

**TODAS  
AS ARTES  
TODOS  
OS NOMES**

**PAULA GUERRA**

**SOFIA SOUSA**

**[ORGS.]**

**VOL. 3**

# **TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES**

**[VOL. 3]**

**Paula Guerra & Sofia Sousa (Org.)**

# TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES

**VOL. 3**

**Paula Guerra & Sofia Sousa [Org]**

Publicado em julho 2024, por Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Via Panorâmica, s/n 4150-564, Porto, PORTUGAL

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

**Design:** Rui Saraiva

**Artwork:** Esgar Acelerado

**ISBN:** 978-989-9082-90-8

**Revisão:** Paula Guerra e Sofia Sousa

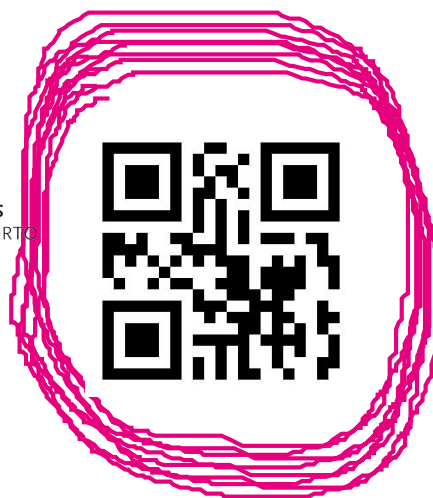
**DOI** <https://doi.org/10.21747/9789899082908>

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

**Atribuição CC BY**

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

**U. PORTO**  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO



© creative commons



**TODAS  
AS ARTES  
TODOS  
OS NOMES**

**PAULA GUERRA**

**SOFIA SOUSA**

**[ORGS.]**

**VOL. 3**



# ÍNDICE

## ARTES, ANTROPOCENO, ATIVISMOS E SUL GLOBAL.....2

### PARTE I.....6

O OLHAR NO TEATRO E NO PENSAMENTO DO MESTRE ZEN EIHEI DOGEN | ZEN MASTER EIHEI DOGEN'S LOOK AT THEATRE AND THOUGHT.....8

O TEATRO DIALÉTICO COMO UM MEIO DE COMBATE À IGNORÂNCIA E DESINFORMAÇÃO: REFLEXÕES ACERCA DE OFICINAS DE TEATRO EM UM PROJETO SOCIAL NO BRASIL | DIALECTICAL THEATER AS A MEANS TO COMBAT IGNORANCE AND DISINFORMATION: REFLECTIONS ON THEATER WORKSHOPS IN A SOCIAL PROJECT IN BRAZIL.....16

O JAZZ NO ÂMBITO DAS LICENCIATURAS DE MÚSICA EM PORTUGAL: UMA ANÁLISE CURRICULAR | JAZZ IN THE CONTEXT OF MUSIC DEGREES IN PORTUGAL: A CURRICULAR ANALYSIS.....28

SIABURU: FABULAÇÕES DO MEU-EU-PASSARIM | SIABURU: FABLES OF MEU-EU-PASSARIM.....48

O TEMOR ÀS MORDAÇAS: LITERATURA E HISTÓRIA EM TEMPOS DE AUTORITARISMO NO BRASIL | THE FEAR OF GAGS: LITERATURE AND HISTORY IN TIMES OF AUTHORITARIANISM IN BRAZIL.....64

SOMO NOVUM, SOMOS FORTES. O PRESENTE HIPO-UTÓPICO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-AMERICANO, E A FAMILIARIDADE PERIFÉRICA ENQUANTO ESTRANHEAMENTO DO AGORA | WE ARE NOVUM, WE ARE STRONG. THE HYPO-UTOPIAN PRESENT IN LATIN AMERICAN SCIENCE FICTION CINEMA, AND PERIPHERAL FAMILIARITY AS AN ESTRABGEMENT FROM THE NOW.....80

ANGÉLICA E GRÂNDOLA, VILA MORENA | ANGÉLICA AND GRÂNDOLA, VILA MORENA.....94

MOVER-PENSAR-ESCREVER-CRIAR EM DANÇA, ENQUANTO PRÁTICAS ARTÍSTICAS E INVESTIGATIVAS INVENTARIADAS | MOVING-THINKING-WRITING-CREATING IN DANCE, AS INVENTORIED ARTISTIC AND INVESTIGATIVE PRACTICES.....106

## **PARTE II.....122**

CULTURA E MOBILIDADE HUMANA: O CONTEXTO DOS ESTUDOS MIGRATÓRIOS | CULTURE AND HUMAN MOBILITY: THE CONTEXT OF MIGRATION STUDIES.....124

AS REDEFINIÇÕES DAS IDENTIDADES DE GÊNERO, E O MUNDO DO TRABALHO, NO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX | THE REDEFINITIONS OF GENDER IDENTITIES, AND THE WORLD OF WORK, IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES.....136

FROM MIS-EDUCATION STEREOTYPE TO GENDER EQUALITY EDUCATION THROUGH MEDIA | DO ESTEREÓTIPO DA MÁ EDUCAÇÃO À EDUCAÇÃO PARA A IGUALDADE DE GÊNERO ATRAVÉS DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL.....150

RESILIÊNCIA E TENACIDADE CULTURAL EM DUAS CIDADES DE PEQUENA DIMENSÃO EM PORTUGAL | RESILIENCE AND CULTURAL TENACITY IN TWO SMALL CITIES IN PORTUGAL 160

ENQUADRAR O QUE NÃO SE VÊ. UMA LEITURA DOS RITUAIS COMO FERRAMENTA PARA A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS ABRANGENTES | FRAMING WHAT YOU CAN'T SEE. A READING OF RITUALS AS A TOOL FOR THE CONSTRUCTION OF COMPREHENSIVE NARRATIVES.....174

OS FESTIVAIS DE ARTE(S) E A REVITALIZAÇÃO DA CIDADE DE LISBOA [1998-2020] | ART(S) FESTIVALS AND THE REVITALIZATION OF THE CITY OF LISBON [1998-2020].....188

## **PARTE III.....210**

PRETO / BRANCO / VERDE: RESIDÊNCIAS BIOIMAGENS | BLACK/WHITE/GREEN: BIOIMAGING RESIDENCIES.....212

DRAWING RESEARCH: CREATIVE APPROACHES TO ARCHITECTURAL RESEARCH | DESENHAR UMA PESQUISA: ABORDAGENS CRIATIVAS PARA A PESQUISA ARQUITETÓNICA.....228

ENTRE SABERES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO ARTESANATO NAS ARTES VISUAIS | BETWEEN KNOWLEDGES: PROCESSES OF CREATION OF HANDICRAFTS IN THE VISUAL ARTS.....244

OS VERDES PLANOS: TERRAIN VAGUE AND MARGINAL AREAS BETWEEN CITY AND COUNTRYSIDE IN PIER PAOLO PASOLINI PASOLINI AND PAULO ROCHA | OS VERDES PLANOS: TERRENO VAGO E MARGINAL ENTRE CIDADE E CAMPO NO PIER PAOLO PASOLINI PASOLINI E PAULO ROCHA.....256

<b>ARTISTA PESQUISADORA: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA NA PRÁTICA DA ETNOGRAFIA URBANA</b>   ARTIST RESEARCHER: DIALOGUES BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY IN THE PRACTICE OF URBAN ETHNOGRAPHY.....	272
<b>ART-BASED METHODOLOGIES AND SCHOOL EDUCATION: THE EMANCIPATORY VALUE OF THE PERFORMING ARTS IN THE POST-PANDEMIC ERA</b>   METODOLOGIAS BASEADAS NA ARTE E EDUCAÇÃO ESCOLAR: O VALOR EMANCIPATÓRIO DAS ARTES PERFORMATIVAS NO PÓS-PANDEMIA.....	288
<b>O LUGAR DO FAZER NA ARTE TÊXTIL: REFLEXÕES EM TORNO DA PRÁTICA TÊXTIL NUM CONTEXTO UNIVERSITÁRIO MEXICANO</b>   THE PLACE OF MAKING IN TEXTILE ART: REFLECTIONS ON TEXTILE PRACTICE IN A MEXICAN UNIVERSITY CONTEXT.....	302
<b>FLÁVIO DE CARVALHO E A ROUPA DO HOMEM DO FUTURO</b>   FLÁVIO DE CARVALHO AND THE CLOTHES OF THE MAN OF THE FUTURE.....	314
<b>APARIÇÕES COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE CORPOS/TERRITÓRIOS NEGROS</b>   APPARITIONS AS A PROCESS OF ARTISTIC INVESTIGATION INTO BLACK BODIES/TERRITORIES.....	326
<b>O SERTÃO ELETRÔNICO COMO ARENA DE DESOCIDENTALIZAÇÃO DOS VIDEOGAMES</b>   THE ELECTRONIC SERTÃO AS AN ARENA FOR THE DEWESTERNIZATION OF VIDEO GAMES.....	346
<b>NO SENTIDO DE UM PENSAMENTO: A CRIAÇÃO SONORA COMO AMPLIFICADOR VISUAL</b>   IN THE SENSE OF A THOUGHT: SOUND CREATION AS A VISUAL AMPLIFIER.....	360





# ARTES, ANTROPOCENO ATIVISMOS E SUL GLOBAL

**PAULA**  
GUERRA



Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e Griffith Center for Social and Cultural Research, Portugal.

**SOFIA**  
SOUSA



Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal.

Pensar o Antropoceno implica refletir numa nova tipologia de pensamento contemporâneo. Com efeito, o Antropoceno pode ser visto enquanto uma perspectiva que visa abordar múltiplas crises relacionadas com fenómenos provocadores de mudanças sociais e estruturais nocivos, não só para a sociedade civil, como também para a atmosfera (Guerra, 2023a). Ou melhor, um dos principais fenómenos que contribuíram para a afirmação e para a expansão da época do *Antropoceno*, é, nada mais, que o capitalismo desenfreado e as indústrias aniquiladoras que a ele subjazem. Paralelamente, o Antropoceno também pode ser perspectivado enquanto uma estrutura desigualitária, isto porque congrega o modelo normativo da humanidade, onde imperam binómios tais como o de racialidade/colonialidade, classes dominantes *versus* classes dominadas (Guerra, 2023b).

Meyer (2020) defende que os dados do Antropoceno representam uma dimensão mensurável da destruição do planeta, bem como introduzem questões ético-políticas de relevo que visam desmistificar faces ocultas da vivência das sociedades contemporâneas. Com efeito, a arte – como um todo – tem vindo a ser utilizada enquanto forma de denúncia para rebater as implicações destes fenómenos, tais como as alterações climáticas. Este fenómeno é caracterizado e denominado por Page (2020) como arte-ciência, cujo principal desafio é o de representar um tempo geológico que se encontra numa fase de iminente destruição. Assim, a arte emerge enquanto uma força poderosa que possui, ela própria, a capacidade de moldar os sistemas vivenciais das sociedades contemporâneas. Outrossim, a arte-ciência, em relação ao Antropoceno, assume-se como uma potente força de dinamismo que, em certa medida, pode levar a uma espécie de correção de narrativas, ao passo que pode questionar o poder dos humanos, bem como as estruturas de poder cegas, que tendem a invisibilizar todos aqueles que não possuem poder. Novamente Page (2020) defende que a América Latina é um exemplo perfeito da exploração das relações entre ação humana e sistemas da Terra, especialmente devido aos impactos do extrativismo e da desflorestação de regiões como a Amazônia, por exemplo. Nesse sentido, muitas têm sido as práticas artísticas e artistas que têm emergido, com o intuito de questionar e de reconfigurar estes processos, dando outro significado ao Sul Global. Aqui se sustenta a ligação desta reflexão a um pensamento ecológico inter e multidisciplinar contemporâneo associado a conceções ecofeministas ou ativistas (Guerra, 2023c). Pensando nas comunidades indígenas, é estabelecida uma ligação da ecologia com a psicologia, amparando que os problemas individuais e comunitários – em relação à ecologia e às questões climáticas – aparecem devido à existência de um desajuste entre os indivíduos e/ou as comunidades e o ambiente. Deste modo, o feminismo e a ecologia criam um campo dialético crítico no Antropoceno - expandindo a teoria social ecológica (Guerra, 2024).

O presente livro, o terceiro volume da série Todas as Artes | Todos os Nomes, está organizado em três partes que, por seu turno, englobam contributos científicos que, de um modo ou outro, se afiguram como um contributo para a reflexão em torno das temáticas acima mencionadas. A Parte I, cognominada de TODAS AS ARTES. TODAS AS MULTIPLICIDADES. PROCESSOS E MATERIALIZAÇÕES DAS ARTES NA CONTEMPORANEIDADE debruça-se, sobretudo, sobre as matizadas manifestações artísticas contemporâneas, tais como o teatro, a dança, o cinema ou a música na interconexão com o transglobal e o Antropoceno. Para esta parte contamos com os contributos de: Andrea Copeliovitch e “O Olhar no Teatro e no Pensamento do Mestre Zen Eihei Dogen”; de Márcia Sgarbieiro com o capítulo “Dialectical Theater as a means to combat Ignorance and Disinformation: reflections on Theater Workshops in a social project in Brazil”; de Carlos Levezinho com o texto “O jazz no âmbito das licenciaturas de música em Portugal: uma análise curricular”; de Daniela Mara com o capítulo “SIABURU: fabulações do meu-eu-passarim”; de Cláudia Cristina da Silva Fontineles

o ensaio “O temor às mordidas: literatura e história em tempos de autoritarismo no Brasil”; de Deborah Lemes Ribeiro e o Somos novum, somos fortes. O presente hipo-utópico no cinema de ficção científica latino-americano, e a familiaridade periférica enquanto estranhamento do agora”; de Fabíola Fraga Nunes, Giuliano de Miranda e Aparecido José Cirilo, autores do texto “Angélica e Grândola, Vila Morena”; e de Wagner Ferraz e Elisabete Monteiro com o texto “Mover-pensar-escrever-criar em dança, enquanto práticas artísticas e investigativas inventariadas”.

Na Parte II, sob o mote TODOS OS NOMES. TODAS AS ARTES PLURAIS. CIDADES, EDUCAÇÃO, GÊNERO E MUDANÇA SOCIAL encontramos textos onde podemos, em certa medida, analisar alguns dos malefícios do tempo do Antropoceno, bem como perspetivamos algumas dinâmicas combativas e reacionárias que têm como mote a ação, as pesquisas baseadas nas artes, nos ativismos e nos artivismos. Integram esta parte os contributos de: Daniel Granada e “Cultura e mobilidade humana: o contexto dos estudos migratórios”; de Pedro Vilarinho Castelo Branco e “As redefinições das identidades de gênero, e o mundo do trabalho, no fim do século XIX e início do século XX”; de Grazia Romanazzi com o texto “From Mis-education Stereotype to Gender Equality Education through Media”; de Hugo A. Reis com “Resiliência e tenacidade cultural em duas cidades de pequena dimensão em Portugal” e Framing what you can't see. A reading of rituals as a tool for the construction of comprehensive narratives”; e de João Concha “Os festivais de arte(s) e a revitalização da cidade de Lisboa [1998-2020]”.

Mantendo a linha editorial, a Parte III intitulada TODOS OS ESPAÇOS. TODAS AS ARTES VISUAIS. METODOLOGIAS BASEADAS NAS ARTES, NOS SONS E EXPERIÊNCIAS REAIS/VIRTUAIS, incide no potencial das artes visuais, em relação a diferentes espaços de atuação, quer no espectro físico, das cidades e das relações interpessoais, bem como nos espaços virtuais onde, por sua vez, também já podemos obter um vislumbre de alguns dos malefícios do Antropoceno, tais como as questões de gênero, de racialidade e de colonialidade. Aqui, temos as participações de Inês Azevedo, Joana Mateus, Tiago Assis e Susana L. Marques “Preto / Branco / Verde: Residências Bioimagens”; de Henrique S. Andrade “Drawing research: Creative approaches to architectural research”; de Larissa Rachel Gomes Silva “Entre saberes: processos de criação do artesanato nas artes visuais”; de Lorenzo Stefano Iannizzotto com “Os Verdes Planos: Terrain vague and marginal areas between city and countryside in Pier Paolo Pasolini Pasolini and Paulo Rocha”; de Marielen Baldissera “Artista pesquisadora: diálogos entre arte e antropologia na prática da etnografia urbana”; de Tommaso Farina “Art-based methodologies and school education: the emancipatory value of the performing arts in the post-pandemic era”; de Vanessa Freitag “O lugar do fazer na arte têxtil: reflexões em torno da prática têxtil num contexto universitário mexicano”; de Vitor Dirami Berriel com “Flávio de Carvalho e a roupa do homem do futuro”; de Rafael Alves Campos com “Aparições como processo de investigação artística sobre corpos/territórios negros”; de Thales Eduardo Soares Martins “O Sertão Eletrônico como arena de desocidentalização dos videogames”; e de Pablo Menezes Nóbrega com “No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual”.

## Referências

Guerra, P. (2023a). Fanzines e (eco)feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. *Arte & Ensaios*, 29 (45), pp.234-261.

Guerra, P. (2023b). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10. DOI: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>.

Guerra, P. (2023c). Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 15-29.

Guerra, P. (2024). Quebrar o silêncio. Reinventar o lugar. As cidades musicais ao som do brega. *Revista Farol*, 19(28), 138-152.

Meyer, G. E. C. (2020). Vivendo no Antropoceno: o Design e a Arte lidando com os modos de uma Época Impossível. *Estudos em Design*, 28 (2), 88-98.

Page, J. (2020). Planetary art beyond the human: Rethinking agency in the Anthropocene. *The Anthropocene Review*, 7 (3), 273-294





# **PARTE I**

**TODAS AS ARTES. TODAS AS  
MULTIPLICIDADES.  
PROCESSOS E MATERIALIZAÇÕES  
DAS ARTES NA  
CONTEMPORANEIDADE**



# ANDREA COPELIO VITCH



## O OLHAR NO TEATRO E NO PENSAMENTO DO MESTRE ZEN EIHEI DOGEN | ZEN MASTER EIHEI DOGEN'S LOOK AT THEATRE AND THOUGHT

---

A partir do capítulo sobre olhar e rosto do Dicionário de Antropologia Teatral de Barba e Savarese, vamos refletir sobre o olhar como técnica teatral, sobre o olhar como ação poética e como forma de ver o mundo, em diálogo com o pensamento Zen Budista, tendo como inspiração o título da obra Shobogenzo: o olho tesouro do verdadeiro Dharma, o grande compêndio escrito pelo mestre budista Eihei Dogen, fundador da Soto Zen no Japão, no século XIII.

Based on the Barba and Savarese's Dictionary of Theatrical Anthropology's chapter on Face and Gaze, we will reflect on the gaze as a theatrical technique, on the gaze as a poetic action and as a way of seeing the world in dialogue with Zen Buddhist thought, having as inspiration the title of the Master Eihei Dogen's work, Shobogenzo: the right Dharma eye treasure, the great compendium written by this Buddhist master, founder of Japanese Soto Zen in the thirteenth century.

---

OLHAR — TEATRO — ANTROPOLÓGICO  
— ZEN BUDISMO — GAZE — ANTHROPOLOGICAL  
THEATER — ZEN BUDDHISM



## 1. Introdução

A identidade contraditória do eu religioso, definido como o verdadeiro eu que vê sem ver quem vê e age sem ser quem age (Nishida Kitaro cit. in Roshi, 2022, p. 7)

A pergunta de Nishida, da Escola de Kyoto que estudava o pensamento Zen, fala sobre pelo menos duas proposições, a primeira é que o olho vê sem ser quem vê, ora, o olho não vê a si mesmo, o olho lança aquele que vê para fora de si. Se eu não vejo a mim mesma, quem vê?

E podemos perguntar se a visão direciona a ação daqueles que veem, pois nem todos que agem têm a faculdade da visão. E aqui fazemos um pequeno desvio para falar de Édipo Rei (Sófocles, 2001), a tragédia mostra um sábio/vidente<sup>1:)</sup>, Tirésias, que é cego. Sendo cego, Tirésias parece possuir acesso a um outro tipo de visão, uma visão que penetra o futuro, sai do tempo cronológico, linear e não se traduz em linguagem linear cotidiana, mas em enigmas. Édipo, ao descobrir que cometeu incesto e parricídio, arranca os próprios olhos.

Guimarães Rosa nos alerta, no começo do conto *O Espelho* que: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano.” (Rosa, 1998, p.77.). E essa frase parece ser a sentença do herói trágico que arranca os olhos que o guiaram para uma série de ações equivocadas. A aparição de Tirésias logo no início da trama preconiza esse final. Édipo se penitencia, mas também busca a verdadeira visão: a visão correta, a visão que vai além do engano.

## 2. Shoboguenzo

O *Shoboguenzo* é uma compilação dos escritos do fundador da ordem budista Soto Zen, mestre Eihei Dogen, que viveu no Japão entre 1200 e 1253 d.C. A obra é organizada em dezesseis capítulos, escritos em uma linguagem muito poética, que desafia e eventualmente desconstrói o nosso pensamento estruturado, esse pensamento taxativo que traduz a realidade com afirmações sobre o que é: sujeito, verbo, predicado. A tradução do título do japonês é “o olho tesouro do verdadeiro darma”. Esse título refere-se ao episódio da primeira transmissão realizada por Buda<sup>2:)</sup>. Buda estava no Pico da Abutre e ia fazer uma palestra, mas permaneceu em silêncio por um longo período e sorriu, piscando os olhos. A assembleia ficou inquieta. Seu discípulo Mahākāśyapa foi o único que sorriu de volta e piscou os olhos. Buda percebe que houve ali uma compreensão profunda, então disse: eu ofereço a você, Mahākāśyapa, o olho tesouro do verdadeiro darma. Essa é a primeira vez que um conhecimento é passado assim diretamente a um discípulo, e assim o Darma vem sendo passado de mestre a discípulo até os dias de hoje, constituindo o que chamamos de Linhagens no Budismo. Darma, para os budistas, é compreendido como a lei verdadeira: os ensinamentos de Buda.



1:.) E aqui vale atentar para a etimologia da palavra vidente, aquele que vê.

2:.) No budismo, o mestre transmite o Darma ao discípulo, diretamente.

### 3. Olho

Mas, por que Buda oferece a Mahākāśyapa o olho tesouro do verdadeiro Dharma?

E por que Buda usa a palavra *Olho*?

Eugénio Barba tem um capítulo no *Dicionário de Antropologia Teatral* chamado *Olhos e Rosto* (Barba & Savarese, 2005, p. 174). E Barba nos dá uma pista sobre a questão do olhar quando conta que Buda despertou ao ver a estrela da manhã. Esse ato de olhar foi diferente de todos os anteriores (Barba & Savarese, 2005, p. 181). Buda vê a estrela, a estrela é o símbolo do começo da manhã. De repente, no meio da escuridão acontece a luz e nessa luz acontece o despertar, que no Budismo chamamos de Iluminação.

No mesmo capítulo, Barba traz a observação de que o olho não vê a si mesmo. O olhar comunica aos sentidos internos o que está acontecendo do lado de fora; por exemplo, está vindo um carro na minha direção, o olhar comunica isso ao meu cérebro. O cérebro interpreta as imagens encontrando na memória, ou capacidades mnemônicas, a interpretação ou compreensão daquilo que está sendo visto. Mas o olho tem percepções muito rápidas que vão sendo agrupadas. Norton e Stark (cit. in Barba & Savarese, 2005, pp. 174-175) se referem a esses movimentos como *Saccades*. O tempo que o cérebro leva para agrupar e traduzir esses movimentos não é o tempo real do movimento do olho. Então o que vemos não é a realidade como ela é, mas uma interpretação do que vimos, como uma composição de um mosaico feito daquilo que foi mais marcante ou cognoscível dentre tudo o que o olho captou.

O Budismo trata do “assim como é”, um dos epítetos de Buda é Tathagata, “aquele que vai e vem no assim como é.” O “assim como é” *inter-é*, é o tempo presente, é o “aqui e agora” onde tudo é interdependente. No entanto, na prática é difícil estar presente no aqui e agora, pois presume entrar em contato com a realidade assim como é, e temos a tendência a filtrar a realidade pelos sentidos e, como vimos, a visão não é o mais confiável dos sentidos, ela nos dá informações sobre a realidade, agindo como uma interface.

Abrimos aqui um parênteses para falar sobre “interser”, esse verbo criado pelo monge vietnamita Thich Nhat Hann. Quando Buda decide acabar com o sofrimento, sai de casa e passa por várias aprendizagens, e ao final senta-se sob uma frondosa figueira e toma a decisão de não sair dali até atingir a iluminação. Ao ver a estrela da manhã, Sidarta Gautama se ilumina, tornando-se Buda, o iluminado; coloca a mão sobre a terra e diz: a terra é minha testemunha: “Eu, a grande Terra e tudo o que há, juntos e simultaneamente nos tornamos o caminho” (Roshi, 2019, s/p).

Buda compreende que tudo acontece junto, que tudo é junto, o que não quer dizer que tudo é a mesma coisa. A árvore é com a grama, é com a nuvem, é com o céu, é com o sol, é com as abelhas, é com ele, Buda; e Buda compreende que ele é com tudo isso também. Nessa compreensão maior, Buda para de fazer a interface pelos sentidos, a diferenciação. Aqui voltamos ao sentido da visão, que é o que nos guia nessa reflexão: como o olho não vê para dentro, apenas para fora, esse órgão contribui para essa diferenciação. A meditação Zen Budista, Zazen, é praticada com os olhos abertos, num ângulo de quarenta e cinco graus, de frente para uma parede branca, na tentativa de diminuir os estímulos ao olhar, mesmo assim durante o Zazen é comum um praticante perceber as falhas na pintura, diferença de relevo na parede, uma formiga que passa; o que difere de muitas outras tradições de

meditação que envolvem o fechamento completo dos olhos. Os olhos abertos garantem que os praticantes não prescindam de nenhum dos seus sentidos, praticando a presença plena no momento presente com todos eles, inclusive a visão.

Olho tesouro é a visão correta, a mais preciosa visão, preciosa como a primeira estrela do despertar de Buda, a visão correta do verdadeiro Darma, a visão capaz de apreender todas as cores e formas do primeiro amanhecer para além das cores e formas, pois como diz o Sutra do *Coração da Grande Sabedoria Completa*: “Forma não é mais que vazio, vazio não é mais que forma” (Roshi, 2018, s/p). O olho do despertar vê a forma e o vazio simultaneamente, sem excluir nem um nem outro, pois na verdadeira sabedoria não há exclusão. O olho não é a porta do engano, a ausência da visão correta é o que conduz ao engano. No Budismo, a busca pela visão correta é o primeiro passo no Caminho Óctuplo, que é composto por oito aspetos essenciais para alcançar a iluminação. Visão correta (ou ponto de vista correto), pensamento correto, fala correta, ação correta, meio de vida correto, esforço correto, atenção correta, concentração correta. A visão correta envolve a compreensão da realidade tal como ela é, indo além das ilusões e dos preconceitos. O olhar é uma ferramenta pela qual percebemos o mundo e buscamos a verdade.

## 4. Teatro

*Theatron*: o radical grego *Thea* quer dizer ver, contemplar; *Atron* é o lugar. *Theatron* é o lugar onde se vê, e este ver é um ver com: ver no templo, no local sagrado, Contemplar. Um local sagrado que é também do âmbito do profano. Um lugar onde os ritos ao deus Dioniso deram origem à contemplação das odes a esse deus Bode, Tragos: Tragedias. Aqui o olhar é ferramenta essencial para a comunicação de emoções, intenções e significados aos espectadores.

O olhar no teatro ajuda aos atores transmitirem as emoções. Um ator não precisa sentir a emoção, ele precisa comunicar ao público essa emoção, e na maioria das tradições teatrais, o olhar tem parte fundamental nessa comunicação do que está dentro ao que está fora, ou seja, aquilo que o ator quer passar ao público que o está assistindo. Barba observa que no teatro oriental os atores possuem técnicas muito precisas com relação ao olhar. Ele dá o exemplo do Kathakali<sup>3:.)</sup>. No *Kathakali* as mãos fazem *mudras* e ficam um pouco acima dos olhos que acompanham o movimento das mãos. *Mudras* são esses símbolos que as mãos realizam. Tanto nas danças indianas, Balinesas, *Kathakali*, como nas religiões budista e hinduísta há essa expressão dos *mudras*. Esse olhar que acompanha esses *mudras* não é um olhar quotidiano, é um olhar estudado, trabalhado: a direção do olho, abertura e tensão das pálpebras, velocidade, mesmo a posição da retina em relação a uma vela pode ser trabalhada fazendo com que o olho pareça um olho de felino para o espectador.

No teatro *Noh* japonês, as máscaras feitas em madeira possuem uma abertura mínima para os olhos, deixando o ator com pouquíssima visão, para não cair ele precisa deslizar seus pés pelo tablado, o que cria toda uma estética do caminhar e da movimentação corporal em geral.



<sup>3:.)</sup> *Kathakaliem* é uma dança tradicional de Kerala, no Sul da Índia.

O diretor japonês Tadashi Suzuki montou em 1995 o espetáculo *Dyonisos* baseado na tragédia *As Bacantes*, e os atores e atrizes mantêm o olhar para cima durante o espetáculo, e quando perguntaram ao diretor por que, ele respondeu que a tragédia, especialmente essa, era feita para os deuses e não para os mortais, por isso esse olhar para cima, para os deuses.

Também é interessante observar os olhos no *Butoh*, dança teatro japonesa surgida na metade do século XX, muitos dançarinos posicionam os olhos de tal forma que o espectador vê apenas o branco dos olhos. No *Butoh* temos quase uma neutralização do olhar, também um forte aspecto não cotidiano, sobre-humano. O *Butoh* também é chamado dança das trevas e fala desse sofrimento imensurável do pós-guerra, mas sem representar.

Se observarmos, por exemplo, as novelas brasileiras, podemos ver como o sofrimento é representado na expressão facial, principalmente no olhar. Podemos pensar também no cinema americano, que com sua ampla difusão influencia largamente nossa compreensão do que é atuação. Muitos dos grandes atores americanos foram formados pelo *Actor's Studio*, que segue o método proposto por Konstantin Stanislavski. E aqui vamos destacar um dos elementos do método que é a memória emotiva. A memória emotiva, ou afetiva nos ajuda a humanizar a atuação, trazendo para um nível pessoal, orgânico o drama da personagem.

Quais pensamentos, desejos, aspirações, características, qualidades e defeitos inatos meus, pessoais, vivos e humanos, poderiam fazer com que eu, enquanto ser humano- ator, me relacione com as pessoas e os acontecimentos da peça da mesma forma como o faz o personagem representado por mim? (Knebel, 2020, p.42).

Usando o método dessa forma, o bom ator, a boa atriz se expressa como se fosse na “vida real”, no cotidiano. Essa expressão “natural” funciona muito bem na linguagem cinematográfica. Mas ainda no cinema ocidental temos outras linguagens, como o expressionismo alemão, surgido nos anos 1920, pós primeira guerra mundial, com destaque para o conhecido *M*, o vampiro de Dusseldorf, de Fritz Lang (1944), e nessa produção podemos observar a ênfase no olhar dos atores. Na tela do cinema, a abertura exagerada do olho transforma a expressão cotidiana em estilizada ou, usando a terminologia de Eugenio Barba, em expressão extra cotidiana.

Já no começo do século XX, Stanislavski questionava a eficácia da memória afetiva, pois a emoção nem sempre é transmitida, mesmo que um ator esteja sentindo, isso não garante que o espectador vá sentir. A emoção não é passível de ser controlada, embora a técnica possibilite despertá-la, a arte da cena teatral é repetição. Como repetir a emoção? Stanislavski organiza então os elementos de sua pesquisa no Método das ações físicas, onde cada ação era como uma nota em uma partitura que compunha a atuação de cada intérprete no espetáculo teatral.



O que um ator sente nem sempre é o que o público vê. A expressão da emoção, a comunicação com o público é prioridade no teatro. Essa expressão pode ser próxima daquilo a que estamos acostumados, o que consideramos “natural” e pode ser estilizada, artificial, como vimos nos exemplos do teatro oriental, do expressionismo, entre tantos outros. No teatro, da posição de espectadores, vemos. A palavra vem do verbo em latim *spectare*: ver, presenciar. O que vemos? Podemos presenciar algo próximo a essa tal realidade cotidiana, conhecida, ou podemos presenciar algo estranho, que não espelha o conhecido, mas que nos força a reaprender o olhar, que quando nos envolve nos atravessa para além do cognoscível<sup>4:.)</sup>.

## 5. Os olhos de Buda

No budismo, os praticantes também têm essa questão de reaprender o olhar. Okumura Roshi (2018) nos traduz um poema chinês de mestre Dogen:

### **Snow**

The five-petal flower opens; a sixth [snowflake] petal's added.  
Though daytime with blue sky, it's as if there were no light.  
If someone asks what color I see,  
These are Gautama's old eyes.  
(Dogen cit. in Okumura Roshi, 2018, s/p)

### **Neve**

A flor de cinco pétalas abre; uma sexta pétala [floco de neve] é adicionada.  
Embora seja dia de céu azul, é como se não houvesse luz.  
Se alguém perguntar que cor eu vejo,  
Estes são os velhos olhos de Gautama<sup>5:.)</sup>.

Okumura Roshi (2018) nos lembra que cor é o objeto do sentido visão e a questão dos olhos de Buda está relacionada a um poema de seu mestre Tiantong Rujing citado por mestre Dogen no capítulo do Shobogenzo Baika (desabrochar da ameixeira):

At that time when Gautama lost his eyeball,  
In the snow, there was only single branch of plum blossoms.  
Right now, thorns are growing everywhere.  
Rather I laugh at the spring wind blowing lively.  
(Tiantong Rujing cit. in Dogen, 2007, p. 683)

Naquela vez quando Gautama perdeu o globo ocular,  
Na neve, havia apenas um único ramo de flores de ameixeira.  
Agora mesmo, espinhos estão crescendo em todos os lugares.  
Eu prefiro dar risada do vento da primavera que sopra animado<sup>6:.)</sup>.



<sup>4:.)</sup> Claro que quando falamos das tradições cênicas orientais temos um público para o qual essa linguagem é conhecida.

<sup>5:.)</sup> Tradução nossa.

<sup>6:.)</sup> Tradução nossa.

Aqui, Buda perdeu os olhos ao atingir a iluminação pois viu a “realidade do não-eu (anatman), deixando cair a dicotomia entre sujeito (olhos) e objeto (estrela da manhã).” (Roshi, 2018, s/p).

Se no budismo é dito que estamos todos dentro do olho de Buda mas que não há dentro nem fora, então o que é que é isso, estar dentro de um olho se não há dentro nem fora e você está dentro de um órgão que veio para fora mas que existe para dentro; além da dicotomia.

Como renovar essa nossa capacidade de olhar e de se conectar com o mundo compreendendo a interdependência, a visão que vai além da capacidade dos globos oculares? Buda sai da escuridão e vê a primeira Estrela, ele vê a luz e se ilumina. Mas Dogen nos chama a atenção que o dia é claro e ele só vê escuridão, caíram os olhos da ilusão. O sentido, seu sujeito, o olho e seu objeto, a cor, se encontram no desabrochar da primeira flor que anuncia a primavera no extremo oriente do mundo. A iluminação de Buda transcende o tempo e espaço, Índia, China, Japão, e chega a nós no Ocidente contemporâneo.

Voltemos um pouco ao conto O Espelho de Guimarães Rosa, em que o personagem começa a fazer experiências de se olhar no espelho até sua imagem desaparecer:

Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estareceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? (Rosa, 1988, p.83).

São os glóbulos oculares de Buda perdidos na neve, a escuridão na claridade do dia, a conclusão budista de que não existe um eu fixo e separado do todo, mas que para o personagem criado nesse mundo ocidental soa apavorante. Ele vive o total estranhamento de ter seu mundo completamente destruído. Os olhos não estão mais lá, a porta do engano se foi e a verdade é um grande vazio. No budismo, isso é *Suniata*. A lógica do cotidiano desapareceu. O olhar faz parte dessa estruturação do mundo tal qual conhecemos? Estamos prontos para romper com a lógica cartesiana? Se os olhos são a porta do engano, então o que é que é essa Visão correta, o que é que é esse estado olho de Buda? Estamos sempre nos vendo pelos olhos dos outros, da sociedade, do espelho, numa tentativa de nos entendermos a partir do outro: sou brasileira então eu olho para pessoa brasileira e me entendo; me identifico. Começo a me enquadrar dentro de caixinhas que excluem aquilo que não sou ou com o que não me identifico, crio preconceitos, separação, engano.

A Visão correta surge no equilíbrio entre o que é relativo, o mundo tal qual se apresenta a nós em primeira instância, com sua dualidade inerente e com a separação aparente das coisas; e o absoluto, o grande vazio. Na Visão correta há o equilíbrio do que está dentro e do que está fora, só que como não existe nem dentro nem fora, é possível que a imagem se dissolva como no conto de Guimarães Rosa. O estranho no teatro talvez nos ajude a sair dos condicionamentos e renovar nossa maneira de ver o mundo, entendo que o que vemos é uma opção, um fragmento, que só se completa na compreensão da interdependência.

Talvez a visão correta seja a nossa capacidade de admitir a impossibilidade de ver o todo, assumir a nossa ignorância enquanto entidades separadas e aprender a Com- Templar, juntos.

## Referências

- Barba, E. (2015). *The moon rises from the Ganges: my journey through Asian acting techniques*. Londres: Icarus Publishing Enterprise and Routledge.
- Barba, E. & Savarese, N. (2005). *Dicionário de antropologia teatral*. Brasília: E! Publicações.
- Roshi, C. (Trad.) (2018). *Sutra do coração da grande sabedoria completa*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: <https://www.zendobrasil.org.br/sermon/sutra-do-coracao-da-grande-sabedoria-completa/>.
- Roshi, C. (2019). *Buda*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: <https://www.zendobrasil.org.br/sermon/buda-monja-coen/>.
- Roshi, C. (2022). *Da negação ao despertar*. São Paulo: Papiros.
- Copeliovitch, A. (2020). Dançar o zen: aprendizado e poéticas de um processo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3 (3), pp. 85-99.
- Copeliovitch, A. (2015). The actor, the pilgrim and the Fieldpath. *Human and Social Studies*, 4 (3), pp. 123-136.
- Dogen, E. (1233). *Fukanzazengi: regras universais do Zazen*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: <https://www.monjacoen.com.br/textos/textos-tradicionais/152-fukanzazengi-regras-universais-dozazen>.
- Dogen, E. Genjokoan, (s.d.). *GENJO-KOAN. "O Universo Realizado"*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: [https://centrozenflordelotus.weebly.com/uploads/2/6/7/0/26708426/shobogenzo\\_genjo\\_koan.pdf](https://centrozenflordelotus.weebly.com/uploads/2/6/7/0/26708426/shobogenzo_genjo_koan.pdf).
- Dogen, E. (2007). *Shobogenzo*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: <https://www.shastaabbey.org/pdf/shoboAll.pdf>.
- Hanh, T. N. (2019). *A essência dos ensinamentos de Buda: Transformando o sofrimento em paz, alegria e libertação*. Petrópolis: Vozes.
- Knebel, M. (2020). *Análise-ação*. São Paulo: Editora 34.
- Okumura Roshi. (2018). *Gautama's Eyes*. Consult. 29 dez. 2023. Disponível em: [https://dogeninstitute.wordpress.com/2018/12/16/gautamas-eyes/#\\_ftn](https://dogeninstitute.wordpress.com/2018/12/16/gautamas-eyes/#_ftn).
- Rosa, J. G. (1978). O espelho. In Rosa, J. G. (eds.). *Primeiras estórias* (pp. 79-84). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sófocles. (2001). *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva

# MÁRCIA SGARBIEIRO



**O TEATRO DIALÉTICO COMO UM MEIO DE COMBATE À IGNORÂNCIA E DESINFORMAÇÃO: REFLEXÕES ACERCA DE OFICINAS DE TEATRO EM UM PROJETO SOCIAL NO BRASIL** | DIALECTICAL THEATER AS A MEANS TO COMBAT IGNORANCE AND DISINFORMATION: REFLECTIONS ON THEATER WORKSHOPS IN A SOCIAL PROJECT IN BRAZIL

A partir de nossos estudos sobre o Teatro Dialético de Bertolt Brecht, defendemos que o teatro pode contribuir para provocar modificações no processo de construção da vida social. Este texto pretende refletir como o teatro pode ser um importante aliado no combate a ignorância e desinformação, processo este que visa a manutenção dos privilégios. Tomamos como exemplo a pesquisa realizada na Oficina de Teatro do apoio socioeducativo para crianças e adolescentes do Centro Profissionalizante Ágape Smith – CEPAS na cidade de Londrina-PR, Brasil. Durante a pesquisa, foram realizadas entrevistas com crianças e adolescentes participantes da Oficina e professores. Concluimos que o teatro foi um meio divertido e instrutivo, de reflexão de questões inerentes à realidade das crianças e adolescentes, combatendo assim o processo de ignorância e desinformação que pode contribuir com a perpetuação de situações de desigualdade, exploração e exclusão, contribuindo assim com a construção de uma autonomia dos sujeitos sociais.

Based on our studies of Bertolt Brecht's Dialectic Theater, we argue that theater can contribute to bringing about changes in the process of building social life. This text aims to reflect on how theater can be an important ally in the fight against ignorance and misinformation, a process that aims to maintain privileges. We take as an example the research carried out in the Theatre Workshop of the socio-educational support for children and adolescents of the Centro Profissionalizante Ágape Smith - CEPAS in the city of Londrina-PR, Brazil. During the research, interviews were conducted with the children and adolescents taking part in the workshop and with their teachers. We concluded that the theater was a fun and instructive way of reflecting on issues inherent to the reality of children and adolescents, thus combating the process of ignorance and misinformation that can contribute to the perpetuation of situations of inequality, exploitation and exclusion, thus contributing to the construction of autonomy for social subjects.

TEATRO — DIALÉTICO — PROJETO SOCIAL — ARTE POLÍTICA — IGNORÂNCIA  
DESINFORMAÇÃO — DIALECTIC THEATER — SOCIAL PROJECT — POLITICAL ART —  
IGNORANCE — DISINFORMATION



## 1. Introdução

O objeto deste trabalho é analisar as possibilidades e os limites do uso do teatro em projetos sociais para combater a ignorância e desinformação, utilizando como exemplo as oficinas de teatro do Centro Profissionalizante Ágape Smith (CEPAS). Partimos do pressuposto de que o teatro pode contribuir para provocar modificações no processo de construção da vida social. Não queremos dizer que só o teatro é responsável por este processo, mas, ele por agir diretamente sobre a consciência dos espectadores e dos atores, pode auxiliar no processo.

Esta pesquisa teve início enquanto acadêmica do curso de Serviço Social e continuou em nossa atuação como Assistente Social no projeto social. Na ocasião elaboramos o trabalho de conclusão de curso: "O teatro: um meio para a reflexão e desmistificação da questão da adoção". O interesse em continuá-la deve-se ao fato de, em nossa prática profissional como Assistente Social do CEPAS, percebermos a importância das oficinas de teatro para a educação e reflexão das crianças e adolescentes envolvidas no apoio socioeducativos do Centro Profissionalizante Ágape Smith.

Nossa visão de mundo, que está fundamentada na tradição marxista. Isto nos mostra que a realidade é histórica, extremamente dialética e conflituosa e que, justamente, a processualidade contraditória é o que move a história. De acordo com Marx (1997) os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como segundo sua vontade e escolha, mas sob circunstâncias com as quais se defrontam diretamente, transmitidas pelo passado. Os homens são influenciados por circunstâncias do passado, mas ao mesmo tempo também constroem a história e a si mesmos.

No primeiro momento deste texto, procuramos trazer o teatro épico de Bertolt Brecht. O teatro para ele possuía função reflexiva; Brecht possuía visão de mundo dialética, assim como nós. Em seguida, situamos o CEPAS como parte da política de atendimento para crianças e adolescentes no município de Londrina-PR. Finalizamos com as análises das falas dos entrevistados sobre a importância do teatro no contexto de crianças e adolescentes participantes do apoio socioeducativo do CEPAS.

## 2. O teatro épico de Bertolt Brecht

Nesta seção fazemos uma exposição do teatro de Brecht, pois entendemos ser esta a abordagem na qual trabalhamos em nossa trajetória como pesquisadora. O teatro épico de Brecht também é citado como fundamentação da oficina de teatro do centro educativo que é lócus deste estudo.

Sem dúvida, uma das figuras mais influentes do século XX, no campo da dramaturgia, foi Bertolt Brecht, com sua nova proposta de teatro épico com função pedagógica. A missão de Brecht, como pensador, foi de tirar do teatro esta condição de alienado e lhe dar outra função.

O objetivo de Brecht era superar a inutilidade do teatro. Sabia que era necessário fazer um teatro que retornasse a função social, útil e consequente. A sugestão de Brecht era de um teatro que pudesse despertar a consciência. Ele tinha uma proposta anti lúdica, isto é, não alienante. Brecht encarava o teatro do ponto de vista sociológico. Ele declara que

“...a sociologia tinha uma tarefa simples e radical: provar que não havia motivos para esse teatro continuar existindo nem perspectiva alguma para nada fundamentado (agora ou no futuro) nos supostos que, outrora, fizeram o teatro possível” (Brecht, 1967, p. 37).

Já não havia espaço sociológico para o teatro que vinha sendo feito, o teatro burguês, no caso, nisso Brecht (1967, p. 38) era enfático “...o teatro de hoje não presta”.

Brecht pensava num trabalho que “...tem a possibilidade e o dever de capturar o teatro para um público diferente. As obras que estão sendo agora escritas estão, cada vez mais, conduzindo ao grande teatro épico que corresponde à situação sociológica: nem o seu conteúdo nem a sua forma podem ser entendidos senão pela minoria que compreendeu isso” (Brecht, 1967, p. 39). Com relação à “minoria”, Brecht se referia à nova geração de dramaturgos que surgiam com essa visão sociológica.

Quanto ao teatro épico, Brecht (1967) escreve que o ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro.

Para Brecht (1967, p. 43) o processo ao assistir uma peça de teatro deveria estimular a razão: “O espectador e o ator não deveriam aproximar-se, mas distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio. De outra forma, o elemento de terror necessário para a tomada de consciência fica faltando.” A necessidade de compreender as novas áreas de assuntos, que eram as propostas pelo novo teatro que surgia com traços de crítica social, impunha uma nova forma dramática e teatral.

Para informar o público, pode-se fazer uso tanto de sentimentos como de razão. Brecht viveu num contexto em que trabalhar com a razão era a melhor opção, pois os sentimentos eram considerados perigosos, e eram, na época de Brecht, a grande marca do teatro burguês que apresentava apenas sentimentos sem reflexão e sem crítica social, num mundo sem problemas nem dificuldades. O efeito de distanciamento propunha uma quebra entre os sentimentos e a razão, para que não houvesse identificação total do público com a peça: quebrando essa identificação, ficaria mais fácil haver reflexão. Sobre isso Brecht (1967, p. 109) escreve que

para o ator é difícil e cansativo provocar estados interiores e emoção todas as noites. É mais simples mostrar os sinais exteriores que acompanham essas emoções e as identificam. O efeito de distanciamento intervém, não na forma de ausência de emoção, mas na forma de emoções que não precisam corresponder às da personagem representada. Não há a mesma transferência automática de emoções ao espectador, o mesmo contágio emocional.

Para facilitar o efeito de distanciamento, no teatro épico, os elementos teatrais eram utilizados de maneira separada. No teatro dramático, eram usados todos os elementos teatrais como se fossem um só elemento, isto é, era a chamada “obra de arte total”, que significa a mistura homogênea de diversos elementos teatrais: a música, o texto, o cenário, até o espectador, que representa um elemento passivo no espetáculo. Brecht condenava esta maneira de teatro e defendia que cada um dos elementos do espetáculo deveria ter

autonomia. Brecht usava música para quebrar a tensão e o envolvimento do espectador, restabelecendo a consciência de que tudo o que se passa no palco é pura ficção, e não realidade.

Com relação ao texto do teatro, deveriam existir elementos didáticos para informar o público. As personagens em ação seriam os narradores das peças. "O texto não deve ser nem sentimental nem moralizante, deve mostrar a moral e a sentimentalidade." (Brecht, 1967, p.61). Os textos dessa proposta de teatro épico deveriam mostrar as informações como sendo elementos fora da peça, o espectador não sentiria o que a peça passa, ele a observaria.

Sobre o teatro épico, Brecht (1967) diz que esse gênero estava interessado no comportamento que os homens adotavam uns diante dos outros, quando são comportamentos significativos social e historicamente. A preocupação era prática. O comportamento humano era mostrado como alterável; o próprio homem como dependente de certos fatores sociais e econômicos, mas também capaz de alterá-los.

Para Brecht, tudo o que era teatro moderno, da época, pedagógico, fazia parte do teatro épico. Com relação a obra épica, Brecht pensava ser o trabalho do ator transmitir o conteúdo da obra. Seria necessário que o espectador não se identificasse totalmente com a personagem. Segundo Brecht (1967, p. 71), "...é preciso que se estabeleça uma troca entre comediante e o espectador e que no final das contas, apesar de se desconhecerem completamente, e da distância que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador". Durante essa troca, seria necessário que o espectador aprendesse muito mais da personagem do que foi dito na peça. O ator deveria assumir a atitude mais favorável para a apresentação dos acontecimentos através da vida das personagens.

Os assuntos da atualidade como guerras, lutas sociais, família, religião e outros se transformaram em representações teatrais. Os coros agora esclarecem os espectadores a respeito de circunstâncias atuais que antes eram desconhecidas. "O teatro se transformou em assunto para os filósofos, filósofos, diga-se de passagem, que não pretendiam apenas explicar o mundo, mas, também transformá-lo. Começamos também a filosofar; começamos também a ensinar." (Brecht, 1967, p. 97).

Mas e quanto à diversão? O teatro tornou-se apenas ensinamento e não mais diversão? Quanto a isso, Brecht (1967, p. 98) afirma:

Segundo o consenso geral, existe uma grande diferença entre aprendizado e diversão. Aquele pode ser útil, mas somente esta última é agradável. Temos, portanto, que defender o teatro épico contra a suspeita de que seja algo extremamente desagradável, incapaz de provocar contentamento e , mesmo cansativo.

Brecht defendia um teatro que ensinasse a massa e que ao mesmo tempo proporcionasse diversão. "Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão." (Brecht, 1967, p.99).

Para ser um bom teatro pedagógico, seria necessário que o espectador não se identificasse totalmente com a personagem e a peça, para isso era utilizado o efeito de distanciamento. A função dada por Brecht (1967, p. 104) ao efeito de distanciamento é que

os esforços em questão foram dirigidos no sentido de representar de tal maneira que a plateia era impedida de se identificar com as personagens da peça. a aceitação ou rejeição de suas ações e sofrimentos deveriam tomar lugar no plano da consciência, em vez de , como de hábito, no subconsciente da plateia.” Brecht sempre se mostrava contrário à identificação total do público, isto é, a entrega sem reflexão às emoções proporcionadas pelo espetáculo.

Brecht nos mostra como era alcançado este efeito de distanciamento tão utilizado no seu teatro:

Antes de mais nada, o artista nunca representa como se houvesse uma *quarta parede* [grifo nosso] além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado. (...) A plateia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impessentido de um acontecimento que está realmente acontecendo. (...) Os atores abertamente escolhem as posições em que serão melhor vistos pela plateia (...). Além disso, o artista observa a si próprio. Assim, se representa, por exemplo, uma nuvem, mostrando seu surgimento súbito, seu crescimento forte e suave, sua transformação rápida mas gradual, ele olhará ocasionalmente para a plateia como se dissesse: não é assim mesmo? Ao mesmo tempo, ele também observa seus braços e suas pernas, guiando-os, experimentando-os, e, possivelmente, também os aprovando. Um olhar óbvio para o chão, para avaliar o espaço que tem disponível, não o impressiona por ser capaz de quebrar a ilusão. Dessa maneira, o artista separa a mímica (representação do ato de observar) do *Gestus* [grifo do autor] (representação da nuvem), sem prejudicar o último, pois a atitude de seu corpo está plenamente refletida no seu rosto e é totalmente responsável por sua expressão. Em determinado momento, a expressão é de bem controlada reserva: em outro de completo triunfo. O artista utiliza a expressão facial como uma folha em branco onde se inscreverá o gesto do corpo. O objetivo do artista é parecer estranho e, mesmo, surpreendente para a plateia. Ele o consegue, olhando com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O resultado é que tudo o que produz tem o toque de espanto. O cotidiano é, assim, suspenso a um nível superior, ao óbvio e automático. (Brecht, 1967, p. 105)

O que Brecht quer dizer com quarta parede é o fato do ator representar como se, no lugar do público, houvesse uma parede, como se o público não estivesse presente. Quando Brecht fala em *Gestus*, ele quer dizer que não se trata de mera gesticulação nem movimento das mãos, mas de movimentos globais. Uma linguagem é *gestus* quando está baseada num gesto que é adequada a atitudes relacionadas a atitudes de outros homens (não é apenas gesto, é interação). O termo *gestus* “...refere-se também ao espírito fundamental de uma cena (de um homem, de uma oração).” (Rosenfeld, 1985, p. 164).

Distanciar é ver um fato em termos históricos. Procura produzir um estado de surpresa. Recursos importantes usados pelo efeito de distanciamento são coros, canções, cenário, cartazes e filmes que assumem a função de comentar o texto, de tomar posição e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe o encantamento sobre o espectador. O ator épico deve narrar seu papel com o *gestus* de quem mostra uma personagem e não apenas a interpreta; mantém uma certa distância dele.

### 3. Política de atendimento à criança e ao adolescente em Londrina, Brasil

No município de Londrina existiu um esforço coletivo realizado pelo Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA), pela Secretaria Municipal de Assistência Social e pela rede de serviços, em construir uma política articulada que garanta a qualidade no atendimento às crianças e adolescentes. O apoio sócio-educativo é um dos três segmentos de atendimento a crianças e adolescentes, juntamente com a educação profissional e serviços especializados. Entende-se apoio socioeducativo como sendo:

Um conjunto de ações diferenciadas, que visam proporcionar a crianças e adolescentes de 6 a 14 anos, em situação de vulnerabilidade pessoal e/ou social, o atendimento, em horário integral ou parcial, de acordo com a necessidade da criança ou adolescente, promovendo uma Educação para a Cidadania e participação comunitária, possibilitando assim o seu desenvolvimento integral – bio-psico-social – destes, conforme preconiza o ECA (CMDCA, 2003, s/p))

Este atendimento deveria ser feito através de diversas atividades preconizadas pelo Estatuto da Criança e do Adolescente. Atividades culturais e artísticas, atividades físicas, recreação, saúde e participação comunitária. Esta deve ser trabalhada com a família e através de socialização. As atividades do apoio sócio-educativo devem desenvolver nas crianças e adolescentes expressão oral e escrita, solução de problemas, capacidade de decisão, habilidade de comunicação e interação social, valores éticos sociais.

Neste contexto, o CEPAS, que nos anos 2000 se chamava Centro profissionalizante Ágape Smith, e hoje é o Centro de Esperança por Amor Social, trabalhava com atendimento para crianças e adolescentes e atualmente com Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculo. Esta instituição foi legalmente reconhecida como entidade de utilidade pública municipal pela Lei nº 5.881 de 12 de setembro de 1994. Tendo o reconhecimento de utilidade pública estadual pela Lei nº11.287 de 26 de dezembro de 1995.

O CEPAS atendeu crianças e adolescentes através do Programa Ágape Especial (PAE). O PAE está subdividido em dois subprojetos. O PAE – sócio-educativo atendeu crianças e adolescentes de 6 a 13 anos de idade. Nossa demanda era de 180 usuários. O PAE – profissionalizante atende adolescentes de 13 a 18 anos de idade na educação profissional. Para nossa pesquisa escolhemos trabalhar com as crianças do apoio sócio-educativo por ser sua maior demanda.



Atualmente o CEPAS, atende mais de 1200 crianças e adolescentes alcançando uma média de 750 famílias com o propósito de despertar nas famílias o potencial que há nelas e da autonomia e para alcançarem seus objetivos e, proporcionando o acesso a informações, possibilidade de profissionalização, proteção social e oportunidades.

A lei que dispõe sobre a proteção integral à criança e ao adolescente é o Estatuto da Criança e o Adolescente – ECA. A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei. Assegura-se por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade (Brasil, 2003, p. 237).

Com relação ao Serviço Social no CEPAS, o profissional trabalha especificamente com a criança e o adolescente e seus conflitos familiares. O Assistente Social do CEPAS conta com Políticas Sociais de atendimento à população usuária Sendo assim, o trabalho do Serviço Social no CEPAS é fundamental para viabilizar serviços sociais e desenvolver projetos para melhor atendimento das crianças, adolescentes e seus familiares.

De acordo com CEPAS (2023), recentemente a instituição assumiu seis novas unidades, contando então com sete locais de atendimento nas regiões leste, norte e oeste da cidade de Londrina, Brasil, atendendo bairros com altos índices de vulnerabilidade social.

#### **4. Alguns exemplos a partir das falas dos sujeitos de pesquisa**

Neste momento traremos a fala dos nossos entrevistados. A entrevista foi utilizada como forma de estabelecer um diálogo franco e aberto entre nós e os entrevistados. Buscamos através de nossas perguntas, conhecