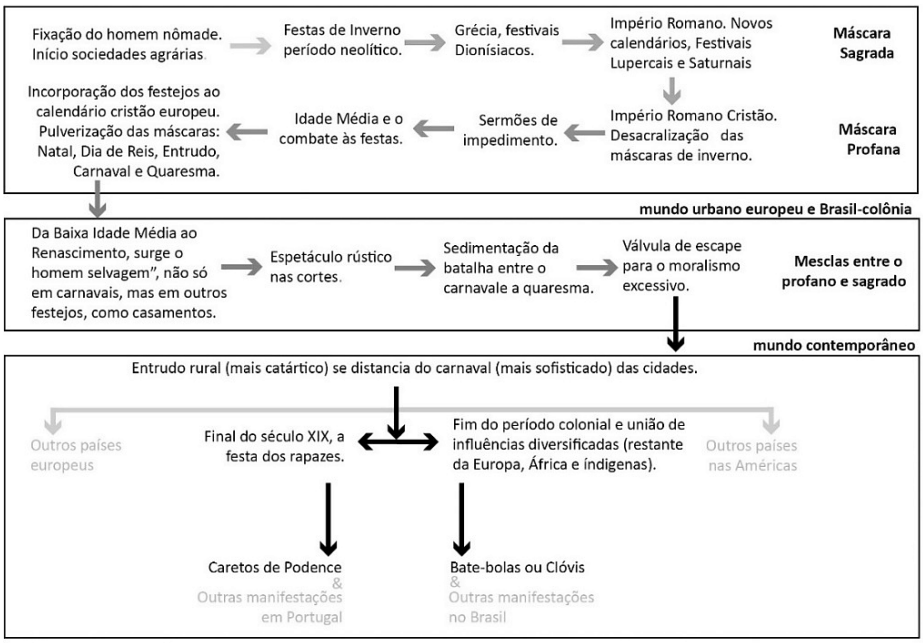


Figura 51. Percurso histórico dos mascarados da Europa até as Américas/Rio de Janeiro

Fonte: Gamba, J. (2020, p. 95).

5. Os Bate-Bolas do Rio de Janeiro

Os Bate-Bolas são brincantes de uma manifestação cultural que acontece no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro durante o carnaval. É uma manifestação urbana típica da periferia, região que é majoritariamente habitada por classes populares. E por ser uma manifestação urbana, se diferencia das manifestações das áreas rurais em Portugal e em outras localidades europeias. Mas apesar desse fato, podemos identificar algumas similaridades na configuração das fantasias/factos, máscaras e adereços. Os Bate-Bolas começaram a surgir nos anos de 1930 na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no subúrbio de Santa Cruz. Santa Cruz, naquela época Santa Cruz abrigava um matadouro, o hangar dos zepelins e a linha ferroviária/caminhos de ferro que ligava Santa Cruz ao município de Mangaratiba, porto de escoamento. Hoje o hangar é um dos últimos hangares de dirigíveis existentes e um dos mais bem conservados do mundo e é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Vieram trabalhar no matadouro de Santa Cruz imigrantes portugueses, no hangar dos zepelins alemães e na construção da ferrovia ingleses. Esses estrangeiros trouxeram suas culturas e acabaram por ajudar a "construir" as manifestações dos Bate-Bolas.

Podemos observar na figura abaixo algumas semelhanças entre uma máscara de um Bate-Bola e de uma máscara dos Caretos de Podence. Importante ressaltar aqui que, diferentemente da tradição dos Caretos de Podence em que as máscaras e os factos quanto mais "antigos", mais valorizados. No entanto as fantasias e as máscaras dos Bate-bolas são efêmeras. Porém, apesar de efêmeras, seguem uma mesma lógica de configuração, configuração essa, que ainda demonstra as influências trazidas pelos portugueses que foram trabalhar no matadouro de Santa Cruz.

Na figura acima podemos identificar algumas dessas semelhanças. Podemos começar pelas perucas, ou seja, esconder o cabelo é comum. Os Bate-Bolas, nesta máscara escondem com pelúcia, mas atualmente suas perucas são mais volumosas e feitas com

Figura 52. Foto de uma máscara dos Bate-bolas e uma dos Caretos de Podence

Fonte: Os autores.

boá. Os Caretos de Podence, por sua vez utilizam perucas feitas com as mesmas lãs que cobrem seus factos. Outra coisa interessante de perceber é o destaque dado aos olhos nas duas máscaras e como as bocas são representadas, transmite a ideia de que nenhum desses brincantes tem voz, pelo menos não tem o direito a uma voz oral. Apesar de todas as suas indumentárias, suas linguagens corporais e suas performances falarem muito.

Não podemos esquecer que o carnaval do Rio de Janeiro acontece no auge do verão e o de Podence no auge do inverno. Logo, no nosso entendimento, apesar das fantasias dos Bate-Bolas cobrirem boa parte do corpo, quando surgiram, não eram muito "pesadas", ou seja, não eram muito quentes, porém buscavam manter a padronagem das listras. Em vez de se utilizarem das mantas de lã com as listras feitas com fios de lã costurados, optaram por cetim listrado, que, de certa forma, nos remetem aos factos, não só dos Caretos de Podence, como a de outras manifestações portuguesas de aldeias da região dos Trás-os-Montes.

Figura 53. Foto de Bate-bolas com suas fantasias em cetim listradas seguindo o mesmo padrão de listras dos factos dos Caretos de Podence

Fonte: Os autores.

Figura 54. Atualmente encontramos crianças do sexo masculino nas duas manifestações

Fonte: Os autores.

Figura 55. mulheres "transvestidas" de Carretos em Podence

Fonte: Os autores.

Antigamente as crianças em Podence eram excluídas, assim como as mulheres também eram impedidas de participar do festejo. A festa era uma festa dos rapazes solteiros que encerrava o ciclo do inverno e dava início à primavera, época do plantio e fertilidade.

> No passado, vestiam-se de Caretos apenas os rapazes e homens solteiros cujo alvo eram as jovens raparigas e mulheres solteiras. Comportamento que é descrito pelos habitantes mais velhos da aldeia, como uma forma de contacto íntimo entre rapazes e raparigas que, ao tempo da sua juventude, em meados do Sec. XX, não lhes era permitido pelos costumes morais e sociais de então, à exceção daquele período de festa (Ferreira, 2016, p. 9).

Os meninos da periferia da cidade do Rio de Janeiro se fantasiavam de Bate-Bolas desde o início dessas manifestações. Não existiam "turmas" e eram brincantes, de certa forma, solitários. Com o passar dos anos e a partir dos anos de 1980, foram se formando as "turmas" e os meninos não podiam participar das turmas, até porque havia o estigma de que as turmas eram violentas e os pais não permitiam. Os anos se passaram e hoje esses meninos acompanham seus pais e se vestem igual a eles. Outra questão interessante diz respeito à participação das mulheres nas duas manifestações aqui estudadas. Segundo Ferreira, "a participação das raparigas é relativamente tolerada embora muitos a entendam como um desvirtuamento do papel que ainda hoje se atribui aos Caretos e que não pode ser protagonizado por elas, as chocalhadas" (Ferreira, 2016, p. 31).

Já a presença feminina nas manifestações dos Bate-Bolas vem se tornando cada vez mais frequente, mesmo que em quantidade muito menor que a masculina. São poucas

as mulheres que vestem as fantasias masculinas, no entanto, surgem, com a participação das mulheres, turmas exclusivamente femininas, ligadas às turmas masculinas, que se intitulam Bateboletes.

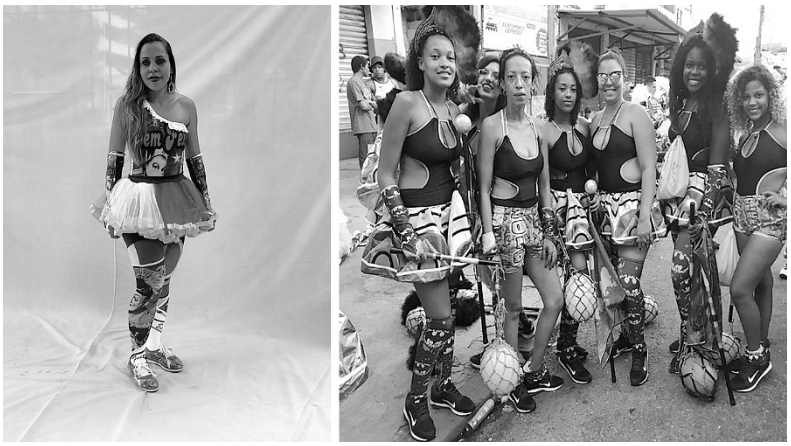


Figura 56. Bateboletes

Fonte: Os autores.

Curioso perceber como a inserção das mulheres nas duas manifestações se dá de forma diferente. Enquanto em Podence as mulheres "escondem seus rostos atrás da máscara e seus corpos dentro dos factos" (Ferreira, 2016, p. 31), as Bateboletes não utilizam máscaras e expõem seus corpos. Mesmo considerando que o carnaval em Podence se dá no inverno e no Rio de Janeiro no verão, temos as fantasias dos Bate-Bolas, atualmente, extremamente volumosas e muito quentes. Não podemos esquecer que na época do carnaval no Rio de Janeiro as temperaturas chegam a ultrapassar os 40°C.

6. Conclusão

Nossos estudos apontam para confluências e distanciamentos, para similaridades e diferenças, para influências e largamentos/transformações das influências dos Caretos de Podence nas manifestações dos Bate-bolas. Mas não só dos Caretos de Podence, como já dito anteriormente, já identificamos influências de outras manifestações dos rituais com máscara em Portugal com os Bate-Bolas. Porém, nossa proposta neste artigo foi trazer essa comparação entre os Caretos de Podence e os Bate-Bolas do Rio de Janeiro.

A pesquisa continua, somos muitos investigadores envolvidos e muitas investigadoras envolvidas e, com certeza, ainda temos muitas questões para investigar e muitas respostas, a partir das nossas investigações, para relatar e registar.

Referências bibliográficas

Andrade, P., Formiga, S. & Gamba J. N. (2018). *Mascaradas e "des(mas)caradas": um estudo acerca das representações de gênero em manifestações carnavalescas em Portugal e no Brasil*. In Sobral, J. E. C. & Everling, M. T. (Eds.). Anais do 13º Congresso Pesquisa & Desenvolvimento em Design. (pp. 3427-3441). Santa Catarina: Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE. https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/mascaradas-e-desmascaradas-um-estudo-acerca-das-representaes-de-gnero-em-manifestaes-carnavalescas-em-portugal-e-no-brasil-30196

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1998). *Dicionário dos símbolos*.São Paulo: Livraria José Olympio Editora.

Costa, L.F. (2017). *Caretos de Podence: história, patrimônio e turismo*. Lisboa: Poética Edições.

Ferreira, H. (Org.). (2016). *Rituais com máscaras: rota das máscaras em Portugal, Macedo de Cavaleiros.Vol. 5.* Liboa: Progestur.

Ferreira, H. (Org.). (2015). *Rituais com máscaras: rota das máscaras em Portugal, Mogadouro. Vol. 3.* Lisboa: Progestur.

Ferreira, H. (Org.). (2009). *Máscara Ibérica Vol II.* Lisboa: Progestur.

Ferreira, H. (Org.). (2006). *Máscara Ibérica. Vol I*. Porto: Caixotim Edições.

Gamba J., N. (2020). *Bate-bolas: rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas*. In *Estudos em Design*, 28(1): 9-104.

Lahud, M. (1990). Introdução. Os jovens infelizes. In P. P. Pasolini (1990). *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários.* Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.

PARTE V

Políticas públicas, patrimónios, memórias e heranças

CAPÍTULO 5.1.

Se estas paredes falassem: os murais da vila de Riachos

If these walls speak: the murals of the village of Riachos

Ricardo TRIÃES[259.)]

Ângela FERRAZ[260.)]

Resumo

Em Riachos, no concelho de Torres Novas, realiza-se, de quatro em quatro anos, a Festa da Bênção do Gado e, neste âmbito, em 2012, começaram-se a executar pinturas murais com temas etnográficos. Continuadas em 2016, atualmente existem na vila perto de seis dezenas, realizadas por cerca de 40 artistas locais. Apesar de serem uma prática recente, estes murais tornaram-se um elemento relevante na paisagem urbana de Riachos e um importante recurso para o fortalecimento da identidade local. Neste artigo expõe-se o contexto que lhes deu origem, o seu percurso e explora-se a ligação entre as temáticas representadas e a construção de uma memória coletiva. O posicionamento da comunidade perante os murais é analisado através do resultado de um inquérito realizado à população, em 2020. Por fim, perspetivam-se as possibilidades de preservação e utilização dos murais enquanto recurso cultural.

Palavras-chave: pintura mural, arte pública, comunidade, etnografia

Abstract

Every four years “Bênção do Gado” festival takes place at Riachos, in the municipality of Torres Novas. Under this context, in 2012, the locals started painting murals with ethnographic themes. Renewed in 2016, there are currently almost sixty mural paintings in the village made by around 40 local artists. Despite being a recent practice, these murals have become a relevant element in the urban landscape of Riachos and an important resource for strengthening local identity. On this paper we will explain the reasons, the context of these murals, their path, the connection between the themes represented and the origin of a collective memory. Through the result of a population survey made in 2020, we analysed the community's opinion in detail about the murals and the possibility to preserve it using murals as a cultural resource.

Keywords: mural paintings; public art; community; ethnography

259.) Techn&Art – Instituto Politécnico de Tomar, Portugal. E-mail: rtriaes(at)ipt(dot)pt

260.) Techn&Art – Instituto Politécnico de Tomar, Portugal E-mail: asaferraz(at)gmaildot)com

1. Os murais: contexto

A vila de Riachos, uma freguesia do concelho de Torres Novas, tem um passado marcado pelas atividades ligadas à agricultura e que, nos dias hoje, embora com um impacto social muito menor, ainda é uma atividade económica muito relevante. Neste contexto a vila foi prosperando, mas manteve sempre uma identidade muito próxima a este ambiente rural, às variadas atividades agrícolas, mantendo alguns dos usos e costumes, tradições e rituais. Um dos momentos que melhor caracteriza essa vivência e as suas origens nesse contexto rural, é a Festa da Bênção do Gado. É uma festa tipicamente religiosa, em honra de S. Silvestre (patrono dos lavradores, dos campos e protetor dos animais), de agradecimento pelas colheitas e pela saúde do gado, que se realizava, geralmente, no mês de maio. Não tendo registos mais antigos sobre o início desta festa, o início do séc. XX é um dado seguro. Numa fase inicial teve um carácter regular, sendo conhecidas as datas de 1905, 1908, 1909, 1923, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1935 e 1937. Sobre esta última, num texto do Dr. José Marques (2003), publicado postumamente, dá-se conta de como era organizado o cortejo e todo o espírito que se vivia no momento da festa. O próprio Dr. José Marques foi também ele presidente da Sociedade dos Cingeleiros, nomeadamente no ano de 1937 até, pelo menos, 1940 (Marques, 2003, p. 31) e esteve diretamente envolvido na organização desta e de outras festas (Santana, 2016). O texto terá sido escrito no ano de 1953, antes da realização da festa desse ano, onde afirma "[…] vai este ano organizar-se de novo a encantadora 'Festa Bênção do Gado'" (Marques, 2003, p. 35). Não deixa de ser curioso que, através dos diversos textos consultados, muitos deles baseados apenas nas memórias dos seus autores e sem o apoio de registos documentais (ou pelo menos destes nada se refere), a festa já fosse referida como "[…] a festa de Riachos, de que os velhos falam aos filhos com a maior saudade, procurando transmitir-lhe o seu entusiasmo […]" (Marques, 2003, p. 34). Desde a festa de 1966 apenas se realizaram, ao ritmo aleatório de uma por década, mais 3 festas, em 1973, 1985 e 1993. O novo modelo encontrado para fazer sobreviver esta manifestação cultural, tem origem na festa realizada no ano 2000, de então para cá com a periodicidade de 4 anos. A Festa da Bênção do Gado é um repositório das memórias, artefactos e manifestações religiosas e etnográficas que convivem em diversos espaços da vila, de modo formal ou mesmo informal. Desde o ano 2000 que a população, organizando-se de forma espontânea pelas suas ruas, criou novas realidades que consolidaram o carácter etnográfico da festa.

No ano de 2012 o Núcleo de Arte de Riachos (NAR), que congrega um conjunto de artistas locais, teve a iniciativa de realizar pinturas murais com temas etnográficos. Nesse ano foram realizados cerca de 40 murais, cujos temas incidiram sobre cenas de atividades agrícolas e do quotidiano, atividades artesanais, símbolos religiosos, lendas, entre outros. Em 2016 o número de murais aumentou, estendendo-se a outras ruas, tendo muitos membros da comunidade oferecido as paredes de suas casas para novas pinturas. Também nesta ocasião muitos dos murais pintados quatro anos antes foram "restaurados". No total destes dois anos o NAR envolveu nesta atividade cerca de 40 artistas locais e, no último ano, aumentou-se a diversidade e a qualidade das representações, sobretudo ao nível da figuração, introduzindo a representação de algumas figuras/personalidades locais. Estes murais foram inicialmente pintados sem grandes preocupações, nomeadamente quanto aos cuidados com a sua preservação futura, em conformidade com o mesmo carácter efémero duma festa deste tipo. No entanto, o reconhecimento da população pelo significado dos murais, que se revelaram um repositório visual de memórias e tradições, são atualmente um elemento catalisador da

identidade local em espaço público. De facto, o impacto dos murais foi maior que o perspetivado pelos próprios envolvidos, uma vez que, em 2016, perante este reconhecimento, houve um maior cuidado na preparação dos suportes, muito para além dos aspetos artísticos. Estes cuidados envolveram, antes da pintura dos murais, a resolução de problemas ao nível dos rebocos (como o preenchimento de fendas), a pintura prévia das paredes, ou mesmo a aplicação de uma camada de verniz após a pintura dos murais. Esta atitude reflete o desejo de preservação dos murais, não apenas no contexto da Festa da Bênção do Gado, mas funcionando como elo de ligação entre festas. Por outro lado, os murais de 2012 foram, em muitos casos, retocados ou repintados. Esta foi outra forma encontrada para garantir a manutenção dos seus trabalhos e a homogeneidade do estado de conservação do conjunto. Nunca tendo sido objeto de estudo, os murais de Riachos formam um importante recurso para o fortalecimento de relações sociais dentro da comunidade, para aumentar o sentimento de pertença do lugar, para estabelecer processos de diálogo e de consenso local e para a criação de uma memória coletiva de comunidade.

2. A iconografia

Estes murais, de temática etnográfica, tem a sua génese no NAR e são a consequência do trabalho de aprendizagem de um conjunto de artistas locais iniciada anos antes. No entanto, o desenvolvimento de um grande mural na parede do campo de jogos Coronel Mário Cunha, em maio de 2012 por três jovens artistas e por iniciativa da Associação Cultural Bênção do Gado, teve também a sua importância neste contexto. Até então tinham surgido, um pouco por toda a vila, alguns murais, concebidos por um jovem artista local, mas de forma “marginal”.

A aceitação pela comunidade deste conjunto passa, essencialmente, pelo facto de serem temas etnográficos e pelo tipo de representação *naïf*. Existe uma clara procura pela representação de locais/símbolos da cultura local, como é o caso da representação da

Figura 57.Representação da lenda do Sr. Jesus dos Lavradores

Fonte: Os autores.

Igreja velha, uma capela setecentista demolida em 1948 (Gonçalves, 1999, p. 67), ou a representação da lenda do Senhor Jesus dos Lavradores (Figura 1). Os temas de 2012 são, de um modo geral, representações do quotidiano agrícola ou atividades domésticas e artesanais, tendo havido uma organização no seio do NAR na escolha dos temas e a sua distribuição pelos artistas e locais a pintar.

Nesta divisão de temas houve algumas sugestões de representação ou, de uma ideia geral, que os artistas depois desenvolveram de forma livre. Muitos dos murais são tralhados em coautoria, dividindo tarefas na execução dos mesmos, desde a simples preparação dos suportes ou a pintura de alguns fundos, até a representação dos detalhes, nomeadamente nas representações figurativas. Um dos exemplos desta intencionalidade na organização dos temas é o caso de uma sequência de 8 murais, tendo como tema o trigo, onde se podem ver as diferentes fases, desde a lavoura com bois; a sementeira; a ceifa; até à representação da cozedura do pão no forno caseiro. Infelizmente, parte deste conjunto desapareceu, por necessidade de construção de uma nova habitação, restando apenas o primeiro e os dois últimos painéis desta sequência. Um outro exemplo, embora diferente, é a homenagem feita nas paredes do antigo palheiro do "Zé do Pedro", onde surgiram dois motivos relacionados com a atividade exercida por este homem de Riachos, já falecido: a produção de leite numa pequena vacaria (Jorge, 2012). Nesse local foram representados dois murais, a ordenha e uma vaca no meio de uns girassóis, tratando-se de uma composição muito simples e *naïf*, sem representar necessariamente o local ou os visados na homenagem. No núcleo principal de murais, na rua A do Bairro de Santo António, podemos ver a representação de algumas atividades agrícolas como; a gramagem do cânhamo, a lavoura, a ceifa, a vindima, a apanha da fruta e da azeitona, o boieiro, o pastor e o campino; as atividades domésticas e do quotidiano como; as mulheres a lavar no rio (Figura 2), à conversa, à janela e a tratar dos animais, ou dos homens na taberna; e outras representações de carácter lúdico/festivo como: o fandango (dança), a tourada e a garraiada; ou ainda as atividades artesanais como é o caso do sapateiro (Figura 3).

Figura 58. Mulheres a lavar no rio

Fonte: Os autores.

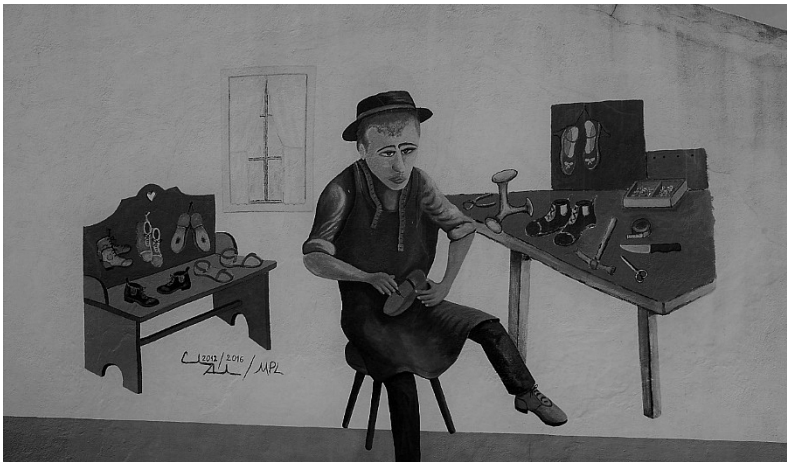


Figura 59. O sapateiro na sua oficina

Fonte: Os autores.

Em 2016, em resultado desta aceitação por parte da comunidade à pintura dos murais, decidiu-se enveredar por outros temas, nomeadamente a representação de personalidades locais. A execução destas está associada a espaços aos quais tiveram uma forte ligação. Um desses exemplos é a representação do proprietário na parede do seu antigo lagar, há muito desativado. Trata-se de um edifício devoluto e que, no contexto da Festa, sofreu algumas obras de beneficiação antes da execução do mural. Outro caso é a homenagem feita ao Dr. José Marques, um advogado e proprietário agrícola, que foi representado na fachada do Museu Agrícola de Riachos, também um antigo lagar, e que este homem cedeu para a instalação do Museu, localizado na rua que também tem o seu nome. Outro caso onde surge a representação de personalidades, é o mural realizado junto à Casa do Povo de Riachos, atualmente a sede do Rancho Folclórico "Os camponeses de Riachos". Trata-se de um conjunto onde são representados de forma isolada o seu fundador, Joaquim Santana, assim como algumas das figuras mais céle-

Figura 60. Grupo de bailadores e tocata, do Rancho Folclórico

Fonte: Os autores.

bres, como os bailadores de fandango, António Veríssimo e Zé Triguinho e o clarinetista Martinho Oliveira. O mural é ainda composto pela representação de um grupo de bailadores e a tocata, onde é possível reconhecer os representados (Figura 4).

Junto à sede do NAR são representados locais, personagens ou paisagens que ainda não tinham sido representadas, aumentando a diversidade iconográfica da memória coletiva. Um desses exemplos bem conseguidos é o mural que representa uma cena de namoro vigiado, aproveitando os vãos das janelas (fechados com alvenaria) dando maior realismo à cena e à tensão que este episódio gerava no passado. Para além desta programação concertada com os artistas do NAR surgem, de uma forma espontânea, um núcleo de murais na Rua Menino de Deus. Trata-se de um conjunto com vários murais, essencialmente em muros e fachadas de casas devolutas, de composição *naïf* e, na maioria dos casos, sem data ou assinatura. O facto de os edifícios estarem abandonados e em mau estado de conservação, condiciona os próprios murais, e em alguns casos as cenas são quase impercetíveis. A temática é semelhante, desde a cena da taberna, o campino, a mulher que vai à fonte, entre outras, mas com uma composição muito simples, desprovida de perspetiva, de pincelada grosseira e pouco detalhada. Do ponto de vista conceptual são menos elaboradas, mas são representativas de uma certa espontaneidade na apropriação do espaço e deste modo integrá-lo com os restantes murais e no contexto da Festa.

3. A perceção da comunidade sobre os murais e a sua influência na sua preservação

A integração dos murais no âmbito do interesse público pressupõe o seu reconhecimento enquanto património da vila. Ou seja, caberá ao poder local, mas igualmente às diversas iniciativas de carácter associativo e privado, criar condições para que estes registos visuais assumam um papel de destaque na promoção do espaço público, validando-os enquanto "arte pública" e reconhecendo a sua função de suporte da identidade coletiva. A ausência de património edificado relevante em Riachos, motivada pela erosão natural do tempo ou por demolições, como a da igreja setecentista que se referiu anteriormente, afigura-se como um assunto presente no seio da comunidade riachense. Disso dá conta José Manuel Pereira Martins quando afirma que "o desaparecimento de vestígios patrimoniais relevantes na historicidade e marca rural de Riachos" parece ser uma "preocupação recorrente" (Martins, 2015, p. 129). Quanto à perda dessa marca rural também Carlos Simões Nuno afirma que "se as características rurais continuam a ser a matriz de Riachos e o centro dos discursos que apresentam a terra, as suas evidências vão-se diluindo, as suas marcas tornam-se indistintas e desfocadas" (Nuno, 2008, p. 8). Contudo, essa marca é ainda notada nas várias quintas, casais e herdades agrícolas que se situam na freguesia. Trata-se de um património material, construído, no qual se insere a categoria de "monumento histórico" que durante muito tempo ocupou um lugar hegemónico no domínio do património cultural. Porém, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, o conceito tem vindo a ser ampliado para incorporar novos contextos. A noção de património proposta por Françoise Choay é reveladora disso mesmo:

> Um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos (Choay, 2008, p. 11).

Trata-se, pois, de uma construção dinâmica cujo alargamento do conceito se desenvolve, segundo a mesma autora, em três dimensões: tipológica, cronológica e geográfica (Choay, 2008, p. 12). Tipológica, uma vez que os bens reconhecidos como património deixam de estar apenas circunscritos à dimensão monumental, edificada, e entendidos pelos seus valores históricos e artísticos, mas são agora inseridos num espectro mais amplo: o cultural. Abandona-se a perspetiva tradicional e redutora centrada nos monumentos distintos e isolados, para se valorizar o espaço urbano e rural, a paisagem, os objetos da vida quotidiana, ganhando expressão as manifestações culturais intangíveis, como as tradições orais, as festividades e o saber-fazer. Cronológica, já que o referido alargamento abrange também a escala temporal, esbatendo-se os limites cronológicos do que pode ser incluído no conceito. Considerando a voracidade inerente à vida contemporânea e a rápida obsolescência dos bens, os bens patrimonializados não são só aqueles oriundos de um passado distante, mas também os que são produzidos num tempo presente. E, finalmente, geográfica, considerando as áreas em que esses bens se inscrevem e a abrangência internacional, quer dos valores, quer das orientações políticas referentes à sua preservação. Em suma, o alargamento do campo patrimonial resulta de uma visão globalizante que abarca os diferentes setores da vida atual, reforçando-se a vinculação ao território e à sociedade (Carvalho, 2006, p. 222). As consequências desta mudança no conceito de património podem ser percebidas em comunidades como a de Riachos que, não tendo no seu território património com a dita relevância artística e histórica, podem defender a promoção e a valorização dos saberes e tradições que são característicos desses lugares e a sua consequente patrimonialização de forma mais afirmativa. É neste contexto que os murais da vila parecem ganhar um lugar de destaque ao assumirem o papel de preenchimento de uma lacuna patrimonial que a comunidade vinha sentindo, tal como referia Pereira Jorge, presidente do NAR:

> O Património edificado de Riachos é pouco ou nenhum e esta iniciativa [os murais] podem ser uma ajuda para afirmar Riachos a nível cultural. É um património incalculável que ali está (Fachadas, 2016).

A legitimação do valor patrimonial atribuível aos murais terá necessariamente que partir das narrativas dos moradores locais e, através delas, alcançar as suas referências, identidade e ações. Este processo irá conduzir a reflexões a respeito da sua continuidade, preservação e implementação de estratégias de valorização. Ou seja, considerando o grande envolvimento da população na sua produção e a sua presença marcante no quotidiano da vila, as implicações dos murais na vida da comunidade que os produz e acolhe devem ser consideradas. Da mesma forma, também interessa perceber a forma como a comunidade riachense situa estas pinturas na sua própria experiência de memória e que valores lhes reconhecem. Tendo como ponto de partida estes pressupostos, foi realizado um inquérito à população natural de Riachos, ou aí residente, respondido exclusivamente via *web* com recurso à plataforma *Google Forms*, e divulgado na rede social *Facebook*, entre os dias 8 e 19 de junho de 2020, tendo sido recolhidas 237 respostas. O questionário, de resposta anónima, foi organizado em 11 perguntas fechadas de forma a facilitar o seu preenchimento e, simultaneamente, possibilitar um tratamento de dados mais eficaz e uma análise mais objetiva. As primeiras cinco perguntas centraram-se na caracterização da amostra. Verificou-se que a maioria do universo inquirido é feminino (64,1%), se situa na faixa etária entre os 46 e os 65 anos (43%) e os 26 e os 45 anos (38%) e tem formação superior (45,6%) ou o 12º ano de escolaridade (39,9%). Um dado relevante para este estudo foi a aferição dos inquiridos com a vila de Riachos, em termos de naturalidade e residência. Um número significativo de

participantes indicou ser natural da vila. Destes, a maioria reside lá desde sempre (54,5%) e 19,8% não são atualmente residentes. Entre os naturais, mas não residentes, 22,8% é-o há mais de 10 anos e apenas 3% há menos de 10 anos. Este aspeto reveste-se de particular importância para a validação da amostra dentro dos objetivos deste estudo, uma vez que o elevado número de inquiridos naturais e/ou residentes de longa duração pressupõe um bom entendimento do contexto de produção dos murais e do que representam. A grande maioria dos inquiridos estuda ou trabalha fora de Riachos (64,6%) e os restantes, 15,2% estudam ou trabalham lá, sendo 13,5% reformados e 6,8% desempregados. Na segunda parte do questionário, composto por seis questões, procurou-se caracterizar a opinião e atitude dos inquiridos face à valorização e preservação dos murais. Se estes têm algum papel transformador da paisagem urbana da vila, este é percetível e compreendido pela grande maioria dos participantes (92,9%) que afirmou gostar ou gostar muito de ver os murais nas ruas de Riachos. Apenas uma percentagem muito residual (3,8%) se manifestou de forma indiferente ou referiu não gostar ou gostar pouco (3,4%). Pretendeu-se verificar se os murais tinham algum impacto na socialização entre os indivíduos e também nesta questão se verificou uma grande tendência de resposta com 81,8% dos participantes a afirmar que os murais costumam ser frequentemente motivo de conversa com familiares, amigos ou conhecidos. De forma a aferir as opiniões sobre os murais e a forma como são entendidos pelos participantes foi sugerido um conjunto de hipóteses que os caracterizem, podendo ser escolhida mais do que uma. No gráfico 1 apresenta-se os resultados desta questão, onde se destacam as opiniões muito positivas de que os murais podem ser considerados um meio de divulgação da cultura local e uma forma de identidade local.

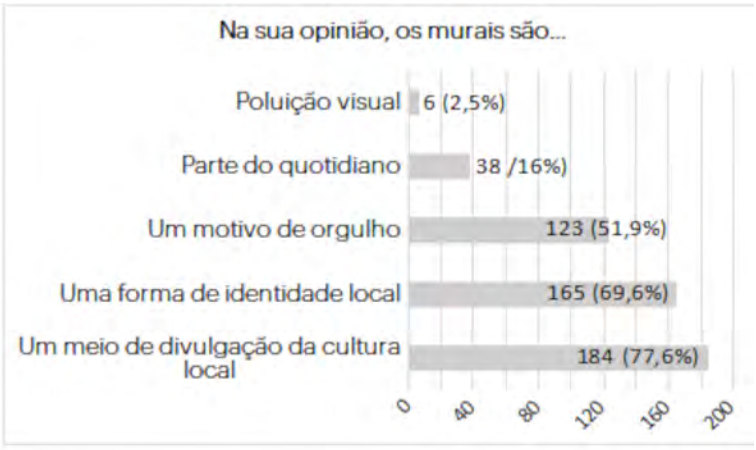


Grafico 1. Respostas à questão "Na sua opinião os murais são…"

Fonte: Os autores.

Em resposta à questão se concordam com a afirmação "os murais são arte", 96,2% disseram que sim e apenas 3,8% discordaram ou referiram não ter uma opinião formada. A definição mais simples e mais completa de arte é, talvez, aquela que nos foi dada por Dino Formaggio: "A arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte" (Formaggio, 1985, p. 9). Assim, remetidos para a esfera do reconhecimento social, os murais podem ganhar autonomia enquanto elementos culturais. Por isso mesmo, interessava perceber se para além do contributo estético os inquiridos entendiam que os murais podem servir, de uma forma mais alargada, como motor de desenvolvimento local. Sobre esta questão 75,5% manifestaram concordância. A partir das respostas dadas às questões

anteriores ficou evidente a importância atribuída aos murais por parte dos inquiridos. Ficou também sublinhado o seu reconhecimento enquanto 'património' uma vez que lhes são conferidos sentido e significado, ou seja, uma dimensão cultural e a sua inscrição no mapa de interesses desta comunidade. A última pergunta do inquérito realizado dizia respeito ao contexto de preservação dos murais. Tendo em conta que por se situarem no espaço exterior, na via pública, sujeitos a múltiplos fatores de degradação, alguns dos murais já foram destruídos ou repintados. Nesse sentido, questionou-se sobre as situações em que seria admissível a sua destruição, podendo ser assinalada mais do que uma opção. No gráfico 2 apresentam-se os resultados, sendo curioso verificar que embora os inquiridos tenham atribuído, como vimos, valores patrimoniais aos murais, o mau estado de conservação é entendido como o principal motivo que pode justificar a sua destruição.

Fica assim evidente que aquilo que é valorizado por parte dos inquiridos é a função dos murais enquanto suporte de uma mensagem iconográfica, mensagem essa que interessa preservar. Aquilo que os resultados deste inquérito parecem sugerir é que se o tempo e os seus agentes atuarem, degradando um mural ao ponto de perder a sua leitura, essa função perde-se e, como tal, parece que a comunidade facilmente aceita a sua finitude e o seu carácter efémero.

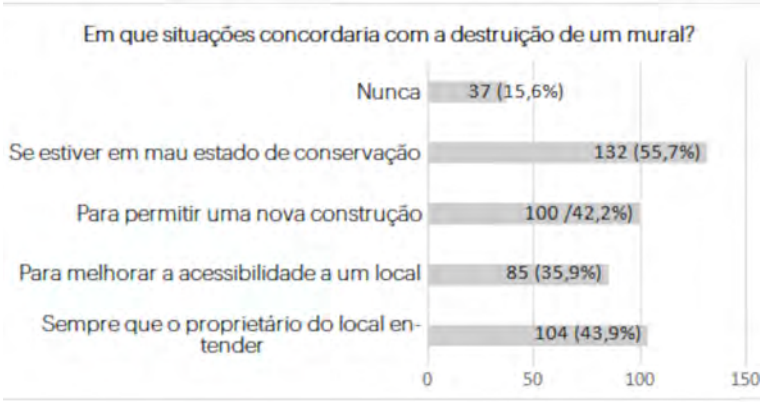


Grafico 2. Respostas à questão "Em que situações concordaria com a destruição de um mural?"

Fonte: Os autores.

4. Perspetivas futuras

O significativo aumento do número de murais realizados por ocasião da Festa da Bênção do Gado em 2016, o interesse demonstrado na realização de muitos mais na próxima edição da Festa (possivelmente em 2022) e os resultados do inquérito realizado em 2020 são sinais demonstrativos da importância dos murais de Riachos na valorização da identidade local, na ativação da participação social e no empoderamento da comunidade onde se inserem. Sendo uma prática relativamente recente, não foram ainda objeto de

uma reflexão crítica sobre os seus valores, sobre as perspetivas para a sua preservação e utilização enquanto recurso cultural. Assim, tentando colmatar esta lacuna, em janeiro de 2021 teve início o projeto "MurArte - Documentação dos murais de Riachos com vista à sua preservação sustentável". Este projeto desenvolvido por uma equipa de investigadores do Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes (Techn&Art) do Instituto Politécnico de Tomar tem como parceiros a Bênção do Gado Associação Cultural, a Associação de Defesa do Património Histórico e Natural de Riachos, o Museu Agrícola de Riachos, o Núcleo de Estudos do Museu Agrícola de Riachos e o Núcleo de Artes de Riachos. O grande objetivo deste projeto é documentar os murais, explicitando o contexto social que lhe deu origem e fornecer as bases para a sua preservação, sendo esta encarada como a primeira etapa num percurso mais alargado com vista à utilização das pinturas enquanto recurso turístico e cultural. Como refere Luís Mota Figueira "A sustentabilidade do turismo cultural depende e muito da nossa capacidade para interpretar o nosso património dando-o a usufruir aos residentes, visitantes e turistas e apostando no retorno financeiro legitimamente exigível" (Figueira, 2009, p. 278). Atualmente decorre um levantamento exaustivo de informação e documentos relativos ao contexto de produção dos murais e, simultaneamente, desenvolve-se o trabalho de catalogação. Este trabalho está a ser realizado em conjunto com os autores dos murais a quem foi solicitado o preenchimento de uma ficha de inventário, cujos dados serão considerados nos registos finais em formato digital. Espera-se assim que este seja um processo participativo e que incorpore as dimensões tanto materiais como imateriais que os murais contêm. Um dos grandes desafios deste projeto é a construção de uma metodologia de documentação que sirva as especificidades deste caso. Uma dessas particularidades decorre do carácter por vezes efémero que lhes está associado, sendo estas produções reflexo da "volubilidade" e "dinamismo" da própria comunidade. Sendo os murais um meio de expressão dentro dessa comunidade, os procedimentos de documentação devem acompanhar as alterações de atitudes e comportamentos perante a sua produção, aceitação, manutenção e preservação. Paralelamente serão utilizadas ferramentas, como um inquérito à população e entrevistas, na elaboração de um diagnóstico participativo a partir do qual se procurará o envolvimento e o consenso da comunidade para a definição de estratégias de preservação dos murais. Este consenso será determinante para o sucesso da implementação de instrumentos orientadores de práticas sustentáveis na criação, manutenção e utilização dos murais. Espera-se, pois, com este projeto, fornecer um guia prático para a elaboração dos murais que sirva de instrumento operativo, neste caso em concreto, mas que possa também servir como referência para outros projetos criativos de natureza similar em espaço público. Por fim, a médio e longo prazo, espera-se que a disseminação dos murais e a sua efetiva utilização enquanto recurso cultural se torne uma realidade. A promoção da educação patrimonial, enquanto educação para a cidadania ativa, num processo de aproximação da população ao património, à memória, de forma agradável e lúdica (Pereira & Cardoso, 2010, p. 113) pode ter os murais como instrumento fundamental.

Conclusão

Os murais de Riachos tiveram o seu início de forma mais ou menos espontânea, sem obedecer a qualquer programa, mas logo se tornaram uma referência marcante na paisagem urbana e um estímulo no processo de construção da identidade cultural local. Representando tradições, costumes e personagens locais, as pinturas colocam-se à vista de quem passa na rua, atravessando as suas rotinas. Assim, o valor e a representação que os murais adquirem são fruto desse coabitar permanente com a comunidade e, como tal, o sentido social das representações da cultura local revelam-se fundamentais para o estabelecimento do sentimento de pertença desse lugar e dessa comunidade. Apesar do carácter '*naïf*' da maioria das pinturas, onde se destacam a dimensão pessoal e popular e a primazia da expressão sobre o domínio técnico, a população reconhece-lhes valor artístico e patrimonial. No entanto, é importante lembrar que por se situarem no exterior, na maioria dos casos em propriedade privada, sem qualquer proteção física ou institucional, estes murais estão altamente vulneráveis. Como tal, considerando o processo de apropriação patrimonial que tem vindo a decorrer e o consequente desenvolvimento de um sentimento identitário, é necessário envolver a comunidade na tomada de decisão relativamente à preservação destes recursos. Só desta forma, será possível estabelecer mecanismos que promovam o diálogo permanente entre as partes envolvidas e interessadas da comunidade, como sejam as associações locais e o Museu Agrícola de Riachos, de forma a definir estratégias de gestão patrimonial e turismo cultural sustentável. A realidade dos museus locais é difícil, em boa medida, devido à escassez de recursos financeiros, onde a capacidade de intervenção dos seus responsáveis é preponderante para que se cumpra a sua função social. O Museu Agrícola de Riachos tem um papel fundamental na preservação da memória coletiva e da explicação do território e, nesse sentido, atuar como agente da dinamização turística do património (Figueira, 2009). Entende-se que as condições existentes no momento são propícias ao desenvolvimento do projeto e à consolidação desta estratégia. A relação quotidiana que os murais mantêm com os residentes e visitantes contribui, seguramente, para a preservação da memória coletiva, mas, por outro lado, não existe um mecanismo formal sobre a forma de atuação para a sua conservação. Uma eventual "tutela" por parte do Museu com vista à valorização da etnografia e das atividades tradicionais, poderá potenciar a preservação dos murais e contribuir para o desenvolvimento sustentável da região.

Agradecimentos

Os autores agradecem a colaboração prestada pelos parceiros do projeto "MurArte": Bênção do Gado Associação Cultural, Associação de Defesa do Património Histórico e Natural de Riachos, Museu Agrícola de Riachos (MAR), Núcleo de Estudos do MAR e Núcleo de Artes de Riachos.

Financiamento

Este trabalho insere-se nos objetivos do projeto 'Documentação dos Murais de Riachos com vista à sua Preservação Sustentável' (MurArte) com a referência: CFPI2020/04, do Centro de investigação Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização de Artes (TECHN&ART) financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) com a referência UID/05488/2020.

Referências bibliográficas

Barnett, A.W. (1984). *Community murals: the people's art*. Philadelphia: Art Alliance Press.

Carvalho, P. (2006). Património cultural, ordenamento e desenvolvimento: Uma nova visão do território. *Cadernos de Geografia, 24/25*, 209-226.

Choay, F. (2000; 2008). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.

Cultura e Lazer. (2016, julho 14). Fachadas e muros de Riachos transformados em telas. *O Mirante-Seminário Regional*. https://omirante.pt/semanario/2016-07-14/cultura-e-lazer.

Figueira, L.M. (2009). Património, museologia, e turismo cultural: questões e propostas. *Nova Augusta*, 21, 273-289.

Formaggio, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença.

Gonçalves, J. (1999). *Memória Cristã de Riachos: Dos tempos antigos aos nossos dias*. Riachos: Edição de autor.

Jorge, A.J.P. (2012, julho 4).Bairro de Santo António começa a engalanar-se para a Bênção do Gado. *O riachense*.

Martins, J.M.P. (2015). *O Museu Agrícola de Riachos: Agente de Educação de Adultos e Motor de Desenvolvimento Local*. Riachos: Associação para a Defesa do Património Histórico e Natural da Região de Riachos.

Marques, S. (2014). Museus de Comunidade e Experiência Turística e Criativa: o caso do Museu Agrícola de Riachos. [Dissertação mestrado, Instituto Politécnico de Tomar]. https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/13479

Marques, C. T. (2003a). Sociedade dos Singeleiros: Alguns dados sobre o seu funcionamento. *Castelo Velho*, 1, 28-31.

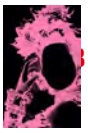
Marques, J. (2003b). A Festa da Bênção do Gado: Costumes e tradições da nossa terra. *Castelo Velho*, 1, 32-35.

Nuno, C. S. (2008). Um retrovisor para o futuro. In Gabinete de Estudos e Planeamento Editorial (Ed.). *Riachos, terra rural olhares*. (pp. 7-12). Torres Novas: Município de Torres Novas.

Pereira, M. & Cardoso, A. (2010). *A Escola e a Educação Patrimonial: Perspectivas de Intervenção.* Viseu: Centro de Estudos em Educação, Tecnologias e Saúde, Instituto Politécnico de Viseu, Escola Superior de Educação de Viseu.

Santamarina, V., Carabal, M. & Molina, M. de M. (Eds.). (2017). Conservation, Tourism, and Identity of Contemporary Community Art. A Case Study of Felipes Seade's Mural "Allegory to Work". Palm Bay: Apple Academic Press.

Santana, J. (2016, julho 20). Um olhar sobre a Festa de outros tempos. (pp. 8-9). *O Riachense*.



CAPÍTULO 5.2.

A culturalização urbana à pequena escala. A intervenção artística urbana como ação política

Urban Culturalization at the Small Scale: urban artistic intervention as political action

Rita HENRIQUES[261.)]

Resumo

Enquadrada num sistema económico que privilegia tendencialmente a produção e o consumo de experiências, a vivência urbana é, crescentemente, uma experiência culturalizada. Neste contexto, as estratégias de culturalização tornam-se uma base para projetos mais alargados de desenvolvimento socioeconómico. Destas estratégias fazem parte intervenções artísticas que, ao atuarem no espaço público, inevitavelmente ganham uma dimensão política, uma vez que interferem diretamente na produção de significados e apontam para formas alternativas dos espaços, suas vivências e apropriações. Porém, estas propostas assumem um carácter ambivalente, constituindo uma ação combativa e reivindicativa que politiza o espaço público, e contribuindo simultaneamente para limitação e privatização dos seus usos. A partir do caso específico dos Jardins Efémeros, em Viseu, propomo-nos a analisar os contornos de que se revestem estas intervenções e a forma como, em conjunção com outras estratégias, constituem uma ação política e (des)politizante do espaço.

Palavras-Chave: culturalização urbana, pequenas e médias cidades, ação política, Jardins Efémeros, Portugal

Abstract

Framed in an economic system that privileges the production and consumption of experiences, urban experience is an increasingly culturalized one. In this context, culturalization strategies become a basis for broader social and economic development projects. These strategies include artistic interventions which, while intervening in the public space, inevitably gain a political dimension, as they directly interfere in the production of meanings and point to alternative spatial configurations, experiences, and appropriations. However, these proposals acquire an ambivalent quality, forming a combative and demanding action that politicizes public space, and simultaneously contributing to the limitation and privatization of its uses. Based on the specific case of Jardins Efémeros in Viseu, we propose to analyze the contours of these interventions and the way in which they constitute a political and (de)politicizing action of space in conjunction with other strategies.

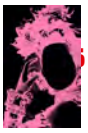
Keywords: urban culturalization, medium and small cities, political action, Jardins Efémeros, Portugal

261.) Universidade de Coimbra, Portugal. E-mail: ritahenriques0692at)gmail(dot)com

1. Estratégias de culturalização em pequenas em médias cidades

As relações com o espaço urbano são crescentemente culturalizadas, mediadas por um ideal de fruição estética do espaço urbano, onde se multiplicam as oportunidades para a sua produção e consumo mediante ações de estetização do espaço, de modelação dos seus significados e usos e de criação de ambiências convidativas. Esta tendência relaciona-se com processos mais alargados de estetização da economia e da vida quotidiana, associados à condição pós-moderna (Harvey, 1989) e que têm consequências diretas para a forma como são produzidos e consumidos os espaços urbanos. Neste contexto, caracterizado pela dilatação das esferas da cultura e das artes, pela diluição de fronteiras entre estilos, entre a arte e a vida quotidiana e entre cultura de massas e cultura popular, e pelo carácter efémero, cosmopolita e voraz dos consumos (Harvey, 1989; Bauman, 2011; Lipovetsky, 2017), ganha importância um tipo de economia simbólica (Zukin, 1995), orientada para a produção dos espaços como símbolos da cidade e da sua cultura e para a produção e circulação desses símbolos como mercadorias. A valorização dos aspetos simbólicos e imateriais da experiência urbana reflete a sua tendencial culturalização, orientada por um conjunto de processos que, de forma concêntrica, para ela concorrem: a semiotização (concentração das qualidades simbólicas dos espaços urbanos), a historicização reflexiva (apropriação renovada do património histórico da cidade, harmonizado com as diferentes valências dos espaços) e a estetização (concentração de ambiências sensitivas e afetivas, independentemente das funções práticas e quotidianas dos espaços) (Reckwitz, 2017). Assim, a cidade culturalizada é uma cidade em que as ambiências são produzidas e (re)criadas através de um investimento sensorial do espaço, de uma mobilização de imaginários e de um cruzamento das suas qualidades simbólicas e estéticas e das suas possibilidades de apropriação social.

Para além de corresponderem a novas formas de consumo cultural e de fruição do espaço, os processos de culturalização traduzem uma estratégia de reposicionamento ao nível do planeamento urbano, adquirindo especial visibilidade em centros urbanos de pequena e média dimensão. Tradicionalmente conceptualizadas por oposição ao imaginário da grande cidade, as cidades de menor dimensão encontram-se num período de transição, procurando afastar-se desta dicotomia redutora da sua complexidade e das suas possibilidades enquanto detentoras de um lugar económico, cultural e social próprio, entre o local e o global, o urbano e o rural (Bell & Jayne, 2006; Hardoy & Satterthwaite, 1986). Neste contexto, a competição interurbana por recursos económicos, infraestruturais e humanos, a par das tendências mais alargadas de estetização da economia e da vida quotidiana, reforçam a necessidade de construção de um sentido de lugar (Duxbury, 2012), que assentará num equilíbrio entre a modernização e reinvenção da imagem da cidade e a referência às suas tradições. Aqui, as práticas culturais são vistas como ferramentas indispensáveis para alavancar não só o desenvolvimento económico e a atratividade das pequenas e médias cidades, mas também um sentido de pertença e o reforço de elos entre a comunidade e os espaços e dos seus potenciais simbólicos. Assiste-se, portanto, no panorama das pequenas e médias cidades portuguesas, a uma culturalização inédita, presente tanto em discursos como em iniciativas, sejam elas políticas, económicas ou simbólicas (Conde, 1996) que se focam na crescente culturalização do espaço público através de estratégias específicas que, embora mobilizadas por diferentes atores, se orientam para a valorização e para a qualificação estética dos espaços da cidade. Estas estratégias estruturam-se em torno de dimensões distintas, como a requalificação estetizante e turistificante dos centros históricos, a atri-



buição de centralidade à cultura nos planos de desenvolvimento local, a festivalização do espaço público e da cidade e a intervenção artística no espaço. No seu conjunto, todas elas concorrem para valorização exponencial das características simbólicas da cidade, projetando-a como uma cidade estilizada, na qual os significados atribuídos à matéria da cidade, à definição de políticas públicas e ao modo como os sujeitos se relacionam entre si e com o espaço ganham uma maior importância, sobretudo aqueles que são mediados por ações instituídas e formalizadas.

É neste terreno que se estabelece mais visivelmente a tensão entre dois principais regimes da culturalização: por um lado, segundo as lógicas do mercado, da economia simbólica e da política cultural urbana tecnocrática, os centros históricos são enquadrados como lugares gentrificados, estetizados, turistificados, votados ao entretenimento e ao consumo simbólico e lúdico; por outro, segundo uma lógica de intervenção cultural independente, como lugares de reinvenção das pertenças, das apropriações e das identificações com o espaço por parte da comunidade local, através de projetos de mediação artística e cultural. Na tensão entre estes dois regimes, ocorrem formas de politização e despolitização que se refletem nas relações sociais e espaciais que este dispositivo de culturalização determina.

Uma das principais tensões observadas neste cruzamento prende-se com a criação de consensos e dissensos. Swyngedouw (2007) refere-se à criação de consensos como condição para a despolitização do espaço público e para a evacuação da dissidência. De acordo com o autor, num momento em que vários atores da cidade, pesem embora as diferenças entre as lógicas pelas quais se orientam, identificam como objetivo comum a criação de uma imagem de uma cidade criativa, dinâmica e atrativa, as novas formas de governança urbana focam-se em consensos e negociações de interesses entre os mesmos, desde o sector privado (o mercado), o sector público (o poder local) e o terceiro sector. Esta ordem aparentemente inclusiva e consensual define, segundo Swyngedouw, a condição pós-política. Esta condição associa-se à adaptação da cidade às estruturas económicas neoliberais, que as enquadram como espaços de consumo, competição e exibição. No entanto, a existência de consensos não significa a ausência de tensões e conflitos (Rancière, 2010) e, com efeito, nas pequenas e médias cidades, a fraqueza do envolvimento do sector privado em matérias culturais, a debilidade da sociedade civil e a centralidade da ação municipal não deixam de criar desencontros e desequilíbrios. Tendo em conta que ambos os regimes elegem o espaço público como lugar de intervenção, os mesmos denunciam visões específicas daquele e da cidade, sendo a primeira definida politicamente e a segunda frequentemente definida como alternativa à primeira.

2. A intervenção artística como ação política

O espaço público urbano situa-se numa junção paradoxal entre uma grande centralidade e visibilidade no contexto dos processos de culturalização, e uma crescente erosão da sua dimensão pública enquanto espaço de ação política ou, pelo menos, da sua possibilidade. De acordo com Narciso (2009), o espaço público é a condição do nascimento do espaço político, entendido como lugar de encontro e discussão pública de assuntos do interesse comum (Habermas, 1991; Arendt, 2001), de manifestação de grupos culturais ou sociais (Indovina, 2002) e de reconhecimento mútuo de legitimidades. Contudo, algumas das estratégias associadas aos processos de culturalização urbana podem influir sobre a dimensão social do espaço público, ao reforçarem a proliferação de espaços

privados e ao reduzirem as potencialidades do mesmo a projetos de urbanismo (Narciso, 2009), condicionando, consequentemente, as possibilidades do seu uso e apropriação. Por sua vez, é nessa possibilidade de apropriação que se encontra o eixo da conceção política do espaço. Ao pensarmos o espaço público como aquele que, sendo de uso comum, pertence ao poder público, a sua apropriação de forma não institucionalizada constituirá sempre uma ação política, atribuindo-lhe novas dimensões simbólicas. Se o espaço público é um recurso e um projeto, as suas configurações são o resultado dos interesses e das necessidades daqueles que o consomem e que dele se apropriam, refletindo não só um contexto social e económico específico, mas também um conjunto de aspirações comuns.

As intervenções artísticas no espaço público têm um papel formativo na constituição da vida social e na organização espacial da cidade, responsabilizando-se também pela gestão das suas realidades e possibilidades sociais e políticas (Möller, 2016) e por questões como a construção ou consolidação de uma comunidade, ou até o próprio papel dos artistas e da arte enquanto modeladores do desenvolvimento urbano (Miles, 2005). Por intervirem diretamente no espaço e nas discussões públicas, as intervenções artísticas ganham, inevitavelmente, uma dimensão política. Segundo Jacobs (2012), e em oposição à divisão tradicionalmente definida por Habermas entre a seriedade dos assuntos políticos e o entretenimento, existe uma dimensão estética subjacente a todo o discurso público e político. Assim, a esfera pública não é apenas uma arena de deliberação racional, mas sim um espaço de criação, manifestação e contestação simbólica. Ao manusearem linguagens simbólicas, as intervenções artísticas atuam diretamente nos processos de produção de significado, modelando o imaginário social e as formas de organização do espaço. Ao mesmo tempo, estas intervenções acentuam a valência do espaço público enquanto espaço de discussão crítica, de manifestação e de confronto de alternativas, revelando, assim, o seu pendor político. Por outro lado, ao incentivarem a apropriação do espaço por via do fomento de experiências estéticas, estas intervenções constituem e originam ocasiões performativas que sugerem ideais de participação cívica (Peixoto, 2003). Ao reinterpretarem aquilo que era anteriormente visto e percebido, para que novos entendimentos alternativos possam surgir, estas intervenções ganham uma dimensão política (Möller, 2016). Também segundo Lisle (2011), a arte torna-se política porque tem a capacidade de interromper formas familiares de olhar. Estas reinterpretações ajudam a revelar relações de poder existentes nos espaços, bem como modos alternativos de os usar e organizar. Este quadro não invalida que a intervenção artística no espaço público possa reproduzir assimetrias sociais. Para além de continuarem a verificar-se tendências para a privatização dos consumos culturais, dominados por uma lógica de mercado, as intervenções podem desenvolver-se no sentido de criarem ou reforçarem a tendência para a exclusão ou marginalização de determinados espaços, de determinados usos e de determinados utilizadores. Não obstante, a existência de tensões é, segundo Möller (2016), condição para um maior envolvimento do público na obra artística e no próprio espaço, invocando uma postura percetiva mais complexa e participativa.

As intervenções artísticas em espaço urbano adquirem, assim, um carácter ambivalente, gerando, simultaneamente, tendências politizantes e despolitizantes. Estas não são unívocas nem estão necessariamente vinculadas à atuação de um determinado regime de culturalização, esteja ele associado ao poder político e económico local ou às lógicas de atuação do tecido cultural independente e associativo. O reconhecimento do carácter ambivalente das intervenções artísticas permite o estabelecimento de catego-

rias de politização e despolitização que as percorrem, que serão exploradas a partir do caso particular do festival Jardins Efémeros, em Viseu. Este caso constitui um exemplo da duplicidade subjacente às intervenções artísticas no espaço público: não obstante a sua constituição enquanto atos de resistência ou de subversão de discursos e modelos totalizantes e despolitizantes de desenvolvimento urbano local, podem igualmente reforçar os discursos e tendências limitadoras da sua experiência enquanto espaço político.

2.1. Jardins Efémeros – exemplo de um dispositivo de culturalização

Figura 61. Categorias de (des)politização identificadas a partir da exploração do caso dos Jardins Efémeros

Fonte: gráfico elaborado pela autora

Desde 2011, o festival multidisciplinar, fruto da iniciativa da associação cultural independente Pausa Possível, tem vindo a ocupar espaços variados do Centro Histórico de Viseu (CHV), dos mais centrais e icónicos aos mais marginalizados e devolutos, concorrendo para a sua culturalização e da sua experiência ao sublinhar as suas qualidades estéticas, ao sobrepor linguagens simbólicas e ao repensar e propor usos e valências alternativas dos espaços. O CHV tem vindo a ser alvo de discursos dissonantes, que o enquadram simultaneamente como um lugar aglutinador de uma memória e de uma identidade coletivas, onde se encontra uma reserva de potencial para o desenvolvimento local, e como um lugar esquecido e degradado, sendo que ambos os enquadramentos motivam ações que visam a sua regeneração física e social. O festival Jardins Efémeros (JE) constitui uma dessas ações, integrando na sua programação um conjunto de responsabilidades ligadas a objetivos de desenvolvimento do espaço físico e do tecido social do CHV. O caso dos Jardins Efémeros é, então, exemplificativo de uma intervenção artística que se constitui como agente modeladora da experiência do espaço da cidade e, portanto, como ação política. No entanto, o festival articula-se com outras estratégias de culturalização na cidade que a ajustam a um modelo de desenvolvimento urbano associado ao capitalismo tardio (Swyngedouw, 2007), orientado para a promoção do crescimento económico através do incentivo à criatividade competitiva, à flexibilidade e ao empreendedorismo assentes, entre outros aspetos, numa capitalização dos valores culturais, estéticos e simbólicos do espaço urbano. Se o festival dialoga e concorre, neste sentido, para a produção de uma imagem consensualizada da cidade e, portanto, para a despolitização do espaço e da sua própria intervenção, em que sentidos se pode constituir como ação política e politizante do espaço, e em quais pode culminar no seu contrário?

A exploração desta questão assenta numa investigação mais alargada acerca dos processos de culturalização nas cidades médias e baseia-se na observação direta da oitava edição do festival, que teve lugar em 2018, bem como na análise qualitativa de entrevistas longas realizadas à organização do festival e a um conjunto de 30 habitantes e comerciantes do Centro Histórico de Viseu[262.)] . Ao longo da análise, faremos uso de alguns destes testemunhos para ilustrar questões específicas.

3. Aspetos da (des)politização

3.1. Despolitização pela via tecnocrática

Enquadrado como repositório de uma identidade urbana comum, o CHV tem vindo a ser alvo de um conjunto de estratégias de culturalização que impõem um determinado imaginário deste espaço, e da cidade no seu conjunto, como um lugar dinâmico e atrativo. Na criação deste imaginário são centrais a cultura e as artes que, em Viseu, têm vindo a ser enquadradas em planos estratégicos de desenvolvimento local. Alguns exemplos são, entre outros, a maior dotação orçamental para as atividades culturais, a promoção de uma agenda municipal de festivais e eventos de animação urbana centrados no CHV, ou o incentivo a ações de recuperação e revitalização desse território. De um modo geral, estas estratégias direcionam-se para a produção de uma atmosfera específica na cidade, que se alinha com valores e procuras associados aos consumos das classes médias urbanas, de turistas e investidores, que privilegiam um uso lúdico do espaço. A imagem da cidade é, assim, curada de acordo com um conjunto de objetivos e metas de desenvolvimento relativamente consensuais, que a alinham com tendências económicas e governativas globais e que criam as condições para a produção de uma cidade pós-política, na qual o espaço para a manifestação de dissensos é reduzido por via de negociação de diferentes interesses com vista ao cumprimento de uma ideia comum de desenvolvimento local.

Existe uma convergência, ainda que tensa, entre a ação do festival e a perspetiva tecnocrática que produz e impõe este imaginário do CHV como um lugar cuja sobrequalificação simbólica se torna palco para os consumos estetizados de uma classe média urbana, reproduzindo uma ambiência estética e um conjunto de códigos a ela associados.

Figura 61. Categorias de (des)politização identificadas a partir da exploração do caso dos Jardins Efémeros

Fonte: observação direta da 8ª edição dos JE. Fotografia da autora (2018).

262.) As entrevistas foram realizadas presencialmente entre março de 2019 e março de 2020. Os habitantes e comerciantes do CHV serão aqui identificados com as letras "H" e "C", respetivamente, juntamente com o número atribuído aquando da realização das entrevistas.

Desde logo, o programa do festival concorre para a tendencial festivalização do CHV, integrando uma agenda cultural urbana que faz da cidade e do espaço público palco para a produção e fruição experiencial de práticas culturais e artísticas. No entanto, o seu formato e programação reforçam alguns dos efeitos gentrificantes e excludentes que estes planos frequentemente produzem. Algumas das intervenções do festival no espaço público concorrem para a sua adaptação a estruturas e orientações económicas e governativas que reforçam a tendência para a sua privatização e consequente despolitização.

> Infelizmente, em Viseu, há pouco espaço público passível de ser habitado ou vivido a custo zero. Se formos à Praça D. Duarte, não há um espaço para nos sentarmos a não ser nos cafés. No Largo Pintor Gata a mesma coisa. Essa necessidade de pensarmos outras vivências para o espaço público é muito importante (Organização dos JE).

Um desses exemplos é o do mobiliário urbano colocado em lugares como o Largo Pintor Gata: embora tenha como intuito a promoção de uma apropriação livre do espaço e a resposta a uma necessidade identificada pela organização do festival e pela comunidade local, estabelece uma continuidade com a esplanada dos cafés, e as pessoas apropriam-se dele para fazer o mesmo tipo de consumo que fariam nas esplanadas. Neste sentido, a intervenção reforça o carácter do espaço público enquanto espaço de consumo e exibição, cuja estandardização e privatização podem marginalizar e invisibilizar as vontades e visões da população local.

3.2. (Des)Politização pela via da ambiência estética

A ambiência estética criada pela presença das intervenções artísticas adquire igualmente um carácter ambivalente no que se refere à sua capacidade politizante do espaço. Enquanto intervenções artísticas, subjazem às ações dos JE determinados códigos de decifração, que, por si só, reproduzem tendências de seleção. Por um lado, as propostas do festival orientam-se para as procuras e consumos de um público específico, constituído por indivíduos pertencentes a uma classe média, escolarizada, familiarizada com diferentes linguagens artísticas e capacitada para a sua descodificação. A presença destes públicos reforça um outro tipo de consumos, sendo notória a correlação entre a festivalização de espaço público e o reforço da economia de consumo e diversão noturna. Esta questão é demonstrativa de como a ação do festival, que se pretende disruptiva e transformadora do espaço, pode na verdade reforçar tendências que promovem a sua privatização e que selecionam e excluem determinados segmentos da comunidade local em favor das práticas e consumos culturais de uma outra classe, concorrendo para a sua estandardização e reprodução enquanto espaço de consumo e exibição.

> Há comerciantes que dizem: 'Não ganhamos nada com isto'. Porque, de facto, quem ganha são os bares e os restaurantes (H2).
>
> É um povo diferente. É uma classe e uma idade diferente. Por isso é que as pessoas que estão no centro histórico não gostam nada daquele barulho (C6).

Por outro lado, existe, da parte da organização dos JE, uma preocupação em estruturar várias camadas de apropriação do programa, sendo que a ambiência e a experiência es-

tética criadas a partir das mesmas são apropriáveis de forma democrática por um número alargado de pessoas. Essa ambiência constitui um tipo de experiência estética que possibilita novos modos de atribuição de sentido e de envolvimento num espaço comum.

> Quando há decorações, as pessoas saem de casa. E criam um bom ambiente! Aqueles bancos onde as pessoas podem estar um bocadinho, a conversar. Até porque, antigamente, conhecíamo-nos todos e agora não. E estando ali, nós até começamos a conhecer (H8).

Neste sentido, a ambiência criada adquire um carácter politizante, na medida em que permite uma vivência e apropriação do espaço que, segundo Rancière (2010), constitui uma ação não só política, como democrática: a possibilidade da experiência estética elimina o sentido de "posse" que frequentemente se associa à cultura.

3.3. Politização pela via da disrupção

Figura 62. Apropriação pública da intervenção na Praça D. Duarte

Fonte: observação direta da 8ª edição dos JE. Fotografia da autora (2018).

Uma das intervenções mais mobilizadoras do festival Jardins Efémeros é a instalação central na Praça D. Duarte que, durante os dias do festival, é ocupada por um "jardim" público que convida à sociabilidade e à apropriação do espaço público mediada pela intervenção artística. A Praça D. Duarte situa-se no coração do CHV e, embora seja um local nobre da cidade, constitui uma área definida pelos consumos privados e pelo trânsito automóvel, o que, aliado à falta de mobiliário urbano, dificulta uma apropriação e vivência do espaço da Praça. Por sua vez, as mudanças na composição social da comunidade do CHV impõem as suas próprias condições à vivência e apropriação do espaço público. Fatores como a multiplicação dos estabelecimentos de diversão noturna ou a expansão do número de alojamentos locais introduzem no tecido social do CHV uma relativa instabilidade em termos de relações de interconhecimento na vizinhança e de hábitos e modos de uso dos espaços que condicionam as práticas de saída e de relação dos membros da comunidade entre si e com o espaço público. Este quadro remete para uma relativa perda da capacidade mobilizadora deste enquanto espaço de aproximação entre pessoas, de discussão de assuntos de interesse comum e de apropriação livre. Um dos intuitos do festival Jardins Efémeros é precisamente o de reverter o tendencial esvaziamento do espaço público do CHV e acentuar o seu potencial político enquanto lugar de manifestação e discussão de opiniões, ideais e aspirações diversas.

Figura 63. Apropriação de um espaço geralmente dedicado ao trânsito automóvel

Fonte: observação direta da 8ª edição dos JE. Fotografia da autora (2018).

A introdução de um elemento disruptivo no espaço, que suspende os ritmos quotidianos, motiva a aproximação dos sujeitos no espaço público para a discussão desse mesmo objeto. No fundo, esta torna-se uma discussão sobre as valências e possibilidades do espaço e as diferentes aspirações e vontades dos seus utilizadores, sobre as reconfigurações a que é sujeito e quem tem o direito de as fazer. A possibilidade da exploração e apropriação do espaço que a intervenção introduz possibilita tipos de apropriação e de sociabilidade que, embora regulados pela intervenção, escapam às instituídas por um conjunto de políticas de organização e desenvolvimento urbano que resultam na sua despolitização. Neste sentido, o acesso à intervenção artística é, na verdade, acesso ao próprio espaço público.

3.4. Politização pela via da participação

Uma das principais preocupações da arte, especialmente daquela que tem o espaço público como palco, é o cumprimento de valores associados a ideais democráticos, como a relação entre o elitismo e a acessibilidade, a participação, ou o serviço a um interesse comum (Deutsche, 1992, p. 34). As intervenções promovidas pelos Jardins Efémeros englobam essas mesmas questões, constituindo uma ação política e politizante na medida em que promovem a interrogação e a discussão sobre as mesmas e sobre a reconfiguração dos usos, significados e valências, e o direito à mesma, de um espaço que é entendido como comum. Esta discussão expressa preocupações que, em alguns aspetos, são comuns e, noutros, manifesta os interesses de um determinado grupo: desde os comerciantes que, por um lado, beneficiam do fluxo de pessoas trazido pela intervenção e que, por outro, reclamam as acomodações espaciais que a mesma exige; aos habitantes que usufruem da ambiência e das novas possibilidades de apropriação do espaço, mas que apelam ao respeito pelas horas de descanso. As perceções encontradas são, assim, complexas e multifacetadas, mesmo dentro da mesma amostra, perante uma intervenção que, pela sua natureza disruptiva, não é consensual. No fundo, a intervenção artística constitui um momento de confronto entre as diferentes necessidades, visões e aspirações daqueles que usam o espaço quotidianamente ao reforçar a sua apropriação pública.

No entanto, esse acesso ao espaço público é sempre mediado pela intervenção artística e, consequentemente, pelas interpretações de desenvolvimento urbano e social que lhes estão subjacentes e que podem não corresponder às reais necessidades do espa-

ço e da comunidade, adquirindo um carácter potencialmente impositivo. Porém, é possível encontrar formas de participação ativa por parte dos membros da comunidade que dão aos sujeitos a possibilidade de se auto-representarem e de reivindicarem as necessidades que identificam na sua cidade e no seu espaço de vida. A introdução de um elemento disruptivo, o estabelecimento de uma ambiência convidativa e o reforço do carácter convivial do espaço motiva e promove a discussão de diferentes necessidades, visões e aspirações daqueles que o usam quotidianamente. A sua expressão traduz-se na integração das mesmas na programação do festival, que mobiliza a participação dos residentes e comerciantes do CHV e que, em alguns casos, propõem intervenções. Esta participação reforça o sentido de propriedade e agência por parte dessa população sobre um espaço que entende como seu e sobre cuja configuração assume ter responsabilidade.

> A direção dos JE faz sempre 2, 3 reuniões, antes de começar o evento para falar sobre o que é que vai ser feito este ano, como é que vai estar estruturado, de que forma é que o nosso estabelecimento também pode ajudar. É uma vantagem haver esta abertura, para não ser só um evento: vai ser assim. Não, é um diálogo. É democrático. Todos temos voz (C13).

Deste modo, a intervenção artística no espaço público pode constituir-se como uma plataforma de participação cívica e colaborativa, ativando um sentido de cidadania enquanto ação coletiva no espaço que reforça a cidade praticada em detrimento da cidade planeada. É da relação entre estas formas de ação coletiva e a possibilidade de transformação das relações de poder e da organização espacial que origina o carácter político das intervenções artísticas urbanas.

3.5. Politização pela via da ação mediadora

Fruto da sua constituição como plataforma para a discussão e confronto de visões para a cidade e para o espaço público, as intervenções dos Jardins Efémeros situam-se numa posição mediadora entre as aspirações da comunidade local, as visões do tecido cultural independente e os planos do poder público. Tal posição permite a proposta e instituição de práticas e intervenções formalizadas e duradouras, geralmente sancionadas pelo poder público. Um caso exemplar são as várias decisões relativas à organização do espaço da Praça D. Duarte e do Largo Pintor Gata por parte da Câmara Municipal de Viseu.

O jardim público e aberto que, na semana do festival, é criado no coração do CHV responde a uma necessidade sentida pela comunidade e identificada pela organização do festival: o recuo do espaço público e apropriável perante o avanço dos espaços de consumo privado e da votação da Praça ao trânsito automóvel. A suspensão dos ritmos quotidianos e a ambiência criada pela intervenção demonstra as possibilidades da Praça enquanto espaço convivial, introduzindo uma forma de estar nos mesmos e com os outros que é mediada pela prática artística e não pelos consumos privados.

Estas ações, embora temporárias, expandem as possibilidades dos usos e configurações do espaço, assumindo um carácter propositivo e materializando uma resposta a uma necessidade específica. A um título mais duradouro, estas propostas encontram tradução na definição de intervenções formalizadas por parte da autarquia e que preveem o reforço da dimensão convivial do espaço público do CHV: alguns exemplos são a

decisão de cortar o trânsito na Praça - durante os meses de verão; a colocação de bancos e canteiros no Largo Pintor Gata; ou a encomenda de um projeto de intervenção paisagística na Praça D. Duarte.

> Porque os Jardins têm esta coisa extraordinária, que é: sugerimos, não é? Olhem para isto! É possível fazer isto! É possível isto ser melhor! É possível isto ser diferente! (H2).
>
> Pelo menos os moradores com quem eu vou tendo contacto, que até gostam de ter o trânsito cortado. Porque ver as nossas crianças a brincar livres na Praça D. Duarte é maravilhoso. Poder estar na esplanada e a tua filha poder estar a correr na Praça, e a brincar e a aproveitar o próprio bairro é absolutamente maravilhoso (H1).

Esta influência é também visível na colocação de elementos decorativos na Praça, por parte da Câmara Municipal, nos dois anos em que o festival esteve suspenso. A situação descrita aponta para dois aspetos: um é a importância que as ambiências criadas pelas intervenções do festival adquirem na estruturação dos ritmos do espaço público. Outro é o carácter político assumido pelo festival enquanto ação propositiva, capaz de influenciar decisões políticas de organização e desenho dos espaços públicos.

Figura 64. Apropriação e fruição do espaço público do Largo Pintor Gata no contexto dos JE

Fonte: observação direta da 8ª edição dos JE. Fotografia da autora (2018).

Figura 65. Exemplo da colocação de elementos decorativos na Praça D. Duarte (esquerda) e da introdução de mobiliário urbano no Largo Pintor Gata (direita)

Fonte: observação direta. Fotografias da autora (2020 e 2019, respetivamente).

4. Conclusão

Enquanto estratégia integrante dos processos de culturalização, os Jardins Efémeros adquirem um carácter ambivalente, restringindo, ao mesmo tempo que possibilitam, diferentes configurações para a organização, vivência e apropriação do espaço público; representando simultaneamente uma ação de reforço e reprodução e de disrupção e resistência a tendências que resultam na retração do espaço público enquanto espaço político. Embora a culturalização urbana seja operada por atores com referentes distintos, a sua atuação é guiada para a produção de consensos, assente num ideário dominante do que deve ser a cidade e a sua relação com a cultura. Porém, este consenso é em si politizante, por não ser absoluto: embora se gere um discurso dominante, este alimenta-se de intenções, discursos e práticas contrastantes.

Embora a intervenção artística retraduza discursos políticos, económicos e culturais que circulam a uma escala mais alargada e que reproduzem algumas das tendências higienizadoras e excludentes associadas à culturalização urbana, ela adquire uma dimensão política porquanto atua no campo da produção de sentidos e significados. Não obstante o seu carácter potencialmente impositivo, a intervenção artística gera diálogos, aproximações, colaborações, tensões, conflitos que, no seu despoletar, fazem o inverso deste consenso dominante: geram novas dinâmicas de ressignificação do espaço e diversidade interpretativa, que não estão necessariamente alinhadas com o consenso dominante, atestando assim o seu carácter político e politizante do espaço.

Agradecimentos

A autora agradece aos participantes locais, nomeadamente à organização do festival e aos residentes e comerciantes do Centro Histórico de Viseu, que amavelmente cederam o seu tempo e contribuíram para um melhor entendimento dos processos e estratégias de culturalização que têm vindo a moldar o seu espaço quotidiano.

Referências Bibliográficas

Arendt, H. (2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Bauman, Z. (2011). Culture in a liquid modern world. Cambridge: Polity Press.

Bell, D., Jayne, M. (Eds.). (2006). *Small cities. Urban experience beyond the metropolis*. London: Routledge.

Conde, I. (1996). Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995). Sociologia – *Problemas e Práticas*, 23, 117-188. https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/864?mode=full.

Deutsche, R. (1992). Art and public space: questions of democracy. *Social Text*, 33, 34-53. https://doi.org/10.2307/466433.

Duxbury, N. (2012). Shifting strategies and contexts for culture in small city planning. Interlinking quality of life, economic development, downtown vitality and community sustainability. In A. Lorentzen & B. van Heur (Eds.). *Cultural political economy in small cities*. (pp. 161-178). London: Routledge.

Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere*. Massachusetts: MIT Press.

Hardoy, J. & Satterthwaite, D. (Eds.). (1986). *Small and intermediate urban centres. Their role in national and regional development in the third world.* London: Hodder and Stoughton.

Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Indovina, F. (2002). O espaço público: tópicos sobre a sua mudança. *Cidades – Comunidades e Territórios*, 5, 119-123.

Jacobs, R. (2012). Entertainment media and the aesthetic public sphere. In J. C. Alexander, R. N. Jacobs & P. Smith (Eds.). *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*. (pp. 1-26). New York: Oxford University Press.

Lipovetsky, G. (2017). *A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.

Lisle, D. (2011). The Surprising Detritus of Leisure: Encountering the Late Photography of War. Environment and Planning: Society and Space, 29(5), 873-890. https://doi.org/10.1068/d9910.

Miles, M. (2005). *Art, space and the city. Public art and urban futures*. London, New York: Routledge.

Möller, F. (2016). *Politics and Art*. New York: Oxford University Press.

Narciso, C. (2009). Espaço público: Ação política e práticas de apropriação. Conceito e procedências. *Estudos e Pesquisas em Psicologia,* 9(2), 2065-291. https://doi.org/10.12957/epp.2009.9102.

Peixoto, P. (2003). Centros históricos e sustentabilidade cultural das cidades. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 13, 211-226.

Rancière, J. (2010). *Chronicles of consensual times*. London, New York: Continuum International Publishing Group.

Reckwitz, A. (2017). *The invention of creativity. Modern society and the culture of the new. Cambridge*: Polity Press.

Swyngedouw, E. (2007). The post-political city. *Urban Politics Now: Re-Imagining Democracy in the Neo-Liberal City*, 58-76.

Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

CAPÍTULO 5.3.

Arte, memória e remix: Considerações sobre estética e política

Art, memory and remix: considerations about aesthetics and politics

Pedro de Assis Pereira SCUDELLER[263.)]

Resumo

O presente artigo propõe uma análise de processos comunicacionais operantes no âmbito das artes visuais, tomando por objeto as coleções brasilianas, e questionando, a partir destes textos da cultura, as potencialidades de manutenção ou reiteração de uma partilha específica do sensível, no sentido de Jacques Rancière. Ressaltamos algumas características fundamentais a serem tidas em conta acerca das condições de produção destas representações e de sua reiterada veiculação na cultura, bem como as consequências de se considerar tais textos de modo acrítico. Propomos, então, uma leitura a contrapelo, informada pela noção de remix como operador cultural, de modo a proceder à mobilização teórica de alguns elementos da memória atinentes ao objeto, e também a uma consideração sensível de fazeres artísticos artivistas, que têm por objetivo questionar o imaginário e as memórias hegemônicas destas representações, em uma chave simultaneamente estética e política.

Palavras-chave: memória, remix, artes visuais, estética e política

Abstract

This article proposes an analysis of some communicational processes operating in the visual arts field, taking the 'brasiliana' collections as its object, and questioning, from these cultural texts, the potential for maintaining or reiterating a specific distribution of the sensible, as formulated by Jacques Rancière. Here, we emphasize some fundamental characteristics of the conditions of production of these representations and their repeated dissemination in culture, as well as the consequences of considering such texts in an uncritical way. We propose, then, a reading against the grain, informed by the notion of remix as a cultural operator, in order to proceed with the theoretical mobilization of some notions pertaining to memory elements and dynamics as it relates to the object, considering specifically artivist artistic doings, which aim to question the imaginary and hegemonic memories of these representations, in a simultaneously aesthetic and political way.

Keywords: memory, remix, visual arts, aesthetics and politics

263.) Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP, bolsista Capes. Graduado em Direito pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de pesquisa CNPq Juvenália, e do grupo de trabalho Infancias y Juventudes da CLACSO. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1468-5528E-mail: pedroscudeller(at)gmail(dot)com

1. Considerações Iniciais

O presente artigo propõe uma análise de alguns dos processos comunicacionais, semióticos e simbólicos operantes no âmbito das artes visuais. Partimos de um recorte de obras específicas, que, em sua maioria, compõem o que se compreende por coleções brasilianas, aquelas que reúnem obras cujo tema é o Brasil e sua formação sociocultural e histórica, tendo sido particularmente importantes na história da arte brasileira e na formação do imaginário colonial do país.

As representações do Brasil nas artes visuais foram produzidas de maneira bastante variada ao longo dos séculos. A história da arte brasileira considera, em seu cânone, a produção artística diversa que se dava em território nacional anteriormente ao século XVI, incluindo as artes pré-históricas e rupestres, e as artes indígenas, que reúnem diferentes manifestações e estilos. Entretanto, as representações do Brasil como um território específico, assim como ocorre também em outras colônias, dão-se historicamente a partir da chegada dos colonizadores, que produziam numerosos relatos e imagens de cunho sobretudo documental, de maneira a informar a Europa acerca das terras "descobertas", discorrendo sobre a fauna, a flora, os territórios e os povos nativos destas regiões.

Assim, é possível identificar, a partir deste período e ao longo dos séculos subjacentes, uma grande proliferação de representações literárias e imagéticas do Brasil, que contribuíram para a composição de um imaginário das colônias e, mais especificamente, do país. Estas, durante séculos, foram realizadas por artistas viajantes, que não tinham vínculos diretos com o Brasil nem com seus habitantes; estavam de passagem por este território, observaram e converteram-no em símbolos e imagens, na qualidade de testemunhas da efervescente ambiência provocada pelos choques culturais desta nova configuração do mundo, tanto material quanto simbólico. Neste processo, algumas das representações realizadas tinham caráter mítico, fabulativo ou moralizante, ora retratando o Novo Mundo como a barbárie que se aproximava da ideia católica de inferno, ora como uma terra paradisíaca povoada pelo "bom selvagem".

Estes relatos e as imagens que os acompanhavam posteriormente informaram as coletâneas sobre as colônias, como as *Les Grands Voyages* (1593 - 1603)e *Les Petits Voyages* (1599), editadas por Théodore de Bry (1528 - 1598) - que nunca esteve pessoalmente em nenhum destes territórios - publicadas na Holanda entre 1590 e 1634, e que conferiu a seu editor grande notoriedade no que toca às ilustrações coloniais. De Bry reelaborou as imagens que acompanhavam relatos literários, dando às representações autonomia em relação aos relatos, principalmente por seu valor artístico, simbólico e imagético (*Brasiliana Iconográfica*, 2020a). Conferiu aos personagens representados certas características estilísticas próprias, raramente fundamentadas em um relato imparcial, mas que revelavam um forte apelo moralizante que passou a compor o imaginário que tinham os europeus sobre as colônias. Em seu O Brasil dos Viajantes, Ana Maria Belluzzo (1999) afirma ter de Bry

> por matéria-prima a fantasiosa memória pós-viagem dos autores e manipula livremente as informações visuais de várias procedências. [...] A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados (Belluzzo, 1999, p. 67).

A autora, também curadora da exposição "O Brasil dos Viajantes", que teve lugar no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1994, afirma que

> mais do que entrever o Brasil, essas imagens elaboradas a partir de motivos brasileiros deixam ver o europeu. Antes de revelar a vida e a paisagem americana, levam a focalizar a espessa camada da representação. Evidenciam melhor as versões do que os factos (Belluzzo, 1995, p. 2).

Argumenta ainda que as imagens elaboradas pelos artistas viajantes participam não somente da construção da identidade brasileira, mas também da europeia, uma vez que "apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o diferente" (Belluzzo, 1995, p. 8). É a partir desta dimensão simbólica, que se relaciona diretamente à produção de imagens e de imaginários, que reconhecemos a fundamental importância destas imagens, reunidas em coleções hoje denominadas Brasilianas, para a cultura e para a memória do país, como se verá.

É possível nomear uma diversidade de representações e de artistas viajantes que compõem o imaginário de que falamos aqui, realizadas nos mais diversos períodos da história brasileira. Dentre as obras destes artistas, há tanto aquelas que apresentam os episódios históricos mais significativos, como casamentos ou coroações imperiais, ou retratos dos monarcas e de sua família, quanto as que retratam os acontecimentos mais corriqueiros da vida cotidiana, tal como homens e mulheres sendo transportados pela cidade do Rio de Janeiro, as feiras e mercados, as praças e seus acontecimentos, e ainda cenas como as refeições e o trabalho doméstico. É notável o papel que atribuem estes artistas às relações sociais e à sua representação. As relações de raça e classe, sobretudo entre pessoas brancas, negras e indígenas, saltam aos olhos, uma vez que presentes em grande parte das imagens produzidas pelos artistas. Vê-se, portanto, um notável esforço da parte destes artistas de produzir um registo para a preservação não somente dos grandes eventos históricos, mas também das relações cotidianas.

É neste sentido que propomos analisar as representações do Brasil destas coleções a partir do ponto de vista da memória, e destacar algumas dimensões que, argumentamos, podem servir de base teórica para uma reavaliação das narrativas produzidas quando da criação destas obras. Para além, vemos que estas narrativas imagéticas nos apresentam fragmentos de uma época passada organizados de um modo específico, que nos informa como estas relações se dão e forja, ainda hoje, o imaginário do Brasil colonial, uma memória que é retomada nos mais diversos âmbitos da cultura e do consumo. Produções culturais recentes, como as telenovelas e séries, retomam estas imagens e as reproduzem, normalizando algumas problemáticas que já se anunciam nestas mesmas imagens, mas que, para serem reconhecidas, demandam uma leitura crítica, como propõe Moacir dos Anjos:

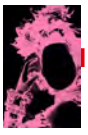
> Há uma série de objetos cotidianos que se baseiam na construção de suas imagens e narrativas, naquelas imagens e nos registros que encontramos na Brasiliana. Sem perceber, estamos restaurando esta memória por meio do consumo cotidiano destes objetos. É uma memória da qual foram apagadas as brutalidades e violências coloniais, e também silenciadas as resistências a estas condições de abusos físicos e mentais; exclui crenças, símbolos e modos de vida que não importavam ao europeu, pondo em seu lugar aqueles que eram de seu interesse, que realçam seu ponto de vista de quem tem o poder de incluir ou apagar representações. Memória seletiva que é igualmente um modo de dominar, mesmo depois do término formal do colonialismo como forma de dominação política (Anjos, 2020, s/p.).

Para este autor, as coleções Brasilianas já trazem, em si, sementes dos grandes problemas sociais que nos acompanham até os dias de hoje. Embora cada autor tivesse seus objetivos ao construir estas imagens e de registar estas situações, ao serem consideradas em conjunto, estas imagens compõem um repositório, um inventário do que chama uma "distribuição desigual de corpos" (Anjos, 2018, s/p.) em relação aos lugares que podem ou não ocupar os diversos corpos da sociedade brasileira. Neste sentido, o autor explica que as Brasilianas podem ser entendidas como um conjunto de práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que no Brasil, naquele tempo, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre um mundo que então se construía no país. É um arquivo que expressa "a medida em que aquele mundo era desigual, fundado em conflitos, e como era repartido entre quem manda e quem não manda, em virtude de razões étnicas e raciais". (Anjos, 2018, s/p.) São imagens que revelam com mais ou menos clareza a gradual formação de um lugar de vida cindido, radicalmente desigual, em termos do acesso que estes corpos possuíam em relação à existência autônoma e segura.

> Uma partição que não se ampara em nenhuma razão natural, mas sim no racismo e no poder de impor o racismo, e que se projeta e atualiza no tempo por meio de processos materiais e simbólicos que se entrelaçam e marcam o Brasil até hoje (Anjos, 2020, s/p.).

Andreas Huyssen fala da cultura da memória no âmbito da cultura midiática, mais especificamente da obsessão pós-moderna pela preservação da memória. Assim, na tentativa de se identificarem os "passados presentes", acabam por acarretar o consumo do passado: o passado se torna rentável. Esta dimensão coloca o consumo em um lugar de análise privilegiado, que também se relaciona com o consumo cotidiano destas representações de que fala Moacir dos Anjos. Huyssen (2000, p. 21) ressalta o enorme papel das novas tecnologias de mídia como "veículos para todas as formas de memória", não sendo mais possível pensar nos eventos históricos (e traumáticos) como o Holocausto, mas também - argumentamos - a escravidão e a colonização, sem pensar nas formas como estão relacionados à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, bens de consumo, conteúdos midiáticos, etc. Uma vez que, de acordo com o autor, não devemos privilegiar as representações não espetacularizadas em relação àquelas que se propõem abertamente ao espetáculo, já que todas têm grande papel a desempenhar na cultura da memória contemporânea, é necessário considerar o papel privilegiado do consumo em reiterar e mobilizar estas representações.

Assim, para além do âmbito estético que fundamenta as artes visuais, principal objeto de nossa análise, vemos uma clara dimensão política, que se relaciona justamente nas



escolhas acerca das representações e dos silenciamentos que são feitos em relação à memória. A Brasiliana pode ser compreendida, então, como um conjunto de memórias que se optou por manter, às custas de outras, que se preferiu silenciar ou apagar. Uma leitura contemporânea destas imagens deverá identificar os apagamentos que se deram ao longo dos séculos, e esclarecer também sobre os processos que atravessam a memória, sua natureza social e política, bem como os mecanismos que se podem mobilizar para atingir tal resultado, de modo a serem possivelmente revisados em favor de uma justiça social que tenha em vista, sobretudo, os grupos silenciados e marginalizados.

Neste sentido, valemo-nos aqui, para fundamentar o argumento que se passará a desenvolver, do pensamento de Jacques Rancière (2009) no que tange à relação de imbricação entre estética e política. Em sua Partilha do Sensível, o filósofo nos explicita que a estética é capaz de nos fornecer evidências sensíveis de um comum que é partilhado, e cujas partes são distribuídas. Assim, é por via da estética que se logra perceber quais as atribuições de competências, espaços, poderes em determinada partilha, e é por meio dela que se pode atuar politicamente, de modo a enfrentar a distribuição desigual. Neste contexto, atentamos para o papel primordial da estética, ao questionar as condições de produção das representações e de sua reiterada veiculação na cultura, bem como as consequências de se considerar os textos culturais de modo acrítico. Propomos, então, uma leitura a contrapelo, almejando proceder à mobilização teórica de alguns elementos da memória atinentes aos objetos ora em análise, e também a uma consideração sensível de fazeres artísticos artivistas, que têm por objetivo questionar o imaginário e as memórias hegemônicas destas representações, em uma chave simultaneamente estética e política. Nesta última instância, a dos artivismos que atuam diretamente sobre as representações e sobre os textos da memória, nos valemos grandemente dos princípios do *remix* e da cultura *remix*.

O *remix* é um conceito de natureza polissêmica, que, embora tenha sua origem nos modos de produção musical a partir da segunda metade do século XX, e início do XXI, não se limita a este âmbito. Concordando com Eduardo Navas (2012), que afirma ser o *remix* um aglutinador cultural, informando a cultura a partir de suas lógicas próprias (notadamente o recortar/copiar e colar), argumentamos, para além, que, com os meios de produção pós-massivos e com a chamada cibercultura *remix* (como proposta por Lemos, 2005), as lógicas do *remix* tornam-se um operador cultural atuante sobre um regime estético (Rancière, 2009) pós-moderno. Neste, processos como os de remediação (Bolter & Grusin, 2002), apropriação, citação e referência tornam-se um *modus operandi* cuja ubiquidade é notável, exigindo mudanças em conceitos como o de autor/ autoria e originalidade, sobretudo no que tange às instâncias da linguagem que constituem, organizam e informam a produção sígnica e do discurso.

Considerando o *remix* para além de um modo de produção artística específico, o entendemos como operador cultural que passa a informar o desenvolvimento dos modos pelos quais a humanidade se relaciona com a realidade material. É possível pensar, por consequência, o *remix* como texto, como discurso e como linguagem, um modo de produção criativa ao mesmo tempo estético e político, e que nos permite atuar de maneira crítica, conferindo visibilidade e legitimidade a novas partilhas do sensível. Partindo desta perspectiva, argumentamos que os princípios do *remix* estão presentes também na consideração das expressividades artivistas que mencionamos, se não explicitamente como modo de fazer artístico, como operador cultural que os atravessa.

2. Memória, remix e os textos culturais

Um primeiro aspecto que nos permite analisar a relação entre a memória e as coleções brasilianas, argumentamos, é justamente em relação à sua materialidade na cultura. Partiremos, então, dos estudos de semiótica da cultura de Iúri Lotman para compreender a natureza das representações, e como estes signos, materializados em textos, têm por propriedade a memória.

Ao falarmos destas imagens, é possível que as localizemos na semiosfera lotmaniana, o espaço dos signos, um contínuo "completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização" (Lotman, 1999, p. 11). É possível, ainda, pensá-las como textos culturais, um conjunto de signos que cumprem uma dupla função: "a transmissão adequada dos significados e a geração de novos sentidos" (Lotman, 1999, p. 11). O texto cultural é pensado como "um dispositivo formado como um sistema de espaços semióticos heterogêneos em cujo continuum circula alguma mensagem inicial", um "dispositivo pensante" capaz de produzir possibilidades de sentido maiores, já que não se trata de um "recipiente passivo de um significado nele depositado desde fora, mas um gerador". Assim, "o texto é um espaço semiótico em que interatuam, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens" (Lotman, 1999, p. 67).

Os textos culturais atuam como materialidade sobre a qual a memória se apoiará. Um texto cultural, por conseguinte, não é realidade em si, mas é uma materialidade que representa uma realidade ao condensar informação, adquirindo, assim, a propriedade da memória. Se para Lotman a cultura se faz por meio dos textos culturais, é justamente pela capacidade do texto em condensar informação, e, assim, adquirir memória. Assim, é possível concluir que a cultura, para Lotman, é memória.

O autor propõe, ainda, a existência de um processo dinâmico dos textos na e da semiosfera, perpassando as fronteiras semióticas e produzindo sentidos outros, informados pela propriedade do todo textual de reconstituir suas partes e vice-versa. Este movimento de memória é fruto de um mecanismo dialógico e das formações semióticas que transitam na semiosfera. Este tipo de construção, nos parece, é bastante compatível com as lógicas culturais do *remix,* como argumentamos acima. Esta compreensão derivativa e modular que nos é apresentada pelo *remix* pode ser compreendida no contexto da semiosfera lotmaniana, de modo que é possível aproximar os princípios do *remix* daqueles de produção de sentido e de memória.

Ao falarmos das Brasilianas como textos culturais, entendemos estes objetos como materialidades que representam uma realidade e condensam informações. Em seu processo de criação ao longo dos séculos, estes textos condensaram os mais diversos elementos, não só aqueles observados pragmaticamente pelos artistas viajantes, mas também outros símbolos e signos já conhecidos do imaginário europeu que se propunha a descrever o Brasil em textos e imagens. Assim, vemos que estes textos culturais altamente complexos ganham sentido diverso ao serem pensados em conjunto. Tendo por base este mesmo texto cultural, podemos considerar, por exemplo, um conjunto de representações de um país, povo ou território específico, que informa e serve de funda-

mento para a formação de uma memória nacional, de um lado, ou, de outro, outro conjunto, que relaciona-se mais com o imaginário europeu do que seriam as colônias naquele tempo, aí incluídos componentes já conhecidos dos povos colonizadores, inseridos nos textos culturais das brasilianas de modo a produzir uma significação outra.

Um exemplo da arte contemporânea capaz de realizar uma nova produção de sentido tendo por base o texto cultural das brasilianas, ao conferir-lhes novas dimensões, dentro da perspectiva de *remix* que estamos adotando neste artigo, é a obra de Jaime Lauriano. Este artista se apropria dos mapas e cartografias realizadas ao longo dos séculos e insere nestes documentos inscrições que se referem aos factos históricos, mas a partir de uma leitura contemporânea. Assim, evidencia os movimentos de navegação dos navios negreiros, os processos de dizimação de populações indígenas, e os diversos traumas sociais sofridos no território colonizado que são apagados das representações que compõem as Brasilianas. É esta leitura a contrapelo que modifica a memória dos textos, mas não a apaga completamente; remixa, promove novas significações, mobilizando os textos culturais justamente no que toca à sua função como dispositivo pensante, como propõe Lotman (1999).

3. A memória social e o remix nas brasilianas

Uma perspectiva bastante fundamental à análise que aqui realizamos diz respeito à dimensão social da memória, fundamental à compreensão dos processos que levam as coleções Brasilianas a tornarem-se representações da memória nacional. Para tanto, nos valemos dos escritos de Maurice Halbwachs, que funda a noção de memória coletiva, pensada a partir dos grupos sociais. A memória é compreendida, portanto, como produto da sociedade.

O autor preocupa-se com os processos de formação e manutenção da memória, tendo em mente sobretudo que não é no âmbito individual, mas no coletivo que a memória se mantém. Para ele, a memória se forma como se estivéssemos diante de um "confronto de depoimentos" (Halbwachs, 1990); não se apoia somente sobre nossas memórias, mas também aquelas dos outros, restando clara, portanto, a centralidade da dimensão social na formação da memória. Halbwachs não descarta a individualidade, mas o individual não é aquilo que predomina quando falamos da formação da memória, uma vez que a dimensão individual é informada pelas relações entre os diversos grupos sociais do qual um sujeito faz parte. Esta é a ruptura epistemológica que nos propõe Halbwachs, retirando a memória do campo da psicologia e inserindo-a no campo social.

O autor parte da ideia de quadros sociais da memória a partir de três variáveis: espaço, tempo e linguagem, dimensões estas que fazem a configuração das memórias sociais (ou coletivas) dos grupos. Conclui, ainda, que "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios" (Halbwachs, 1990: 51). Assim, a memória pode ser compreendida como um enquadramento construído socialmente. Estas articulações sociais, porém, não são estanques, porque a conjuntura social tampouco o é; assim, os pontos de vista condensados pela memória coletiva também são dinâmicos.

Podemos pensar a Brasiliana e suas representações como memória coletiva, que se compõe de diversos relatos, testemunhos e depoimentos individuais coletados ao lon-

go dos séculos, mas que levam à formação de uma narrativa coletiva, produzida com base em grupos sociais e a partir dos quadros sociais da memória. Em associação com os processos de uma cultura *remix,* podemos compreender esta composição de elementos heterogêneos a partir de práticas de *sampling*, bricolagem, apropriação ou montagem, permitindo-nos inferir a relação da memória coletiva com as escolhas dos produtores dos textos culturais quanto às representações e às narrativas que seriam selecionadas para compor estas memórias, e das tantas outras que seriam apagadas e silenciadas, como relatamos anteriormente.

Por este ponto de vista, propomos pensar a obra de Thiago Martins de Mello. O artista reúne elementos da iconografia contidos nas brasilianas e os reúne a novos signos, formando composições bastante complexas, dotadas de forte caráter simbólico. As antigas obras dos artistas viajantes são apropriadas, e justapostas a outros símbolos de violência, luta e resistência, que nos apontam para uma mudança significativa da conjuntura social que recebe, contemporaneamente, o imaginário colonial. Estas mudanças se refletem diretamente na compreensão deste texto da cultura, promovendo assim uma associação não mais entre aquelas imagens e um país sem conflitos, mas a traumas do passado e do presente que se confundem, como feridas sociais que se estendem pelos séculos.

4. Memória construída e escolha política

Vimos, com Halbwachs, que esta construção da memória é social, e se fundamenta na dimensão não do indivíduo, mas dos grupos e quadros sociais. Entretanto, é necessário precisar que mesmo no espaço destes grupos, a construção da memória não se dá de forma homogênea e sem contestação. Jô Gondar admite que a memória, conceito plural de caráter polissêmico, transversal e transdisciplinar, é uma construção. Ela afirma que a memória "não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nos fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmo, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados" (Gondar, 2005: 18).

Neste sentido, não há que se falar que a memória se dá apenas como "reconstrução racional do passado", sem lutas e sem escolhas a partir de grupos sociais bem definidos e consolidados. Pelo contrário, afirma Gondar, utilizando-se de Foucault, que a memória sempre pressupõe escolhas éticas e políticas (Gondar, 2005, p. 16). As construções narrativas da memória se dão em meio a disputas de poder, a lutas em torno de qual passado será escolhido para permanecer, e sobre qual ou quais deveriam ser esquecidos. Haverá aqui sempre uma escolha, que funciona como uma aposta em um futuro a que se almeja; a memória é construção projetiva.

Aqui, em nossa aproximação dos estudos de memória e das coleções Brasilianas, argumentamos haver um grande potencial emancipatório. É justamente por considerarmos a memória uma construção ética e política, que nos parece essencial compreender quais escolhas foram realizadas quando da produção e da manutenção destas imagens, destes imaginários e destas narrativas, e buscar contestar aqueles passados apagados, e as memórias que vão ao encontro de um futuro a que almejamos. Uma vez que são sempre construídas a partir do presente, e não do passado, as memórias apresentarão sempre nova articulação, já que nova também é a conjuntura social do presente em relação ao passado. É por meio da possibilidade de compormos uma construção projetiva

que argumentamos ser necessária a reconsideração da Brasiliana como representação de uma memória social, e que é, na arte contemporânea, objeto de pesquisa de diversos artistas brasileiros.

Para Gondar, a memória é construção processual, e está sempre em movimento. Cita o conceito de devir, de Deleuze e Guattari, não se tratando de uma compreensão estanque do tempo, mas de um tempo em constante mudança, em que têm lugar os diversos conflitos gerados nestes processos de formação. Assim, podemos também associar esta perspectiva ao *remix* a partir do pensamento rizomático que pressupõe. Já em outra oportunidade (Scudeller, 2018) nos ocupamos de precisar os processos de desterritorialização e reterritorialização ensejados pelo *remix,* aclarando sua politicidade específica, no que nos parece ir ao encontro das ideias de Gondar.

A autora também menciona que a memória tampouco se confunde com suas representações: as representações coletivas referem-se a cristalizações da memória. A memória é também representação, mas é necessário que se discuta como esta representação foi inventada, o que envolve sua criação. Gondar traz os afetos como jogos de força que nos interpelam, apostando em uma certa singularidade que somente é possível ao reconhecermos as representações como invenção; aqui haverá um tempo em movimento, que não é congelado (Gondar, 2005, p. 24). Passa a representação constantemente por um jogo de forças que nos afetam e mobilizam como humanos e como sociedade.

Já Michael Pollak pensa a memória como par dialético do esquecimento; a memória necessita do esquecimento para lembrar, já que nossa atenção é seletiva, fruto de um estímulo que nos interpela em virtude de intensidades ou no tempo. Na medida em que alguns textos da cultura são selecionados, outros são abandonados. Assim, o autor passa a se interessar pelos conflitos que se dão na esfera deste par, nas lutas que se travam entre memória e esquecimento, conflitos entre memórias concorrentes e sobre os processos de formação do que chama de "memória oficial", a memória hegemônica, e "memórias subterrâneas", aquelas que foram silenciadas, relegadas ao esquecimento, mas que de certa forma ainda permanecem nas margens da cultura (Pollak, 1989, p. 5).

Na camada aparente da memória, aquela considerada oficial, há a história contada e considerada como "a verdade". Há uma grande variedade de barreiras ao enfrentamento desta memória oficial, seja de cunho material, social, jurídico-político ou psicológico. Entretanto, as memórias subterrâneas seguem sendo transmitidas nas redes familiares, ou em outras redes e grupos afetivos. Estas memórias afloram em momentos de crise ou sobressalto, e o que estava no subterrâneo vem então à superfície. Pollak reconhece o poder deste enfrentamento, momento até o qual é necessário que se preservem as memórias subterrâneas para que, ao aflorarem, se possa passar com eficiência do silêncio à contestação (Pollak, 1989, p. 9).

Como Jô Gondar, Pollak pensa a memória social como um enquadramento. Há nela uma escolha, e, portanto, uma dimensão política. Aqui, ele opta por falar não somente em memória coletiva, mas numa memória enquadrada, que "se alimenta do material fornecido pela história". Esse material pode ser "interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas, guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las" (Pollack, 1989: p. 7), processo que relacionamos também às lógicas do *remix*. Aqui, pensamos com o autor que o *remix* auxilia esse trabalho de reinterpretar "incessantemente o passado em função dos combates do

presente e do futuro" (Pollak, 1989, p. 10). Também vemos grande relação com a politicidade do *remix* no fato de serem capazes, as memórias subterrâneas, de provocar questionamentos não apenas acerca do conteúdo e narrativas das memórias, mas também em relação aos sujeitos a que se permite a distribuição legítima de sua manutenção ou do esquecimento. O *remix,* ato derivativo por definição, questiona inerentemente a autoria e a originalidade, e dá especial atenção à contestação de hierarquias, como já mencionamos em outra ocasião (Scudeller, 2020).

Assim, podemos identificar nas memórias subterrâneas uma importante ferramenta para realizarmos a leitura a contrapelo das imagens da Brasiliana. São as narrativas que pudemos acessar em razão de memórias preservadas ao longo dos séculos que nos permitem encontrar, ali onde a memória oficial pretendia apagar e silenciar, alguns rastros, vestígios e índices que nos apontam para outros modos de apreensão da história e do passado. É fundamental que proporcionemos novos enquadramentos à memória e às representações que ali estão, de forma a permitir que novas memórias subterrâneas venham à tona e contestem a memória oficial, que, hoje entendemos, tanto silenciou, apagou, feriu e desumanizou as populações oprimidas no Brasil.

O fazer artístico de Rosana Paulino remete aos pensamentos de Jô Gondar e Michael Pollak no sentido de explicitar, por meio da estética, as escolhas éticas e políticas e os enquadramentos da memória. É constante, em sua obra, o uso de imagens da brasiliana, sobretudo no que toca ao tema da escravidão e da colonização, dois grandes traumas sociais dos quais o Brasil jamais se recuperou. Rosana evidencia as violências cometidas contra as populações escravizadas a partir de grandes narrativas, tais como "O progresso das nações", "a salvação das almas", e "o amor pela ciência" (Paulino, 2019, p. 127), explicitando as formas como estas memórias, tornadas oficiais pela história do Brasil, é hoje confrontada, uma vez que suas consequências já não são mais silenciadas pela conjuntura social contemporânea. Paulino explicita, ainda, os saberes e as epistemes postas de lado em nome de uma ideia específica de país que não as comportava, e, num gesto estético e sensível, emenda suas figuras com uma grossa linha de sutura, deixando-as tortas, irregulares, irreconciliáveis, como o é também o trauma que a história oficial provocou e provoca nos povos oprimidos do país.

5. Considerações Finais

Buscamos, neste artigo, tecer algumas relações entre a memória, o *remix* e as coleções brasilianas, que reúnem representações do Brasil ao longo de vários séculos, e compõem o imaginário nacional e colonial não só para os brasileiros, mas também para os estrangeiros. Faz-se necessário, argumentamos, que reconheçamos os processos que permitem com que este conjunto de representações seja considerado uma memória coletiva, social e nacional, e, sobretudo, que reconheçamos os mecanismos que possibilitam as escolhas de alguns textos culturais em detrimento de outros, de modo a estabelecer quais as memórias que serão mantidas, e quais serão relegadas ao esquecimento. Uma tal leitura destas coleções se faz necessária para que possamos reconsiderar as narrativas construídas sobre a história do Brasil, em seus diversos tempos, espaços e linguagens, e identificar as opressões e abusos realizados no país como justificativa e fundamento da manutenção destas memórias. Nas palavras de Ana Maria Belluzzo, "o alargamento do presente pelo sentido de retomo satisfaz o desejo de arrancar imagens do esquecimento e proporciona o prazer do reconhecimento das coisas do Brasil, ainda mesmo que percebidas sob o ângulo do outro" (Belluzzo, 1995, p. 2).

Pensamos, portanto, numa politicidade inerente a tal leitura que dialoga com o conceito de partilha do sensível, como proposto por Jacques Rancière (2009). Aqui, propõe-se reconsiderar o "sistema de evidências sensíveis" (Rancière, 2009, p. 15) que nos revela formas específicas de apreender as partilhas realizadas na experiência humana, suas partes exclusivas, com características e papéis específicos a cada uma dessas divisões. Uma análise crítica das memórias da brasiliana, portanto, teria por objetivo determinar, a partir das representações, a partilha das memórias sociais e assim compreender as dinâmicas sociais de participação, visibilidade e legitimidade que se estabeleceram e se repetem no país durante séculos de sua história.

Como vimos, uma vez que consigamos compreender a natureza dinâmica da memória, e seu caráter de construção, podemos nos permitir escapar ao conceito de "verdade" que nos é imposto pela memória oficial ou hegemônica, e buscar, pelas brechas, as memórias subterrâneas que entram em conflito direto com a história dos vencedores. Assim, propomos algumas possibilidades de leitura a contrapelo das coleções Brasilianas, seja pela compreensão e mobilização teórica dos conceitos que compõem e atravessam a ideia de memória, seja pelo artivismo de alguns fazeres artísticos que se propõem a contestar estas reiteradas representações da memória oficial. Aqui também nos valemos da interface política e estética como pensada por Moacir dos Anjos:

> É preciso admitir, consequentemente que não existe uma transmissão calculável entre o choque sensível que um trabalho de arte é capaz de produzir, uma tomada de consciência intelectual e uma mobilização política. O que se pode dizer é que um trabalho engendra, sobre aquele que se deixa afetar por ela, a passagem de um determinado mundo sensível onde algumas coisas são contadas e outras excluídas, para outro mundo sensível, onde esse recorte da realidade que inclui e exclui coisas é modificado, abrindo outro conjunto de possibilidades e de arranjos entre o que pode e não pode ser partilhado. Isso é, talvez, tudo o que a arte pode oferecer em termos de potencial de transformação (Anjos, 2014, p. 23).

Buscamos também sugerir, ao longo deste artigo, que uma nova consideração destes conjuntos de imagens poderá permitir que se constatem os apagamentos que tanto sofrimento trouxeram a grandes parcelas da sociedade brasileira, e readmitir estas memórias subterrâneas, trazendo-as à tona e permitindo que outras memórias componham o imaginário nacional. Assim, buscamos agir no sentido de realizar o que Moacir dos Anjos chama de representação das sobras, demandando que os excluídos das representações hegemônicas passem a ser contados como parte essencial dessas representações, alargando-as (Anjos, 2020). Aqui, fundamentamo-nos em uma ideia de memória que, estrategicamente, organiza no presente o passado em prol de um futuro a que pretendemos: um futuro que busque aprender com o passado, e que redistribua as competências sensíveis, visibilidades e legitimidades em prol da igualdade e da justiça social.

Referências bibliográficas

Belluzzo, A. M. (1999). *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Salvador: Metalivrosílio, Odebrecht.

Belluzzo, A. M. (1995, outubro 17-21).Imagem e Viagem. [Comunicação]. *XIX Reunião da ANPOCS.* Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Caxambu, Minas Gerais, Brasil. https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs.

Bolter, J. D.; Grusin, R. (2002). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Brasiliana Iconográfica. (2020a, junho 14). Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil. [Online]. *Brasiliana Iconográfica.* https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil.

Brasiliana Iconográfica. (2020b). Sobre o Projeto. [Website]. *Brasiliana Iconográfica.* https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto

Dos Anjos, M. (2020). *Arte e Política no Brasil do Século XXI – A Representação das Sobras*. [Curso online]. Galeria B_Arco.

Dos Anjos, M. (2018). Raça, classe e distribuição de corpos. *Coluna da Revista Zoom*.

Dos Anjos, M. (2014). *Política da Arte*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. (2017, junho 05). Artistas Viajantes. [Website]. *Enciclopédia ItaúCultural*. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes

Gondar, J. (2005). Quatro proposições sobre memória social. In J. Gondar & V. Dodebei (Org.). *O que é memória social?* (pp. 11-26). Rio de Janeiro: Contra capa Editora.

Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora.

Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. São Paulo: Aeroplano.

Lemos, A. (2005). *Ciber-cultura-remix*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural.

Lotman, I. (1999). La semiosfera vol.1. Madrid: Cátedra.

Navas, E. (2012) *Remix Theory.* New York:Springer.

Paulino, R. (2019). *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.

Pollak, M. (1989) Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos, 2(3), 3-15*.

Rancière, J. (2009) *A Partilha do Sensível*. (2. Ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.

Scudeller, P. A. P. (2018, s/d.) Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix. [Comunicação]. *41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM 2018*, Joinville, Santa Catarina, Brasil.

Scudeller, P. A. P. (2020) *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*. São Paulo: Escola Superior de Propaganda e Marketing.

CAPÍTULO 5.4.

Marcas românticas da poética do século XX. O caso do Catulo da Paixão Cearense

Romantic marks of 20th century poetics. The case of Catulo da Paixão Cearense

Andressa Araujo dos SANTOS[264.)]

Resumo

É comum verificar nos manuais de literatura brasileira uma preocupação diacrônica no que se refere ao delineamento dos autores e obras representativos do romantismo no Brasil. Essa postura determina a fixação de autores como Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, entre outros como representativos de nossa tradição romântica, mas poucos estudos pensam a influência do romantismo na literatura produzida no Brasil do século XX. O projeto de pesquisa aborda a permanência de marcas românticas na poética de Catulo da Paixão Cearense tomando como corpus sua poesia em poemas como “Luar do sertão”, entre tantos outros textos reunidos em sua obra poética. É objetivo, também pensar a importância do que Benedito Nunes (1993) denomina como “visão romântica no diálogo estabelecido pelo poeta com temas populares tão caros ao delineamento cultural do Brasil ao longo do século XX.

Palavras-chave: Cultura popular, literatura, poesia popular, Brasil

Abstract

It is common to see in Brazilian literature manuals a diachronic concern regarding the design of authors and works representative of romanticism in Brazil. This posture determines the fixation of authors such as Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, among others as representative of our romantic tradition, but few studies think of the influence of romanticism in the literature produced in 20th century Brazil. The research project addresses the permanence of romantic marks in the poetics of Catulo da Paixão Cearense taking as a corpus his poetry in poems such as "Luar do sertão", among many other texts gathered in his poetic work. It is also objective to think about the importance of what Benedito Nunes (1993) calls the "romantic vision in the dialogue established by the poet with popular themes so dear to the cultural delineation of Brazil throughout the 20th century.

Keywords: Popular culture, literature, popular poetry. Brazil

264.) Universidade de Brasília, Brasil. E-mail: andressaaraujo.sby l(at)gmail(dot)com

Introdução

É comum verificar nos manuais de literatura brasileira uma preocupação diacrônica no que se refere ao delineamento dos autores e obras representativos do romantismo no Brasil. Essa postura determina a fixação de autores como Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Alvares de Azevedo, José de Alencar, entre outros, como representativos de nossa tradição romântica. Sem discordar da relevância destes autores, entendemos, neste estudo, a importância de pensar a tradição romântica como uma linha de influência continua para a literatura produzida no século XX no Brasil. Para tanto, abordaremos a poética de Catulo da Paixão Cearense em busca de marcas românticas em sua obra. É importante ressaltar que não compreendemos o autor nos limites do romantismo, mas como um exemplo da presença da influência romântica na literatura brasileira produzida ao longo do século XX, sobretudo, no que podemos denominar como tradição oral no Brasil, o que inclui a canção popular, no caso do poeta em discussão.

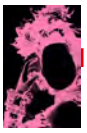
Abordaremos, inicialmente, traços da complexa tradição romântica e, posteriormente, focalizaremos a diversidade da obra de Catulo da Paixão cearense, discutindo procedimentos individuais inerentes ao seu processo de composição poética tais como a incorporação do popular, do viés lírico amoroso e valorização da cor local presentes em suas composições, entendidas como instrumentos de reorganização da tradição romântica no Brasil. Em um segundo momento, apoiados na hipótese de que a poética de Catulo da Paixão Cearense reordena e aproveita traços formativos da tradição romântica, apresentaremos a poética do autor como resultante da manipulação consciente da tradição literária aceita como "canônica" no contexto literário nacional. Por fim, apresentaremos nossas considerações finais ao estudo e, dessa maneira, pensamos contribuir para uma melhor compreensão do papel do poeta nos limites do modernismo no Brasil e, sobretudo, como marcas da influência romântica na tradição literária brasileira.

Pretendemos, como desdobramento da pesquisa, contribuir na discussão dos limites canônicos da poesia romântica no Brasil, entendida como linha de influência estética e temática na construção do que podemos denominar como cancioneiro popular brasileiro, tendo a poética de Catulo da Paixão Cearense como um de seus exemplos. O principal objetivo da pesquisa é, portanto, discutir traços românticos como a emotividade e o lirismo amoroso como paradigmas constitutivos da poesia popular brasileira e, mais especificamente, como Catulo da Paixão Cearense mobiliza esses paradigmas ao implementar uma visão lírico amorosa face à diversidade cultural brasileira.

A pesquisa comenta, ainda, em que medida pode-se pensar a poética de Catulo da Paixão Cearense dentro de uma linha de influência da tradição romântica brasileira e, assim, pensar a contribuição do poeta para a diversidade cultural brasileira ao longo do século XX.

1. Traços românticos na tradição literária brasileira: apontamentos

O Romantismo é um movimento de difícil delimitação cronológica em função da diversidade de estilos e ampla carga de momentos que compõem sua origem. Podemos identificar como uma de suas fontes na Alemanha e na Inglaterra no século XVIII, se expandindo para posteriormente, para os demais países da Europa, chegando à América nos primórdios do século XIX. Essa corrente literária ampliava e absorvia características



estéticas do barroco. Entretanto, com a ampliação da liberdade formal e a contemporaneidade da expressão de preferências temáticas o Romantismo deu voz a visão de mundo burguesa ao incorporar novas formas de percepção do mundo em conflito com a visão aristocrática do século das Luzes.

No Brasil o romantismo teve início cronológico com a publicação, em 1836, de Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves de Magalhães. Que contribuiu com o romantismo brasileiro ao fomentar o sentimento de autonomia literária que somente foi conquistada cem anos depois da data oficial do romantismo no Brasil. Também em 1836 autores como Araújo Porto Alegre e Pereira e Silvia, entre outros, fundaram a revista "Niterói e Brasiliense" importante canal na difusão e promoção das ideias românticas que incluíam, entre outros temas, o nacionalismo, a religiosidade e a ética cristã.

A tradição romântica apresenta um caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada pela independência de 1822. Fornecia concepções e modelos que afirmavam a identidade da jovem nação. Sobre a influência de Ferdinand Denis (1824) muitos poetas nacionais acreditavam que uma nação como espaço geográfico, histórico e social estabilizados deveria ter a sua literatura autônoma. Além disso, Denis (1824) contribuiu para o fortalecimento da ideia de nacionalidade por meio da materialidade do particularismo e a valorização da identidade nacional, muitas vezes, ligada a uma forma pitoresca de expressão da cor local.

Um dos propósitos dos primeiros escritores românticos foi o de afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, reformulando os clássicos portugueses. Assis (1885) comenta que depois da independência política 1822 que resultou o indianismo na metade do século XIX, com José de Alencar e Gonçalves Dias, os europeus tentavam configurar a paisagem cultural brasileira a aparência estrangeira (Assis, 1885) mesmo depois da independência política 1822 que resultou o indianismo na metade do século XIX, com José de Alencar e Gonçalves Dias, os europeus tentavam configurar a paisagem cultural brasileira a aparência estrangeira (Assis, 1885).

Nas palavras de Assis (1885) encontramos a ideia de que o Romantismo brasileiro teve importante papel na delimitação e florescimento do sentido nacionalista. No Brasil, os códigos clássicos mais aplicados pelos autores para a construção dos seus enredos são o romance e a poesia lírica, que embora não tenha um conceito determinado de sua palavra, os analistas literários quando debatem sobre esse gênero denominam a palavra como conceito de canção, com isso os versos líricos tomam uma composição de significado e música com o intuito do eu romântico transmitir os seus sentimentos pessoais e reflexos de situações. Como comenta Medina (1973)

> os cancionistas desejavam intervir na realidade do homem, procurando preencher a canção-música e letra com uma função além do seu próprio campo. E essa música serviria para que se compreendesse melhor a realidade em torno (Medina, 1973, p. 52).

Medina (1973) em seu discurso afirma que a canção popular se apresenta com sistemas de significações da qual afluem e de onde partem os sentidos sociológicos e culturais de um modo de vida urbano geracional, essas comprovações no texto ocorrem na função linguística gramatical para que o leitor possa compreender os sentidos do objeto de estudo e reflexão do eu lírico que serão analisados ao longo desse artigo por

intermédio da análise fônica na poética do Catulo da Paixão Cearense. A poética do autor, assim como nas obras do autor Laurindo Rabelo tinha a sua poética provinda das culturas lusitanas.

Buscando inserir em seus textos um humor decorativo com suas estrofes sentimental e conceitual, de modo a expressar a manifestação cultural e as raízes brasileiras e de relatar como é construído a caracterização da economia brasileira. Sendo esses tópicos aglutinados em uma linguagem predominante do regionalismo para que se mantivesse os traços nacionais de amor à pátria e a religião que afloram a poesia romântica.

2. Tradição popular e lirismo amoroso: o caso Catulo da Paixão Cearense relacionando com o lirismo amoroso

Catulo da Paixão Cearense, atuou como poeta, cantor, compositor, flautista e violinista. Nasceu em outubro de 1963 no Maranhão e faleceu em maio de 1946 no Rio de Janeiro. Viveu durante a infância no Ceará com seus pais, Amâncio da Paixão Cearense e Maria Celestina Braga. Aos 17 anos o poeta se mudou para o Rio de Janeiro, residindo em uma república de estudantes. Foi nesta pensão que aprendeu a tocar violão e é considerado, por muitos, ao lado de Chiquinha Gonzaga, por exemplo, como uma voz importante na valorização da tradição oral no contexto brasileiro e, muitas vezes, como responsável por levar o violão popular aos grandes salões da elite republicana na então capital federal.

O poeta trabalhou na Imprensa Nacional e publicou alguns livros como *Meu sertão* (1918), *Chôros ao Violão Novissima e Escolhida Colecção de Modinhas Brasileiras Contendo* (1923), entre outras obras. Seu maior sucesso é "Luar sertão", publicada e musicada em 1902 e um dos primeiros estudiosos a reconhecer o valor da poética do autor foi Sílvio Romero. De acordo com o autor (1901) a cultura Brasileira buscava integrar e unificar a nação ao incorporar valores da cultura popular na poética ainda parnasiana de fim de século XIX. Esta incorporação do popular seria importante no delineamento temático dos primeiros modernistas e pré-modernistas como, por exemplo, Monteiro Lobato e Lima Barreto, para citarmos dois nomes. Para Romero (1901), em uma sociedade predominantemente oral, os contadores de história estavam ligados às tradições populares através de folhetos com movimentos sociais, inseridos no teatro, cenografia e políticas públicas no Brasil.

Apesar de a sociedade contemporânea no início do século XX terem as suas rotinas, as redes de tecnologias incentivam os estudantes e pesquisadores a terem contato com a literatura oral com as bibliotecas online, tornando as buscas pela poesia popular mundial, a grande circulação dos folhetos foram de extrema de importância para aquisição da linguagem para pessoas analfabetas. No poema "Luar do sertão" encontramos um exemplo da presença do lirismo nacionalista em Catulo da Paixão Cearense:

Luar do sertão
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Oh, que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, folhas secas pelo chão
Esse luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a solidão
A gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia a nos nascer do coração
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Se Deus me ouvisse com amor e caridade
Me faria essa vontade, o ideal do coração
Era que a morte a descontar me surpreendesse
eu morresse numa noite de luar do meu sertão
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão (Catulo, 1914).

Nos primeiros versos o advérbio de negação não háe o pronome demonstrativo como-associado a interjeição “oh” indicam o contraste entre o “luar do sertão” e o “luar da cidade”, descrito como “escuro” aos olhos do eu-lírico que lamenta a distância de uma origem, metaforizada na imagem do sertão, de algo primitivo. O cotidiano, associado à vida urbana, é pejorativo aos olhos do eu-lírico que lamenta a distância da vida do sertão. O “luar” ampliam um sentido de agonia do eu-póetico em relação ao distanciamento e carrega de melancolia o poema. Neste contexto as imagens do presente, metaforizadas na cidade e sua visão pejorativa, contrastam com o idílio do “sertão”, cirando uma imagem nacionalista no poema que, muitas vezes, evoca os versos da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, sobretudo, pelo paralelismo evocado entre algo mantém ao eu-poético e o sentido de desconforto que a imagem do “luar da cidade” evoca no eu-lírico.

Além das distinções geográficas teríamos, portanto, a valorização do nacionalismo e a cor local, o que apresenta uma das primeiras marcas românticas na poética de Catulo, ou seja, o nacionalismo a partir de uma imagem idealizada do passado, da “cor local”. Este tom nacionalista é confirmado na primeira quadra, por intermédio do substantivo “saudade” contraposto a "cidade". A valorização do signo "sertão"e da “saudade” do luar “da minha terra” criam, portanto,uma opção lírica que valoriza o elemento natural e traz a estrofe uma continuação do contraste entre as vivências do sertão e o urbano, este visto como negativo; aquele como positivo e, por isso, expressão da imagem de idílio natural que perpassa o poema.

Na segunda estrofe, através do substantivo (Deus, amor) e o adjetivo, caridade e o verbo "ouvir" remetem a certo saudosismo que aprofunda um sentido melancólico no poema, outra característica romântica recuperada por Catulo em sua composição. Em “Luar do sertão”, o eu lírico está com saudade profunda de um espaço primitivo, apresentado de forma bucólica ao leitor, o que leva a valorização da cultura popular do sertão em contraste com a imagem agônica da cidade, traço verificado de forma explicita na

imagem positiva do luar que prateia o horizonte lírico do poema e, por isso, remete ao sentido de pertencimento nacionalista na isotopia do poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

A valorização da tradição oral presente na imagem do sertão em “Luar do sertão” é retomada como tema no poema “Gaitero do sertão”, de dicado a Plínio Matos, aspecto importante que indica mais um elemento romântico recuperado por Catulo em sua poética, ou seja, a valorização do elemento popular. Neste longo poema narrativo, a imagem do Quinca Micuá, espécie de cancioneiro popular, é levada a posição de destaque e assume o tom metafórico de defensor da tradição oral de um falar próprio da tradição oral. Este traço associado à linguagem do poema direcionado ao “sinhô” assume uma forma irônica no poema, principalmente, pela busca pelo reconhecimento da valorização de sua poética, descrita como simples, mas de valor no poema.

Este tom de valorização da tradição oral ocupa, portanto, aspecto importante na poesia de Catulo e “O gaitero do sertão” é um dos momentos em que essa voz individual do eu-lírico busca o reconhecimento de sua poética associada ao “samba” e ao manuseio de temas nacionais.

O gaiteiro do sertão
A Plínio Matos
NOSSO Sinhô dê bons dia
a vasmincê, meu patrão, e a toda a sua famia
Cheguei há cinco sumana
nesta grande Capitá.
Sou musgo!... Musgo gaitêro!. E, não é prú me gavá,
fui o terrô dos violêro do sertão do Ceará.
Os samba daquela terra, adonde canta a viola, adonde geme o ganzá, não via o nacê do dia,
sem o gimido chorado do gaitêro arriliado, do seu Quinca Micuá.
Eu sêmpe fui um cabôco bunito, cumo ele só!
As tapuia lá dos verde dizia que eu tinha uns óio facêro de noitibó!
[...]
Os mato, as árve, as choupana, os rio, os córgo, a boiada,
as roça e mais as quêmada,
o machado, a foice, a inxada, a lua, as noite istrelada,
as viola e as magua chorada no coração das tuada,
o canto da passarada... não pércisa de ti, não! Inducaçãoü Prú piadade! Tu naceu cá na [cidade!!
Não vai mexê cum essa gente
das terra do meu sertão (Catulo, 1914).

Na primeira quadra, os signos “senhor”, “patrão”, “vasmicê” e “família” marcam uma contraposição à variante erudita, aparentemente ligada ao homem urbano na referência ao "sinhô". O valor do violeiro, do cantador popular assume importância temática no poema, sobretudo nas primeiras estrofes do poema. Na segunda estrofe, os adjetivos **violeiro e musgo,** remetem à tradição do Nordeste, “homens do sertão” e integram valor positivo à cultura local e aos conhecimentos dos tipos de afinações. A indicação de valor do cancioneiro indica técnicas e traços da geografia e folclore do sertão como formas de atribuir traços positivos à viola, vista como metáfora de um valor intrínseco ligado ao ele-

mento natural, o sertão, o que indica a valorização no poema de elementos da cultura popular como dignos de nota em relação ao traço erudito. Esta valorização do popular justifica a dedicatória a Plinio Matos no poema, sobretudo pela postura do poeta em relação a necessidade de incorporação de elementos populares à literatura brasileira no Modernismo de primeira geração.

Na sétima estrofe, o eu-lírico expõe o sentimento nacionalista e a valorização da cor local com os substantivos “a lua”, e as “noites istreladas”, “as violas e as maguas choradas”. Ao utilizar signos relacionados a variante popular da linguagem, o eu- lírico faz um contraste entre sertão e o urbano, visto como erudito. Deixa transparecer que sente saudade do sertão e marca sua identidade como traço deste espaço, mas busca a valorização destes traços culturais em relação aos valores descritos como eruditos e, por isso, alinhados à imagem do “sinhô” que é aconselhado a “não mexe cum essa gente”.

As rimas poéticas e a utilização de um traço prosaico refletido no esquema métrico variável que mobiliza redondilhas e octossílabos em rimas vocálicas que mesclam rimas pobres, ricas e perfeitas reforçam o discurso de exaltação nacionalista e saudosista do eu lírico como contraposição ao elemento erudito do poeta popular que busca espaço para sua dicção em um momento de afirmação identitária que prima pelo pertencimento ao sertão, a vida simples do “caboclo” que, segundo o eu-póetico, “vale mais que essa porquêra da tá Cirvilização,/ um carro de boi, cantando pulos mato do sertão!!!”.

Na sextilha “O cangaceiro” encontramos a reafirmação da “cor local”, de um sentido de pertencimento ao elemento natural, metaforizado na identidade do “cangaceiro”. A presença das rimas vocálicas aplica o sentido de oralidade do poema, reforçando a comparação da diversidade cultural entre dois ambientes geográficos: o sertão e a cidade. Identificado ao cangaceiro, “cangaceiro eu sou”, o eu-póetico exalta sua identidade primitiva, levando à valorização da cor local, metaforizada na imagem do sertão e em um sentimento nacionalista que perpassa as composições de Catulo, recuperando, assim, a idealização espaço temporal tão cara ao romantismo.

O cangaceiro

Eu me chamo Sivirino Sapiranga, sim, sinhô.
Sou fio de Zé Fôste
que era fio d'um tropêro, Frô dos Santo, meu avô.
Sou naturá de Umbuzêro, da Paraíba do Norte,
a terra das patativa
que eu amo cum todo o amô de valente cangacêro!... apois cangacêro eu sou

Na sextilha, os signos “amor” e “amo” indicam o sentimentalismo do eu-lírico em relação a sua terra natal. O substantivo cangacêirotambém comprova no texto o sentimento de exaltação à cultura popular do sertão do Nordeste. Este traço alinha a figura do “cangaceiro” ao sujeito pertencente à terra, “o patativa”, ou seja, o “João de Barro” que terá uma “história é atrapaiada, é toda cheia de ispinho,/ e, cumo lá diz o outro,/ seu moço, as água passada já não move mais muinho.” Nos versos, o signo “ispinho” indica a abertura da narrativa do eu-lírico em sua jornada ao cangaço. Mesmo reconhecendo a violência dos homens do cangaço, vistos genericamente como malfeitores e sanguinários, o eu-lírico constrói uma imagem de resistência associada aos personagens e adota um paralelo em relação a sua visão Idília em relação ao sertão, o que leva à valorização da cor local e, consequentemente, de sua identidade.

Na nona estrofe, de “O gaiteiro do sertão”, o adjetivo “honrado” marca no texto que esses homens eram considerados por muitos, figuras nobres e justiceiros, incapazes de cometer violência a mulheres, crianças e idosos. As vogais nasais e central médias nas terminações das estrofes, no estilo variável e métrico marcam no texto a representação da cultura popular do Nordeste em relação que heróis/anti-heróis que evidenciam a voz não ouvida dos sertanejos durante os séculos XIX e XX.

Este tom de busca pro valorização alinha-se ao traço nacionalista dos românticos e, com isso, o tom de valorização da cor local em Catulo da Pixão Cearense indica que o caráter popular em sua poética contribui para a presença de uma valorização do elemento popular como espaço importante em sua poética, outro aspecto romântico recuperado em sua poética. Esta valorização da cultura popular nas imagens do sertanejo e, muitas vezes, de traços da cor local como o “luar” e o “espaço regional e sua fauna e flora indicam o caráter nacionalista de sua poética como aproveitamento do nacionalismo romântico, sobretudo, pelo traço idealizado que assume em suas composições.

3. Considerações finais

Ao concluirmos este estudo, recuperamos a ideia de que Catulo da Paixão Cearense recupera em sua poética, elementos temáticos e estéticos da tradição romântica. Ao valorizar o traço natural, muitas vezes, associado à imagem do sertão e do sertanejo sua poética constrói uma visão nacionalista e saudosista em relação ao traço primitivo, metaforizado em imagens como o sertanejo, do luar e da amada distante.

A melancolia em relação ao paralelo primitivo no contraste com o urbano, leva à valorização de elementos da cultura popular por meio da progressiva recuperação de traços da cultura oral como argumentos em favor da presença de elementos românticos em sua poética. Estilisticamente ao mobilizar redondilhas e signos extraídos de uma variante oral e popular da linguagem, muitas vezes, contraposta à linguagem erudita fazem de Catulo um poeta nacionalista e idealista em relação a sua origem sertaneja, mais um argumento em relação à presença da tradição romântica em sua poética.

Na confluência destes traços é importante para pensar que o poeta, nos limites do modernismo e pré-modernismo brasileiro, recupera elementos do cancioneiro popular sob a influência do lirismo romântico no início do século XX.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Fundação de Apoio á pesquisa pela bolsa de pesquisa que me ajudou a concluir esse trabalho. E o congresso Todas as Artes e Todos os Nomes por essa oportunidade A Universidade de Brasília que foi um pilar no meu desenvolvimento como pesquisadora. A todos que compraram os meus doces nos corredores da Universidade e nos ônibus pela ajuda de vocês que hoje publico meu artigo nesta revista.

Financiamento

Essa pesquisa teve o apoio do Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal e a Universidade de Brasília

Referências bibliográficas

Alves, C. (1991). *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp.

Bakhtin, M. (2002). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Annablume.

Bandeira, M. R. (1963). *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro:Tecnoprint S.A.

Bosi, A. (1985). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

Canclini, N. G. (2003). *Culturas híbridas*. (4. ed.). Porto Alegre: Edusp.

Candido, A. (1969). *Formação da literatura brasileira*. Vol II. (3.ed.). São Paulo: Cultrix.

Candido, A. (2002). *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas FFLCH.

Candido, A. (1991). *Dialética da malandragem. A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

Cascudo, C.J. (1969). *Dicionário do folclore brasileiro*. (2 ed.). Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

Castelo, J. A. (1950). *A introdução do Romantismo no Brasil*. [Tese Doutorado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, São Paulo].

Catulo, P.C. (2000). Obras poéticas. São Paulo: Ática.

Cavalheiro, E. (1959). *Panorama da poesia brasileira. Vol II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Cunha, F. (1971). *O Romantismo no Brasil: De Castro Alves a Sousândrade*. São Paulo: Paz e Terra.

Galvão, A.M.O. (2001). *Cordel leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica.

Goldstein, N. (1995). *Versos, sons, ritmos*. (9 ed.). São Paulo: Ática.

Gonzales, M. (1986). *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria.

Guinsburg, J. Org.). (1993). *O Romantismo*. (1993). (3.ed.) São Paulo: Perspectiva.

Holanda, S B. de. (1998). *Raízes do Brasil*. (4 ed.) São Paulo: Companhia das Letras.

Lima, H. (1963). *História da caricatura no Brasil*. São Paulo: José Olympio.

Otte, G. (1995). O romantismo segundo Walter Benjamin. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 15(19), 151.

Peixoto, N. B. P. (1989, agosto 13). A cultura do simulacro. *Jornal do Brasil -Idéias / Ensaios*.

Silverman, M. A. (1978). *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, Civilização Brasileira.

Schiller, F. (1975). *Poesia ingênua y poesia sentimental*. Rio de Janeiro: Nova.

Schlegel, F. (1994). *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.

Valéry, P. (1999). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

Veríssimo, J. (1998). *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras e Letras.

Veríssimo, J. (1976). *Estudos de literatura brasileira*. (2.ed.). São Paulo: Edusp.

CAPÍTULO 5.5.

Repertorio de recursos cultural-artístico

Cultural-artistic resources repertoire

Ana-Vanêssa LUCENA[265.)]

Resumo

A escola primária pode oferecer aos alunos a oportunidade de ver outras coisas, de olhar de forma diferente, com curiosidade ativa, para o seu património artístico. Consideramos os professores como os principais mediadores. A descoberta de um artista, de um atelier, é uma fonte quase inesgotável de projetos que se prestam a uma exploração didática dirigida. Mas como desencadear uma dinâmica de parceria entre professores e criadores artísticos?

Para uma reflexão sobre a direção que os estudantes, futuros professores, deveriam olhar para poder apreciar e escolher recursos artísticos compatíveis com o seu ensino, foi necessário que estes questionassem os artistas sobre a sua arte e a importância da presença artística na sala de aula.

Os estudantes entrevistam os artistas pessoalmente durante seus estudos e, por meio de discussões em cursos, elaboram um repertorio de recursos artístico-culturais de sua região com artistas disponíveis para intervir nas aulas.

Palavras-chave: formação inicial, educação artística, recursos didáticos

Abstract

Primary school can give children the opportunity to observe their artistic environment differently, to uncover more through their active curiosity. Educators are the main mediators of this process. Discovering artists and workshops represents an almost endless source of projects suitable to a precise didactic exploitation. The challenge thus becomes sparking partnerships between educators and creatives.

For students and future educators to understand what they should explore to be able to appreciate and choose artistic resources suitable to their teachings, they had to interview artists about their craft and question the significance of an artistic presence to the classroom.

Students personally interview artists during their studies and create individual repertoire of regional artistic and cultural resources through exchanges in the classroom.

Keywords: initial training, artistic education, educational resources

265.) Haute École Pédagogique des Cantons de Berne Francophone, Jura et Neuchâtel, Suíça. E-mail: anavanessa.lucena(at)hep-bejune(dot)ch

1. Introdução

As práticas didáticas de recepção de obras de arte se enquadram na concepção de ambientes didáticos (Brousseau, 1998) e modificando o lugar de referência dos objetos culturais no ensino/aprendizagem das artes visuais (Mili & Rickenmann, 2005). Os objetos culturais de referência nas artes visuais dizem respeito as obras de arte, em particular aquelas vinculadas ao patrimônio cultural regional a elas associado, visitas a museus, galerias e as oficinas de artistas. A escola primária pode oferecer aos alunos a oportunidade de ver outras coisas, de olhar de forma diferente, com curiosidade ativa, para o este ambiente artístico. Para que isso aconteça, os professores devem se tornar os primeiros mediadores dessas descobertas.

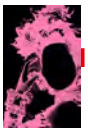
Partilhando com outros formadores a convicção de que a tarefa essencial do ensino das artes visuais é de provocar a entrada do aluno na cultura artística. Ajudando-o, através de ferramentas especialmente concebidas a este propósito, a pensar e compreender e, porque não, a dar sentido aos saberes e práticas relativos aos campos culturais. Assim, eu instalei um sistema de formação inicial que visa orientar os estudantes, futuros professores para a sua própria vivência cultural através de experiências estéticas na ideia de se situar face ao património artístico que o rodeia. Para questionar em que direção estes deveriam olhar como professores para poder apreciar e escolher os recursos artísticos, eles tiveram durante sua formação inicial de docente de questionar os artistas sobre a importância da presença artística na sala de aula. A ideia é de conhecer antes de agir sobre os recursos culturais do património próximo.

Visitar um artista vivo e seu estúdio, é uma fonte quase inesgotável de projetos que se prestam a uma exploração didática direcionada. O primeiro objetivo não é o encontro em si, mas desenvolver nos futuros professores a visão do artista como recurso pedagógico. Para além de um contacto inicial, trata-se, portanto, de encorajar o estabelecimento de vínculos duradouros para que se criem cumplicidades que possam ser exploradas de forma recorrente na prática profissional dos estudantes.

Em outro nível de análise, sabemos que “deixar o aluno diante de uma obra de arte é, sem dúvida, às vezes condená-lo ao silêncio ou ao pisoteio improdutivo; Dirigir o olhar, na hora errada, é substituir a apropriação progressiva da obra pelos discursos dos outros e, na realidade, fazer desaparecer o próprio encontro, na sua singularidade” (Chabanne, 2012, p. 39)[266.)] . Mas e os encontros com os próprios artistas? Eles seriam mais propícios às experiências estéticas dos alunos? “Encontrando os artistas, esse mínimo de inserção em seu mundo” seria necessário “para que as obras que eles oferecem passassem a existir” (Heinich, 2009, p. 6).

Mas como desencadear uma dinâmica de parceria duradoura para que os futuros professores venham a identificar os criadores artísticos como um recurso didático à sua disposição e em benefício dos seus alunos? Durante a formação inicial, trataríamos de criar um mecanismo de encontro entre os futuros professores e os artistas, mantendo as especificidades e objetivos de cada um dos parceiros e planejando o tempo necessário para se conhecer.

266) Todas as traduções são livres e realizadas pela autora.



2. Apresentação do sistema

O interesse prático deste dispositivo seria de levar em consideração, na formação dos futuros professores generalistas, as possibilidades de utilização do meio artístico e patrimonial do eixo temático cultural mais amplo do PER[267.] . É estabelecido neste plano de estudos que os professores devem: “preparar e utilizar nas aulas o encontro com o campo artístico”, bem como “apresentar aos alunos os vários lugares e manifestações culturais”. Os usos de atores e instituições culturais tornam-se assim uma grande referência para a produção de ambientes didáticos (Mili & Rickenmann, 2005, p. 443).

Segundo Claude Roux (1999), no contexto da instituição escolar, não se pode definir a arte porque não tem que sê-lo. Visto que qualquer ensino considerado como arte é imediatamente qualificado de educação artística. “Na verdade, se a arte não pode ser ensinada, o mesmo não se pode dizer do artístico que, por sua vez, oferece uma melhor conexão ao ensino porque é identificável em comportamentos e objetos. Produtores de sentido: obras de arte” (Roux, 1999, p. 44).

A definição empírica que a "arte é tudo o que se chama arte" permanece onipresente e se amplifica com a arte contemporânea. No entanto, no primeiro ano de formação em ensino de artes visuais para futuros professores generalistas da HEP-BEJUNE[268.] , a questão de uma definição da arte surge rapidamente. Os debates sobre o conceito de arte ocorrem na formação dos alunos antes das práticas nas aulas de estágio, a fim de identificar suas representações prévias. Devemos então ter tempo para nos questionar, para criar atividades iniciais de treinamento que supostamente ajudem a abordar uma definição da arte que seja útil para suas futuras intenções de ensino.

Partindo da convicção de que as práticas didáticas de recepção cultural são suscetíveis de desenvolver nos professores um saber didático em educação artística, trata-se então de começar por propor dispositivos de ensino no sentido de desenvolver nos estudantes uma curiosidade na busca de uma proximidade e de um diálogo com parceiros vinculados a objetos culturais de referência (Marquez, 2018, pp. 143-158). A ideia seria de formar a experiência estética os futuros professores, visitando ateliês de artistas, criando assim para a concretização da experiência cultural, uma proximidade e a familiaridade com o espaço da produção artística e com os objetos culturais de referência. Grize especifica que "dar sentido a algo é sempre desenvolver uma determinada forma, dando-lhe um conteúdo" (Grize, 2007, p. 92-93). O acompanhamento da apropriação didática pelo aluno dos espaços extracurriculares que são as oficinas inicia-se com diálogos com os artistas. Grize chama isso de “área de entendimento comum” (Balslev, 2007, p. 87). Os estudantes entrevistam os artistas pessoalmente durante seus estudos e, por meio de discussões durante os cursos de artes visuais, elaboram um repertorio de recursos artístico-culturais de sua região.

Em grupos de dois ou três, os estudantes do primeiro ano de formação encontram um criador artístico visual que mora na sua região, ou pelo menos perto de suas casas. O

267) Plano de Estudo Romand (Suíça).

268) Haute École Pédagogique-Berne francófona, Jura et Neuchâtel.

encontro com o artista visa aproximar-se de sua obra criativa, suas produções e sua arte. Pode decorrer no seu atelier, em frente a uma ou mais criações ou em numa exposição, devendo incluir um momento de entrevista. A estrutura desses encontros e questionamentos específicos fica ao critério dos estudantes. Posteriormente, eles devem identificar e sintetizar em uma frase o pensamento central que vai emergir das entrevistas: "Minha Arte é ...", e ilustrá-lo por meio de uma criação artística pessoal e individual. Eles podem dar asas à imaginação, desde que a frase que sintetiza seu encontro permaneça decifrável em sua produção final. Sendo o encontro e as trocas de ideias entre o artista-estudante o objetivo principal deste exercício, as produções artísticas advêm apenas como “ilustrações” das respostas obtidas. A ideia aqui seria que os estudantes se habituassem às produções e apreciações estéticas ao mesmo tempo que exploram as práticas dos artistas. Constroem assim, através de encontros informais, conhecimentos sobre as obras e as abordagens artísticas que os envolvem, iniciando assim um processo de questionamento para uma possível “didatização” das obras e artistas visitados.

Os objetivos formativos seguidos por este dispositivo pressupõem a ascendente: Refletir sobre a relevância do artista como recurso pedagógico; e a vazante: Refletir sobre parcerias didático-artísticas criando um repertório de artistas da região disponíveis para intervir nas aulas de arte da escola primária.

3. Encontros com artistas

Como observa Ardouin, (1997, p. 37), “questionar obras e práticas requer [...] uma atenção particular ao mundo, uma postura particular, que não é necessariamente a da criação, mas uma análise da criação”. Cultivar-se "na relação com a arte" requer, portanto, o encontro ou o diálogo com a obra e os artistas, missão da qual devem e podem participar os professores, desde que tenham consciência desta necessidade de mediação cultural para a formação artística. Um encontro com o mundo da arte através de artistas vivos permite aos futuros professores abordar uma obra criativa, uma obra singular e uma definição atual da arte. Este projeto dirige-se assim a alunos do 1º ano do HEP que pretendem lecionar no ensino básico (alunos dos quatro aos doze anos) como generalistas. Esta formação é propícia ao questionamento e abertura à cultura geral antes de introduzir conhecimentos mais didáticos. Atualmente em sua terceira edição, trata-se de um dispositivo a ser repetido anualmente com os novos estudantes.

Em duplas ou trios, cada grupo de estudantes deve escolher um artista plástico para descobrir e conhecer durante o primeiro semestre de formação. As visitas podem ser planejadas de diferentes maneiras. Por exemplo, os estudantes podem organizar uma única visita ou vários encontros. Algumas visitas são voltadas para o conhecimento de uma técnica (observação do trabalho em estúdio), enquanto outros encontros serão simplesmente contemplativos das obras expostas. Em todos os casos, os estudantes devem passar por um momento de questionamento verbal com o artista. A forma, estrutura e conteúdo dessas entrevistas não estão sujeitos a nenhuma obrigação particular e são definidos individualmente de acordo com as necessidades e o interesse de cada grupo. Aqui fazemos a aposta que, a partir do momento em que os estudantes encontram e questionam o artista, eles passam também a apreciar as suas produções artísticas e a aproximar-se da sua visão da arte. Estes encontros são importantes e interessantes para os estudantes porque são repletos de anedotas de todos os tipos e de informações sobre o artista e a sua obra suscetível de despertar a sua curiosidade, es-

timular a sua imaginação e aperfeiçoar os seus conhecimentos artísticos. Posteriormente, os estudantes podem utilizar estes novos recursos para responder às suas questões imediatas e/ou inspirar-se neles para conceber a síntese que corresponde à sua própria produção artística. Todas essas questões conduzem a um conjunto de informações que podem ser reaproveitadas pelos estudantes a curto e longo prazo.

Esses encontros exigem um mínimo de organização. Normalmente, o que constitui um problema neste momento do projeto não é a obtenção de informações sobre os artistas regionais, mas sim a falta de tempo disponível para os estudantes concluírem os seus encontros. Um primeiro contacto, certas rejeições dos artistas e propostas de horários difíceis de “agendar” são os principais obstáculos a ultrapassar. Como gerenciar essa atividade fora do horário escolar? A autonomia desejada pode ser lesada se os estudantes realizarem esta atividade durante o horário de aula da HEP.

4. Produções dos estudantes

De onde vêm os recursos artísticos dos professores quando eles os usam realmente nas aulas regulares? Em alguma relação com a arte? Da sua experiência artística adquirida ou vivida? Espaço ou da escola deformação de professores? No âmbito de uma entrevista-descoberta com um artista vivo, a diversidade das obras e as personalidades disponíveis oferece múltiplas visões que fornecem respostas na encruzilhada de leituras plásticas, históricas, sociológicas e mesmo políticas de uma definição do que a Arte.

De acordo com os objetivos deste dispositivo de formação, para completar a visita e transmitir os resultados nas trocas visualmente na aula, os estudantes devem criar uma produção plástica que sintetize o pensamento do artista encontrado: "A Minha Arte é ...". Essas produções artísticas são uma espécie de "resumo artístico" das respostas dos entrevistados. Com efeito, a perceção estética da obra do artista que se exerce durante o encontro se alia a uma transferência de saberes plásticos por parte do estudante, dando origem a produções plásticas que invocam processos e técnicas variadas, servindo ao sentido das respostas obtidas e da expressão pessoal do estudante. Aqui, o papel que as obras de referência desempenham em termos de recepção cultural limita-se ao de desencadear um processo criativo no estudante, evitando a utilização de modelos para serem imitados.

Durante a apresentação das produções, os estudantes também incluem informações gerais sobre os artistas, com seus dados de contato e a possível disponibilidade para vir nas salas de aula do ensino fundamental. Essas inúmeras referências artísticas - 10 artistas por classe de estudantes- não devem ser consideradas como modelos, mas devem ser capazes de sugerir novos processos de criação. As apresentações das produções e as informações trocadas sobre os artistas entrevistados ampliam o conhecimento dos estudantes sobre seu espaço artístico regional e formam a base na classe de uma mesma cultura artística. Após a formação, é possível recuperar essas informações e as contribuições técnicas dos artistas para alimentar outras atividades nas classes e escolas onde eles vão lecionar.

As apresentações das produções durante o exame do primeiro semestre enquadram-se em vários gêneros e processos: pinturas, fotomontagens, instalações e esculturas. Eles apresentam as principais características dos artistas encontrados. Como mencionado acima, essas produções pretendem não ser “modelos” e são colocadas em relação com

as respostas dos artistas entrevistados. Para completar estes suportes de expressão, os estudantes apresentam aos seus colegas, por meio de projeções de vídeos ou de fotos, informações sobre os artistas visitados: nomes, exemplos de obras, endereços das oficinas, bem como a resposta à pergunta “Minha Arte é …”. Essas informações são coletadas na hora da presentação e armazenadas na plataforma Moodle do curso para que sejam visíveis a todos os estudantes. O conteúdo e a forma dessas informações são altamente variáveis e dinâmicas. Cada grupo de estudantes apresenta o seu artista de forma original, compondo assim repertórios de recursos singulares, mas facilmente utilizáveis por todos.

5. Conclusão

Segundo Marquez (2017, p. 156) “o processo de inserção da criatividade na escolaridade obrigatória continua a ser um projeto vão se não estiver associado à experiência estética que resulta do trabalho de interação com as obras de arte e outros objetos e práticas do património cultural”. A apropriação dos espaços culturais é o objetivo o e recurso desta atividade formativa. A ideia é que um objeto de referência cultural (produção artística) possa contribuir para a construção de saberes didáticos a partir da experiência cultural dos estudantes. Trata-se, portanto, de atuar rapidamente com os futuros professores sobre a liminar, descrita no curriculum suíço, de educar os alunos na recepção de objetos culturais de referência.

A passagem entre a apreciação das obras e os artistas encontrados constitui um processo que vai desde a aprendizagem da recepção artística à formação da experiência cultural dos alunos. No entanto, compartilhando a afirmação de que "ensinar o ato criativo é impossível; mas (que) isso não significa de forma alguma que o educador não possa contribuir para sua formação e sua manifestação” Vygotsky (2005, p. 357), esses encontros também conduzem a criações artísticas. É concebível que, por meio dessa dupla dinâmica de apropriação cultural, os encontros com os artistas se tornem objetos "didatizáveis" (a obra convocada para o espaço didático) pelos alunos. Os futuros professores têm mais conhecimento e competência para fazer suas escolhas quanto ao conteúdo a ser ensinado por e com esse ou aquele artista, extrapolando o quadro escolar para reinvestir em outros espaços culturais, como oficinas e salas de aula. Para isso, a composição de um repertório com os dados de contato de cada artista visitado constitui o elemento fundamental do dispositivo. Este repertorio é alimentado por importantes informações relativas à disponibilidade dos artistas para virem nas escolas, nas aulas, para mostrarem os seus workshops e também sobre as suas intenções e pensamentos em relação à educação artística.

Este sistema de formação está a ser aplicado na HEP-BEJUNE há cinco anos, mas a sua implementação não tem sido apoiada cientificamente. Assim, fazer um balanço desse ensino nesta fase seria precipitado. Apesar dos ecos informais dos antigos estudantes que participaram do dispositivo sobre determinadas intervenções e visitas pontuais dos alunos às oficinas de artistas presentes nos repertórios, isso ainda não corresponde a uma prática sistemática. Diante dessas constatações, e no atual estado de avanço desse dispositivo, seria relevante realizar nossa análise exaltando o aspecto novo dessas experiências do ensino fundamental. No entanto, os primeiros anos de docência às vezes são difíceis para a aplicação de dispositivos "inovadores" e os jovens professores precisam de tempo para desenvolver confiança profissional suficiente em sua implementação. Portanto, a aplicação do aprendizado e dos recursos desenvolvidos pelos

estudantes estagiários pode se intensificar ao longo dos anos. O objetivo é que, em um futuro próximo, encontros com artistas que compartilham a sociedade onde vivem seus alunos façam parte dos projetos que novos professores optem para desenvolver o ensino das artes visuais na escola primaria.

Referências bibliográficas

Ardouin, I. (1997). *L'éducation artistique à l'école*. Paris: ESF éditeur.

Balslev, K. (2007). La construction d'une zone de compréhension commune avec l'apprenant adulte lors de la revision d'une lettre, in *Langage & Pratique*, 40, 86-96.

Barboni, M., Gache, M. & Ronin M.-A. (2003). *Reconstruire le désir d'apprendre par les pratiques artistiques. Issy-les-moulineaux*. Paris: ESF éditeur.

Brousseau, G. (1998). *Théorie des situations didactiques*. Grenoble: La Pensée sauvage.

Chabanne, J.C. (2010, fevereiro 3-6). L'activité de l'enseignant dans les situations de rencontre avec des œuvres d'art (littérature, arts visuels): quels gestes professionnels spécifiques? (Co)activité de l'enseignant et de l'élève au moment de parler de l'œuvre. [Comunicação]. *2e Congrès International de Didactiques: L'activité de l'enseignant: Intervention, Innovation, Recherche. Université de Gérone, Barcelona*, Espagne.

Coulbault, C., (2008) *Ecole et création: de la rencontre au désir*. Paris: Éditions Le passager clandestin.

Conklin, W. (2014). *Stratégies pour développer la pensée critique et créative*. Montreal: Chanelière Education.

Giglio, M. (2014). Créativité, professionnalité enseignante et construction de compétences nouvelles par une activité de "recherche-formation". *Formation et profession,24(2)*, 3-4.

Grize, J.B. (1997). *Logique et langage*. Paris: Ophrys.

Heinich, N. (2009.) *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Provence: Maison des Sciences de l'Homme.

Marquez, F. (2018). Créativité et création en arts plastiques et visuels. Analyse de deux attentes dans le parcours scolaire. *Formation et pratiques d'enseignement en question, 23*, 143-158.

Mili, I., & Rickenmann, R. (2005). La réception des oeuvres d'art: une nouvelle perspective didactique. *Revue suisse des sciences de l'éducation, 27*, 431-452.

Roux, C. (1999). *L'enseignement de l'art. La formation d'une discipline*. Paris: Editions Jacqueline Chambon.

Savoie, A., Émond, A.-M., Gagnon-Bourget, F. & Gosselin, P. (2014). *Actes du colloque sur la recherche en enseignement des arts visuels*. Montréal: CRÉA Éditions.

Vygotski, L. (2005 [1965]). *Psychologie de l'art*. Paris: La Dispute.

CAPÍTULO 5.6.

Os festivais de arte(s) e o desenvolvimento territorial: um modelo de análise de impactos

Art(s) festivals and territorial development: an impact analysis model

João CONCHA[269.)]

Resumo

Neste artigo conceptualizamos um modelo de análise e avaliação de impactos dos festivais de arte(s) nos territórios onde atuam, correspondendo a uma fase de investigação da tese de doutoramento Da revitalização urbana na Lisboa pós-Expo'98: os festivais de arte(s) no espaço público. Começamos por uma sucinta revisão da literatura existente, atentando em discussões e modelos de avaliação de impactos das atividades e iniciativas culturais. Seguidamente, expomos o modelo de avaliação proposto, isto é, uma grelha metodológica estruturada em cinco dimensões (espacial, cultural, económica, social e uma última relativa à cidadania e participação) abrangendo múltiplos efeitos (p.e., benefícios, externalidades, impactos). Por fim, discutimos algumas notas acerca da sua aplicabilidade e operatividade.

Assim, com base em investigações e estudos recentes, formalizamos um modelo ajustável a diferentes festivais de arte(s) e a diversos territórios, permitindo a desejável flexibilidade de uso, quer num âmbito académico quer enquanto ferramenta para promotores e agentes locais.

Palavras-chave: festivais de arte(s), desenvolvimento territorial, impactos, grelha metodológica, Portugal

Abstract

In this article we conceptualize a model for analyzing and evaluating the impacts of art(s) festivals in the territories where they operate, accordingly with the research for the doctoral thesis On urban revitalization in post-Expo'98 Lisbon: art(s) festivals in the public space. We begin with a brief review of the existing literature, paying attention to impact evaluation models for cultural activities and events. Next we present our evaluation model, that is, a methodological grid structured in five dimensions (spatial, cultural, economic, social and a last one related to citizenship and participation) encompassing multiple effects (i.e. benefits, externalities, impacts). Finally, we discuss some ideas about its applicability or operability.

Thus, based on recent research, we formalize a model that can be adapted to different art(s) festivals and diverse territories, allowing for the desirable flexibility of use, both in an academic context and as a tool for promoters and local actors.

Keywords: art(s) festivals, territorial development, impacts, methodological grid, Portugal

269.) ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, DINÂMIA'CET- Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. E-mail: conchajoao(at)gmail(dot)com

1. O valor das atividades e iniciativas culturais

As atividades culturais, genericamente, e as iniciativas/eventos culturais em particular (p.e., festivais de arte(s), entre outros formatos), revestem-se de características específicas cuja análise requere uma abordagem multidimensional. Contemporaneamente, num contexto de "hiper-globalização" (Rodrik, 2011, p. 200), perfilam-se oportunidades e desafios no sector cultural, à luz de fenómenos como a crescente mediação tecnológica e digital que redefine o papel das próprias atividades culturais (Lazzeretti, 2020), a permutabilidade de papéis (produtor/utilizador/consumidor) com múltiplas e quase indestrinçáveis formas de participação nos processos de criação/difusão/fruição (Sacco, 2018, 2011) ou ainda as assimetrias e especificidades subjacentes a tais processos, com uma dimensão territorial em diferentes níveis e escalas de análise, associadas às políticas e condições para diferentes cidadãos ou comunidades (Amin, 2002; União de Cidades e Governos Locais, 2004; Costa, 2007; Duxbury, 2011; Paris & Baert, 2011). No contexto atual, devemos referir a crescente preocupação com a implementação de práticas capazes de promover a sustentabilidade e prevenir eventuais externalidades negativas associadas à produção e intervenção cultural (Nurse, 2006; Packalén, 2010; Duxbury & Jeannotte, 2012; União de Cidades e Governos Locais, 2015; Comissão Europeia, 2018; Meireis & Rippl, 2018). No caso concreto dos eventos culturais, caracterizados pela efemeridade e/ou ciclicidade, ligados a uma "economia experiencial" que privilegia as experiências e as transforma em produtos (Pine & Gilmore, 1999, p. 31), importa recordar tendências recentes, algumas delas aparentemente contrárias. Entre estas destacamos a multiplicação de iniciativas associáveis ao marketing urbano ou *"city branding"* (p.e., "marca cidade", interligada às marcas "cidade de eventos" e/ou "cidade de festivais") (Richards & Palmer, 2010, pp. 1-38) e, simultaneamente, uma certa "desterritorialização" de iniciativas como alguns festivais de arte(s), mencionando os fenómenos de "comodificação" (Gotham, 2002), "replicação" (Finkel, 2006) ou "digitização" (Valck, 2008). Por outro lado, lembramos a existência de focos locais de resistência à festivalização, seja às suas representações ou externalidades (p.e., "reclamação" e/ou reapropriação (Magliocco, 2001) e, ao mesmo tempo, devido à crise pandémica de 2020/21, a adaptação ou impedimento na realização de eventos determinantes na economia e nas dinâmicas sociais das comunidades em causa (Grasiot, 2020; Quinn, 2020).

Em virtude destas reconfigurações, os processos de criação de valor no sector cultural afiguram-se hoje como especialmente intrincados, indissociáveis de uma dimensão globalizante e, ao mesmo tempo, das singularidades dos territórios, comunidades e grupos onde tais atividades se estruturam. Devemos sublinhar que o valor da cultura sempre lidou com as questões do valor simbólico, da identidade, da representação e da perceção, ou seja, com aspetos imateriais e intangíveis, mas as recentes formas de produção, mediação e consumo num novo paradigma a que Sacco (2011) chamou de *Culture 3*.0 complexificam tais processos e o seu reconhecimento. Com efeito, não só as funções das atividades culturais e os modos de criação de valor se alargaram, como também são múltiplos os modos como esses tipos de valor(es) são percecionados, apropriados ou fruídos por grupos cada vez mais diversificados. Esta "descentralização" da criação de valor (p.e. estético, simbólico, material) remete ainda para uma realidade em que conhecimentos, motivações e expectativas de quem produz e de quem consome se conectam, suscitando a participação ativa por parte dos cidadãos em diversas fases, não apenas expostos às "experiências culturais", mas intervindo nas regras que determinam a sua produção e significação (Sacco, 2011). Nesse sentido, a forma como o valor da cultura

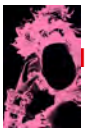
poderá ser percebido e avaliado requer, necessariamente, novas aceções e novos modelos de análise (Tomaz *et al.,* 2020; Costa, 2021).

Tradicionalmente, a avaliação de impactos das atividades da cultura, aliás à semelhança de outro tipo de avaliações (p.e., políticas urbanas, desenvolvimento territorial), tem-se centrado nas variáveis económicas, reconhecendo, porém, outras dimensões relevantes nos domínios do "social" e do "cultural". Regra geral, e durante bastante tempo, foram privilegiados os aspetos quantitativos em detrimento dos efeitos não quantificáveis, inclusive no caso dos eventos culturais, vistos muitas vezes como meio ("valor instrumental", Holden, 2006) para gerar benefícios económicos (p.e., resultados financeiros, efeitos diretos ou indiretos na economia) para promotores e comunidades, cidades ou regiões (Holcomb, 1999; Douglas & Derrett, 2001; Ferreira, 2004, 2006; Dwyer, Forsyth & Spurr, 2006; Snowball, 2008; Richards & Palmer, 2010). Os modelos de avaliação de impactos aplicados a diferentes fenómenos ou realidades, mesmo no campo das atividades e iniciativas/eventos culturais, têm assentado sobretudo na aferição de efeitos diretos quantificáveis (p.e., volume de negócios, valor acrescentado bruto, contribuição para o PIB ou número de empregos), efeitos indiretos quantificáveis (p.e., efeitos multiplicadores noutros sectores), efeitos diretos não quantificáveis (p.e., contribuições ao nível da "criatividade" ou "inovação") e ainda efeitos indiretos não quantificáveis, um último nível de impacto, discutindo-se eventuais contribuições para melhorar a qualidade de vida ou o bem-estar da comunidade, entre outros fatores. Porém, particularmente em anos recentes, os modelos de avaliação de impactos amplificaram as suas abordagens e perspetivas, bem como os próprios efeitos e realidades a considerar ou mesmo o tipo de informação a que recorrer.

A título de exemplo, e com vista a ilustrar a maior diversidade de propostas de avaliação de impactos, devemos referir alguns estudos relativos a políticas públicas com uma componente sociocultural e/ou territorial, quer de teor metodológico quer de aferição de fenómenos concretos, como o caso dos processos de revitalização ou requalificação urbanas (Uysal & Özden, 2012 [regeneração urbana, Istambul]; Menezes & Pereira, 2013 [impactos sociais e económicos do PDCM Mouraria]; Sousa, 2017 [impactos do POLIS no espaço público urbano]). Mais especificamente no tocante ao papel das atividades do sector culturalna economiae/ou no desenvolvimento territorial não podemos deixar de nomear alguns estudos significativos: impactos da cultura no desenvolvimento económico de grandes cidades europeias (Van der Borg & Russo, 2005), impactos da cultura no sector do turismo (OCDE, 2009), impactos das atividades culturais nas economias europeias (Schindler, 2012), impactos sociais, económicos e culturais do Arts and Culture Cluster de Londres (BOP Consulting, 2013), impactos sociais do sector cultural e sua quantificação (Fujiwara, Kudrna & Dolan, 2014), entre outros, focados maioritariamente em valor(es) quantificáveis. Também acerca da avaliação das políticas culturais propriamente ditas, quer numa perspetiva metodológica quer pela aplicação a instrumentos concretas, localizamos diversos trabalhos centrados na análise de indicadores socioeconómicos quantitativos (Silva, Babo & Guerra, 2015 [metodologia para avaliação de políticas culturais]; Leite, 2015 [monitorização e avaliação de políticas culturais no Brasil]). Mas concentrando-nos na realidade específica de iniciativas/eventos culturais, mais premente aqui, devemos apontar conceptualizações, reflexões e estudos de impacto muito relevantes, nomeadamente acerca de eventos mega ou major: impactos da Exposição Mundial de 1986 no sector do turismo (Holmes & Shamsuddin, 1997), modelo de avaliação de impactos para mega-eventos (Hiller, 1998), impactos culturais da EXPO'98 (Santos & Costa, 1999), impactos da EXPO'98 no sector do turismo (Basílio, 2002), es-

cala para medir impactos sociais em grandes eventos (Fredline, Jago & Deery, 2003), análise de impactos económicos de grandes eventos realizados em Espanha (Herrero, 2004) ou estudos de impacto para diversas edições da Capital Europeia da Cultura (Boyko, 2008; Fišer & Kožuh, 2019), entre outros. Numa mesma linha, são diversos os estudos recentes que procuram tratar o fenómeno dos festivais de arte(s) e que, ainda que centrando-se maioritariamente em aspetos sociais ou económicos, contribuem para problematizar a nossa visão (ou revisão) multidimensional das formas de valor: impactos do histórico Festival d'Avignon na economia local (Société Générale de Recherche et Programmation, 1968), impactos económicos dos Cheltenham's Festivals (Brookes e Landry, 2002), impactos económicos do Notting Hill Carnival (London Development Agency, 2003), impactos dos Edinburgh Festivals no turismo cultural ou criativo (Prentice e Andersen, 2003), impactos económicos e culturais do Brighton Festival (Sussex Arts Marketing, 2004), impactos económicos dos Edinburgh Festivals (SQW/TNS, 2005), impactos económicos dos festivais culturais (Devesa, 2006), impactos dos Edinburgh Festivals ao nível da regeneração urbana (Pattison, 2006), valor económico dos festivais de artes (Vrettos, 2006), impactos económicos do Glastonbury Festival (Baker Associates, 2007), impactos sociais de festivais locais realizados na Austrália (Small, 2007), impactos económicos dos Newport Folk e Jazz Festivals (Advantage Marketing Information, 2012). Apesar da dominância dos impactos económicos neste vasto universo de estudos, convém salientar algumas exceções entre os exemplos mencionados, quer para eventos mega/major quer para festivais, nomeadamente nas vertentes social e cultural (p.e., impactos sociais, impactos culturais), como o importante estudo de Santos e Costa (1999), mas também os de Sussex Arts Marketing (2004), Pattison (2006) ou Small (2007). Efetivamente, os impactos culturais ganham maior importância e novas abordagens em estudos realizados desde a década de 1990, num contexto de valorização das atividades culturais e das indústrias culturais e criativas, com maior incidência em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (McCarthy *et al.*, 2004 [reenquadramento conceptual sobre os benefícios das artes]; Small, Edwards & Sheridan, 2005 [grelha metodológica para avaliar impactos socioculturais de pequenos festivais]; Colombo, 2008 [impactos sociais e culturais de festivais de cinema]; Garcia, Melville & Cox, 2010 [impactos sociais e culturais da Capital Europeia da Cultural 2008, Liverpool]).

Assim, novas conceptualizações têm sido ensaiadas para analisar as repercussões de atividades ligadas ao sector cultural e à "economia experiencial", respondendo aos desafios apontados. Começamos por destacar a atenção dada à singularidade do sector e à multiplicidade de impactos possíveis, inclusivamente por parte de organizações inter/transnacionais, quer em documentos estratégicos quer em propostas políticas em diversos níveis. Por um lado, no âmbito institucional devemos ressaltar a ação da União de Cidades e Governos Locais plasmada na Agenda 21 para a Cultura (UCGL, 2004) e em *Cultura 21* (UCGL, 2015), por exemplo, bem como a intervenção das instituições europeias, vertida na *Nova Agenda para a Cultura* (Comissão Europeia, 2018), estratégias que denotam a pertinência, sobretudo desde a década de 2000, do conceito de desenvolvimento sustentável. Na verdade, a Agenda 2030 (ONU, 2015) afirma-se nesse campo como documento de referência, na medida em que estabelece um conjunto de dezassete objetivos principais com vista ao desenvolvimento sustentável, entre eles o objetivo n.º 3, que valoriza e relaciona saúde e bem-estar individual, o objetivo n.º 11, respeitante às cidades e comunidades mas abarcando metas distintas quanto a capacitação das comunidades para a participação em processos de gestão/planeamento urbano sustentáveis e integrados, e o objetivo n.º 16, que visa entre também a maior participação dos



cidadãos nos processos de decisão aos mais variados níveis, assegurando práticas inclusivas e representativas. De resto, as preocupações de ordem social e ambiental, com vista a processos de desenvolvimento menos desiguais e mais participados, têm todo o cabimento no tocante às atividades culturais, remetendo para a diminuição de externalidades negativas e consequências nefastas desse tipo de intervenção. Por outro lado, e em linha com estas reflexões, alguns estudos têm abordado quer as dificuldades quer as possibilidades de criação de novas metodologias de avaliação para as atividades e iniciativas/eventos culturais, segundo perspetivas diversas e complementares. Tais trabalhos orientam-se para uma visão multidimensional dos impactos, em detrimento de leituras estritamente económicas (Fleming & Jordan, 2006; Colombo, 2015; Tomaz *et al.,* 2020), e para um reconhecimento do significado dos benefícios intangíveis e não quantificáveis (Derrett, 2008 [“community resilience”]; Grossi *et al.,* 2011a, 2011b [“individual subjective well-being”]; Carnwath & Brown, 2014 [“individual impacts”]; Small, 2007 e Tomaz etal., 2020 [“community well-being”]). Simultaneamente, a integração das questões da ”perceção” e da participação no processo de discussão sobre impactos por agentes locais, visitantes e residentes tem ganhado relevo, valorizando e discutindo o carácter subjetivo mas também representativo das perceções da(s) comunidade(s), mediante modelos concretos (Edwards, Moital & Vaughan, 2004; Small, Edwards & Sheridan, 2005 [“Social Impact Perception” - SIP]; Colombo, 2015 [“Cultural Impact Perception” - CIP]; Ferreira, 2019; Tomaz *et al.,* 2020; Costa, 2021). Além do mais, o reconhecimento da singularidade do formato “iniciativa cultural” (“evento cultural”) e da necessidade de um modelo condicente e flexível conduziu a propostas específicas para a avaliação de impactos deste formato de programação cultural, como os propostos por Small, Edwards e Sheridan (2005) e por Colombo (2015). Deste modo, a literatura sobre avaliação de impactos das atividades criativas e iniciativas culturais nos territórios muito tem avançado, com propostas decisivas para a reconceptualização de modelos e para a recriação de ferramentas de análise (Grossi *et al.,* 2011a, 2011b; Colombo, 2015; Tomaz *et al.,* 2020; Costa, 2021; Gato *et al.,* 2021; a par de abordagens em projetos de investigação como CREATOUR, RESHAPE, IMPACTOS-AR E ARTSBANK [Dinâmia’CET - ISCTE e parceiros]). São precisamente estes estudos e as novas perspetivas que comportam, além das estratégias e objetivos de desenvolvimento mencionados, a sustentar as ideias subjacentes ao modelo aqui proposto para a análise dos impactos dos festivais de arte(s) nos respetivos territórios. Desta forma, através da lente do desenvolvimento territorial, a avaliação das repercussões nas comunidades e nos espaços intervencionados pelos festivais de arte(s) será operacionalizada pela grelha apresentada em seguida, ferramenta metodológica que procura responder à complexidade da criação de valor(es) e à multiplicidade de efeitos expectáveis.

2. Modelo de análise e avaliação dos impactos dos festivais de arte(s)

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
I. ESPACIAL	**I.1 OCUPAÇÃO FÍSICA DOS ESPAÇOS** Efeitos ao nível da maior ou menor ocupação dos espaços.
	I.2 ACESSIBILIDADE AOS ESPAÇOS Alterações das **condições de acesso** aos espaços, seja ao nível físico seja ao nível simbólico (**perceção da acessibilidade**).
	I.3 USO E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS Alterações do **perfil funcional** dos espaços, seja ao nível da(s) sua(s) função(ões) primordiais seja ao nível das suas outras eventuais **apropriações**.
	I.4 SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS Alterações ligadas à **qualificação física** ou **simbólica** dos espaços (qualificação/ desqualificação) e suas **perceções**.
	I.5 PRESSÃO SOBRE A QUALIDADE AMBIENTAL DOS ESPAÇOS Efeitos físicos sobre os espaços e suas qualidades **ambientais** e/ou **experienciais**, no âmbito dos seguintes aspetos, entre outros: **higiene urbana:** (perceção acerca da limpeza e manutenção dos espaços) **ruído:** (perceção de níveis de ruído) **mobilidade:** (perceção sobre condições de tráfego, funcionamento dos transportes, disponibilidade de estacionamento, entre outros) **segurança:** (perceção de segurança) **gestão dos recursos e sustentabilidade:** (eficiência e sustentabilidade na gestão de recursos, com eventuais efeitos nos espaços e sistemas urbanos)

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
II. Cultural	**II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO** Alterações ao nível da maior ou menor **oferta** e **animação cultural** no território (inc. eventuais interferências nas dinâmicas em presença, suas características e/ou evoluções, entre outros).
	II.2 RECONHECIMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL Mudanças no tocante ao **reconhecimento** (identificação, valorização/desvalorização) de **expressões culturais** diversas e endógenas ao território e suas comunidades (inc. tradições culturais ou práticas artísticas em presença, entre outros).
	II.3 DESENVOLVIMENTO CULTURAL TERRITORIALIZADO **Desenvolvimento** da **criação artística** e de **atividades/iniciativas** culturais em função do seu enraizamento no território. Maior ou menor desenvolvimento (valorização/desvalorização) de dinâmicas culturais com base na sua territorialização (inc. efeitos de diferenciação/indiferenciação das criações, preservação/renovação/reinvenção vs. perda/instrumentalização de tradições e práticas artísticas, capacitação de agentes culturais locais, entre outros).
	II.4 CRIAÇÃO DE PÚBLICO(S) PARA AS ARTES Efeitos no âmbito da **criação de público(s)** (fidelização, renovação ou perda, entre outros) para as iniciativas culturais e expressões artísticas (inc. segmentos específicos).
	II.5 VALORIZAÇÃO DAS ARTES Valorização/desvalorização dos **campos artísticos** (inc. valor intrínseco, inovação artística, reconhecimento social do valor da criatividade e das expressões artísticas, entre outros).

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
III. Económica	**III.1 DINAMIZAÇÃO DO COMÉRCIO LOCAL** Efeitos ao nível de uma maior ou menor **dinamização** do **comércio local** existente no território, bem como de outras **atividades económicas locais** afetadas de forma mais ou menos direta pela realização do festival.
	III.2 DINAMIZAÇÃO INDIRECTA DE ACTIVIDADES ECONÓMICAS Efeitos indiretos em **sectores e atividades não fixados** no território, isto é, mobilizados indiretamente pela realização do festival.
	III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO Alterações ao nível da **imagem externa** do território. Maior ou menor **capacidade de atracão** de atividades económicas, investimentos e visitantes.
	III.4 VALOR FUNDIÁRIO/IMOBILIÁRIO Efeitos ao nível do **valor fundiário e imobiliário** no território (inc. valorização/desvalorização dos preços do solo, imóveis e rendas).
	III.5 ACTIVIDADE DO PROMOTOR Efeitos ao nível da **atividade do(s) próprio(s) promotor(es)** (inc. maior ou menor influência na sustentabilidade da(s) estrutura(s) que promovem as iniciativas).

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
IV. Social	**IV.1 SOCIABILIDADES** Efeitos ao nível de uma maior ou menor **interação social** na comunidade (inc. entre moradores, entre moradores e não moradores, etc). Bem-estar, desenvolvimento pessoal, interação/isolamento.
	IV.2 SENTIDO DE PERTENÇA Efeitos ao nível do **sentido de pertença** à comunidade (inc. auto-representações, perceção ou imagem interna do território pela comunidade). Bem-estar e/ou orgulho comunitários, validação ou exclusão de grupos, integração vs. marginalização.
	IV.3 ABERTURA À DIVERSIDADE E À DIFERENÇA Reconhecimento da **diversidade sociocultural** do território e maior ou menor **abertura à diferença** (ao 'outro') Tolerância/intolerância, controlo social, conflitualidades.
	IV.4 GENTRIFICAÇÃO Alterações na **composição social** do território.
	IV.5 IDENTIDADE LOCAL Alterações relativas à perceção da **identidade local**. Alterações no **tipo de relação**, experiencial e/ou simbólica, com o território, por exemplo em função de grupos, comportamentos e estilos de vida.

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.1 EXPRESSÃO IDENTITÁRIA** Maior ou menor **expressão das identidades**, sua(s) diversidade(s) e diferença(s), individualmente e/ou em comunidade.
	V.2 CONSCIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO CÍVICAS Maior ou menor **sensibilização** para comportamentos e consciência cívicos. Maior ou menor estímulo à **participação dos cidadãos**, inc. efeitos de alheamento ou capacitação para uma cidadania ativa (p.e., mudanças centradas nos cidadãos).
	V.3 PARTICIPAÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS E CRIATIVOS Alterações ao nível das **lógicas culturais e práticas artísticas** no tocante à **participação dos cidadãos** (p.e., mudanças centradas nas instituições e agentes culturais, favorecendo ou desfavorecendo a participação).
	V.4 INSTITUIÇÕES E PARTICIPAÇÃO Alterações ao nível das **lógicas de governança** no tocante à **participação dos cidadãos** (p.e., mudanças centradas nas instituições políticas, favorecendo ou desfavorecendo a participação)**.**
	V.5 POLÍTICAS PÚBLICAS E PARTICIPAÇÃO Alterações ao nível das **políticas públicas** no tocante à **participação dos cidadãos** (p.e., mudanças expressas nas políticas e instrumentos de ação concebidos e/ou implementados, favorecendo ou desfavorecendo a participação).

Fonte: O autor.

3. Descrição do modelo e notas sobre a sua aplicação

O modelo concebido tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre os modos de criação e reconhecimento de valor(es) pelos festivais de arte(s) e seus intervenientes, tal como acerca da multidimensionalidade e diversidade de impactos no tecido urbano promovidos por este tipo de iniciativa cultural, e, ainda, no respeitante à própria territorialização das lógicas de "festivalização" na contemporaneidade.Nestes termos, o modelo reflete as experiências e estudos mencionados no tocante às iniciativas culturais no seu conjunto, mas procura corresponder às especificidades do formato "festival de arte(s)" e assenta no conhecimento adquirido em diferentes fases da investigação empreendida, considerando as características desta tipologia de intervenção cultural (Concha & Costa, 2016; Concha, 2019). Suprindo algumas das dificuldades patentes em modelos mais convencionais e articulando questões que as várias fases de investigação clarificaram face ao "festival de arte(s)" e às problemáticas da cidade contemporânea, a grelha pretende constituir-se como uma proposta conceptual e operativa adaptada a tais realidades.Para tal, e atendendo a esta rede de propósitos e aos aspetos definidores do desenvolvimento territorial, nomeadamente aqueles que se relacionam mais diretamente com os processos de revitalização urbana, abrangemos cinco dimensões fulcrais: I. ESPACIAL, II. CULTURAL; III. ECONÓMICA; IV. SOCIAL; V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO. Cada uma das dimensões é repartida em cinco subdimensões capazes de aferir e incluir diversos efeitos possíveis, sendo que esta sistematização advém, como lembrámos, de anteriores observações e do trabalho desenvolvido auscultando promotores, participantes, agentes locais e residentes (p.e., valorizando as suas perspetivas e contribuições) para o caso de Lisboa. Tais contributos envolvem diferentes perceções e entendimentos sobre os possíveis impactos dos festivais de arte(s), advertindo também para o seu carácter subjetivo e para o facto de representarem, inevitavelmente, interesses individuais ou coletivos de natureza vária (p.eaceções de "valor" distintas, entendimentos do território diferenciados, escalas de leitura territorial múltiplas, perceções variáveis ou mesmo contraditórias, que importará discutir posteriormente).

Para cada dimensão e respetivas subdimensões interessa-nos, por um lado, averiguar e registar os efeitos associadas ao festival/caso de estudo ["existence", efeito "percebido ou não"; Colombo, 2015], seja numa perspetiva temporal mais imediata (no período de ocorrência do festival) seja numa perspetiva de médio ou longo prazo (após o período de realização do festival, entre edições no caso de festivais ainda ativos num mesmo território, ou após a última edição ocorrida) *[temporalidade]*. Por outro lado, importa-nos perceber se tais efeitos se encontram em linha com os objetivos das iniciativas culturais (efeitos previstos) ou se, de algum modo, constituem uma surpresa face à sua programação e atuação (efeitos não previstos). "Intentionality", efeito considerado "intencional ou não"." (Colombo, 2015). Interessa-nos ainda, de acordo com o modelo proposto e à luz de outras ferramentas analíticas existentes, aferir se os efeitos são percecionados como positivos ou negativos ["rating", efeito considerado "positivo ou negativo"; Colombo, 2015], lembrando neste ponto a multiplicidade e a subjetividade das perceções, correspondendo estas à valorização de aspetos muito díspares em função de diferentes interesses em presença. Nesse sentido, um mesmo efeito percecionado — por exemplo, a eventual valorização fundiária/imobiliária num dado território — poderá ser visto por alguns como positivo (p.e., neste caso, pelo sector imobiliário e partes interessadas na venda/arrendamento de imóveis, proprietários de imóveis) e por outros como negativo (p.e., potenciais moradores, agentes culturais/económicos que pretendam fixar-se nesse território, movimentos sociais ligados à defesa do "direito à cidade", entre ou-

tros). Sublinhamos ainda a potencialidade de uma análise comparativa (textual e/ou mediante quadro-síntese) que discuta os graus de "intensidade" dos impactos ["intensity", intensidade do efeito "nos indivíduos e na comunidade"; Colombo, 2015], tal como são percebidos pelos intervenientes envolvidos. Por último, devemos referir que os aspetos ou variáveis de perceção "existence", "rating" e "intensity" advêm de diversos modelos de avaliação de impactos, nomeadamente para as atividades ou eventos culturais (Green, Hunter & Moore, 1990; Small, Edwards & Sheridan, 2005), a que Alba Colombo acrescenta uma nova categoria de perceção: "intentionality" (Colombo, 2015, p. 11). No atual modelo propomos também, sempre que possível, a ponderação de um quinto aspeto, o da "temporalidade", relativo ao período de duração do festival (efeitos percebidos como 'transitórios' ou não) e pós-festival (em ciclos temporais variáveis, mais curtos ou mais longos).).

Em relação aos tipos de efeitos propriamente ditos, estes poderão corresponder a "benefícios", ou seja, resultados diretos positivos (McCarthy *et al.,* 2004; Brown, 2006; Knell & Taylor 2011; Carnwath & Brown, 2014), a "externalidades", isto é, efeitos colaterais percebidos como negativos ou positivos (Pigou, 1920 ["externalities"]; Throsby, 2001, 2010), e a "impactos", sendo que estes implicam sempre uma alteração ou mudança (temporária, mais ou menos duradoura) como resultado direto ou indireto da iniciativa cultural em análise (p.e., impactos diretos, indiretos e induzidos; percebidos como positivos ou negativos) (Brown, 2006; Sellwood, 2010; Carnwath & Brown, 2014; Colombo, 2015). Ainda que estas aceções, e de acordo com diferentes autores (incluindo alguns dos citados), conheçam variações ao nível da sua denominação e do seu significado exato, cremos que a formulação aqui exposta se afigura como aproximação abrangente e, ao mesmo tempo, rigorosa, permitindo-nos operacionalizar o modelo em causa e destrinçar entre diferentes tipos de efeitos percecionados.

A primeira dimensão remete para os efeitos e possíveis transformações ao nível espacial, assumindo os espaços ocupados pelo festival enquanto categoria física, sujeitos a mudanças materiais ao nível das suas características e qualificação (Concha & Costa, 2016; Concha, 2019), bem como em termos simbólicos, isto é, no tocante à sua representação ou perceção. A ocupação e as apropriações, o perfil funcional e a acessibilidade, bem como os aspetos relacionados com a experiência do espaço e a sua qualificação ou desqualificação ambiental constituem variáveis fundamentais desta dimensão. As subdimensões remetem para impactos relacionados com o reconhecimento do valor de espaços/imóveis e sua eventual (re)qualificação (Small, Edwards & Sheridan, 2005), externalidades positivas ou negativas ligadas à higiene urbana, à mobilidade ou a práticas mais ou menos sustentáveis (Small, Edwards & Sheridan, 2005; Richards & Palmer, 2010; Tomaz *et al.,* 2020) ou ainda à perceção de uma maior ou menor segurança (Small, Edwards & Sheridan, 2005;Hannigan, 2007; Richards & Palmer, 2010), entre outros possíveis efeitos do festival. Os indicadores definidores assumem-se como determinantes no tocante aos processos de revitalização do espaço urbano, em diversas escalas e também por via da dinamização de espaços concretos. Com efeito, ficam abrangidos efeitos como uma maior ou menor ocupação efetiva dos espaços pela população (residente ou não residente), eventual captação ou perda de utilizadores para os espaços durante e após o festival, mudanças nas condições de acesso aos espaços, quer ao nível físico (tipo de acesso) quer ao nível simbólico (perceção de acessibilidade aos espaços e às zonas intervencionadas e sua inserção no contexto urbano), alterações ao nível da(s) função(ões) primordiais dos espaços ou ao nível de outras eventuais apropriações (formais ou informais) ou ainda eventuais externalidades (positivas ou

negativas) respeitantes à higiene urbana, ao ruído, às condições de mobilidade, segurança e sua perceção, gestão dos recursos e sustentabilidade das práticas com repercussão nos espaços e sistemas territoriais.

A segunda dimensão diz respeito ao possíveis impactos ao nível cultural, num sentido abrangente, pelo que reflete noções como "valor intrínseco" (Holden, 2006; Knell & Taylor 2011, Carnwath & Brown, 2014), isto é, valor cultural para o cidadão, para a comunidade e para os campos artísticos propriamente ditos (Carnwath & Brown, 2014: 10), "riqueza" ou "diversidade" culturais (Brown, 2006; Colombo, 2015 ["preservation/loss/revitalisation of culturaltraditions"]), ou ainda desenvolvimento cultural e sua territorialização(Costa, 2021 ["artistic/creative rooting" e "territorial embeddedness"]), entre múltiplos outros efeitos abaixo indicados com maior detalhe.De resto, as questões incluídas nesta subdimensão mostram a extensão deste tipo de impactos e a sua relação próxima com outras subdimensões, nomeadamente a social [IV], estendendo-se da mera provisão de oferta cultural e dinamização dos espaços e territórios (p.e., exposição da comunidade a experiências culturais) até aos efeitos no âmbito da criação de públicos.Incluímos aqui eventuais repercussões na oferta ou nas dinâmicas culturais em presença, suas características e/ou evoluções, a identificação e/ou a visibilização/invisibilização de tradições culturais ou práticas artísticas endógenas, eventualmente mobilizadas, direta ou indiretamente, pelo festival, a valorização/desvalorização de dinâmicas culturais com base na sua territorialização, nomeadamente eventuais efeitos de diferenciação (ou indiferenciação) das criações, a capacitação (ou a desmobilização) de agentes culturais locais, entre outros efeitos. Integram ainda este campo o eventual maior ou menor enriquecimento dos campos artísticos no seu conjunto (valorização ou desvalorização), o "valor intrínseco" das propostas e experiências do festival, as repercussões ao nível da "inovação" artística, o maior ou menor reconhecimento social do valor das artes e da "criatividade", bem como os eventuais impactos positivos ou negativos na atividade de agentes culturais locais, entre outros efeitos.

A terceira dimensão está ligada aos possíveis impactos ao nível económico e concentra-se em efeitos diretos ou indiretos como a dinamização de atividades económicas locais ou outras (Douglas & Derrett, 2001; BOP Consulting, 2011), a mudança da imagem externa do território e a sua maior ou menor atratividade (Compston, 2004; Gotham, 2005; Getz, 2008; Richards & Palmer, 2010; BOP Consulting, 2011), os eventuais reflexos no valor fundiário/imobiliário (Van der Borg & Russo, 2005; Wang & Chen, 2019) ou os benefícios para o promotor e demais envolvidos (Jackson *et al.,* 2015; Snowball, 2008; Costa, 2021), entre outros.Apesar das limitações metodológicas relativamente a uma análise quantitativa dos indicadores definidos ou à demonstração inequívoca da "causalidade" face aos festivais estudados, a revitalização económica deverá ser abordadasob o prisma descrito com maior detalhe no modelo e partindo também das perceções das instituições e dos agentes locais para leituras mais direcionadas. Esta dimensão poderá compreender uma maior ou menor dinamização da atividade dos estabelecimentos comerciais e de serviços (incremento ou retração) nos territórios intervencionados por via do festival (período de duração da iniciativa e/ou em ciclos temporais subsequentes), os impactos indiretos ou induzidos em sectores/atividades económicos não fixados no território mas que sejam mobilizados ou arrastados por via da realização do festival, alterações ao nível da imagem externa do território (num âmbito local, nacional ou inter-

nacional) e sua capacidade de atrair atividades económicas, investimentos e visitantes, ou mesmo possível influência da iniciativa na sustentabilidade económica da estrutura que promove a iniciativa, tal como eventuais efeitos indiretos no território e suas dinâmicas económicas por via da continuidade da atividade local da estrutura.

A quarta dimensão estrutura-se também em cinco subdimensões correspondentes, por sua vez, a múltiplos efeitos possíveis relacionados com variáveis como as sociabilidades e a interação entre indivíduos (Graham Devlin Associates, 2001 ["socialization"];Brown, 2006 ["personal relationships, family cohesion, and expanded social networks"]; Small, 2007 ["socialisation opportunities"]; Richards & Palmer, 2010; BOP Consulting, 2011 ["bringing people together"]; Carnwath & Brown, 2014; Colombo, 2015 ["intercultural contact"]) bem como o seu reflexo ao nível do bem-estar individual e subjectivo (Matarasso, 1997; Tepper *et al.,* 2014; Carnwath & Brown, 2014 ["wellbeing", "subjective wellbeing"]) e das oportunidades de desenvolvimento pessoal (Brown, 2006 ["personal development"]). Também o maior ou menor sentido de pertença, a aumentada ou enfraquecida autoestima da comunidade, a valorização ou desvalorização do capital social e o bem-estar comunitário poderão ser indicadores muito significativos acerca da ação direta ou indireta de um festival (Small, Edwards & Sheridan, 2005 ["local pride"]; Small, 2007 ["community wellbeing" e "social capital"]; Colombo, 2015 ["community pride"]). Simultaneamente, a maior ou menor abertura à diversidade e à diferença, inclusive como fator de mudança de comportamentos sociais, são também variáveis importantes com que nos confrontámos na elaboração do modelo e que são referidas por outros estudos como sendo potencialmente influenciadas pelas atividades ou eventos culturais (Small, 2007; Carnwath & Brown, 2014; Costa, 2021). Por outro lado, as problemáticas relacionadas com a 'gentrificação', isto é, a alteração na composição social das comunidades, surgem muitas vezes discutidas numa relação com a territorialidade das atividades e/ou dos eventos culturais (Miles, 2000, 2013; Costa, 2007, 2013; Lopes, 2014; Heide, 2016; Estevens *et al.,* 2020) e também com a ação de iniciativas efémeras (Compston, 2004; Heide, 2016; Tejero, 2017; Estevens *et al.,* 2020). Por último, é a aceção de "identidade local", experienciada e percecionada interna e externamente (pela comunidade local, mas também pelos outros habitantes da cidade ou região, visitantes, turistas, etc.), que está em jogo e que poderá ser impactada pela ação de um festival de arte(s) (Van der Borg & Russo, 2005; Colombo, 2015).No tocante à identidade local, percecionada pelas comunidades residentes e não residentes, destacamos as mudanças no tipo de relação com o território, ao nível experiencial (vivências) ou simbólico (representações), por exemplo em função da persistência de comportamentos e estilos de vida ou, pelo contrário, da introdução de novos hábitos, grupos ou comportamentos com uma expressão territorializada (p.e., atividades diurnas-noturnas, diversos tipos de alojamento, de trabalho ou de fruição dos espaços [visitantes, turistas, residentes temporários, entre outros] ou mesmo indicadores nas anteriores subdimensões com reflexos específicos nas relações sociais estabelecidas e na "identidade"do lugar).

A quinta dimensão remete para as questões da participação segundo diversos âmbitos de ação, tendo em conta o potencial indutor de transformações do festival. Alguns dos efeitos possíveis neste campo relacionam-se com o significado da iniciativa cultural enquanto espaço de expressão identitária (Guerra, 2010; Jaeger & Mykletun, 2013; Colombo, 2015), a sensibilização ou a capacitação dos participantes para formas de participação cívica (Throsby, 2001;Rogers & Anastasiadou, 2011), a contribuição para difundir ou aprofundar processos participados no seio das instituições, promotores e agentes da cultura, a maior transparência e envolvimento dos cidadãos e da comunida-

de nas lógicas de governança, bem como a repercussão deste tipo de iniciativa em políticas públicas. Aqui se incluem numerosos efeitos possíveis, como os ligados à maior ou menor (mais facilitada ou menos facilitada) expressão da(s) identidade(s), sua(s) diversidade(s) e diferença(s), individualmente e/ou em comunidade por via da ação do festival, inclusive enquanto espaço privilegiado ou com restrições para tal (p.e.,expressão, representação, construção de identidades). Também a maior ou menor sensibilização para uma participação cívica, com o desmerecimento ou a capacitação para tais processos e práticas participativas na comunidade e, ainda, com a eventual promoção do desenvolvimento/valorização de uma consciência cívica e do pensamento crítico (p.e., cidadania ativa), poderão refletir mudanças relevantes (por exemplo, o reconhecimento por parte dos cidadãos dos seus direitos fundamentais, nomeadamente o acesso à habitação ou à cultura). As diferentes subdimensões apontadas no modelo recaem em agentes e/ou instrumentos específicos, como é o caso das anteriormente mencionadas dizendo respeito sobretudo aos cidadãos e às comunidades. A participação em processos artísticos e criativos [V.3] surge centrada nas próprias instituições e agentes culturais locais e sua relação com a comunidade, promovida ou induzida pela ação do festival. Já o papel dos cidadãos na governança [V.4] centra-se nas instituições políticas (p.e., câmara municipal, juntas de freguesia, outros organismos locais e regionais) e remetendo para eventuais efeitos e mudanças nas lógicas e modelos de governação no que concerne à participação, favorecendo-a ou não (p.e., transparência, responsabilização, espaço para a participação), ao passo que em políticas públicas e participação [V.5] discutem-se os instrumentos propriamente ditos, refletindo a influência (caso exista) da ação do festival na adoção de políticas públicas concretas que promovam ou comprometam, em maior ou menor grau, a participação cidadã e a efetiva democratização cultural.

A aplicação do nosso modelo à análise dos casos de estudo, selecionados no âmbito da investigação *Da revitalização urbana na Lisboa pós-Expo'98: os festivais de arte(s) no espaço público*, consistirá também numa fase essencial para testar a sua aplicabilidade e conduzir a adaptações. A informação poderá ser obtida por meio de pesquisa bibliográfica (p.e., artigos/notícias/reportagens em revistas e jornais, estudos académicos, dados estatísticos, entre outros), de observação participante e/ou não participante, e em particular, de entrevistas (estruturadas, semi-estruturadas ou abertas) e/ou grupos de foco. Porém, múltiplas fontes de informação e formas de recolha de dados poderão ser exploradas na aplicação deste modelo a diferentes casos (p.e., festivais de artes), mais focadas em aspetos qualitativos relevantes ou complementadas por aspetos quantitativos, pressupondo relações ou intersecções entre temáticas e realidades muito vastas (p.e., discussões complexas). Assim, também os inquéritos e outras ferramentas de recolha de informação mais direcionada poderão ser empregues, afigurando-se como instrumento útil, mas em função do caso a analisar e dos meios disponíveis ou mais eficazes, ponderando sempre a especificidade de cada festival e suas características (p.e., dimensão, números de público, inserção no território). Reiteramos o carácter determinante dos contributos por parte de elementos envolvidos nas iniciativas a avaliar, mas também de elementos que as observaram, quer numa perspetiva académica quer, acima de tudo, enquanto membros da comunidade atuantes nesses territórios (p.e.,agentes locais, residentes). A importância da análise dos impactos percebidos pelas comunidades (p.e., perceção de impactos), a partir das suas considerações e respostas, prende-se também com a valorização das expectativas existentes e dos benefícios esperados — ao invés de uma estrita avaliação inputs-outputs ou custo-benefício com indicadores quantitativos —, como realçam alguns estudos relativos a eventos de maior escala (Je-

ong & Faulkner, 1996; Edwards, Moital & Vaughan, 2004; Lim & Lee, 2006) e de dimensão mais reduzida ou variável, entre eles os chamados “eventos locais” (Small, Edwards & Sheridan, 2005; Colombo, 2015). Naturalmente que as perceções recolhidas comportam uma dimensão subjetiva e refletem os diferentes tipos de ligação e/ou interesse face ao território e/ou às iniciativas em estudo, o que, necessariamente, obrigará a uma leitura interpretativa e de conjunto, a cargo de quem procura aplicar este modelo de avaliação, face a tal informação e mediante os melhores instrumentos disponíveis. Em nosso entender, a aplicação estrita do modelo não dispensa, muito pelo contrário (potenciando e, em alguns casos, eventualmente exigindo) um trabalho de pesquisa aturada e de reflexão crítica assente no cruzamento de dados e considerações múltiplos.

Salientamos que o modelo apresentado poderá ser ajustado a diversos festivais de arte(s), ou seja, a casos mais ou menos singulares, em diferentes contextos territoriais e culturais e em função de diferentes níveis quantitativos e qualitativos de informação existente. Nesse sentido, ponderando versões mais complexificadas deste modelo, cremos que cada subdimensão poderá ser multiplicada (p.e., sistematizada) em conjuntos maiores e variáveis de indicadores e até efeitos específicos em função do estudo a empreender e do festival a avaliar. Pelo exposto, mais do que um modelo rígido para a avaliação dos impactos dos festivais de arte(s), julgamos entregar uma grelha metodológica devidamente enquadrada teórica e empiricamente, com base em investigações e estudos recentes, que permitirá a desejável flexibilidade de uso num âmbito académico e enquanto ferramenta para promotores e agentes locais, entre outros.

Financiamento

Fundação para a Ciência e a Tecnologia SFRH/BD/140838/2018.

Referências bibliográficas

Advantage Marketing Information. (2012). *Newport festivals foundation: An economic impact study*. *Advantage Marketing Info*. http://www.dem.ri.gov/folkjazzeis.pdf

Amin, A. (2002). Ethnicity and the multicultural city: Living with diversity. *Environment and Planning A: Economy and Space, 34*, 959-980.

Baker Associates. (2007). *Glastonbury Festival 2007 economic impact assessment*. Shepton Mallet: Mendip District Council.

Basílio, P. B. (2002). *O impacto da Expo'98 no turismo*. Faro: Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo da Universidade do Algarve.

Bop Consulting. (2013). *The economic, social and cultural impact of the city arts and culture cluster*. *London:* . London: City of London. http://bop.co.uk/projects/impact-study-20122013

Boyko, C. T. (2008). Are you being served? The impacts of a tourist hallmark event on the place meanings of residents. *Event Management, 11(4)*, 161-177. https://doi.org/10.3727/152599508785899910.

Brookes, F. & Landry, C. (2002). *Good times: The economic impact of Cheltenham's Festivals*. Stroud: Comedia.

Brown, A. S. (2006). An architecture of value. *Grantmakers in the Arts Reader, 17(1)*, 18-25.

Carnwath, J. D. & Brown, A. S. (2014). *Understanding the value and impacts of cultural experiences*. Manchester: Arts Council England.

Colombo, A. (2008). *The social and cultural impacts of film festivals*. [Comunicação]. Conferência Arts, Culture and the Public Sphere: Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives, IUAV University, Venice, Italy.

Colombo, A. (2015). How to evaluate cultural impacts of events? A model and methodology proposal. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism,* 16(4), 500-511. doi:10.1080/15022250.2015.1114900

Comissão Europeia. (2018). *A new european agenda for culture: Communication from the Commission to the European Parliament, The European Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions*. Brussels: European Commission.

Compston, J. D. (2004). *Representing the city: Glasgow city of Architecture and Design 1999 in context* [Tese de doutoramento, University of Glasgow). https://theses.gla.ac.uk/5397/

Concha, J. (2019). Caracterização dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-Expo'98: Evolução e tendências. In R. Guerreiro, A. Paio, & P. L. Pinto (Orgs.). *Atas do 4.º Colóquio Territórios Metropolitanos Contemporâneos*. http://hdl.handle.net/10071/22528

Concha, J., & Costa, P. (2016). Festivais de arte(s) na Lisboa pós-Expo'98: Uma aproximação metodológica. In V. Rato, & P. T. Pinto (Coords.). *Territórios Metropolitanos Contemporâneos: Seminários Temáticos - Programa de Doutoramento*. (pp. 19-27). Lisboa: ISCTE. http://hdl.handle.net/10071/12476

Costa, P. (2007). *A cultura em Lisboa: Competitividade e desenvolvimento regional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Costa, P. (2013). Bairro Alto revisited: Reputation and symbolic assets as drivers for sustainable innovation in the city. *Working Papers Dinâmia'CET,* 14, 1-33. http://hdl.handle.net/10071/6634

Costa, P. (2021). Valuing culture and creativity in a global technological era. European Planning Studies. https://doi.org/10.1080/09654313.2021.2023109

Derrett, R. (2008). *Regional festivals: Nourishing community resilience: the nature and role of*

cultural festivals in Northern Rivers NSW communities. Lismore: Southern Cross University.
Devesa, M. (2006). *El impacto económico de los festivales culturales: El caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid*. Madrid: Fundación Autor.
Douglas, N., & Derrett, R. (2001). *Special interest tourism: Context and cases*. Brisbane: John Wiley & Sons.
Duxbury, N. (2011). Shifting strategies and contexts for culture in small city planning: Interlinking quality of life, economic development, downtown vitality and community sustainability. In A. Lorentzen, & B. Van Heur (Eds.), *Cultural political economy of small cities*. (pp. 161-178). London: Routledge.
Duxbury, N., & Jeannotte, M. S. (2012). Including culture in sustainability: An assessment of Canada's Integrated Community Sustainability Plans. *International Journal of Urban Sustainability Development, 4*(1), 1-19.
Dwyer, L., Forsyth, P., & Spurr, R. (2006). Estimating the impacts of special events on an economy. *Journal of Travel Research*, 43(4), 351-359.
Edwards, J., Moital, M., & Vaughan, R. (2004). The impacts of mega-events: The case of Expo'98, Lisbon. In P. Long, & M. Robinson (Eds.). *Festival tourism: Marketing management and evaluation*. (pp. 196-215). Gottingen: SUB.
Estevens, A., Cocola-Gant, A., Calvo, D. M. & Matos, F.(2020). Arts and culture in Lisbon's recent revitalization: Observing Mouraria and Intendente square through alternative local initiatives as drivers of marginal gentrification. *Revue Interventions Économiques,* 63, 1-16. https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.8647
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. https://www.ces.uc.pt/iframe/nucleos/neccurb/publicacoes.php
Ferreira, C. (2006). *A Expo'98 e os imaginários do Portugal contemporâneo: Cultura, celebração e políticas de representação* [Tese Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia]. https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/482
Ferreira, C. I. G. (2019). *Impacto a longo prazo de Guimarães Capital Europeia da Cultura: A perceção dos Residentes*. [Dissertação mestrado em Turismo e Desenvolvimento de Negócios, ISCET]. https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/31758
Finkel, R. (2006). Serial Replication of UK Arts Festivals and Issues of Place-based Identity. *Working Paper Series - Queen Margaret University, 10*..
Fiser, S. Ž., & Kozuh, I. (2019). The impact of cultural events on community reputation and pride in Maribor: The European Capital of Culture 2012. *Social Indicators Research, 142(3)*, 1055-1073.
Fleming, S., & Jordan, F. (2006). Events and festivals: Education, impacts and experiences. In Aitchison, C., Pritchard, A., Leisure Studies Association (Eds.).*Festivals and Events: Beyond Economic Impacts*. (pp. 71-80). Eastbourne: Leisure Studies Association.
Fredline, L., Jago, L., & Deery, M. (2003). The development of a generic scale to measure the social impact of events. *Event Management,* 8(1), 23-27.
Fujiwara, D., Kudrna, L. & Dolan, P. (2014). *Quantifying the social impacts of culture and sport*. London: Department for Culture Media & Sport.
Garcia, B., Melville, R. & Cox, T. (2010). *Impacts 08. Creating an impact: Liverpool's experience as European Capital of Culture*. Liverpool: European Capital of Culture Re-

search Programme.
Gato, M. A., *et al.*(2021). An impact assessment tool for creative tourism: Insights from its application to CREATOUR project. In N. Duxbury, S. Albino, & C. P. Carvalho (Eds.). *Creative tourism: Activating cultural resources and engaging creative travellers*. Wallingford: CABI.
Getz, D. (2008). Event tourism: Definition, evolution and research. *Tourism Management,* 29(3), 403-428.
Gotham, K. F. (2002). Marketing Mardi Gras: Commodification, spectacle and the political economy of tourism in New Orleans. Urban Studies, 39, 1735-1756.
Gotham, K. F. (2005). Theorizing urban spectacles: Festivals, tourism and the transformation of urban space. *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action,* 9(2), 225-246. doi:10.1080/13604810500197020.
Graham Devlin Associates. (2001). *Festivals and the city: The Edinburgh Festivals Strategy*. Edinburgh: City of Edinburgh.
Grasiot, E. O. (2020, 19 May). Innovative events spaces in times of COVID-19: Spring on the balconies, collective representation and technology. Festspace. http://festspace.net/
innovative-events-spaces-in-times-of-covid-19-spring-on-the-balconies-collective-representation-and-technology/
Green, H., Hunter, C. & Moore, B. (1990). Assessing the environmental impact of tourism development: Use of the Delphi Technique. *Tourism Management,* 11(2), 111-120.
Grossi, E., Blessi, G. T., Sacco, P. L. & Buscema, M. (2011a). The impact of culture on the individual subjective well-being of the italian population: An exploratory study. *Applied Research in Quality of Life,* 6, 387-410. http://doi.org/10.1007/s11482-010-9135-1.
Grossi, E., Blessi, G. T., Sacco, P. L. & Buscema, M. (2011b). The interaction between culture, health, and psychological well-being: Data mining from italian culture and well-being project. *Journal of Happiness Studies,* 13(1), 129-148. https://doi.org/10.1007/s10902-011-9254-x.
Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal.* [Tese Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Letras]. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304
Hannigan, J. (2007). From Fantasy City to Creative City. In G. Richards, & J. Wilson (Eds.). *Tourism, creativity and development.* (pp. 48-56). London: Routledge.
Heide, T. (2016). *Gentrification and small music venues: The art of financial crisis in Denmark and the UK*. Copenhaga: Københavns Universitet.
Herrero, L. C. (2004). Impacto económico de los macrofestivales culturales: Reflexiones y resultados. *Boletín Electrónico GC: Gestión Cultural,* 6(1). https://pt.calameo.com/read/000477529b98a247f48f7.
Hiller, H. H. (1998). Assessing the impact of mega-events: A linkage model. *Current Issues in Tourism, 1*(1), 47-57.
Holcomb, B. (1999). Marketing cities for tourism. In S. S. Fainstein & D. R. Judd (Eds.). *The tourist city.* (pp. 54-70). New Haven: Yale University Press.
Holden, J. (2006). *Cultural value and the crisis of legitimacy: Why culture needs a democratic mandate*. Londres: Demos. http://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf
Holmes, R. A. & Shamsuddin, A. F. M. (1997). Short and long-term effects of World Exposition 1986 on US demand for British Columbia tourism. Tourism Economics, 3(2), 137-160.
Jackson, J., Houghton, M., Russell, R. & Triandos, P. (2005). Innovations in measuring economic

impacts of regional festivals: A do-It-yourself kit. *Journal of Travel Research*, 43, 360-367.
Jaeger, K. & Mykletun, R. J. (2013). Festivals, identities, and belonging. *Event Management,* 17, 213-226.
Jeong, G. & Faulkner, B. (1996). Resident perceptions of mega-event impacts: The Taejon International Exposition Case. *Festival Management and Event Tourism*, 4(1/2), 3-11.
Knell, J. & Taylor, M. (2011). *Arts funding, austerity and the big society*. Londres: Royal Society of Arts. https://www.thersa.org/reports/arts-funding-austerity-and-the-big-society.
Lazzeretti, L. (2020). What is the role of culture facing the digital revolution challenge? Some reflections for a research agenda. *European Planning Studies,* https://doi.org/10.1080/09654313.2020.1836133.
Leite, A. F. C. S. (2015). *Políticas públicas para cultura: Concepção, monitoramento e avaliação*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
Lim, S. T. & Lee, J. S. (2006). Host population perceptions of the impact of mega-events. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, 11(4), 407-421.
London Development Agency. (2003). *The economic impact of the Notting Hill Carnival*. London: London Development Agency.
Lopes, R. (2014). Do Bairro Alto ao Cais do Sodré: Criatividade, informalidade e recomposição física, social, funcional e económica. *Estudos de Lisboa*, 4, 80-93.
Magliocco, S. (2001). Coordinates of power and performance: Festivals as sites of (re)presentation and reclamation in Sardinia. *Ethnologies,* 23(1), 167-188.
Matarasso, F. (1997). Use or ornament? The social impact of participation in the arts. Gloucestershire: Comedia https://www.artshealthresources.org.uk/docs/use-or-ornament-the-social-impact-of-participation-in-the-arts/
Mccarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Zakaras, L. & Brooks, A.(2004). Gifts of the muse: *Reframing the debate about the benefits of the arts*. Santa Monica: RAND Corporation.
Meireis, T. & Rippl, G. (Eds.). (2018). *Cultural sustainability: Perspectives from the humanities and social sciences*. London: Routledge.
Menezes, M., & Pereira, A. (2013). *Avaliar programas comunitários de desenvolvimento: Uma proposta a partir do caso do programa de desenvolvimento comunitário da Mouraria*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.
Miles, M. (2000). Vistas of the post-industrial city. On the W@terfront, (2), 2-6. https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18723.
Miles, M. (2013). A post-creative city? *RCCS Annual Review*, (5), 123-139. https://doi.org/10.4000/rccsar.506
Nurse, K. (2006). Culture as the fourth pillar of sustainable development. In Commonwealth Secretariat. *Volume 20: Small states: Economic review and basic statistics*. (pp. 28-40). London: Commonwealth Secretariat.
Organização das Nações Unidas (2015). Transforming our world:The 2030 Agenda for Sustainable Development. Resolução A/RES/70/1. Nova Iorque: Assembleia Geral das Nações Unidas.
Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (2009). *The impact of culture on tourism*. Paris: OECD Publishing.
Packalén, S. (2010). Culture and sustainability. Corporate social responsibility: *Discourse, narratives and communication*, 17(2), 118-121.
Paris, D., & Baert, T. (2011). Lille 2004 and the role of culture in the regeneration of Lille métropole. *Town Planning Review*, 82(1), 29-44.

Pattison, H. (2006). Urban regeneration through the arts: A case study of the Edinburgh Festivals. *Festivals and Events: Beyond Economic Impacts*, 3, 71-80.
Pigou, A. C. (1920). *The economics of welfare*. London: MacMillan.
Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: Work is theatre & every business a stage*. Boston: Harvard Business School Press.
Prentice, R., & Andersen, V. (2003). Festival as creative destination. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 7-30.
Quinn, B. (2020, 2 july). Commemorative events and the COVID-19 pandemic. Festspace. http://ccse.uws.ac.uk/2020/07/02/commemorative-events-and-the-covid-19-pandemic/#more-1549.
Richards, G., & Palmer, R. (2010). *Eventful cities: Cultural management and urban revitalization*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
Rodrik, D. (2011). *The globalization paradox: Why global markets, states, and democracy can't coexist*. New York: Oxford University Press.
Rogers, P. & Anastasiadou, C. (2011). Community involvement in festivals: Exploring ways of increasing local participation. *Event Management,* 15, 387-399.
Sacco, P.- L. (2011). Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming. *European Expert Network on Culture Paper*. http://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf
Sacco, P.- L., Ferilli, G., & Blessi, G. T. (2018). From Culture 1.0 to Culture 3.0: Three socio-technical regimes of social and economic value creation through culture, and their impact on European cohesion policies. *Sustainability,* 10(11). .
Santos, M. de L. L. dos (Eds.). (1999). Impactos culturais da Expo'98. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
Silva, A. S., Babo, E. P. & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: Contributos para um modelo de análise. [Online]. *Sociologia, Problemas e Práticas,* 78, 105-124. .
Schindler, J. (2012). *Culture, politics and Europe: En route to culture-related impact assessment*. Bonn: European Association of Cultural Researchers.
Sellwood, S. (2010). Making a difference: The cultural impact of museums. [Comunicação]. Conferência National Museum Directors. http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/cultural_impact_final.pdf
Small, K. E. (2007). *Understanding the social impacts of festivals on communities.*. Sydney: University of Western Sydney.
Small, K. E., Edwards, D. & Sheridan, L. (2005). A flexible framework for evaluating the socio-cultural impacts of a (small) festival. International Journal of *Event Management* Research, 1(1), 66-77.
Snowball, J. D. (2008). *Measuring the value of culture: Methods and examples in cultural economics*. Berlin: Springer.
Société Générale de Recherche et Programmation (1968). *Impact du Festival d'Avignon sur l'économie de la ville*. Marseille: Société Générale de Recherche et Programmation.
Sousa, J. F. C. de (2017). *O impacte do programa Polis:* A (re)criação do espaço *público*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.
Sqw/Tns. (2005). *Edinburgh's year round festivals 2004-2005: Economic impact study*. Oxford: SQW Consultants.
Sussex Arts Marketing. (2004). *Brighton Festival 2004: Everyone benefits, a study of the economic and cultural impact of the Festival upon Brighton and Hove*. East Sussex: Sussex Arts Marketing.
Tejero, C. M. (2017). Turismo, literatura e gentrificação: Os festivais e cidades literárias perante as consequências do fenómeno turístico. *Revista Turismo &*

Desenvolvimento, 27-28, 367-369.
Tepper, S. J., Sisk, B., Johnson, R., Vanderwerp, L., Gale, G. & Gao, M. (2014). *Artful living: Examining the relationship between artistic practice and subjective wellbeing across three national surveys*. Nashville: The Curb Center for Art Enterprise. http://d31hzlhk6di2h5.cloudfront.net/20140409/6a/a2/45/b3/10e00761760189048ab167b1/NEA_Final_ Report_Wellbeing_3.6.14.pdf
Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Throsby, D. (2010). *The economics of cultural policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Tomaz, E., Costa, P., Gato, M. A., Cruz, A. R. & Perestrelo, M. (2020). Discussing impact assessment on creative tourism: A theoretical and analytical model. *Working Papers Dinâmia'CET*,5, 1-27. https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/20755.
União de Cidades e Governos Locais (2004, maio 08). A*genda 21 for culture*. [Comunicação]. 4.º Fórum de Autoridades Locais para a Inclusão Social, Barcelona, Espanha.
União de Cidades e Governos Locais (2015). *Culture 21: Actions. Commitments on the role of culture in sustainable cities*. Barcelona: UCLG.
Uysal, Ü. E. & Özden, P. (2012). Cultural tourism as a tool for urban regeneration in Istanbul. *Sustainability Today*, 167, 389-400.
Valck, M. de (2008). "Screening" the future of film festivals? A long tale of convergence and digitization. *Filmint*, (34), 15-23.
Van der Borg, J. & Russo, A. P. (2005). The impacts of culture on the economic development of cities. *Wien*. https://www.*Wien*.gv.at/meu/fdb/pdf/intern-vergleichsstudie-ci-959-ma27.pdf
Vrettos, A. (2006). *The economic value of arts & culture festivals: A comparison of four European economic impact studies*. Maastricht, University of Maastricht.
Wang, J. & Chen, L. (2019). Geography of Chinese rock and roll: Cultural, political and economic forces intertwined. In R. Yep, J. Wang, & T. Johnson (Eds.), *Handbook on urban development in China*. (pp. 202-218). Cheltenham: Edward Elgar.

CAPÍTULO 5.7.

As interseções entre arte e arquitetura na construção de espaço público

The intersections between art and architecture in the construction of public space

Cláudia ANTUNES[270.)]

Resumo

O presente artigo centra-se na análise sobre como a relação entre arte e arquitetura pode contribuir para a construção de um espaço público mais integrador, inclusivo e diversificado. Partindo do conceito elaborado por Hannah Arendt de espaço público como o "espaço da aparência" e o espaço que, simultaneamente, nos liga e põe em comum (1958/2001), iremos ver como este é também um espaço político (Lefebvre, 1970/2009) e agonístico (Mouffe, 2013; Deutsche, 2000), onde existe uma constante negociação entre os seus diferentes atores. A arte pode permitir a criação de um território comum, que estimule a experimentação, a promoção da diversidade e possibilite uma maior integração através da participação. Assim iremos analisar o projeto Ruskin Square, desenvolvido por muf architecture/art, onde através de intervenções temporárias e processos participativos, se estabeleceu uma negociação entre os vários intervenientes no projeto, permitindo construir um espaço público mais integrador, diversificado e com espaço para o lúdico.

Palavras-chave: Espaço público, arte, arquitetura, participação

Abstract

This article focuses on the analysis of how the relationship between art and architecture can contribute to the construction of a more integrating, inclusive and diverse public space. Starting from the concept elaborated by Hannah Arendt of public space as the "space of appearance" and the space that put us in common (1958/2001), I will analyze how this is also a political (Lefebvre, 1970/2009) and agonistic space (Mouffe, 2013; Deutsche, 2000), where there is a constant negotiation between its different actors. However, art can allow the creation of a common territory, which stimulates experimentation, the promotion of diversity and enables greater integration through participation. In this context, I will analyse the Ruskin Square project, developed by muf architecture/art, where through temporary interventions and participatory processes, a negotiation between the various project actors was established, allowing the construction of a more integrative, diverse and playful public space.

Keywords: Public space, art, architecture, participation

270.) DINÂMIA'CET-Iscte, Portugal. E-mail: cvasa(at)iscte-iul (dot)pt

1. Introdução: O espaço público e a construção do comum

> Todas as atividades humanas são condicionadas pelo facto de os homens viverem juntos. (Arendt, 2001, p. 38)

O presente artigo pretende explorar as relações que ligam arte, arquitetura, espaço público e comunidade. Começo por abordar algumas ideias referentes ao termo público, para posteriormente falar sobre espaço público e a importância da relação entre arte e arquitetura para a sua criação. Para pensar as questões inerentes ao espaço público é necessário começar por definir o termo público. Uma das importantes definições sobre o que é o público é nos dada por Hannah Arendt em "A Condição Humana", onde explica que,

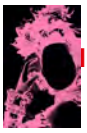
> o termo público [...] significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós a aparência - aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos - constitui a realidade (Arendt, 2001, p. 64).

Para a autora, o público é tudo aquilo que vem à luz, ao espaço da "aparência" e que pode ser experienciado por todos, em oposição ao que é privado e que está reservado à esfera íntima (Arendt, 2001). Em segundo lugar, Arendt considera que:

> o termo 'público' significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, [...] como todo intermediário, o mundo, ao mesmo tempo, separa e estabelece uma relação entre os homens.
>
> A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros, por assim dizer (Arendt, 2001, p. 67).

Segundo Arendt, o espaço público é o único lugar onde, através da ação, o Homem pode mostrar verdadeiramente quem é, para além das suas "qualidade e talentos" (Dossa, 1989, p. 101). Para a autora, o espaço público é, simultaneamente, o lugar que nos liga e nos separa, é o espaço que nos permite estabelecer um território comum enquanto indivíduos, mas também criar a nossa própria individualidade. Isto significa que o espaço público é o lugar da diversidade, da pluralidade. De acordo com Hannah Arendt, a esfera pública é definida pelo espaço da aparência, (do discurso e da ação) e pelo mundo que temos em comum, (o mundo construído por mãos humanas) (Arendt, 2001)

A importância da construção da diversidade e da diferença no espaço público, iniciado por Arendt, leva-nos a uma outra questão delineada por e Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2014) sobre a importância de um espaço público agonístico, ou seja, de conflito ou oposição. Chantal Mouffe propõe um modelo a que chamou de "pluralismo agonístico" (Mouffe, 2005, p. 174), que procura reconhecer na política a importância do confronto de oposições para o estabelecimento de um regime mais democrático. No centro desta visão está o desejo de criação de uma sociedade mais plural, onde a ideia de confrontação está relacionada com a aceitação da diferença e a inevitabilidade do conflito. Assim, para a existência de uma democracia pluralista, é necessário o respeito e a aceitação do confronto entre posições divergentes, uma vez que esse debate permite desenvolver "di-



ferentes formas de identificação da cidadania e constitui o material da política democrática"[271.)] (Mouffe, 2000, p. 72).

Esta questão colocada por Chantal Mouffe sobre o desenvolvimento de um "pluralismo agonístico", relaciona-se também com a procura de desenvolver um espaço público democrático e com o próprio conceito de espaço público. Rosalyn Deutsche, por sua vez, refere que, "um espaço público democrático é uma relação ético-política na qual a ordem social é constituída e posta em risco: ambas ao mesmo tempo. É uma relação de abertura ao Outro e aos outros." (Deutsche, 2000, p. 77).

De acordo com a autora, para a existência de uma "política espacial democrática" é necessário reconhecer que o "espaço social é produzido e estruturado pelo conflito" (Deutsche, 1996, p. xxiv).

Por sua vez, Henri Lefebvre caracteriza o espaço como uma questão política por excelência, e é pelo facto de o espaço ser uma questão política que existe uma política do espaço (Lefebvre, 2009, p. 174). O espaço não se define como um todo homogéneo ou uma forma pura, o "espaço é político e ideológico" porque é um "produto social", resultante da relação entre a produção de coisas e de espaço assim como da sua própria história (Lefebvre, 2009, p. 171). Por ser um produto político e social o espaço é, para Lefebvre, o lugar de conflitos, mas também "objeto de disputa" (Elden, 2004, p. 183). O espaço é, portanto, um produto de relações dinâmicas e não um objeto acabado e estático. Para Lefebvre "O espaço pode ser produzido de duas maneiras, como uma formação social (modos de produção) ou como uma construção mental (conceção)" (Elden, 2004, p. 185). É por esse motivo que Lefebvre critica a visão dos urbanistas e arquitetos que pensam o espaço apenas de um ponto de vista metodológico, construindo uma ciência do espaço, esquecendo as relações sociais, culturais e históricas inerentes a cada lugar (Lefebvre, 2009). Para Lefebvre (2012, p. 75), o urbano deve ser entendido como "obra dos citadinos e não algo que lhes seja imposto como um sistema: como um livro concluído". Esta definição do urbano permite-nos pensar o espaço público como algo em constante mutação e que se constrói através da ação, explorando as possibilidades e os limites do espaço em oposição a um espaço delimitado e concluído.

2. Arte, espaço público e participação

No que se refere às artes visuais e performativas, a vontade de integração do público espetador e do espaço público dentro da obra de arte, tem vindo a desenvolver-se ao longo de diferentes movimentos e práticas artísticas desde o início do séc. XX. São exemplo disso as obras de Georges Bataille, percursor do movimento DaDa, os *happenings* de Allan Kaprow, a criação de situações de Guy Debord, as discussões sobre política e a "arte social" de Joseph Bueys, ou a integração de práticas do quotidiano do artista brasileiro Hélio Oiticica, (Bishop, 2006a). Esta dimensão da participação, desenvolvida por exemplo, na obra de Beuys ou Oiticica, pretendia dar uma "maior ênfase na colaboração" (Bishop, 2006, p. 10), tendo

271) àTodas as traduções são livres e feitas pela autora.

antecipado aquilo quemuitos artistas a partir da década de 1990, iriam procurar desenvolver através da introdução de uma "dimensão social da participação" (Bishop, 2006a, p. 10) na prática artística.

A artista e crítica Suzanne Lacy descreve esse desejo de uma maior relação entre o artista e a comunidade, através da descrição de uma das suas intervenções realizada no hospital Roswell Park Center, em Nova Iorque (1991):

> [...] a obra de arte encontra-se na interação entre mim própria enquanto artista e os membros da comunidade, [...]. Nesta obra, e nas inúmeras outras peças [...] a artista, à maneira do antropólogo subjetivo, entra no território do Outro (Lacy, 2019, p. 30).

Lacy pretende aqui sublinhar a importância da experiência individual e de como o artista se "torna um condutor para a experiência dos outros" (Lacy, 2019, p. 30), uma vez que a experiência individual é também um ato político (Lacy, 2019, p. 30). Outras duas questões importantes, que estão subjacentes nas palavras de Lacy, e também em vários outros projetos de carácter participativo ou colaborativo, é o desejo de construção de um comum, onde o artista trabalha com a comunidade dando-lhe também algo de seu, ao tentar construir um novo sentido de comunidade. Estes projetos procuram oferecer algo mais à comunidade suprindo algum tipo de necessidade através da intervenção artística, uma vez que, segundoLacy, a "arte pública torna-se decorativa" e um instrumento ao serviço dos"poderes económicos e políticos", se não assumir uma perspetiva crítica e se não for ao encontro das "inquietudes das comunidades onde está inserida" (Castellano & Raposo, 2019, p. 15). A esta nova forma de arte que emergiu no contexto do espaço público americano, Lacy dá o nome de new genre public arte. Posteriormente, vários outros nomes surgiram para designar esta forma de arte mais participativa e colaborativa, descrita como:"arte socialmente engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, arte intervencionista, arte colaborativa, arte contextual e prática social" (Bishop, 2012, p. 1). Claire Bishop (2006b), descreve o modo como se deu uma viragem na arte em torno das preocupações sociais, uma mudança que a autora designou de "social turn".

O desejo de intervir na comunidade e no território "comum" é um dos temas fundamentais inerentes à arte participativa, que procura também a ativação do espetador, passando este de espetador passivo a participante ativo, desenvolvendo (idealmente) uma postura crítica (Bishop, 2006a).

No célebre artigo "Antagonismo e estética relacional" (2019), Claire Bishop parte do conceito de antagonismo elaborado por Laclau e Mouffe (2014) para reequacionar o conceito de "estética relacional", desenvolvido por Nicolas Bourriaud (2009). Bishop argumenta que a obra de arte deve exercer uma "fricção" (Bishop, 2019, p. 61), entre o espectador/participante e a obra, ou seja, esta deve relacionar-se de forma crítica com o espectador e o espaço onde está a intervir, dando como exemplo as obras de Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn (Bishop, 2019).

No caso da obra do artista Thomas Hirschhorn (2013, p. 300), esta é direcionada para aquilo que o artista designa como uma "comunidade não exclusiva" ou seja, a obra está aberta a todos os que queiram envolver-se na sua produção, o que quer dizer que a "participação é uma consequência da obra, mas não o seu objetivo" Para o artista "a

participação é uma consequência da sua presença e produção"(Hirschhorn, 2013, p. 299). Para o artista "só a arte tem a capacidade de não excluir o outro e apenas a obra de arte tem a capacidade de inicial um diálogo um a um" (Hirschhorn, 2013, p. 259).

3. Prática espacial: questionar e expandir os limites do espaço público

> A intenção de todo o trabalho é a de dar espaço a mais de uma coisa ao mesmo tempo. É uma tentativa de trazer um sentido de generosidade para o domínio público (Muf, Shonfield & Dannatt, 2001, p. 13).

> Na obra de Muf são precisamente as arestas, os limites e as limitações sob as quais ele surge, que fornecem as pistas e o conteúdo para cada estratégia urbana (Muf, Shonfield & Dannatt, 2001, p. 9).

A importância do conjunto destas relações na construção do espaço público, está expressa nos projetos desenvolvidos por Muf architecture/art. As suas intervenções revelam os conflitos inerentes à construção do espaço público e na sua prática, a relação entre arte e arquitetura permite questionar os limites do espaço e o próprio conceito de "público", bem como o modo como a arquitetura pode ou não contribuir para a construção de um território comum. Iremos analisar estas questões a partir do projeto *Ruskin Square*, em Croydon.

3.1. *Ruskin Square, Croydon* - Londres

Ruskin Square é o nome dado ao projeto de requalificação urbana que envolve a área junto à estação de East Croydon. O nome *Ruskin Square*, dado pelos promotores Gateway Limited Partnership (Stanhope/Schroders), está diretamente ligado ao escritor, critico de arte e arquitetura John Ruskin, pensador e figura marcante do séc. XIX em Inglaterra. Ruskin foi também pintor e desenhador, desenvolvendo uma vasta obra sobre a importância do desenho e da observação, um tema que desenvolveu nas suas aulas enquanto professor nas Belas Artes e em outras instituições de ensino inglesas. Ruskin destaca-se também como ativista social e ambiental, preocupado com a relação entre o Homem a natureza e a arquitetura. "Putting the Ruskin into *Ruskin Square*" (S/A, 2017, p. 5), foi o mote lançado por Muf para o desenvolvimento de uma estratégia que, segundo os autores, pretendeu integrar algumas das

> preocupações de Ruskin, no desenho do espaço e escolha dos materiais, mas principalmente em desenvolver um espaço para a fruição do jogo e um compromisso com o equilíbrio da ecologia do lugar (S/A, 2017, p. 5).

O projeto está enquadrado no plano de regeneração urbana para Croydon, um município parte da cidade de Londres (Greater London Authority, 2013). A área a intervir situa-se junto à estação de comboios de East Croydon, uma área desativada há vários anos e muito visível para quem chega ou parte desta estação. O programa do projeto teve como objetivos, melhorar tanto os acessos que servem de ligação à estação de comboios, como à sua envolvente, desenhando um novo espaço público com uma nova praça e um conjunto de novos edifícios que incluem espaços de escritórios, serviços e habitação[272.)] .

272.) Para uma informação mais detalhada sobre o programa de habitação e serviços do projeto Ruskin Square, consultar: http://www.ruskinsquare.com/croydon/

A intervenção de Muf para *Ruskin Square* teve início com uma estratégia de *design-led research*, onde foram organizadas um conjunto de intervenções temporárias enquadradas num processo de investigação sobre o lugar e com o objetivo de abrir o espaço à comunidade e mostrar o potencial da paisagem e o seu valor de uso (S/A, 2013). Este processo envolveu a programação de performances no lugar e uma intervenção temporária a que Muf deu o nome de RuskinTheater Garden.

A primeira ação no lugar, foi a organização de um ensaio ao vivo da peça "the Girls" no local da intervenção (S/A, 2013, p. 10). Podemos dizer que esta é a primeira forma de revelação, de marcar este espaço como um lugar de ação, trazendo-o novamente para à esfera da "aparência" (Arendt, 2001) através da ação performativa, ou como refere Muf: "It is an act that says: watch this space" (S/A, 2013, p. 10). Em seguida, Muf desenvolveu o projeto RuskinTheater Garden, uma intervenção temporária que consistiu na construção de um percurso ao longo do espaço, com o intuito de observar as diversas espécies de plantas existentes, dando a conhecer a sua biodiversidade e "as qualidades do lugar" (S/A, 2013, p. 5) (Figura 1).

Foram organizados também workshops de desenho e observação das espécies, abertos à comunidade, visitas guiadas com arquitetos, botânicos e artistas e elaborada documentação sobre as várias espécies existentes (S/A, 2013). Ainda no âmbito desta intervenção, que decorreu ao longo do verão de 2012, foram construídos dois campos de treino de cricket. A investigação desenvolvida por Mufsobre o contexto social de Croydon, permitiu perceber que vários jovens refugiados habitavam nesta zona, isto porque é aqui que se encontra uma das instituições principais de obtenção de Vistos de emigração, a *Lunar House*(Clarke, 2017) A partir deste contexto, Muf estabeleceu umaparceria com as organizações *Refugee Council* e *The Refugee Cricket Project*[273.), e propôs a construção de dois campos de cricket para que jovens refugiados, a viver em Croydon e amantes de cricket, pudessem treinar regularmente neste espaço (Figura 2) (S/A, 2013, p. 37). A intervenção permitiu também dar à comunidade, que trabalha nos escritórios que envolvem este lugar, um espaço para o jogo e o lúdico no espaço público, "ensaiando" futuras possibilidades de uso e de integração entre a comunidade, premissas essenciais para a criação de espaço público (Clarke, 2017).

Figura 65. Ruskin Theather Garden: Vista aérea da intervenção com o percurso criado ao longo do espaço para observação da biodiversidade existente e construção de dois campos de cricket

Fonte: Muf architecture/art.

O projeto RuskinTheater Garden e as intervenções temporárias desenvolvidas por Muf, no âmbito do seu

273.) Para saber mais sobre o The Refugee Cricket Project ver: https://refugeecouncil.org.uk/projects/refugee-cricket-project/

Figura 66. Vista dos dois Campos de Cricket

Fonte: Muf architecture/art.

processo de investigação sobre a área de intervenção, revelam o desejo de transformar um espaço expectante, ou como diria Sola-Morales (2010) um "terrain vague", num espaço performativo e de ação, mostrando a importância do jogo e do lúdico na criação de espaço público. As intervenções de Muf, baseadas principalmente em ações performativas e temporárias, questionam-nos sobre a própria ideia de regeneração pela construção e sugerem que é através da experiência do lugar, feita pelos seus atores quotidianos, que começa a sua transformação e com ela a criação de uma nova memória que muda o seu significado. De local abandonado este passou a ser o "jardim do teatro" composto por uma diversidade de espécies que caracterizam o lugar. O nome RuskinTheater Garden, está relacionado com o teatro que entre 1977 e 2012 permaneceu aqui o, *The Warehouse Theater*.

Este ato de dar num novo nome é em si mesmo um ato transformador. Sobre a importância de renomear os lugares, o arquiteto italiano Francesco Careri, numa entrevista ao suplemento *Ipsilon* do jornal *Público*, explica que "dar nome aos lugares é um ato criativo, e que transforma o sentido do território" (Careri, 2020, p. 20) Ao darmos um novo nome, o lugar muda "e dá-se uma apropriação do lugar. O lugar torna-se da pessoa, porque deu-lhe um nome" (Careri, 2020, p. 20). Para o arquiteto esta é uma forma de construção do lugar, uma "construção imaterial de lugares", a partir da relação entre o homem e a terra (Careri, 2020, p. 20).

A ação de Muf de renomear o lugar para "*Ruskin Theater Garden*", permitiu desenvolver uma nova leitura do espaço, dando-lhe um novo significado. A partir daqui, é possível criar uma nova relação com o lugar e construir um novo imaginário. Também o ato de catalogar os elementos existentes e permitir que a comunidade percorra e habite o espaço antes da intervenção arquitetónica, permite perceber duas questões importantes: a primeira é que a ideia de *tabla rasa*, no âmbito de um grande plano de urbanização não é verdadeira, uma vez que mesmo os pequenos resíduos de biodiversidade, permitem perceber a identidade única que existe em cada lugar; Em segundo lugar, esta intervenção temporária permitiu dar a ver o modo como o território pode ser re-apropriado pela simples presença e relação entre o homem e o lugar.Por essa mesma razão, é necessário definir estratégias que aproximem as comunidades aos lugares, num processo de engajamento recíproco. Também, a criação de um espaço para a prática de cricket dirigida a um conjunto de jovens refugiados, questiona a necessidade de criação de um espaço público cada vez mais integrador e democrático, isto é, que responda às neces-

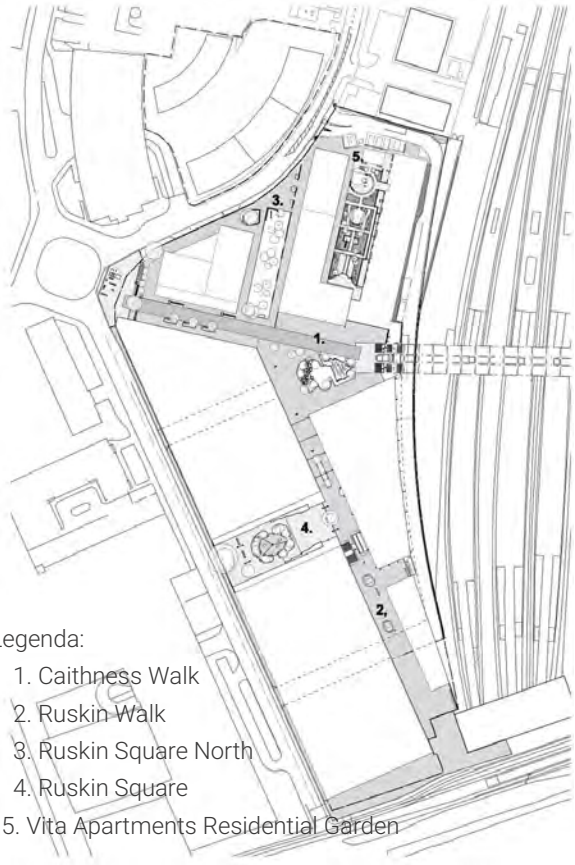
sidades de toda a comunidade. Esta ação de Muf, permite-nos ainda perceber como a intervenção arquitetónica e a ação do arquiteto, podem também ter um papel político, ao promover a participação de diferentes atores no espaço público e desenvolver espaços que facilitem a integração, a partilha e a diversidade. De acordo com o filósofo Jacques Rancière, "o garante da permanência democrática não é a ocupação de todos os tempos mortos e espaços vazios pelas formas de participação ou do contrapoder; é a renovação dos atores e das formas das ações" (Rancière, 2014, p. 68). Se aplicarmos esta ideia ao espaço público urbano, isso significa que o desenvolvimento de uma participação democrática consiste, não na ocupação massiva e permanente de pessoas, mas em dar a possibilidade de novos intervenientes ocuparem o espaço público, ou seja, aqueles que normalmente são excluídos passarem a ocupar esse espaço. A parceria de Mufcom o *The Refugee Cricket Project*, mostra-nos isto mesmo, ao propor a construção de dois campos de cricket para que jovens refugiados afegãos pudessem, através da prática de cricket, ocupar este espaço, procurando promover uma melhor integração social destes jovens.

A intervenção torna visível os diversos tipos de exclusões e conflitos existentes no espaço público, procurando ao mesmo tempo, abrir espaço para a inclusão e o diálogo entre diferentes partes da comunidade, no meio de um processo de gentrificação urbana.

O projeto de Muf para *Ruskin Square* compreende um conjunto de espaços públicos que ligam à estação de East Croydon e que envolvem um conjunto de oito edifícios tendo a sua construção sido feita de forma faseada (Figura 3).

Ao contrário do que é habitual, aqui o espaço público foi construído em antecipação ao edificado. Um dos primeiros espaços a ser concluído foi o percurso de ligação à estação de East Croydon, *Caithness Walk* (Figura 4). O desenho deste espaço é composto por uma via de acesso direto à estação de comboios e um espaço de paragem e convívio junto à ligação com *Ruskin Walk*. Os grandes blocos de pedra pousados no solo, constituem-se como um conjunto de elementos de jogo e de espaços de estar informais para crianças e adultos.

Ruskin Square, é a praça que se constitui como o principal espaço de encontro e de relação com a restante área urbana (Figura 5). A sua planta retangular tem como



Legenda:
1. Caithness Walk
2. Ruskin Walk
3. Ruskin Square North
4. Ruskin Square
5. Vita Apartments Residential Garden

Figura 67. Planta de Implantação do projeto de Muf para o espaço público de *Ruskin Square*

Fonte: Muf architecture/art.

Figura 68. Praça de Ruskin Square

Fonte: A autora.

centro uma plataforma oval em madeira, um espaço híbrido, onde cabem diversas formas de uso e apropriação. Este é um espaço de encontro e relação, os seus bancos dispostos em círculo, permitem que as pessoas se vejam umas às outras, possibilitando o relacionamento e o encontro entre estranhos. Mas este pode ser também um espaço de apresentação e performance ou de observação da natureza. Este é igualmente um espaço inclusivo para as crianças, com mobiliário urbano adaptado à sua escala e onde o seu desenho integra momentos de surpresa e descoberta, sendo por isso convidativo ao jogo e à exploração. A praça integra ainda um sistema sustentável de drenagem e recolha das águas pluviais, que se estende ao longo do subsolo com o objetivo de criar um espaço público sustentável e eficiente (S/A, 2017).

Ao cimo da praça, encontramos a obra de arte pública desenvolvida pelo coletivo de artistas *Revital Cohen & Tour Van Balen*, que produziram uma escultura *site-specific* para *Ruskin Square*. A encomenda de uma obra de arte para este espaço e a escolha deste coletivo, foi o resultado de um processo de intervenção e investigação — *action-research,* desenvolvido por Muf em colaboração com um conjunto de jovens da comunidade (Muf architecture/art, Cohen & Van Balen, 2016). Muf trabalhou com jovens desempregados, partindo da ideia de Ruskin sobre a importância e o valor do trabalho, desenvolvendo um processo aberto de investigação tendo como base a frase: “The highest reward for your toil is not what you get for it but what you become by it”.

Este processo teve como objetivo criar um espaço para o desenvolvimento e exploração da criatividade destes jovens através dos seus interesses, desenvolvendo ao mesmo tempo investigação sobre o lugar e as suas mais valias (Clarke, 2017). Durante 3 meses Muf em colaboração com assistentes sociais e um conjunto de mais 4 jovens, trabalharam em *Ruskin Square* estudando o lugar, de onde retiraram resíduos provenientes do estaleiro de obra, para os transformarem em novos objetos e artefactos (Clarke, 2017, Muf architecture/art, Cohen & Van Balen, 2016) (Figura 6). Este processo culminou com a produção de um jantar debate, ao qual foi dado o nome, *Festival of Toil*. Todo o evento foi produzido em *Ruskin Square*, para o qual foi construído um forno de barro, com terra proveniente do lugar, para cozinhar a comida, assim como talheres, produzidos através de resíduos de alumínio encontrados no estaleiro de obra, que foram derretidos para a elaboração dos utensílios e posteriormente polidos em bicicletas-amolador construídas também pelos participantes (Figura 7) (Clarke, 2017, Muf architecture/art, Cohen & Van Balen, 2016).

Figura 69. Festival of Toil

Fonte: Muf architecture/art.

Figura 69. Festival of Toil. Imagem do polimento de talheres feitos pelos participantes em bicicletas-amolador construídas também pelos próprios

Fonte: Muf architecture/art.

Foi ainda convidado um cozinheiro refugiado afegão, para cozinhar para o evento (Clarke, 2017). Para este jantar debate foram convidados os promotores do projeto, conselheiros locais, artistas e pessoas da área da cultura e de diversas outras áreas públicas e privadas, para discutir o processo desenvolvido por Muf através da intervenção *Festival of Toil* e formular um conjunto de premissas para a construção de uma obra de arte para *Ruskin Square*(Muf architecture/art, Cohen & Van Balen, 2016). Este processo culminou com a escolha do coletivo de artistas *Revital Cohen & Tour Van Balen*, que produziram a escultura com o título: *Every Increased Possession Loads Us with New Weariness*, 2017 (Figura 8). De acordo com os autores, a peça constitui-se como um “mineral artifi-

cial", produzido a partir da reversão de um conjunto de materiais utilizados na construção do edificado e do espaço público de *Ruskin Square*, como, aço, betão, vidro, alumínio, cobre, ferro fundido e pedra de *Caithness*(Cohen & Van Balen, s/d.). Os artistas reverteram a própria cadeia de produção dos materiais, enviando-os para as fábricas que os produzem, pedindo-lhes para que os transformassem na sua matéria-prima original, pa-

ra posteriormente serem reconstruídos num "mineral artificial"[274.)] (Cohen & Van Balen, s/d, s/p.).

Ao analisar este processo, é possível perceber que a construção de uma obra de arte pú-

Figura 70. : Every Increased Possession Loads Us with New Weariness. Escultura desenvolvida pelo coletivo Revital Cohen & Tour Van Balen para a praça Ruskin Square

Fonte: A autora.

blica, se constituiu como um meio para a criação de uma relação entre a comunidade e o novo espaço público. O trabalho desenvolvido durante três meses em *Ruskin Square* permitiu estabelecer um conjunto de relacionamentos com a comunidade, possibilitando que estes se tornassem também parte da construção do espaço público, através da sua vivência no espaço e participação no processo de desenvolvimento da obra de arte pública. O processo permitiu ainda desenvolver uma perspetiva crítica sobre o lugar e o papel da arte no espaço público, o que neste caso resultou na desconstrução da ideia de uma obra pública como símbolo icónico do lugar, transformando-a num processo participado e um meio para a construção do espaço público.

274.) Para uma informação mais detalhada sobre o processo de construção desta escultura ver: https://everyincreasedpossession.com

4. Análise Conclusiva

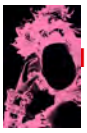
O coletivo Muf define como objetivo da sua prática o desenvolvimento de um:

> papel ativo na mudança social para o artista e para o arquiteto, procurando puxar todos os seus projetos para um território que se possa chamar de "púbico". Esta extensão para território público inclui o espaço físico e imaginado, assim como o processo de construção dos próprios projetos (Muf & Shonfield, 2000: 63).

Esta definição do seu trabalho, traduz o desejo de exploração dos limites quer da prática arquitetónica, como da prática artística, ao mesmo tempo que expande a sua área de intervenção no espaço público. Ao intervir no território público, existe uma vontade de estender e de abrir o espaço ao domínio público, para que este seja habitado e criado pelos seus utilizadores (através de intervenções temporárias), antes mesmo da conclusão do projeto.

Ao nível do processo de intervenção, este projeto equaciona o modo como a arquitetura pode estender a sua área de intervenção e desenvolver estratégias que possibilitem uma maior integração social, sublinhando o papel social da arquitetura, a partir dos recursos de que dispõe, ainda que, por vezes, seja de forma temporária. O processo de investigação sobre o lugar e o contexto urbano, desenvolvido pelo atelier, permitiu perceber, através do diálogo com as organizações locais, a existência de uma necessidade - um espaço que pudesse acolher um conjunto de migrantes praticantes de cricket. Partindo desta observação foi possível aproveitar um espaço desabitado para responder a uma necessidade, permitindo por um lado estimular uma melhor integração social entre diferentes comunidades e por outro promover a reconversão do espaço público através do uso. Estas ações põem em questão a importância do temporário no planeamento urbano, possibilitando testar novas possibilidades de desenvolvimento e apropriação do espaço público, ou como refere Liza Fior: "the temporary inscribes the ambitions for the permanent" (Fior in Wainwright, 2017, p. s/p.). No entanto, a crescente proliferação de projetos temporários, leva-nos a perguntar, em que sentido uma ação temporária pode contribuir para a construção do espaço comum e o desenvolvimento urbano? À primeira vista podemos pensar que algumas destas intervenções não alteram em muito o seu contexto social e urbano, ou que estas ações podem ser aproveitadas para a especulação e gentrificação dos lugares. No entanto, quando estas intervenções assumem uma perspetiva crítica e um posicionamento político, estas podem servir para questionar as dinâmicas existentes e o próprio planeamento urbano, estabelecendo uma negociação entre os vários atores.Sabemos que não são apenas as intervenções temporárias que podem resolver questões tão complexas como é, por exemplo, o problema da integração de refugiados ou outro tipo de problemas sociais, mas o projeto de Muf para Ruskin Sqaure, mostra-nos como a intervenção arquitetónica pode estender os seus limites abrangendo as dinâmicas sociais existentes, desenvolvendo um posicionamento crítico.

A arquitetura tem um papel social e político. No caso do projeto *Ruskin Square*, oatelier Mufao possibilitar a abertura de um espaço desabitado, para que este seja ocupado por uma comunidade com um certo tipo de necessidade, demonstra uma postura crítica perante o contexto urbano existente. Esta ação dá visibilidade a outras necessidades sociais no âmbito de um processo de regeneração e gentrificação urbana. A prática deMuf permite-nos perceber como a arquitetura pode ser política, não só pelo facto de



intervir no território, ou pelas responsabilidades técnicas inerentes à profissão, mas por assumir também um posicionamento ao nível metodológico e processual. O seu método de intervenção no lugar permite uma extensão do espaço público, procurando criar um espaço comum, onde todos podem aceder e experienciar. É aqui que a relação entre arte e arquitetura, desenvolvida na prática de Muf, se denota fundamental. Através de ações temporárias e *site-specific*, é feita uma análise crítica do lugar e que abre espaço à experimentação e participação, promovendo uma relação mais próxima entre os utilizadores e o lugar. Esta interdisciplinaridade, permite a exploração de diferentes formas de ação no espaço público, valorizando a performatividade do espaço e dos seus atores quotidianos, como um elemento essencial na construção do espaço público.

Em resumo, o projeto de Mufpara *Ruskin Square* mostra-nos três questões importantes na construção do espaço público. A primeira, relaciona-se com a construção do lugar e a necessidade de desenvolver, através do projeto, uma relação com o contexto existente, integrando as dinâmicas sociais, culturais e históricas. A segunda, prende-se com o desenvolvimento de estratégias que integrem os habitantes através da participação e do contributo à criação de "espaço", na esteira de De Certeau (De Certeau, 1998) e Lefebvre (2012, 2009), um espaço social que possa ser efetivamente um espaço público. Por último, o projeto questiona ainda o método da participação, deixando este de ser uma procura para consensos, mas antes uma forma de questionar o território e o processo de construção da paisagem, transformando a participação numa estratégia critica.

O exemplo da prática de Muf, permite-nos perceber que o entrosamento e uso de práticas artísticas na prática arquitetónica associada a projetos no espaço público, contribui para o desenvolvimento de uma perspetiva critica em relação à intervenção no espaço e ao seu contexto social, criando uma melhor integração entre o espaço e os seus utilizadores através da experimentação.

Referências Bibliográficas

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Àgua Editores.

Bishop, C. (2019). Antagonismo e estética relacional. In C. Castellano & P. Raposo (Eds.). *Textos Para uma História da Arte Socialmente Comprometida*.(1 ed.). (pp. 43–76). Lisboa: Sistema Solar.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso Books.

Bishop, C. (2006a). Introduction/ Viewers as Producers. In C. Bishop (Ed.). *Participation*. (pp. 10–17). London: Whitechapel.

Bishop, C. (2006b). The Social Turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6). https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274

Bourriad, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Castellano, C. & Raposo, P. (2019). Introdução: Pode a arte mudar a sociedade? In C. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos* para uma História da Arte Socialmente Comprometida.(pp. 7–24). Lisboa: Sistema Solar.

Cohen, R., & Van Balen, T. (s/d.). *Every Increased Possession Loads Us with New Weariness*. Revital Cohen & Tuur Van Balen. https://www.cohenvanbalen.com/work/every-increased-possession-loads-us-with-new-weariness#.

De Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer* (3 ed.).São Paulo: Editora Vozes.

Design Research Bristol. (2017, julho 3). *Katherine Clarke_Design Research Bristol symposium*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=WgST7BY-0GE.

Deutsche, R. (2000). Democratic Public Space. In J. Ockman (Ed.). *The Pragmatist Imagination: Thinking about "Things in The Making"*. (pp. 76–81). Princeton: Princeton Architectural Press.

Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. Cambridge: The MIT Press.

Dossa, S. (1989). T*he public realm and the public self: The political theory of Hannah Arendt*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the possible*. New York: Continuum.

Ferreira, N. (2020, setembro 9). *Francesco Careri sonha com um circo em cada bairro de Roma*. *Público*. https://www.publico.pt/2020/09/09/culturaipsilon/noticia/francesco-careri-sonha-circo-bairro-roma-1929949

Greater London Authority. (2013). *Croydon Town Centre: Opportunity Area Planning Framework*. London: Greater London Authority, Croydon Council.

Lee, L. & Foster, H. (Eds.). (2013). *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn*. Cambridge: The MIT Press.

Laclau, E. & Mouffe, C. (2014). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*.(2 ed.). New York: Verso.

Lacy, S. (2019). Território em disputa: Para uma linguagem crítica da arte pública. In C. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos* para uma História da Arte Socialmente Comprometida. (pp. 27–42). Lisboa: Sistema Solar.

Lefebvre, H. (2012). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Estúdio e Livraria Letra Livre.

Lefebvre, H. (2009). *State, space, world: Selected essays*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Mouffe, C. (2005). Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política*, 25, 165-175. https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/7071

Mouffe, C. (2000). For an Agonistic Public Sphere. In O. Joan (Ed.). *The Pragmatist Imagination: Thinking about «things in the making»*. (pp. 66–73). Princeton: Princeton Ar-

chitectural Press.
Muf, Shonfield, K. Dannatt, A. (2001). *This is what we do: A muf manual*. London: Ellipsis.
S/A. (2017). *Ruskin Square: Public Realm Design Intent*. Muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/ruskin-square-2018/
S/A. (2013, abril 23). Ruskin Square: Ruskin Theather Garden - Summer 2012. Mf architecture/art. http://muf.co.uk/london-ruskin-square/
Muf, & Shonfield, K. (2000). Public Territory. In A. Read (Ed.). *Architecturally speaking: Practices of art, architecture, and the everyday*. (pp. 63–85). New York: Routledge.
Muf architecture/art & Cohen & Van Balen. (2016). *Ruskin Square—Public Art Report*. Muf architecture/art. http://muf.co.uk/
Rancière, J. (2014). *Nas margens do político.* Lisboa: KKYM.
Solá-Morales, I. de. (2010). Terrain Vague. In J. M. Rodrigues (Ed.). *Teoria e crítica de arquitectura: Século XX.*(pp. 949–953). Lisboa: Caleidoscópio.
Wainwright, O. (2017, Fevereiro 20). Plant power: Why greenery is more than just a fig leaf for urban development. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/cities/2017/feb/20/power-plants-reen-finger-good-for-development.

CAPÍTULO 5.8.

Museografias de acontecimentos. A coleção de Arte Moderna e contemporânea portuguesa da SEC/MC

Museographies of events: A SEC/MC collection of modern and contemporary Portuguese art

Maria Luz NOLASCO[275.)]

Resumo

Neste estudo abordamos os mecanismos de produção e também de reprodução que são inerentes à arte, refletindo num conjunto de objetos da coleção de arte moderna e contemporânea da SEC/MC - Secretaria de Estado da Cultura, obras recorrentes ao arquivo de arte dos últimos 25 anos do século XX. A fronteira temporal que esta coleção implantou entre os vários arquivos de arte portuguesa, deu lugar a uma lacuna que é também um intervalo, uma descontinuidade específica, na regularidade da história da arte. Este intervalo revelou-nos um universo de imagens que denunciam a diferença dos tempos e a mudança de épocas, dando origem à inevitabilidade da sua dispersão. Em contraponto, abriu novas perspetivas para pensarmos a arte moderna e contemporânea portuguesa. Permitiu também abrir caminho ao inesperado, ao acaso na medida em que este afeta causas, motivos e agentes capazes de ação crítica e de ética. O questionamento da origem da coleção motivou o seu "aparecer" no campo da arte e ocasionou o "lembrar" de um arquivo apagado/esquecido. Daí parte a pesquisa para a viabilidade das imagens, e para a transitabilidade das obras em outros dispositivos de comunicação, diferentes dos tradicionais media não tecnológicos, abrindo-se um desafio inesperado, e em prosseguimento.

Palavras-chave: Dispositivo museográfico, imagem, história de arte, acontecimento(s), contemporaneidade

Abstract

In this dissertation we approach the mechanisms of production and also of reproduction that are inherent to art, reflecting in a set of objects from the collection of modern and contemporary art by the SEC / MC, works recurring to the last 25 years of the 20th century. The temporal frontier that this collection implanted between the various archives of Portuguese art, gave rise to a gap that is also an interval, a specific discontinuity, in the regularity of art history. This interval revealed to us a universe of images that denounce the difference in times, the change of periods, giving rise to the inevitability of its dispersion, and opening, in contrast, new perspectives for thinking about modern and contemporary Portuguese art. It also allowed to open the way to the unexpected, to the extent that it affects causes, motives and agents capable of critical and ethical action. The questioning of the origin of the collection related it to "appearing" in the field of art, and to "remembering" something that was forgotten: an erased file. From there the research for the viability of the images starts, and for the transactability of the works in new communication devices, different from the traditional non-technological media, opening an unexpected challenge, and continuing.

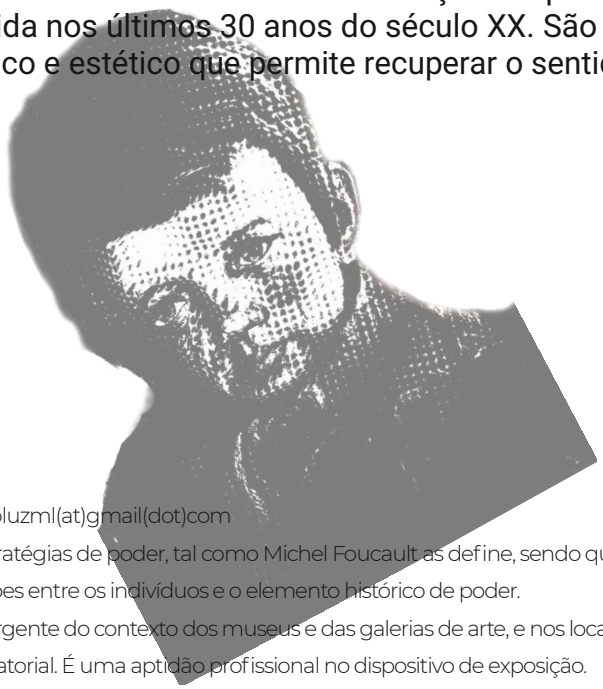
Keywords: Museographic device, image, art history, event(s), contemporary

275.) Museu de Aveiro/Santa Joana, Portugal. E-mail: nolascoluzml(at)gmail(dot)com

1. Introdução

Em “Museografias de Acontecimentos” as práticas da arte e da sua visibilidade e acessibilidade são exploradas enquanto fenómenos culturais decorrentes dos ambientes de mudança, de clivagem e de afirmação da arte portuguesa. A Revolução do 25 de Abril de 1974 foi o fenómeno sociopolítico, cultural e ideológico mais relevante da segunda metade do século XX em Portugal, com reconhecimento no ambiente e contexto político internacional e com específica repercussão na arte portuguesa. Assim, considerando que temos um conjunto de obras de arte que neste presente estudo de “museografias de acontecimentos” está muito bem definido, particularmente pela origem[276.)] , pela datação, autoria e referências de autor / obra, justifica-se a focalização nesta coleção de arte e no dispositivo (Agamben, 2005)[277.)] que lhes dá visibilidade. Neste domínio da visibilidade encontramos motivos vários para uma curadoria (Bishop, 2013)[278.)] que envolve a mediação na comunicação entre a obra de arte, o artista, o mecanismo de produção da obra, a afirmação e autonomia da obra e, ainda, a possibilidade da sua visibilidade preparada para os novos meios digitais, os da arte dos media (Cruz, 2012; Cultural, 2019; Lieser, 2009; Moura, 2020; Pinto, 2019). Propomos uma focalização nas obras de arte, e na “exposição”[279.)] como o lugar onde as artes vão ter com cada um, ou seja, a exposição como dispositivo de visibilidade presencial (Pinto, 2019, pp. 112-117)[280.)] , mas também, uma focalização no dispositivo operativo virtual / digital[281.)] que dá acesso às obras de arte nas nossas comunicações online, atualizando o dispositivo de visibilidade no espaço digital.

O conceito de ´acontecimentos´ traduz neste estudo o equivalente a um conjunto de ações artísticas e políticas que emergem num arco temporal ao qual unimos vários acasos artísticos, sociais, económicos e políticos catalisadores de situações especificas, no contexto da arte portuguesa produzida nos últimos 30 anos do século XX. São acontecimentos que têm um potencial artístico e estético que permite recuperar o sentido de



276.) Museu de Aveiro/Santa Joana, Portugal. E-mail: nolascoluzml(at)gmail(dot)com

277.) O conceito de dispositivo tem implicações com as estratégias de poder, tal como Michel Foucault as define, sendo que estas remetem para um sistema em rede que estabelece relações entre os indivíduos e o elemento histórico de poder.

278.) Curadoria é um termo resultante de uma prática emergente do contexto dos museus e das galerias de arte, e nos locais onde a arte adquire visibilidade sob a coordenação e gestão curatorial. É uma aptidão profissional no dispositivo de exposição.

279.) Exposição funciona, conceptualmente, como o ato comum do mostrar e do dar a ver a obra de arte questionando-se o processo de mediação social em atual transformação, no seio da sociedade digital.

280.) Este dispositivo presencial é físico e territorial; como tal será abordado como sendo o ambiente de revelação do objeto artístico numa nova ecologia cultural.

281.) As novas tecnologias, as da arte dos media, servem de diálogo e pesquisa de design driven, conferindo legibilidade às imagens e às obras do passado no tempo presente.

partilha daquela coleção de Estado, e que dão, também, sentido aos fenómenos culturais que levaram à sua dispersão, sem que estas obras de arte tenham perdido o sentido de contemporaneidade decorrente dos fenómenos culturais relacionados[282.] (Lourenço, 1988, p. 12; Foucault, 1988).

2.Referências temporais e imagéticas das obras sobreviventes

2.1. O Arquivo[283.]

> Dizia Santo Agostinho: 'O que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei. Se alguém me perguntar, eu não sei'. O enigma do tempo deriva do facto de o tempo, por ser mudança, não se deixar aprisionar em mediações estanques. Há sempre um antes e um depois que fica fatalmente de fora de qualquer mediação. Foi por esta razão que as ciências sociais e as humanidades inventaram as estruturas – modos de pôr o tempo entre parêntesis. Mas a grande razão do enigma é que o tempo, enquanto mudança, é ambíguo, já que tanto significa mutação como cristalização da mutação[284.] (Santos, 2020, p. 25).

Porque nos pareceu pertinente introduzir neste estudo o momento que vivemos e não o fazer passar indelével, atualizando-o como um documento real e que está ainda indefinido, mas que é parte integrante do arquivo de arte em construção, contemporâneo, e assim, à luz do pensamento de Foucault diríamos, em síntese, que o arquivo atual (referido na introdução) e base do nosso estudo sobre arte moderna e contemporânea portuguesa, é um arquivo em formação e em aberto. É um arquivo sem uma mnemónica transitada do passado (segundo a arqueologia do saber e do saber disciplinar); é um arquivo passível de se introduzirem novos enunciados e de se instituírem novas e diferentes regras: talvez as de uma outra sensibilidade e de outras atitudes para as questões da ecologia[285.] . Este arquivo do nosso tempo está em rutura com a modernidade, com

---

282.) Eduardo Lourenço num pequeno ensaio de abertura à edição de 1988 da obra de Foucault, As Palavras e as Coisas. Neste ensaio Eduardo Lourenço revela a metodologia de Foucault "como recusa do continuum cultural e a imagem da Razão que nele se projeta [...] renunciando ao uso de categorias através das quais o fenómeno cultural é considerado, por exemplo, como uma realidade evolutiva para o aceitar simplesmente na sua realidade de estrutura". Logo, é da significação dos fenómenos culturais e da diferença entre estruturas culturais que se opera a passagem entre estádios e realidades evolutivas na história das ideias, na cultura. Os recursos correntes da metodologia cultural como sejam "o antes", o "depois" e "a situação do tempo" recebem "sentidos e vida" quando decorrentes de fenómenos culturais e não o contrário.

283.) A palavra arquivo corresponde (gramaticalmente) ao substantivo que em grego tem a grafia [arkheĩon] e que significa o sítio ou a sede onde o governo tem assento, e em latim tardio tem a grafia [archīvu].

284.) Este excerto da autoria do sociólogo Boaventura Sousa Santos (2020) dá início a um artigo do Jornal de Letras, na sua edição de quinzenal de 3 a 16 de junho de 2020, para introduzir o tema da pandemia no novo Coornavírus_19, que certamente iremos lembrar pela mudança de hábitos e práticas sociais, políticas, económicas, educativas, ... e culturais, que esta marca pandémica está a imprimir na nossa comunidade de proximidade e nas mais distantes, a nível global, com consequências decorrentes das fraturas provocadas no nosso modo de ver e de sentir a sociedade (Santos, 2020, pp. 25-26).

285.) Questões que são intrínsecas ao equilíbrio da natureza e da preservação do planeta em que habitamos....

o tempo da pós-modernidade, que foi o tempo que nos antecedeu[286.)] , e que é tratado artisticamente por vários criativos contemporâneos. Essa/esta rutura é o equivalente a dizer que se abriu uma fenda e que se instalou uma crise fundacional do arquivo do nosso tempo. Hal Foster acrescenta, nesta linha de pensamento, algo que nos elucida sobre o "passing-on of potencial meanings" (Foster 2002, p. 83) registando um pensamento de Daniel Heller-Roazen[287.)] que argumenta que é a perda do mnemónico a causa fundacional do arquivo, assumindo que a história da arte responde a esta crise da memória deslocando-a, suspendendo-a e outras vezes recorrendo tautologicamente à memória. Segundo Hal Foster a história da arte, assumidamente uma disciplina das humanidades, está ligada à fragmentação e à ideia de trazer para o campo do concreto e do real, o que é pertença do campo da "tradição": "a história da arte nasceu de uma crise – sempre assumida tacitamente, por vezes anunciada de forma dramática – de fragmentação e reificação da tradição" (Foster, 2020, p. 86)[288.)] . Alguns aspetos da transformação histórica são explicados partindo do campo da experiência concreta resgatando à sua conversão epistemológica com o objetivo de perceber como chegamos ao que somos hoje ou o que tornou possível o nosso memento histórico. Assim, a arqueologia foucaultiana tem como objeto o arquivo no sentido das práticas discursivas do passado e que estão à disposição para serem descobertas numa multiplicidade de disposições e de formas negativas; logo a arqueologia é sempre o discurso e é o medium que conduz á experiência do "achado" do "aparecer", da evidência documental. O medium enquanto passado e negativamente enquanto presente (Foucault, 1969, pp. 249-250).

Pese embora tenhamos presentes o pensamento estruturante de Foucault, no nosso século XXI a noção de arquivo retoma a noção de reserva onde o conhecimento histórico e as múltiplas formas de memória coletiva estão acumuladas, armazenadas, reunidas e recuperadas através de práticas arquivísticas várias[289.)] . A base de toda a regra arquivística é a salvaguarda para as gerações futuras dos documentos que expõem a história do nosso passado, à qual Michel Foucault expede outras prerrogativas que substantivam o sistema de funcionamento do arquivo como um dispositivo, um termo central no pensamento foucaultiano[290.)] . Assim, o dispositivo-arquivo significa todo um conjunto de práticas discursivas específicas e inseridas na multiplicidade da sua existência (fragmentada), e com uma duração específica, ou seja, com um tempo próprio.

O conjunto das práticas discursivas é o equivalente, no nosso tempo, ao médium (o meio tal qual referido anteriormente), e como tal é um veículo, um meio de expressão e de reconstituição da experiência do sensível, e que nas palavras de Maria Tersa Cruz "é tendencialmente - matéria invisível, apenas se tornando evidente com as mediações técnicas" (Cruz, 2012, p. 11) resultantes de um entrelaçamento entre "técnica e humano" e

286.) É com esta temporalidade, de futuro-presente, que alguns artistas portugueses mais novos trabalham, como o caso de Mariana Silva, recentemente convidada pelo Museu Calouste Gulbenkian a apresentar uma nova exposição. Olho Zoomórfico/Camera Trap, com curadoria de Leonor Nazaré, 2017.

287.) Daniel Heller-Roazen (1974) é o Professor de Literatura Comparada e do Conselho de Humanidades de Arthur W. Marks '19.

288.) As traduções são livres e feitas pela autora.

289.) Regulamentação e normativos que imanam da "Política Nacional de Arquivos", de acordo com o Decreto-Lei nº 121, de 2 de julho.

290.) O que é um "Dispositivo" envolve um conjunto amplo de outros pensadores tais como Walter Benjamin, Agamben, Deleuze, F. Kittler, Déotte, entre outros pensadores da nossa contemporaneidade que vamos evocando ao logo desta dissertação)

potenciado pelos recursos e instrumentos tecnológicos, pelos aparelhos e pelas máquinas que constituem o progressivo campo do discurso nas materialidades da comunicação (Kittler, 1999; Cruz, 2012). Neste sentido podemos na atualidade enunciar a existência de um arquivo dos dispositivos de visão modernos materializado nos vários aparelhos que constituem a nossa própria expansão, que são também a nossa extensão corpórea e que fazem a mediação técnica do nosso pensamento, da nossa perceção e até do nosso corpo, e através dos quais nos relacionamos com algo ou com outrem. Tal como escreveu Maria Teresa Cruz:

> O que chega hoje à compreensão na problemática da mediação, como o conjunto de dispositivos por meio dos quais se realiza a experiência do mundo e, desde logo, o seu espetáculo ou a perceção, obriga ao reconhecimento da mediação como um lugar de constituição (Cruz, 2012, p. 8).

Neste espectro mais alargado, o que nos interessa considerar são os arquivos que se relacionam com a arte no âmbito das perceções e dos entendimentos que as experiências estéticas deixam como rasto, como marca da sua ocorrência (Merewether, 2006, p. 10). Esta noção de vestígio é algo que já Malraux havia destacado em Musée Imaginaire (1965) quando questiona deste modo:

> Se a alma de uma civilização está ligada à sua relação fundamental com o universo, não é absurdo dizer que o mundo é feito essencialmente de esquecimento. [...] As obras de arte ressuscitam no nosso mundo da arte, não no deles (Malraux, 1965, pp. 256-257).

Aliás, os museus são também eles dispositivos (modernos) de receção e contemplação da arte, com uma dimensão estética que fundamenta o sentido de história e do mundo, "configurando a sensibilidade comum" (Cruz, 2012, p. 6)[291.)] .

Como tal, as obras de arte das civilizações já desaparecidas pertencem a universos político-sociais e culturais desaparecidos, mas para a sociedade do século XXI são obras de arte vivas e simbolicamente transportam em si a mesma raiz e a mesma origem implícita na sua reativação (revivificação); e neste sentido o arquivo é a presença, na nossa contemporaneidade, e na vida, de algo que deveria pertencer à morte (Malraux, 1965, p. 256).

2.2. A valorização do "não suporte / e do imaterial" como proponentes da transição do século XX para o XXI

> São as coisas que não conheces que transformam a tua vida (Vostell, 1979)

Recuperamos esta frase de Wolf Vostell (1979) divulgada em Lisboa por ocasião da sua retrospetiva para uma perceção da arte num sistema espácio-temporal que afirma uma descontinuidade da experiência estética, e uma rutura assumida pelo artista e exigida por parte do fruidor (Gonçalves, 1979, p. 63). Vivemos um tempo em que a arte se aproxima da vida, um pouco como Eco a afirmou:

291.) Ver também sobre o assunto a obra de Déotte (2007, p. 12).

> Daí a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem de descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade (Eco, 1991, p. 158).

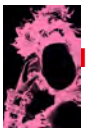
A transição do século XX para o século XXI no campo e nos domínios da arte tem como charneira decisiva as estruturas de memória que o sujeito criativo, o operador estético de ontem tal como o operador multimédia de hoje, consegue agarrar mesmo que não estejam legíveis e apenas se subtendam nos fragmentos/vestígios percetíveis de algum modo e /ou em algum lugar. É algo, tal como o que Agamben explica:

> dever ter estado na mente de Michel Foucault quando este escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história (Agamben, 2009, p. 72).

Assim, é-nos exigido no nosso tempo recuperar as estruturas de memória implícitas da arte, na produção artística transmitida, e apreender no presente (mesmo que em abstrato), o tempo que lhes corresponde, problematizando, interpolando e fragmentado esse tempo passado colocando-o em relação ao tempo em que vivemos, em relação a outros tempos e neste exercício recursivo descodificar e reativar e atualizar a história desse legado artístico, citando a arte em qualquer medium possível, contudo, num medium acessível e correspondente ao nosso tempo: o da cultura digital e dos media tecnológicos.

Por esta razão para darmos resposta a este exigência e "àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do "agora", mas também das figuras nos textos e nos documentos do passado" (Agamben, 2009, p. 72) e para termos sucesso no dispositivo de visibilidade que temos em projeto, foi essencial elencarmos e catalogarmos o que é mais determinante e o que temos de valorizar/recuperar no acervo de obras de arte, em "suporte material / ou imaterial" como proponentes da transição do século XX para o XXI. Vamos então colocar em cena as chaves de leitura "com-sentindo", recuperando a expressão de Ernesto de Sousa para definir a atitude artística que sustentava o ato criativo em 1977-79 – um com-sentir (synaisthanesthai), que significava à época a existência da amizade e do amigo com um sentido político, ontológico e de condivisão: "em que o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa com-divisão" (Agamben, 2009, p. 89).

Sendo a prática na nossa cultura do século XXI a da multimédia e a do digital, imediatamente pensamos que o dispositivo e mecanismo de representação que lhe corresponde é o computador, e o artefacto móvel no qual o software funciona em protocolos vários de comunicação online. Foi por isso crucial identificarmos na nossa investigação o locus de muitas das obras que constelam este período de renovação da arte contemporânea portuguesa, a dos últimos 30 anos do século XX, e que são na sua essência as que se ligam ao seguinte intervalo espácio-temporal:



- as obras que se ligam ao Salão-Evento ARÚS 82, já referido no cap.1, por ser o evento charneira e decisivo na estrutura de memória da nossa coleção de arte. As obras que estudámos e sobre as quais tecemos múltiplas hipóteses de tratamento e de abordagens tiveram origem nesta primeira Exposição Nacional de Arte Moderna do Porto[292.)] , realizada em 1982.

- numa perspetiva temporal recente e ainda muito presente face os acidentes e/ou impedimentos da exposição pública de grande parte das obras apresentadas em ARÚS 82, implicou salientar e comparar (para 1982) outras mostras contemporâneas[293.)] , igualmente impulsionadoras de Prémios de Arte, tais como: a "III Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira (1982)"; a "Bienal de Lagos´ 82"; a 1ª Exposição de Arte Moderna do Porto e Lisboa; o "Prémio Nacional de Artes Plásticas" promovido pelo Ministério da Cultura com a Coordenação Científica da Secção Portuguesa da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte); a Exposição Internacional de Desenho, "LIS´79, organizada pela Secretaria de Estado da Cultura que seria expectável ser uma Bienal Internacional[294.)] tal como se refere em Arquivo L+Arte; as Exposições do Grupo Arquipélago no Centro de Artes Plásticas de Coimbra e na SNBA, Lisboa[295.)] .

A Exposição Coletiva de Jovens artistas na Galeria Quadrum, que em 1983 se afirmava ser uma galeria marcante da transformação e mediação artística, de acordo com o crítico de arte Rui Mário Gonçalves:

> A Galeria Quadrum é a mais audaciosa, acentuando o vanguardismo estético do seu programa, promovendo um intercâmbio internacional, realizando ciclos de palestras e oferecendo semanalmente às crianças do bairro sessões de expressão livre. (Gonçalves, 1991, p. 10).

Esta galeria é já referida num outro artigo de Rui Mário Gonçalves (1978), em "Panorama das Galerias", como lugar de mediação internacional na arte: "O vanguardismo é mais marcado em Lisboa na Galeria Quadrum, e, e no Porto, na Galeria Módulo, ambas aliás, em contacto com o estrangeiro" (Gonçalves, 1978, p. 65).

Acerca das galerias de arte existem testemunhos a confirmar que se expunham artistas portugueses e "alguns estrangeiros" em vários outros espaços idênticos, tais como a galeria do Diário de Notícias e a galeria 111; na galeria Arcano XXI; na galeria S. Mamede; na galeria S. Francisco, e para além destas, na Sociedade Nacional de Belas Artes, todas em Lisboa; periféricas à capital são referidas ações, menos regulares, na Galeria da Junta de Turismo do Estoril, no Círculo de Artes plásticas de Coimbra, e ainda na Galeria "Quetzal", esta na Ilha da Madeira[296.)] . Aliás, é a partir de catálogos de muitas destas ex-

---

292.) Exposição "ARÚS 82" in Carta do Porto (Almeida, 1983, pp. 66-67).

293.) Azevedo (1983) escreve acerca das várias mostras ocorridas em paralelo no ano de 1982, em Portugal. Estes eventos promoveram artistas premiados no âmbito das Bienais de Vila Nova de Cerveira e de Lagos 82; da ARÚS; e do Prémio Nacional de Artes Plásticas pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica da Secção portuguesa da A.I.C.A.

294.) Esta exposição foi detalhadamente descrita por Gonçalves (1979, p. 61).

295.) Este evento foi detalhadamente descrito e contextualizado por Almeida (2009, pp. 96-99).

296.) Rui Mário Gonçalves faz um balanço sobre as Galerias de arte em Portugal na década de 1970 na Revista Colóquio /Artes, da FCG.

posições promovidas por galerias de arte de entre os períodos de 1975 a 1997 que conseguimos ir localizando as nossas obras de referência e irmos entendendo os percursos artísticos dos criadores/autores que figuram na coleção SEC/MC.

Destacamos algumas, tais como:

- as Exposições de fotografia, as quais eram também um desafio maior e que no início deste período de 1980 tiveram lugar na Galeria Diferença, em Lisboa, com Eduardo Gageiro de quem não temos obra na coleção SEC-MC; na Galeria Alda Cortez[297.)] teriam tido lugar a obras de Nuno Félix da Costa "Pena Capital "na década de 1990; Carlos Calvet em 1989, teve uma primeira exposição do seu trabalho fotográfico na Galeria Ether, revelando a sua produção entre os anos 50 e 70; Carlos Afonso Dias expôs na galeria Pente 10 - "Fotografias 1956-2008", com catálogo homónimo[298.)] ; Rui Ochôa e Rui Cunha, deste grupo de fotógrafos portugueses reunimos várias obras, da coleção SEC/MC em depósito na CMA; falta ainda referir Cyril Bailleul, de nacionalidade Belga, que cumpre referenciar no panorama desta coleção da SEC. Inserimos de seguida algumas fotografias do depósito em Aveiro para melhor entendimento do universo imagético em estudo.

Contextualizamos histórica e teoricamente o núcleo de fotografia reunido tendo em conta o trabalho de pesquisa de Jorge Calado[299.)] efetuado para Secretaria de Estado da Cultura como responsável pela área da fotografia (1989-1991) de modo que nos permita compreender novos aspetos do mundo da arte e da sua expressão, também, materializada num outro suporte, no medium da fotografia.

Neste núcleo de obras fomos procurar o rasto dos fotógrafos presentes na coleção tendo sido inevitável a documentação reunida pela Ether[300.)] – em Lisboa e na qual encontrámos os percursos e testemunhos dos nossos fotógrafos mais ativos e reconhecidos no panorama da fotografia portuguesa (Sena, 1991: 139-142). Jorge Calado

---

297.) Nuno Félix da Costa, professor da Faculdade de Medicina de Lisboa. Expõe desde1983. Publicou Retratos de Hábito, fotografias, na Assírio & Alvim, 1983. Produziu e editou para a Galeria Alda Cortez, o livro Pena Capital, 1993, fotografia. Publicou poesia na & etc.: Noutro Sítio, 1995, Panfletarium, 1996, Cinematografias, 1998. O livro Arte Última, de poesia e fotografia, foi editado pela Casa Fernando Pessoa, 1998. Publicou, ainda, Portulíndia, fotografia, 2009, na Córtex Frontal; Catálogo de Soluções, 2010, e Agora Nós, 2012, ambos de poesia, editados também na Córtex Frontal, e o livro de ensaios Estar no Sistema, na Teodolito, em 2019. Com a Companhia das Ilhas publicou em 2015 o livro de poemas O Desfazer das Coisas e as Coisas já. Desfeitas e em 2016 o ensaio Pequena Voz. Anotações sobre Poesia. Em preparação (na Companhia das Ilhas, 2020): A Clínica e a Patologia dos Sistemas (ensaio), Lisboetário(fotografia).

298.) Carlos Afonso Dias em 2008 expõe na Galeria Pente 10; tinha já sido apresentado na Cadeia da Relação, CPF Porto - «Viagens Fotográficas» - em 2002 , com itinerância por Évora e Lisboa, na sequência da publicação de: Carlos Afonso Dias, «Fotografias 1954-1970» , Ed. Centro Português de Fotografia, 144 págs. Fora "descoberto" por uma (primeira) exposição na Ether, em 1989 (cat.).

299.) Em 1988 a Secretária de Estado da Cultura, convidou o professor Doutor Jorge Calado a formar a Coleção Pública de Fotografia. O aniversário oficial da invenção da fotografia aproximava-se e não havia em Portugal nenhum museu de fotografia, nem nenhuma instituição que colecionasse fotografias. Foram reunidas cerca de 346 imagens, num ano e meio de 98 fotógrafos.

300.) Galeria de exposições de fotografia que funcionou em Lisboa entre 1982 e 1994. A Ether foi um espaço fulcral na consolidação da fotografia portuguesa, abrindo espaço a novas gerações de fotógrafos, assim como construindo a história da fotografia em Portugal

escolheu numa primeira fase de aquisições do Estado, para um período de dois anos, um conjunto de 346 imagens correspondentes a 16 meses de pesquisas no que de mais significativo se fazia na área da fotografia, quer a nível internacional como a nível nacional. Em 1991 a fotografia em Portugal está representada na Exposição Internacional "Europália", na Bélgica: o núcleo "Olhares de Transição" dos anos de 1950-60, integram imagens de, Sena da Silva, Vitor Palla / Costa Martins, Jorge Guerra, Gerard Castello Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias, estes dois últimos integram a coleção SEC/MC, entre outros.

Figura 71. Nuno Félix da Costa, 1988

Fonte: Carlos Afonso Dias. Fotografia publicada na capa do Catálogo: Cascais, 1956 (cat. Ether, 1989).

Figura 72. Carlos Afonso Dias

Fonte: Carlos Afonso Dias. Fotografia publicada na capa do Catálogo: Cascais, 1956 (cat. Ether, 1989).

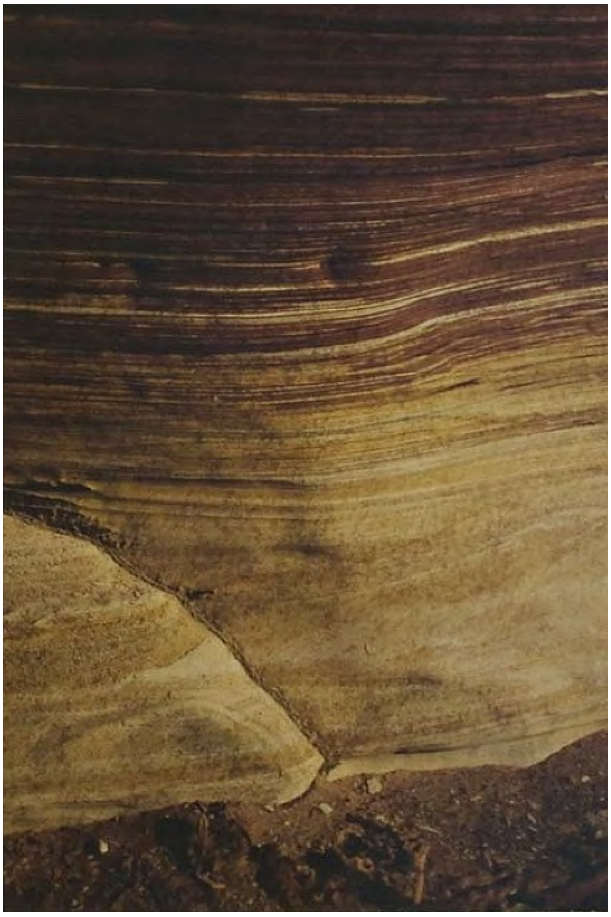


Figura 73. Rui Cunha, 1987

Fonte: A autora.

Neste largo espectro de galerias, de museus e de salas e recintos que de modo irregular serviam de palco a várias ações artísticas, para além dos demais espaços promovidos por entidades oficias e privadas, estas difusoras da arte contemporânea portuguesa de um modo mais sistemático, cabe abordar e referir o papel de charneira desenvolvido pela SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. Esta entidade privada seria, na década de 1981-1991, o local mais aberto às propostas dos artistas. Por este espaço passaram coletivos de artistas que marcariam a afirmação da mudança na Arte em Portugal, manifestado na sua maioria em exposições onde vamos encontrar muitos dos artistas componentes da Coleção SEC/MC, e que nos revelam os percursos cruzados entre a atividade artística, a participação cívica e a sociedade sua contemporânea[301.)] . É também oportuno falar da Galeria de Belém, que sofreria um incêndio avassalador em Agosto de 1981[302.)] destruindo obras de muitos artistas portugueses e estrangeiros que naquele espaço tinham os seus trabalhos artísticos para a Exposição Internacional de Desenho - "LIS 81", uma mostra da responsabilidade da SEC/DCAC. Seriam também destruídos neste incêndio, a maioria dos objetos artísticos e demais produções plástica de Julião Sarmento. Este "hangar" situado em Belém era um local onde anacronicamente aconteciam exposições contra o sistema, num espaço que havia sido antes do 25 de Abril de 1974 o lugar da Exposição do Mundo português no ano de 1940, e de exposição das artes em favor do sistema ideológico vigente do regime de Salazar. Esta Galeria de Arte Moderna foi, entretanto, e após a Revolução de 1974, dirigida pelo Pintor João Vieira[303.)] .

301.) Ver o "Projeto Sociedade" com curadoria de Frederico Duarte e Nuno Faria, desenvolvido desde maio de 2013, num programa que cruzou a arte contemporânea, o design e a arquitetura, disciplinas que construíram a história da SNBA).

302.) Arquivo L+Arte: junho 2009: "Nas memórias da Lis'79 e da malograda Lis'81, o "onde", "quando" e "o quê" adquirem um protagonismo trágico, porque esta história começa invariavelmente pelo fim: na manhã de 20 de Agosto de 1981, um violento e rápido incêndio consumiu a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém e as obras que aí integrariam a II Exposição Internacional de Desenho de Lisboa – Lis'81. Em sentido literal e figurado, o sonho de a cidade se inserir no roteiro das bienais internacionais de arte ficou reduzido a cinzas."

303.) João Vieira detinha, como Coordenador da Área Cultural de Belém, a direcção da Galeria de Belém, e iniciou um programa de exposições em abril de 1978 que visava captar o público que frequentava aquela zona aos fins de semana e reforçar o estatuto da Galeria como pólo de encontro de artistas (para além do evento do 10 de Junho de 1974, outros acontecimentos pontuais aí foram decorrendo, como a "Alternativa Zero", em 1977).

O que fomos expondo constitui um arco de "encontros com temporalidades ritmadas" pela sucessão de múltiplos eventos a atualizar no tempo e que são a afirmação verdadeira e legítima do discurso da arte portuguesa traduzida em discursos autónomos específicos do Moderno e do Contemporâneo na arte em Portugal.

Em "Museografias de Acontecimentos", tal como nos ilustra o pensamento de Didi Huberman (2011, p. 92) tratamos as obras de arte contemporânea em montagens permeadas de anacronismos, combinando os três aspetos que constituem um conhecimento por montagem – o aleatório; o vital e o rítmico, atendendo à diversidade do gesto criativo de cada um dos 71 artistas reunidos na Col. da SEC/MC, e em depósito no Município de Aveiro. Outra das mais recentes narrativas expositivas que analisámos e que acrescenta valor às que já fomos referindo, foi a recente exposição "Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa" (2019), concebida também para ser um pouco nómada e viajar dentro do território nacional. Podemos assumi-la como um fenómeno de visibilidade itinerante que se reajusta aos espaços e aos contextos dos vários concelhos, como sendo simbolicamente um signo de si mesma[304.)] , mas que é oportuno registarmos e eticamente exigível, dado serem as obras expostas parte integrante da coleção maior da SEC/MC. Fizemos a partir desta exposição as seguintes constatações: - a exposição "Corpo, Abstração e Linguagem na Arte Portuguesa" foi, como tal, representativa e elucidativa de uma estética dos anos de 1970 e 1980, expondo um conjunto de obras que foram rejeitadas no passado, mas que a atual curadora, Marta Moreira de Almeida coadjuvada na Conceção do Programa de Itinerâncias por Ricardo Nicolau, assumiram instalar e selecionar na contingência de novas reflexões para o nosso tempo, no século XXI. O propósito foi o de reposicionarem a arte e as suas narrativas, dando origem à criação de novas constelações com base em múltiplos dos seus precedentes. Passo a citar o último parágrafo da brochura desta mostra: "Embora repercutindo a arte e as ideias do nosso passado recente, a Coleção tem como objetivo refletir sobre o modo como a arte de hoje antecipa o seu futuro" (MA/SJ, 2019, s/p.).

Da repercussão dos seus atuais contributos e porque desses contributos se traçam os objetivos mais específicos da nossa problemática – a da narrativa da Coleção de Arte Contemporânea da SEC/MC em depósito em Aveiro (...), daremos nota do seguinte modo: a) para o concelho e Município de Aveiro, (e para a presente tese), foi urgente refletir sobre o modo como as obras selecionadas para esta mostra da Fundação de Serralves, as selecionadas 32 obras da Coleção da Secretaria de Estado da Cultura em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e as oito (8) – escolhidas ao depósito da SEC no Município de Aveiro[305.)] , sendo que ambas nos questionam ética e esteticamente, na atualidade, para a razão do seu percurso em suspenso e para as suas diversas posições, tais como: b) para a posição curiosa da obra de arte que pertence simultaneamente ao depósito SEC / Serralves no Porto e ao depósito da coleção SEC / CMA, em Aveiro – patente no caso concreto de uma obra do artista Joaquim Bravo, intitulada - La Mer[306.)] (1985), e, que se apresentou, de certo modo, como uma obra de arte disputada

304.) Ver em Pierce a terceiridade do fenómeno que uma exposição itinerante com conteúdos artísticos representativos de uma estética dos anos de 1970 e 1980 e que a sua rejeição no passado possibilitou no século XXI criar novas constelações com base em precedentes da história recente.

305.) Correspondem estas a obras do acervo resgatado aos arquivos dispersos da SEC/MC e balizadas entre 1977-1997.

306.) Joaquim Bravo, La Mer, Obra realizada em acrílico sobre tela, in Coleção de Arte Contemporânea SEC/MC em protocolo de cedência no Município de Aveiro.

entre as duas entidades (ver no Catálogo da referida exposição a respetiva legenda de identificação da pintura La Mer; c) para a posição do conjunto global das 32 + 8 obras expostas em 2019, posição esta que se deve, pois, ao facto de estas obras de arte se encontrarem onde, efetivamente, estas obras de arte não deveriam ser mostradas – ou seja, em locais sem um contexto de presença social e de visibilidade, tais como em "reservas de museus", ou em salas-gabinetes ministeriais, ou em corredores de institutos públicos/ tribunais e em Governos Civis, ou em armazéns algures (IGAC) no Palácio Foz, em Lisboa[307.)] , tendo sido no Governo Civil de Vila Real que fomos encontrar a obra pictórica de Francisco Laranjo que fora o 1º prémio revelação na Exposição ÁRUS 82 (Azevedo, 1983), entre outros casos;d) para a posição e a razão de ser do resgate efetuado por Aveiro em relação às obras da coleção da SEC/ e em depósito no Município de Aveiro e, que é, de modo muito idêntico, a posição e a razão de ser do resgate efetuado às obras de arte que foram em parte expostas em "Corpo, Abstração e Linguagem" em 2018, e em "O Regresso do Objeto" em 2019; ambas museografias com lugar no Museu de Aveiro / Santa Joana, resultantes da seleção executada pela equipa técnica do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Sendo que o argumento estético se revela mais forte que o topológico (das conexões, das convergências e dos cruzamentos artísticos) colocamos como problemática basilar a tese acerca da razão por que foram excluídas de uma "futura" coleção de Estado algumas das obras de arte que haviam sido adquiridas entre os anos de 1980 e 1990 e subsequentes anos (até finais de 90). Obras que ao perderem visibilidade foram menorizadas, originando descontinuidades e suspensões, quer no processo artístico de alguns artistas tal como no debate crítico acerca de obras que desapareceram de circulação. Foram "disfarçadas", "disseminadas", "arrecadadas" ... para que valesse uma determinada imagem institucional (?) que não sabemos ainda. As obras de arte da Coleção de Estado - SEC/MC, são algo situado entre presença e ausência, e têm encontrado eco nas mais diversas questões acerca dos seus percursos e locais de visibilidade. Para resgatarmos desse arquivo de obras "preponentes e reflexivas de um tempo da história em que os 71 artistas inscritos vivenciaram a sua atividade artística, social e cultural, cumpre revisitar esse arquivo sob vários aspetos discursivos. Retomando o fundamento de "O Regresso do Objeto" inscrito no Catálogo da Fundação de Serralves (2019), e fazendo juízo das obras nesta mostra apresentadas, extrairemos o seguinte: - "O diálogo com a tradição e o repensar das disciplinas estáveis da arte, como a pintura e a escultura, permitiram também uma auscultação dos seus modos de funcionamento através da paráfrase, da citação e da ironia, e que nos casos de Nikias Skapinakis, Jorge Martins, Eduardo Batarda, Joaquim Bravo, José de Carvalho e Pedro Calapez, implicou uma revisitação pós-moderna da abstração" (Serralves, 2019). Também o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, realizaria uma exposição "Razões e Emoções"[308.)] , em 2018-2019, afirmando num dos núcleos, o VII, que a condição do Pós-Modernismo é sucedânea, no percurso criativo da Arte Portuguesa, a uma "neovanguarda experienciada em período pré e pós-revolucionário", expressão registada na Brochura da Exposição "Razões e Emoções", realizada entre ao anos de 2018-19. Na linha de investigação do nosso estudo de caso, e no contexto da produção artística para o período entre 1977-1997, colocamos alguns dos artistas da Arte Portuguesa da coleção de Estado "SEC/ MC", em programas estéticos de vanguarda abordados em ambas as exposições aqui referidas. A exposição "O

307.) IGAC - Inspeção-Geral das Atividades Culturais Palácio Foz, Calçada da Glória, nº 9 1250-112 Lisboa.

308.) Exposição da coleção "Arte Portuguesa. Razões e Emoções" que teve lugar no MNAC de 20 de abril de 2018 a 31 de março de 2019.

Regresso do Objeto" em 2019, realizada após a exposição "Corpo, abstração e linguagem na Arte Portuguesa", integrou-se num programa de exposições e de apresentações ao público de obras da Coleção de Serralves legitimando aquele que foi o acervo de arte que lhe deu origem na altura da sua criação em 1989, e que é, definitivamente, defendida do seguinte modo: as obras expostas foram "especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país". (...) "A presente mostra inclui excecionalmente obras da coleção do Município de Aveiro" (in Exposições Itinerantes, Fundação Serralves/ Museu de Arte Contemporânea/ Museu de Aveiro/CMA, 2017-18).Foi deste modo dado "mais um passo" importante para o reconhecimento institucional da existência de obras de arte há muito silenciadas no tempo e sem visibilidade, tendo do acervo em reserva em Aveiro sido selecionadas algumas, apenas oito (8): as assinadas por autores emblemáticos, históricos, e que contemplavam algumas das perspetivas plásticas, temáticas e temporais que se inscreviam no tema da exposição da Fundação de Serralves. Os artistas selecionados foram alguns dos que aqui fazemos testemunho:

Menez faz em 1988 a reabertura da Galeria 111 com uma pintura de desoculto figurativismo que a crítica da época, na voz de António Rodrigues, se insinuava já desde finais da década de sessenta. Existiam na representação figurativa cenas de situações ambí-

Figura 74. Luís Noronha da Costa, Górgon. 1973. Acrílico s/ tela. 120 x 154 cm

Fonte: Luís Noronha da Costa, "Górgon", homenagem a Terence Fisher 1973. Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006.

guas criadas entre a janela e o quadro, entre o pintor e o modelo, entre o espaço interior e o exterior, e tal como escrevia Rodrigues: - "Quando a ambiguidade espacial e os seus efeitos de luz eram gestados no próprio larvar do figurativo, é este quem agora põe em cena relações ambíguas entre o perto dos objetos de atelier e o longe nostálgico que eles nomeiam em imanências de irreal luz barroca, que lhes dilui os contornos e amacia os volumes e as cores. A pintura é aqui soberana, lugar de memórias da pintura, pintura dentro de pintura, num movimento fluido e agridoce de metamorfoses, que sempre foi o da pintura de Menez" (Rodrigues, 1988, p. 63).

Desta artista e da sua obra sobre papel com pintura a acrílico, temos em arquivo um registo de cadastro da DGAC - Direção Geral da Ação Cultural (1996). Nesta ficha de inventário existe uma descrição de uma obra de Menez, pouco legível, e que pensamos ser pertença desta fase produtiva da artista, na qual a figura feminina era elemento central nas composições de ambientes ambíguos entre o interior do atelier e o exterior, tal como António Rodrigues o descreve na citação anterior.

Figura 75. Maria Helena Vieira da Silva, Liberdade. 1984. Têmpera s/ papel. 180 x 120 cm

Fonte: Maria Helena Vieira da Silva, "Liberdade". Col. SEC-MC em depósito no Município de Aveiro - Depósito em 2006.

O crítico de arte João Pinharanda escreveria sobre esta artista que viajou pelo mundo e pode contactar com a geração de artistas portugueses residentes em Londres nos anos de 1970, tais como Paula Rego, Hélder Macedo, Mário Cesariny e João Vieira. Da sua pintura registamos o seguinte:

> Uma mulher lê, uma mulher pinta, uma mulher olha. É a pintora e são todas as mulheres. As vezes várias mulheres acompanham-se uma mais velha outras mais novas, é a representação da escala das três idades clássicas, reflexão sobre a vida e a morte em que cada uma das personagens pode ser sempre a mesma, sempre a pintora ou outra qualquer mulher. As flores brilham nas jarras antes de morrerem, o rio Tejo abre-se para além da janela do atelier, os livros abrem-se uns sobre os outros no interior de uma casa que se desdobra em corredores e outras casas... Onde parecia haver uma infinita calma há afinal uma condição de angústia e desamparo (João Pinharanda, 1999).

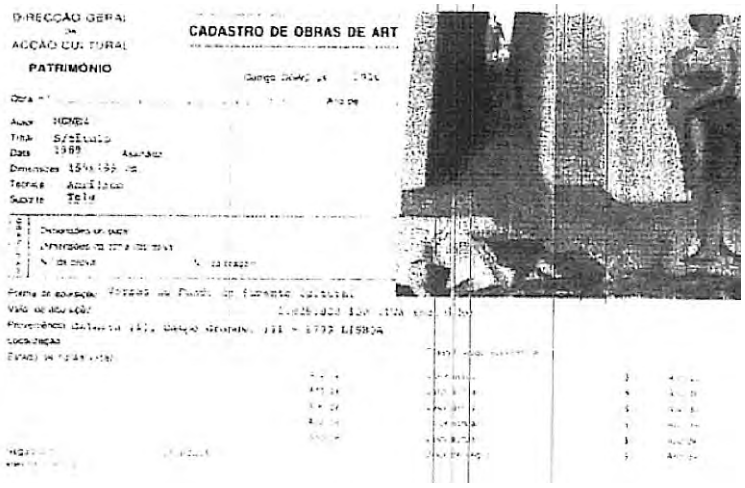


Figura 76. Cadastro de Obras de Arte

Fonte: Cadastro de Obras de Arte, SEC / MC.

Figura 77. Menez. Duas Figuras Femininas, 1988

Fonte: A autora.

Figura 78. Menez. s/ título, 1989

Fonte: A autora.

3. Conclusão

Objetivamente, o caminho traçado e de acessibilidade à consciência e conhecimento do arquivo imagético da produção de arte modernista e contemporânea portuguesa afeta, ainda na atualidade, múltiplos acontecimentos, acasos, manifestos e ocorrências. Poderemos sinteticamente e conclusivamente resumi-los deste modo: – os acontecimentos procedentes das várias exposições de coletivos de artistas portugueses onde alguns dos 71 artistas em questão, tomaram parte; os manifestos onde atuaram alguns grupos de contestação e de reivindicação pela arte, já aqui referidos, tais como o Grupo "5+1" no qual se integrava a artista Teresa Magalhães, contemporânea do arquivo de imagens em estudo; a ação do Grupo "Puzzle" com Albuquerque Mendes,com uma assinalável prática de intervenções públicas, organização de festivais de performance em vários pontos do país e também autor de um painel integrado no acervo de Aveiro; as ocorrências do Grupo "Acre" sobre os processos criativos em grupo e politicamente empenhados ao qual pertenceu Clara Menéres, tendo esta artista obra pública em Aveiro memorizada no pavimento da Praça da República; – os acasos que nesta tese foram inscritos e nos quais constam as várias manifestações públicas dos artistas em questão, os que foram à época protagonistas de novos suportes e de novas abordagens; – e ainda, o destaque merecido a Francisco Laranjo, artista que foi inscrito na história da arte portuguesa, tendo na penúltima Revista Colóquio / Artes (nº110, julho-setembro) em 1996, direito a ser a capa da revista com reprodução da obra "Casa das Sereias" (1988) e com lugar à crítica de arte por Maria João Fernandes, num artigo sobre a poética do gesto na pintura de Francisco Laranjo. Consequentemente, os acontecimentos que fomos tratando e analisando, investigando e questionando, constituem os arquivos de referência imbuídos ainda assim, de uma certa conduta experimental, e que por serem arquivos fechados no espaço e no tempo assumiriam um caráter póstumo, tal como o exprime refletidamente o crítico Fernando Pernes (1978) em "Carta do Porto" publicada na Revista Colóquio/Artes em março de 1978. Recursivamente reativamos no nosso tempo presente os testemunhos materiais desta coleção de arte, mas num outro modo e numa outra linguagem

e num outro medium: o das novas tecnologias, dos novos media e da arte digital. Para concluir avançamos com uma aplicação que revelamos ser no futuro presente uma janela aberta a novas explorações, a distintas visualizações e emergentes sensações da arte em busca da sua intemporalidade e por isso contemporaneidade.

Referências bibliográficas

Agamben, G. (2005). O que é um Dispositivo. Outra travessia, (5), 9.16. https//doi.org/10.5007/25X.

Agamben, G. (2009). O Que É o Contemporâneo? E Outros Ensaios. Santa Catarina: Argos.

Almeida, B. P. (1988). Carta do Porto-A Casa de Serralves e o projeto do Museu Nacional de Arte Moderna. In Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.). Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado,76. (pp. 66). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Almeida, B. P. (2009). Arte Portuguesa - da pré-história ao século XX - O Modernismo II:O surrealismo e depois Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, SA.

Alvaro, E. (1977). Debates. Revista de Artes Plásticas, 7/8(Artes Visuais), 55-57.

Benjamin, W. (2010). Sobre o conceito de História; O Anjo da História.Lisboa: Assírio e Alvim.

Berger, J. (2008). Ways of Seeing. Berkley: Penguin.

Bishop, C. P. (2013). Radical Museology. London: Koening Books.

Bogalheiro, M. (2016). Materialidades e Tecnicidade. [Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. https://run.unl.pt/handle/10362/20608

Calado, J. (Coord.). (1990). 1839 - 1989 Um ano depois / One year later [Exposição]. Colecção de Fotografias da SEC. Porto: Produção Ether.

Cardoso, M. de la L. (2020, maio). A Dimensão do Gesto. Entrevista a Francisco Laranjo.

Cruz, M. T. (2012). Media, Dispositivo, Apparatus. Revista de Comunicação e Linguagens, 43/44, 61-76.

Cultural, D. G. (2019). Museus e a Sociedade Digital. Revista de Museus, 2, 264.

Didi-Huberman, G. (2017). The Surviving Imagen: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art. Vol. 1. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Eco, U. (1989). A Obra Aberta. Vol. 1. Algés, Lisboa: Difel.

Eco, U. (1991). Obra Aberta - forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.Vol. 4. São Paulo: Perspectiva.

Ferreira, J. A. (2019). Documentare o non documentare l'effimero? Verso i termni di un dibattito tra ideologia e ontologia. In C. Bino, Innocenti M., G. & Pea, L. (Eds.). Lo Scandolo del corpo. Studi di un altro teatro (pp. 29-41). Milão: Vita e Pensiero.

Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., Joselit, D., Foster, H. & Krauss, R. (Eds.). (2004). Art Since 1900. New York: Thames & Hudson.

Foucault. M. (2008). A Arqueologia do Saber.(7 ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, M. (1988). As palavras e as Coisas. Lisboa: Edições 70.

Gonçalves, R. M. (1981, setembro). Carta de Lisboa. In Fundação Calouste Gulbenkian (Ed.). Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, 50. (pp. 50-52). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gonçalves, R. M. (1979). Carta de Lisboa – LIS´79. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, 43(2), 63.

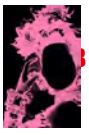
Gonçalves, R. M. (1978). Panorama das Galerias. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (39), 64-65.

Gonçalves, R. M. (1977). Carta de Lisboa - 1976-77. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (34), 36-44.

Gonçalves, E. (1977). Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha.Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (37), 71-73.

Gonçalves, R. M. (1971). Pinturas Modernas num Café de Lisboa. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, 22-23.

Kittler, F. A. (1999). Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University.
Laranjo, F. (2013). Francisco Laranjo, solidão e utopia. Vol. 1. Porto: Modo de Ler - Centro de Literário Marinho, BIAL.
Lieser, W. (2009). Arte Digital. Mühlenbruch, Rheinbreitbach: Tandem Verlag GmbH.
Lourenço, E. (1988). Michel Foucault ou O Fim do Humanismo. Vol. 47: As Palavras e as Coisas. Lisboa: Edições 70.
Malraux, A. (1965-1996). Le Musée Imaginaire. (pp. 52719). Paris, Aubin: Gallimard, Folio Essais.
Merewether, C. (2006). The Archive. London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel, MIT Press.
Ministério da Cultura. (2006). Protocolo de Cedência de Obras de Arte Contemporânea. Aveiro: SEC/MC - Instituto das Artes – IA.
Moura, L. (2020). O Pintor Robot. JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias, maio – junho, 20.
Pernes, F. (1978). Carta do Porto. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (36), 66-68.
Pernes, F. (1971, outubro). Cartas de Lisboa / Porto. Revista Colóquio Artes Visuais, Música e Bailado, (4), 39-45.
Pinharada, J. (1995). Arte contemporânea. Lisboa: Instituto da Cooperação e da Língua, Camões, I.P.
Pinto, A. C. (2019, novembro). Uma Fâbula com Aparência de Ensaio. Revista de Museus, 2(Museus e Sociedade), 264.
Rodrigues, A. (1988, março). Carta de Lisboa. Colóquio / Artes, 76 (Artes Visuais, Teatro e Bailado), 63-65.
Santos, B. S. (2020). Sem título. Jornal de Letras, junho, 25-26.



CAPÍTULO 5.9.

Património cultural imaterial e turismo: Desafios para a gestão turística[309.)]

Intangible cultural heritage and tourism: Challenges for tourism management

Sónia Moreira CABEÇA[310.)]

Resumo

O conceito de património, inicialmente, designa a materialidade, o bem reificado. O património é 'o monumento', a 'mensagem do passado'. Contudo, gradualmente, os vestígios do passado a legar a gerações futuras deixam de ser apenas os 'monumentos históricos', as obras de arte, antiguidades e bens materiais para abarcarem todos os aspetos que se entendem preservar enquanto 'património'. Hoje, valorizam-se elementos culturais que são designados como 'património cultural imaterial': saber-fazer, tradições, práticas musicais e festivas, etc.

À semelhança do que acontece com o património material, o património intangível tornou-se um importante recurso usado para comunicar os destinos e é utilizado em campanhas turísticas. No entanto, colocam-se vários desafios à gestão turística eficaz do património, nomeadamente a preservação da identidade cultural. Como pode um turismo de ancoragem cultural, fortemente relacionado com o património cultural imaterial, estar ao serviço dos territórios e de um turismo mais sustentável?

Palavras-chave: património imaterial cultural, patrimonialização, turistificação, comunidade

Abstract

The concept of heritage, initially, designates materiality, the reified good. Heritage is 'the monument', the 'message from the past'. However, gradually, the vestiges of the past to be transmitted to future generations are no longer only the 'historic monuments', the works of art, antiques, and material goods; and new aspects are seen as 'heritage' and intended to be preserved. Nowadays, cultural elements that are designated as 'intangible cultural heritage' are valued: know-how, traditions, musical and festive practices, etc.

As with material heritage, intangible heritage has become an important resource used in the marketing of destinations and tourist campaigns. However, there are several challenges to an effective tourism management of heritage, such as the need to preserve cultural identity. How can culturally anchored tourism, strongly related to intangible cultural heritage, contribute to the sustainability of tourism and territories?

Keywords: intangible cultural heritage, patrimonialization, turistification, commnity

[309.)] Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional – Universidade de Évora, Portuga

[310.)] CinTurs | Centro de Investigação em Turismo, Sustentabilidade e Bem-estar – Universidade do Algarve, Portugal. E-mail: soniacabeca(at)hotmail(dot)com

1. Da materialidade ao intangível: uma cronologia do património

O que entendemos por património? Inicialmente, o patrimonĭum, conjunto de bens, herança transmitida – a legar às gerações futuras é ´o monumento', o bem reificado. Em 1987, França, reúne a primeira Comissão dos Monumentos Históricos, valorizando os vestígios da Antiguidade, edifícios religiosos, castelos. O belo, o artístico, o iconográfico e o simbólico são valorizados. "Imbuídos de uma mensagem do passado, os monumentos históricos perduram até aos nossos dias como testemunhas vivas das tradições de várias gerações", pode ler-se na "Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios" Icomos, 1964). Património é, aqui, monumento (do latim monere: advertir, avisar, que remete para a memória e para o tempo), a coisa feita pelo homem cujo vislumbre permite evocar os feitos das gerações passadas (Choay, 1999). O património não só é material como está fortemente ligado ao passado. Protegem-se e salvaguardam-se esculturas, pinturas, edifícios, grutas e locais naturais intervencionados pelo homem (UNESCO, 1972).

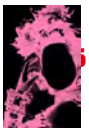
No fim da II Guerra Mundial, com a destruição material massiva, impôs-se uma reflexão sobre a salvaguarda do património e várias organizações empenhadas na defesa do património são fundadas: UNESCO (1945), ICOM (1946), ICCROM (1959) e ICOMOS (1965). E o bem imaterial? É no Documento de Nara (UNESCO / ICOMOS, 1964), que pela primeira vez, para além da "forma e o desenho, os materiais e a substância", são valorizados "o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o enquadramento" dos bens. O conceito de património alarga-se, revelando que a perspetiva somente materialista é incapaz de revelar a sua complexidade. Recordemos, a este propósito, o paradoxo filosófico do Navio de Teseu apresentado por Plutarco e refinado por Thomas Hobbes (1655) e que aqui se resume livremente em breves traços:

> O navio de Teseu, usado na longa viagem de regresso de Creta, foi conservado pelos atenienses. Sendo o navio constituído por materiais perecíveis, algumas partes do navio foram apodrecendo e sendo substituídas por novas. Esta substituição faz com que o navio continue a ser o mesmo? Quais são as características essenciais dos objetos e onde elas residem? Ou seja, a degradação dos aspetos materiais do objeto faz com que ele perca o seu valor, a sua identidade, a sua autenticidade, ou o seu valor permanece porque é determinado por outros aspetos que não são materiais?

O primórdio do material como elemento que atribui o valor à coisa, necessariamente, desaparece. Hoje, valorizam-se elementos culturais que são designados como "património cultural imaterial" (UNESCO, 2003, s/p.),

> práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhe estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos, reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural.

Tradições e expressões orais, artes do espetáculo, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo e técnicas artesanais tradicionais são, sim, património e devem ser salvaguardadas (art. 1º e 2º).



2. Comunicar destinos turísticos através do património

À semelhança do que acontece com o património material, o património intangível tornou-se um importante recurso usado para comunicar os destinos turísticos, uma vez que muitos turistas levam em consideração os aspetos culturais dos seus potenciais locais de visita.Aspetos emocionais e simbólicos, a espiritualidade e a autenticidade dos destinos são valorizados: a história que contam, as emoções que despertam, o que simbolizam… (Jensen, 1999, Guerreiro & Marques, 2017). A identidade de cada lugar passa a desempenhar um papel importante na comunicação dos destinos turísticos: não há experiências únicas sem territórios únicos e distintos. O património cultural imaterial cartão de visita, é utilizado nas campanhas de marketing turístico como um fator de atratividade. A mobilização de recursos culturais específicos pode melhorar a qualidade da experiência turística, gerar competitividade e produtos exclusivos e ser um caminho para a sustentabilidade. Colocam-se, no entanto, vários desafios à gestão turística eficaz do património cultural imaterial, que aqui abordamos através de um estudo de caso.

2.1. O Cante Alentejano enquanto recurso turístico do Alentejo

Provavelmente há muito executado no Alentejo, o Cante Alentejano é um canto sem instrumentos caracterizado pela distribuição de papéis dentro do grupo de cantores, onde a excelência vocal dos solistas é determinante. Outrora frequentemente executado de forma informal, o Cante é, hoje em dia, veiculado principalmente por grupos corais que se organizam especificamente para executar este tipo de música e repertório. No final do século passado, as expectativas quanto ao futuro do Cante, face ao envelhecimento dos praticantes, às dificuldades no recrutamento de jovens e à fraca transmissão de saber, não eram positivas (Cabeça, 2016). Mas com o reconhecimento da UNESCO, o Cante tornou-se Património Cultural Imaterial da Humanidade. O que era uma prática local, restrita, tornou-se reconhecida internacionalmente e os portadores e praticantes do Cante foram reforçados como embaixadores da região Alentejo.

O Cante Alentejano é hoje um recurso utilizado pela região Alentejo e pelos municípios que a constituem como um fator de atração de visitantes e surge em várias campanhas de marketing turístico. Uma breve análise destas campanhas permite-nos identificar as narrativas mais comuns que ligam este património ao destino turístico (Cabeça, 2018, pp. 99-112):

- O Cante é a música que anima as feiras e festas no Alentejo;
- O Cante Alentejano é a expressão dos grupos corais do Alentejo, que cantam as tradições da sua terra;
- O Cante Alentejano é a música que se ouve nos espaços sociais de todo o Alentejo;
- O Cante Alentejano é Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, e faz parte da história, cultura e património alentejano.

O Alentejo pretende, portanto, transformar a sua dimensão cultural num produto turístico de valor económico, tendo o Cante como um bem valioso na escolha do destino de férias. Mas, para tal, parece insuficiente sublinhar a estreita ligação entre território, cultura e comunidade. Na realidade, a maior parte da oferta turística que envolve a prática do Cante Alentejano não envolve os cantadores na conceção de ofertas turísticas. Os

grupos corais atuam para turistas sobretudo a pedido de unidades hoteleiras, o que pouco beneficia as comunidades e as localidades: o turista tem acesso à tradição sem sair do seu lugar (sem incursão no território) e os grupos corais não passam de uma nota pitoresca. O Cante é, deste modo, apenas um mero apontamento que não implica na imersão do turista na cultura local.

A utilização dos recursos culturais na comunicação dos destinos turísticos vê-se ameaçada por uma certa mercantilização dos produtos culturais. A "turistificação", processo de recriação dos recursos culturais para atrair visitantes pode, de facto, transformar o património em mero "simulacro" de si mesmo (Harvey, 1985), levando à autenticidade encenada, com as tradições locais a serem realizadas ou produzidas para consumo turístico. É o que pode acontecer numa atuação dos grupos corais para os turistas no contexto acima descrito. O Cante tem um ritmo lento, é solene e os grupos corais tendem a acelerar o ritmo quando atuam para não conhecedores, apresentando 'modas' mais rítmicas, vívidas ou famosas. Optam por um repertório mais leve, mais cativante. Incentivam o bater de palmas a acompanhar a melodia, introduzem um instrumento, etc. E deixa de ser Cante.

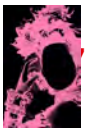
Esta utilização do Cante como produto turístico e a construção de narrativas acerca do mesmo são particularmente reveladoras dos desafios que se colocam à gestão turística do património imaterial, apresentados no próximo capítulo. No caso, a narrativa elaborada pouco ou nada diz sobre o que é o Cante Alentejano e dá a falsa sensação de que este se poderá ouvir em cada esquina do Alentejo. Por outro lado, a agenda turística faz recair sobre os grupos corais e sobre a sua performance, a responsabilidade de veicular o Cante, reduzindo este património a uma arte performativa que acontece em contextos nos quais uma certa descaracterização acontece. Com a crescente atenção de novos públicos e uma mudança no padrão de consumo dos turistas, o Cante é de facto um fator de atratividade. Mas se, para além de despertar a curiosidade do visitante, este recurso não é colocado ao serviço do território, promovendo a incursão do turista no terreno, que benefícios trará para a região, para as comunidades, para os cantadores, para o património?

3. Gestão turística do Património Cultural Imaterial

Como gerir eficazmente a utilização do património cultural imaterial enquanto recurso turístico? A adoção de medidas de salvaguarda dos bens imateriais, se não completamente decalcada, foi definida à luz da estratégia de salvaguarda do património material. Mas no domínio do património cultural imaterial, conceitos como transmissão, saber, aptidão, conhecimento e prática, nem sempre aplicáveis ao património material, animam o discurso. A cultura imaterial é

> um processo, uma cultura viva e em permanente evolução, preservada não porque alguém a colocou num museu ou num arquivo, mas porque está presente na sociedade, é real e está viva (Regenvanu in Alivizatou, 2008, p. 50).

A sua fluidez, oposta a alguma fixidez dos bens materiais, coloca novos desafios à gestão turística, uma vez que a sua utilização ao serviço do turismo implica uma intervenção direta nas práticas culturais e retira-as, por vezes, do seu contexto original, havendo o perigo de descaracterização e de perda de identidade.



3.1. Desafio 1: Patrimonialização (e a histeria do património)

A cultura imaterial é uma cultura viva, presente na sociedade, criada e recriada pelos seus portadores. O processo que confere o estatuto de património ao objeto retira-o do seu contexto original e da propriedade do seu portador, tornando-se um capital cultural institucionalizado (Bourdieu, 1999), autónomo daqueles que praticam a tradição. A elevação dos objetos ao estatuto de património pode, assim, descaracterizá-los ao impedir a natural recriação das práticas, tornando-as estanques e imutáveis. A salvaguarda encerra este paradoxo: ao pretender conservar as práticas tal como elas existiam num determinado espaço e tempo, anula-se a forma como elas, introduzindo aqui e além algumas inovações, persistiram ao longo do tempo. É, portanto, necessário que as práticas patrimonializadas possam continuar a desenvolver-se nos seus contextos tradicionais e em consonância com o que os portadores da cultura consideram ser o seu sistema de referência cultural (Cabeça, 2016).

Por outro lado, fenómenos como a histeria do património (Peixoto, s/d.) – reclamar a identidade patrimonial de todos os bens que deixaram de fazer parte do dia-a-dia – o fetichismo do património (Choay, 2005) – valorização excessiva de tudo o que é passado – e a beleza do morto (Revel, Certeau & Julia, 1990) – o que é valorizado é, precisamente, o que não existe mais – têm levado a uma demanda crescente por um resgate, a todo o custo, de todas as tradições.A tentação de patrimonializar os bens na tentativa de capitalizar os mesmos enquanto recursos turísticos é, pois, uma realidade.

Coloca-se à gestão turística o desafio de fazer um uso criterioso do património, evitando a utilização indiscriminada dos bens culturais que, retirados do seu contexto inicial, correm o risco de descaracterização. Por outro lado, há que evitar uma certa patrimonialização à força, ou seja, atribuir compulsivamente o estatuto de património aos objetos culturais como estratégia para a sua capitalização turística.

3.2. Desafio 2: Turistificação: o património como mercadoria

Como acima descrito, a demanda pelo turismo cultural por parte de um novo perfil de turistas, altamente motivados pelos aspetos culturais dos destinos turísticos, pode levar à recriação de bens culturais para atrair visitantes e à pressão para ajustar as experiências culturais às expectativas do visitante. Ora, ao realizar ou produzir as tradições locais apenas para consumo turístico, estas tornam-se meras mercadorias e o património é convertido e empacotado como mero "produto do mercado". A exploração da autenticidade e da criatividade atribui um preço às tradições locais, que passam a ser apenas um entretenimento, um bem comodificado (Harvey, 1985).

A comodificação das práticas culturais desliga o objeto da sua identidade cultural. Recorrendo ao exemplo do Cante, para além do seu carácter apresentativo, em que um artista oferece a sua música a um público, é importante manter e reforçar a sua natureza "participativa" (Turino, 2008, pp. 23-65), ou seja, preservar as modalidades em que há uma participação ativa e direta de todos os envolvidos na sua execução (o Cante informal não mediado por grupos corais). A existência apenas de modalidades apresentativas (grupos em atuações) uniformiza a execução de um Cante que se quer plural, fazendo perigar outras maneiras de cantar que são parte integrante deste património imaterial.

O património cultural imaterial não pode ser desligado do sistema de referência que os portadores de uma cultura partilham e que define e regula o modo como as suas práticas culturais são produzidas e reproduzidas (Cabeça, 2016).

3.3. Desafio 3: Envolver as comunidades

Em Portugal e no mundo vários problemas foram já identificados no uso turístico dos bens patrimoniais e que trazem más experiências para o visitante, como a pressão turística nos monumentos e nos espaços patrimoniais (Marques, 2019), a dificuldade na preservação material e imaterial dos recursos e a descaracterização identitária dos lugares e das práticas culturais (Galani-Moutaf, 2013, Cabeça, 2020). A título de exemplo, evocamos uma investigação de Galani-Moutaf (2013) realizada no âmbito do turismo rural. O investigador faz notar que, quando as atividades de turismo são realizadas por indivíduos alheios aos lugares rurais, a sua 'estetização do mundo rural' apaga as marcas da dureza do trabalho, revelando uma visão idílica do rural que os seus habitantes dificilmente reconhecem como sendo o seu mundo. Neste contexto, as atividades turísticas são tidas como fora do lugar, uma vez que se trata de proporcionar um produto turístico não representativo da realidade em si. Os portadores do património, atuando como reguladores das suas próprias práticas, são então indispensáveis para a salvaguarda da identidade cultural. É imperativo salvaguardar os aspetos essenciais do património cultural e imaterial que o tornam único e que atraiu os visitantes em primeiro lugar.

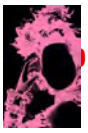
A patrimonialização e turistificação encerram, portanto, um perigo de descaracterização cultural. Para que uma prática cultural permaneça, há que ter em conta o que os portadores do património consideram relevante para o seu sistema comportamental. Uma prática cultural não subsiste sem os portadores da tradição: são eles o motor da produção e reprodução dos bens culturais. Os portadores aplicam as normas, socializam os novos praticantes, avaliam e sancionam as práticas, determinam o que pertence e o que não pertence a uma dada prática e o que pode e o que não pode ser feito (Cabeça, 2020, 2018, 2016). Os portadores do património devem agir como reguladores das suas práticas para evitar que estas se tornem 'outra coisa'. Deste modo, o envolvimento da comunidade não pode ser desvinculado das práticas. Como utilizar, então, o património enquanto recurso turístico preservando a sua identidade?

3.4. Desafio geral: Sustentabilidade

A mobilização dos recursos culturais específicos de cada localidade é extremamente importante para criar destinos únicos, territórios únicos e para tornar cada lugar "especial". Um destino de turismo que faça um bom uso do património é um destino cuja identidade territorial se diferencia pelos seus recursos e pelas experiências únicas que oferece.

Topofilia, o apego emocional ao lugar (Casey, 2009), tanto dos residentes como dos visitantes, deve ser estimulado. Quando os destinos turísticos permitem que todos sintam estar num lugar especial, a história e a cultura é valorizada, a identidade é distinta e reafirmada e a experiência emocional uma realidade (há uma "atmosfera especial") (Lorentzen, 2009).

A estreita ligação entre o património cultural – material e imaterial – e o seu contexto territorial, pode ser reforçada por uma ação turística que é partilhada, desenvolvida por



redes locais e envolvendo diversos atores locais (D'Angella & Go, 2009; Lazzeroni et al., 2013). Quando as comunidades locais são envolvidas no desenvolvimento das ofertas turísticas, benefícios económicos, ambientais, sociais e culturais podem ser alcançados (Ilincic, 2013; Miettinen, 2005; Simpson, 2008). Mais: para promover o desenvolvimento sustentável, a oferta turística deve ser impulsionada pelas necessidades dos residentes e pelas especificidades dos lugares (Barata et al., 2016) e não somente pelas expectativas dos visitantes. Ir ao encontro das necessidades dos residentes e das expectativas dos visitantes sem comprometer aquilo que pode tornar cada local único, especial, é fundamental.

4. Conclusão

Um destino de turismo sustentável é um destino cuja identidade territorial se diferencia pelos recursos e pelas experiências únicas que oferece, condizentes com as idiossincrasias do território, trazendo benefícios para todas as partes envolvidas. O caminho para um turismo sustentável parece, portanto, estar fortemente relacionado com a existência de ofertas de turismo fortemente territorializadas, fazendo uso dos recursos locais e envolvendo as comunidades. Aspetos como a arte, a história, a cultura, o património, marcam fortemente a identidade de um território e podem sim, ser fatores de atratividade e recursos turísticos. Este turismo de ancoragem cultural, fortemente relacionado com o património cultural imaterial, deve estar ao serviço dos territórios e de um turismo mais sustentável. Ao fazer uso do património cultural imaterial, deve procurar-se preservar a sua identidade, envolvendo os portadores da cultura no planeamento das experiências turísticas.

O caminho para o desenvolvimento local e para um turismo sustentável e que promove sustentabilidade parece estar altamente relacionado com as oportunidades de participação das comunidades na gestão turística e com um uso criterioso dos recursos locais, nomeadamente dos elementos do património cultural imaterial. O planeamento turístico deve impedir que o património se torne apenas algo para turista ver, deve ter em conta o espírito do lugar (a identidade, as gentes, as práticas), envolvendo visitantes e residentes em experiências que tragam benefícios económicos para a comunidade local, a satisfação do visitante e a salvaguarda da integridade do património. Não há experiências únicas sem territórios únicos e distintos; não há territórios únicos sem património.

Referências Bibliográficas

Alivizatou, M. (2008). Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology. *International Journal of Intangible Heritage,* 3, 44-54

Barata, F. T., Molinari, F., Marsh J. & Cabeça, S. M. (Eds.). (2017). C*reative Innovation and Related Living Lab Experiences: A Mediterranean Model.* Évora: Universidade de Évora.

Bourdieu, P. (1999). Os três estados do capital cultural. In M. A. Nogueira & A. Catani (Orgs.). *Escritos de Educação.* (pp. 71-79). São Paulo: Editora Vozes.

Cabeça, S. M. (2020) Community based tourism: a means toward cultural heritage preservation. In S. K. Walia (Ed.). *The Routledge Handbook of Community Based Tourism Management, Concepts, Issues & Implications*. (pp. 91-102). New York: Routledge

Cabeça, S. M. (2018). Intangible Cultural Heritage Contribution to Smart Tourism Territories: The Case of Cante Alentejano & Alentejo (Portugal). In J. Arcos-Pumarola & D. I-B Ribera (Eds.). *Proceedings of the II Smart Tourism Congress.* (pp. 99-112). Barcelona: CETT-UB

Cabeça, S. M. (2016.). E*strutura e Processo de Formação das Formas Culturais: o caso do Cante Alentejano.* Évora: Universidade de Évora.

Casey, E. S. (2009). *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world.*. Indiana: Indiana University Press.

Choay, F. (1999). *A alegoria do património.* Lisboa: Edições 70.

Choay, F. (2005). *Património e Mundialização.* Évora: Casa do Sul Editora / CHAIA.

D'Angella, F. & Go, F. M. (2009). Tale of two cities' collaborative tourism marketing: Towards a theory of destination stakeholder assessment. *Tourism Management,* 30(3), 429–440.

Galani-Moutaf, V. (2013). Rural space (re) produced – Practices, performances and visions: A case study from an Aegean island. *Journal of Rural Studies*,32, 103-113.

Guerreiro, A. & Marques, J. F. (2017). Visita Guiada à Fábrica de Antiguidades: Sociologia, Turismo e Autenticidade. *Anais Brasileiros de Estudos Turísticos*, 7(1), 8 – 22

Harvey, D. (1985). The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization. Baltimore: John Hopkins University Press.

Hobbes, T. (2009 [1655]). *Do Corpo*. Campinas: Editora Unicamp

Ilincic, M. (2013). Benefits of Creative Tourism - The Tourist Perspective. In Richard, G., Smith, M., Maitland, R. & Couret, C. (Eds.). Expert Meeting on Alternative and Creative tourism in cities. (pp. 99-113). Barcelona: ATLAS – Association for Tourism and Leisure and Research.

ICOMOS (1964). *Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios.* Veneza: ICOMOS. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/.

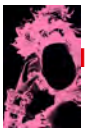
Imon, S. (2017). Cultural heritage management under tourism pressure. Worldwide Hospitality and Tourism Themes, 9(3), 335-348

Jensen, R. (1999). *The dream society: how the coming shift from information to imagination will transform your business*. New York: McGraw-Hill.

Lazzeroni, M., Bellini, N., Cortesi, G. & Loffredo, A. (2013). The Territorial Approach to Cultural Economy: New Opportunities for the Development of Small Towns, *European Planning Studies*, 21(4), 452-472.

Lorentzen, A. (2009). Cities in the experience economy. *European Planning Studies*, 17(6), 829–845.

Marques, R. S. (2019). *O turismo cultural e a problemática da capacidade de carga do*



património: Estudo da dimensão social do caso da Sé do Porto. Porto: Instituto Politécnico do Porto.

Miettinen, S. (2005). Creative tourism as tool for local empowerment. In G. Richards & J. Wilson (Eds.). *From Cultural Tourism to Creative Tourism. Part 4 - Changing Experiences - the development of Creative Tourism*. (pp. 53-63). London: ATLAS.

Peixoto, P. (s/d.). *Os meios rurais e a descoberta do património*. [Comunicação]. Conversas à volta das estrelas, Campo europeu do património, Souto Bom, Tondela, Portugal.

Revel, J., Certeau, M. & Julia, D. (1990). A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In J. Revel. *A Invenção da Sociedade*. (pp. 49-75). Lisboa: DIFEL.

Simpson, M. C. (2008). Community Benefit Tourism Initiatives - A conceptual oxymoron? *Tourism Management, 29*(1), 1–18.

Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

UNESCO (1972, outubro 17 – novembro 21). *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Nacional*. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, 17 sessão, Paris.https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf

UNESCO (2003, setembro 29 - outubro 7). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, 32 sessão, Paris. https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf

CAPÍTULO 5.10.

Governança e municipalização das práticas artísticas: o caso da política cultural de Guimarães

Governance and municipalization of artistic practices: the case study of Guimarães cultural policy

Tiago MENDES[311.) 312.)]

Resumo

Neste capítulo considera-se a política cultural do município de Guimarães desde 1985, caracterizando-se a atuação do poder local e as relações de governança existentes entre este e os agentes do sector na cidade. A progressiva alocação de responsabilidade à cooperativa municipal A Oficina torna-a, ao longo das décadas, a principal entidade implementadora daquela política, passando a gerir alguns dos principais equipamentos culturais da cidade e a coproduzir iniciativas do tecido associativo. Entrevistas realizadas a agentes relevantes neste processo (no plano político, administrativo e artístico) revelam que os processos de governança em causa – que centralizam e municipalizam práticas artísticas sedimentadas na comunidade - são dotados de tensões próprias, observando-se um reduzido grau de autonomia dos equipamentos geridos pela cooperativa e das associações locais. Aferem-se algumas das principais consequências, constrangimentos e desafios que esta política imprime sobre o ecossistema cultural da cidade.

Palavras-Chave: política cultural de cidade, governança, municipalização, autonomia, sector cultural

Abstract

On this working paper we consider the cultural policy of the Portuguese municipality of Guimarães, since its creation in 1985, characterizing the local government action and the governance relations established with the cultural agents in the city. The important role played by the municipal cooperative A Oficina makes it the main implementing entity of that policy, managing some of the main cultural facilities in the city and co-producing artistic practices previously led by the local associations. Interviews carried out with relevant agents in this process (on a political, administrative and artistic level) reveal that the governance processes - which centralize and municipalize artistic practices rooted in the community - are endowed with tensions, resulting in a low degree of autonomy of the organisations managed by Oficina and of local associations. We assessed some of the main consequences, constraints and challenges that this policy imposes on the city's cultural ecosystem.

Keywords: urban cultural policy, governance, municipalization, autonomy, cultural sector

311.) DINÂMIA'CET-IUL. E-mail: tiagomtmendes(at)gmail(dot)com

312.) O autor não segue o acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990

1. Introdução

Este capítulo – que constituiu o objeto de trabalho da comunicação que apresentei no dia 2 de julho de 2021 no IIº Encontro Internacional "Todas as Artes, Todos os Nomes" - foi elaborado a partir dos dados e resultados da investigação empírica conducente ao meu trabalho de projeto desenvolvido no âmbito do mestrado de Práticas Culturais para Municípios (FCSH/UNL), defendido publicamente em 2017, tendo por título "Política cultural de cidade. Um estudo de caso: a cidade de Guimarães (1985-2015)" (Mendes, 2017). Neste sentido, parte-se de um contexto empírico já anteriormente exposto nesse trabalho de projeto (optando-se, inclusive, pela citação de múltiplas reflexões e excertos de entrevistas desenvolvidos naquele âmbito), mas opta-se pelo cruzamento desses elementos com uma nova análise, que reinterprete algumas das conclusões obtidas no âmbito do trabalho de projeto e elabore problematize diferenciadamente o objeto de estudo. Em particular, dá-se um novo ênfase às relações institucionais entre os agentes envolvidos e às consequências das políticas e modelos de governança no ecossistema cultural da cidade. Os dados resultantes da pesquisa empírica fundam-se em bibliografia e documentação própria da Câmara Municipal de Guimarães e da cooperativa municipal Oficina; noutros estudos complementares sobre o tema; e num conjunto de entrevistas realizadas por mim em 2016 a agentes relevantes para a análise das dinâmicas culturais e governança política e organizacional naquela cidade.

2. A política cultural de Guimarães

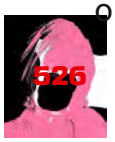
Ao longo das últimas três décadas a política cultural levada a cabo pela Câmara Municipal de Guimarães teve por eixos o património cultural e a criação artística contemporânea. Uma análise da estratégia municipal revela que o poder local considerou o potencial das atividades culturais não só pelo seu valor intrínseco, mas também enquanto geradoras de outros efeitos ao nível do território - diretos, indiretos e induzidos (Costa, 2011, pp. 133-134) - bem como uma oportunidade de regeneração do tecido económico, social e cultural da cidade (Mendes 2017). As dinâmicas culturais da cidade de Guimarães – quer ao nível das infraestruturas quer ao nível da programação - refletem-se no reconhecimento internacional, de que são particulares exemplos a distinção do centro histórico como Património Mundial da UNESCO, em 2001, e o estatuto de Capital Europeia da Cultura, em 2012. Estes marcos ilustram o impacto que as dinâmicas culturais em causa imprimiram no território, também enquanto cidade criativa, na medida em que ao longo dos anos "desenvolve tipos de atividades criativas" em diversos subdomínios culturais, e que adquire uma "capacidade de atrair competências criativas" ao seu território (Costa, 2011, p. 135).

A valorização e requalificação do centro histórico de Guimarães – bem como dos monumentos e museus existentes naquela circunscrição territorial – pode ser considerada, retrospetivamente, como a etapa inaugural da política cultural de cidade levada a cabo pelo executivo local; constituindo, à data, "a principal prioridade do projeto cultural municipal" (Mendes, 2017, p. 24). O caso do centro histórico de Guimarães constitui-se enquanto objeto de particular interesse analítico por desenvolver eixos de política que cruzam os subdomínios do património cultural e da criação artística, pelo que se opta por apresentar uma breve contextualização do processo político que interveio sobre aquele espaço.

O centro histórico, predominantemente composto por uma malha urbana repleta de edificado que remonta ao período medieval, é considerado "um conjunto arquitetónico de ímpar valor patrimonial" (DGPC, s/d, s/p); característica diferenciadora que é lida pelo executivo local como um capital até então subaproveitado, que se poderia constituir enquanto "fator de desenvolvimento e de afirmação" (Mendes, 2017, p. 83). A câmara municipal cria, em 1985, o Gabinete Técnico Local, que coordenará o processo de governança envolvendo iniciativas do sector público e privado, e mobilizando financiamento local, regional e central. Esta iniciativa pode ser interpretada, de resto, como um exemplo de "uma resposta comum dos poderes públicos das cidades que lidam com problemas de desindustrialização e a descentralização do comércio e dos serviços" (Cachimbo et al, 2020, p. 8), tendo em conta a caracterização do tecido económico de Guimarães ao longo do século XX, predominantemente ligado ao sector do têxtil e do calçado. Frequentemente os governos locais que pretendem adaptar o espaço urbano ao contexto pós-industrial - pautado pela terciarização da economia, alterações demográficas e reconfiguração do mercado laboral - iniciam processos de regeneração das cidades e estímulo de novas práticas de consumo e sociabilidade (Jayne, 2006, p. 153), com consequências no tecido social e urbano. O processo de regeneração do centro histórico visa, assim, não apenas a dimensão arquitetónica, mas também a social, renovando a imagem do espaço e promovendo condições de usabilidade e de consumo que potenciam a sua frequência e revitalização.

Uma das vias utilizadas pela Câmara Municipal para "fazer com que um espaço que não era de fruição pública passasse a sê-lo" (Mendes, 2017, p. 84) envolve o que vem a tornar-se o segundo eixo da política cultural da cidade: a programação artística. A requalificação arquitetónica do edificado é acompanhada de um propósito paralelo de revitalização do espaço público, sendo programadas temporadas de eventos artísticos ao ar livre, ao longo dos anos. No processo de requalificação, atribuem-se novos usos a algumas das principais zonas abertas do centro histórico – nomeadamente a Praça S. Tiago e o Largo da Oliveira – enquanto espaços de apresentação artística, com espetáculos regulares, de entrada livre, no período do verão, que envolvem o tecido associativo da cidade (com atividade sustentada no domínio artístico, nomeadamente no campo do cinema, teatro e música). Destaca-se a iniciativa Cinema em Noites de Verão, coprodução do Cineclube de Guimarães e do município, com exibição de filmes ao ar livre logo a partir de 1989. Ao tornar-se "um espaço de excelência de programação cultural" (Mendes, 2017, p. 84), o núcleo urbano ganha capacidade de atração de novos "consumidores primários" - transeuntes e públicos - e uma renovada "apreciação do espaço [...] como produto para o consumo cultural" (Zukin, 1996, p. 210). A estratégia resulta na atração crescente de transeuntes, comércio e restauração para uma zona da cidade anteriormente degradada e menos frequentada, instituindo ainda novas práticas artísticas e culturais naquela zona da cidade.

A revitalização do centro histórico pode ser lida como uma incubadora da política cultural de Guimarães. Para efeitos deste capítulo, opta-se por se incidir o foco no subsistema da criação artística da política municipal vimaranense. No âmbito da estratégia de investimento e promoção da criação artística contemporânea na cidade de Guimarães, identificam-se na política local três modalidades distintas de atuação: (1) a produção de programação artística de forma direta (por exemplo, a organização da Euroarte, em 1989, uma apresentação de arte contemporânea nacional e europeia); (2) a coprodução de iniciativas artísticas já produzidas anteriormente pelo tecido associativo local (destaca-se o Cinema em Noites de Verão, promovido desde 1989 no centro histórico; a partir de



2001, os Encontros da Primavera, festival anual de música erudita, e os Cursos Internacionais de Música de Guimarães, ambos eventos da associação local Convívio); e (3) a delegação de responsabilidade de programação à cooperativa municipal A Oficina, que virá posteriormente a incluir ainda as coproduções entretanto em curso. O papel desta cooperativa assume particular relevância na política cultural de Guimarães, e o trabalho cultural desenvolvido pela mesma constitui uma peça-chave na leitura do processo de municipalização da governança da cultura na cidade.

3. O papel da cooperativa municipal A Oficina

A Oficina – Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães (de aqui em diante referida abreviadamente como “Oficina”) é uma estrutura que assume desde o início da década de 1990 um papel crescentemente preponderante no projeto cultural da cidade, até se vir a firmar como “o braço armado da estratégia cultural da câmara municipal de Guimarães” (Mendes, 2017, p. 47). É criada em 1985, tendo por missão a conservação das artes tradicionais e a promoção do artesanato local. Em 1989 é constituída formalmente enquanto cooperativa de interesse público, tornando-se a câmara municipal cooperante principal e exercendo sobre a entidade “uma influência dominante" (Câmara Municipal de Guimarães e Oficina, 2017, p. 1). Em 1991, o poder local cria a companhia Teatro Oficina, entregando a gestão da mesma à cooperativa municipal; desta forma, assinala-se o alargamento do leque de atuação da Oficina, passando a incluir dinâmicas no âmbito das artes performativas. Progressivamente, a câmara transfere para a Oficina a gestão de um número crescente de equipamentos e eventos municipais do sector cultural (abarcando outros subdomínios da criação artística, como o teatro, a dança, o audiovisual, a fotografia, a escultura, e mais tarde as artes visuais e o património cultural).

O poder local reconhece naquela estrutura um "motor do desenvolvimento cultural" da cidade, com "resultados públicos e notórios" (Câmara Municipal de Guimarães e Oficina, 2017, p. 1). Segundo a leitura de José Bastos – vereador da cultura e ex-diretor da Oficina, à data da entrevista - o município reconhece que a experiência técnica da cooperativa - acumulando competências de saber-fazer – o mune de uma mais eficiente gestão das dinâmicas, potenciando o sucesso da sua implementação (Mendes, 2017, p. 92). A contratualização pública ocorre por meio de protocolos de colaboração anuais, verificando-se uma tendência crescente de financiamento (Mendes, 2017), particularmente reforçado nos anos que antecedem a Capital Europeia da Cultura (FCG, 2009). O orçamento da cooperativa municipal é progressivamente reforçado, e a estrutura passa a ser responsável pela programação artística do novo Centro Cultural Vila Flor, cuja inauguração em 2005 é considerada “um dos momentos mais marcantes do projeto cultural de Guimarães” (Mendes, 2017, p. 29). Aquando da Capital Europeia da Cultura, são adicionados novos equipamentos à gestão da Oficina, o maior dos quais o Centro Internacional de Artes José de Guimarães; mas também os Laboratórios Criativos, o Centro de Criação de Candoso e a blackbox da Fábrica ASA. No decorrer daquele evento, à Oficina caberá mais de 50% do orçamento total de programação (Mendes, 2017, pp. 31-32), sendo o restante alocado a outras organizações culturais a nível local e nacional. Mais recentemente, em 2016, é ainda inaugurada a Casa da Memória, equipamento de carácter museológico (subdomínio do património cultural) cuja gestão é igualmente confiada à cooperativa Oficina.

A partir da década de 1990, a Oficina inicia a coprodução de eventos culturais com o tecido associativo da cidade, com programação regular e festivais de dança contemporânea (GuiDance), teatro (Festivais Gil Vicente), e música (Manta, Guimarães Jazz). Muitas das dinâmicas culturais geridas pela Oficina têm um histórico relacionamento com a cidade, na medida em que nascem da iniciativa do tecido associativo local ao longo do século XX. Os Encontros da Primavera e os Cursos Internacionais de Música começam por constituir-se enquanto iniciativas da associação Convívio, bem como o Guimarães Jazz; o Círculo de Arte e Recreio é a entidade fundadora dos Festivais Gil Vicente; e o Cineclube de Guimarães programa sessões regulares desde meados do século XX. Estas dinâmicas criativas, que a partir de dado ponto passam a ser coproduzidas pela Oficina, têm, pois, um histórico enquadramento no tecido urbano e social de Guimarães, representando "dinâmicas socioeconómicas de sucesso, fortemente territorializadas, e baseadas em atividades do sector cultural ou criativo" (Costa, 2011, p. 131), dotadas de um "claro enraizamento" (Costa, 2011, p. 132) nas comunidades da cidade.

Uma caracterização que abarque a amplitude da atuação da Oficina deve considerar os três eixos principais que lhe dão forma: (1) a gestão e programação regular de equipamentos culturais (artes performativas, artes visuais, património cultural); (2) a produção e coprodução de eventos e festivais culturais; e (3) um programa de educação e mediação cultural, promovendo a formação de novos públicos. A cooperativa contempla, assim, na sua estrutura institucional, espaços de consumo/exibição (p.e., Centro Cultural Vila Flor, Centro Internacional de Artes José de Guimarães, etc.), espaços de criação/produção cultural (p.e., Centro de Criação de Candoso, Teatro Oficina) e espaços de mediação (serviço educativo).

4. As relações institucionais entre A Oficina e outros agentes da cidade

Enquanto "braço armado" da implementação da política cultural levada a cabo pelo poder local, a atuação da Oficina implica, necessariamente, um conjunto de diferentes interligações com os restantes equipamentos e organizações culturais relevantes na cidade de Guimarães, gerando um contexto de densificação das redes entre os agentes envolvidos e predispondo um conjunto de tensões nas relações institucionais, em que cada uma das partes se articula em torno dos seus interesses próprios.

Entre outras análises possíveis de serem realizadas (nomeadamente a relação com a tutela da Direção Regional de Cultura do Norte, dependente da Direção Geral do Património Cultural), optamos neste capítulo por incidir o nosso foco sobre as relações de governança que a administração da Oficina estabelece com três dos agentes institucionais envolvidos nas suas práticas culturais: (1) a câmara municipal de Guimarães, (2) as direções dos próprios equipamentos geridos pela Oficina e (3) o tecido associativo da cidade. As considerações que elaboramos constituem pistas que podem ser utilizadas numa análise do modelo de governança da Oficina e da política cultural em que se inscreve.

Uma consideração das relações institucionais entre a Oficina e a câmara municipal deverá ter em conta a interdependência existente entre as duas entidades. Por um lado, o executivo municipal recorre ao know-how técnico da cooperativa na implementação da política cultural; por outro, a cooperativa é financiada pelo erário público, negociando e cumprindo o acordado nos contratos programa com o município, e respondendo, assim,

às diretivas das políticas públicas de cultura assumidas pelo poder local. A aprovação do orçamento e do plano de atividades, bem como a avaliação anual do balanço da implementação, são os momentos em que a câmara mais intervém nas dinâmicas da Oficina. No intervalo entre esses dois momentos a estrutura da Oficina funciona e programa de maneira predominantemente autónoma; mas, na prática, a dinâmica entre estes agentes pode ser lida, pelo menos enquanto hipótese verosímil, enquanto fenómeno de municipalização do sector cultural.

Outro dado a ter em conta é a relação estabelecida entre a administração da cooperativa municipal e os diretores responsáveis pela gestão de cada equipamento tutelado pela Oficina; cada um deles é dotado da sua própria direção artística, bem como de corpos profissionais que formam a sua equipa técnica. Neste âmbito, destaca-se uma tensão de natureza particular: a que decorre da diversidade de missões dos equipamentos geridos. Conforme explicitado anteriormente, a Oficina administra estruturas que desenvolvem atividade em subdomínios culturais distintos; a gestão interligada destas estruturas pode predispor tensões institucionais, na medida em que a gestão destas diferentes tipologias artísticas e culturais representa competências e desafios próprios. Nuno Faria, na qualidade de diretor artístico do Centro Internacional de Artes José de Guimarães, admite que este fator é uma dificuldade na relação com a administração, considerando que a cooperativa tem mais competências de gestão dos equipamentos de artes performativas do que de artes visuais (Mendes, 2017, p. 36).

Considera-se ainda as relações estabelecidas entre a Oficina e o tecido associativo da cidade. Conforme exposto anteriormente, muitas das dinâmicas culturais geridas pela Oficina têm um histórico relacionamento com a cidade, na medida em que nascem da iniciativa do tecido associativo local ao longo do século XX. A título de exemplo, os Encontros da Primavera e os Cursos Internacionais de Música começam por constituir-se enquanto iniciativas da associação Convívio, bem como o Guimarães Jazz; o Círculo de Arte e Recreio é a entidade fundadora dos Festivais Gil Vicente; o Cineclube de Guimarães programa sessões regulares desde meados do século XX. Estas e outras práticas inscritas na cidade são impactadas pelo novo modelo de governança cultural liderado pela Oficina, quando esta passa a coproduzir programação regular e festivais de dança, teatro e música. A criação do Centro Cultural Vila Flor, em 2005, dota a cooperativa de um espaço com boas condições de exibição, potenciando de forma ainda mais assinalável o novo modelo de coproduções. Mas, ao mesmo tempo que qualifica os eventos em causa - dotando-os de melhores condições técnicas, orçamento e visibilidade -, a institucionalização dos mesmos é acompanhada de um controlo criativo potencialmente prejudicial, condicionador da autonomia do tecido associativo e privilegiando os interesses diretos da cooperativa e da câmara municipal. É o próprio ex-diretor da Oficina, José Bastos, que confessa ter exercido pressão sobre o Círculo de Arte e Recreio na organização dos Festivais Gil Vicente, exigindo linhas programáticas àquela associação (Mendes, 2017, pp. 39-40).

5. Consequências no ecossistema cultural de Guimarães

Depois de devidamente explicitada a centralidade do papel da cooperativa municipal Oficina no contexto da política cultural de Guimarães, bem como expostas as implicações do relacionamento institucional que a organização estabelece com outros agentes da cidade relevantes para o sector cultural, propõe-se de seguida a consideração de algumas das consequências passíveis de serem aferidas no ecossistema cultural de

Guimarães. Nesse sentido, optamos por uma abordagem em que problematizamos desafios correntes que o poder local deverá ter em conta, num quadro de governança em que a Oficina se vê particularmente implicada. De facto, as políticas públicas têm um importante papel na manutenção e resiliência das dinâmicas culturais geridas pela cooperativa municipal.

O que se opta por destacar em seguida constitui, simultaneamente, uma aferição de consequências e a consideração de possíveis eixos de atuação do poder local para a promoção da resiliência e do impacto da sua política cultural. Consideramos, pois: (1) a sustentabilidade financeira desta política cultural; (2) o enraizamento da mesma no seio das comunidades locais; e, por fim, (3) aquilo a que denominamos a 'sustentabilidade cultural' da cidade. Cada um destes eixos pode ter consequências no plano da governança entre poder local, Oficina e demais agentes implicados.

Em primeiro lugar, deve questionar-se a sustentabilidade económica da Oficina: como sustentar um conjunto tão vasto de equipamentos? A confluência de fundos públicos e privados associados à Capital Europeia da Cultura, em 2012, potenciaram o seu crescimento, mas o período pós-festa coincide com um decréscimo do investimento e dos recursos ali alocados, passando o projeto a depender de modelos de gestão eficientes e/ou do grau de compromisso do poder local. Podemos questionar, por exemplo, se a recente e recorrente política municipal de tentativa de inscrição da cidade em programas internacionais (Cidade Europeia do Desporto, Capital Verde Europeia, etc.) constituirá, em si mesma, um instrumento que cria um panorama de futuro destinado a gerir a insustentabilidade dos investimentos anteriores, criando uma dependência do próximo grande evento que capte financiamento que garanta o funcionamento da infraestrutura crescente no município.

Relativamente aos modelos de gestão, antevê-se que o turismo representará um papel significativo na rentabilização destes equipamentos (Mendes, 2017, pp. 48-49); o património cultural tutelado pela administração central do estado (Castelo de Guimarães, Paço dos Duques) é dotado de elevada atratividade e conta com um volume anual de visitas muito significativo. Contudo, as redes turísticas da cidade têm dificuldade em capitalizar a presença de visitantes na cidade e em potenciar a sua circulação pelos restantes equipamentos culturais de Guimarães (Mendes, 2017, p. 80).

Ao nível da implementação da política cultural e do enraizamento da mesma junto das comunidades, é questionável se as práticas geradas pela Oficina têm vindo a alcançar de forma democrática e sustentada segmentos generalizados dos habitantes. José Bastos admite que "grande parte da população [...] não sabe muito bem aquilo que acontece lá [no Centro Cultural Vila Flor], mas orgulha-se dele" (Mendes, 2017, p. 86). A formação de novos públicos e hábitos culturais representa uma preocupação relevante, de médio-longo prazo, no contexto de uma cidade que promova o sector criativo (Costa, 2011, pp. 141-146); neste sentido, o diretor do Centro Internacional de Artes José de Guimarães, Nuno Faria, entende que é necessário perceber "se os ciclos políticos estão dispostos a esperar vinte anos" para obter os resultados que o serviço educativo da Oficina gera no território (Mendes, 2017, p. 118).

Em que medida a programação cultural levada a cabo pela Oficina – objeto de um fenómeno de municipalização através da coprodução dos eventos com o tecido associativo – se encontra devidamente implantada entre a população do município? E de que maneira se relaciona com ela? Um estudo de públicos efetuado em 2009 indicava que apenas 42% do total de espectadores do Centro Cultural Vila Flor eram provenientes do município (Lo-

pes, 2010). O vereador da cultura, José Bastos, afirma que o equipamento "não foi pensado para dar resposta a Guimarães", constituindo antes um "objetivo de afirmação regional [...] [e] nacional" (Mendes, 2017, p. 86).

Em contraste com a estratégia pública de revitalização do centro histórico de Guimarães, cujo sucesso é expressivamente consensual entre a população e os agentes culturais da cidade, a inauguração do Centro Internacional de Artes José de Guimarães não é isenta de dificuldades ao nível da sua implantação na vida comunitária. O equipamento, gerido pela Oficina, é inaugurado em 2021, e inscrito na Plataforma das Artes e da Criatividade, localizada na praça onde se encontrava o antigo mercado da cidade; sendo este último relocado para uma localização periférica do núcleo urbano. A alteração na perceção e no uso comunitário daquela localização constitui “o coração de um trauma coletivo, que é o desaparecimento do mercado” (Mendes, 2017, pp. 118-119), segundo o diretor do equipamento. Nuno Faria considera que aquela parte da cidade “ainda não está completamente humanizada, ainda não é um sítio a que as pessoas queiram vir” (Mendes, 2017, pp. 118-119).

A desconexão entre algumas das dinâmicas geradas pela política cultural e a população do município é também evidenciada pela distribuição territorial da maior parte dos equipamentos geridos pela Oficina, circunscritos aos limites do núcleo urbano e descurando localizações mais periféricas do território municipal. O principal equipamento gerido pela Oficina fora da malha urbana da cidade é o Centro de Criação de Candoso, especificamente vocacionado para o acolhimento de residências artísticas nacionais e internacionais; pela natureza da sua missão, não se relaciona diretamente com a população. Apesar disto, verifica-se algum empenho por parte do município e da Oficina na inscrição da programação cultural em redes de circulação artística mais vastas, num reconhecimento da importância da "articulação em rede, seja ao nível dos sistemas mais territorializados de produção e consumo, seja entre estes e o exterior" (Costa, 2011, p. 146). O projeto Quadrilátero Cultural, em parceria com municípios limítrofes, constitui um exemplo disto mesmo, e carecerá de um investimento continuado, fundado numa estratégia política de continuidade. O projeto descentraliza a programação cultural e permite que comunidades de territórios menos urbanizados (no município de Guimarães e nos municípios circundantes) tenham um acesso mais facilitado à mesma.

Por fim, uma aferição das consequências da política municipal no ecossistema cultural da cidade deverá ter ainda em conta a própria ‘sustentabilidade cultural’ do meio, impactada pelas configurações de governança em vigor, previamente explicitadas. Uma cultura governativa inflexível, que não consiga gerir equilibradamente os conflitos entre os agentes culturais e privilegie recorrentemente os interesses do município em detrimento dos do tecido associativo (nomeadamente na abordagem de coprodução inscrita na programação e dinâmicas artísticas), compromete o próprio ecossistema criativo, colocando em causa a sustentabilidade das práticas através de um excessivo controlo do sector. Na fronteira entre os conceitos de governança e de governação, este tipo de atuação compromete elementos essenciais para a vitalidade do sector, como sendo a “diversidade de diferentes tipos de atores” e outros “elementos-chave na esfera governativa […] tais como a abertura, a flexibilidade, a proatividade e a correspondente capacidade de mutação organizacional” (Seixas & Costa, 2011, p. 87). A cultura em Guimarães carece de políticas públicas que não descurem as interdependências entre os agentes implicados, e que promovam uma participação mais alargada dos mesmos no projeto local comum em prol do sector.

Referências Bibliográficas

Cachimbo, H., Barata-Salgueiro, T. & Guimarães, P. (2020). Comércio, consumo e as novas formas de governança urbana: introdução. In H. Cachinho, T. Barata-Salgueiro & P. Guimarães (Coords.). *Comércio, consumo & governança urbana.* (pp. 1-15). Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.

Costa, P. (2011). Cultura, economia criativa e cidade criativa: alguns contributos para reflectir sobre o caso português. In M. S. Baltazar & C. Rego (Coords.). *Globalização e desenvolvimento.* (pp. 127-152). Lisboa: Caleidoscópio.

Departamento de Cultura, Turismo e Juventude. (2017, junho 5). *Contrato Programa Oficina 2018 - Minuta.* Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães. https://www.cm-guimaraes.pt/cmguimaraes/uploads/document/file/12035/23_-_PROPOSTA.pdf.

DGPC - Direcção-Geral do Património Cultural. (s/d.). Centro Histórico de Guimarães. Patrimonio Culltural.gov.pt. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-mundial/portugal/centro-historico-de-guimaraes/.

FCG - Fundação Cidade Guimarães. (2009). *Plano estratégico 2010-2012.* Guimarães: Fundação Cidade Guimarães.

Jayne, M. (2006). *Cities and consumption.* London: Routledge.

Lopes, J. T. (Coord.). (2010). *O centro da cultura - estudo sobre os públicos do CCVF.* Porto: Fundação Universidade do Porto.

Mendes, T. (2017). *Política cultural de cidade. Um estudo de caso: a cidade de Guimarães (1985-2015).*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

Seixas, J. & Costa, P. (2011). Criatividade e governança na cidade contemporânea: a conjugação de dois conceitos poliédricos e complementares. *Revista Cadernos Metrópole, 13(25), 69-92.*

Zukin, S. (1996). Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* 24.

ORGANIZAÇÃO:

PARCEIROS: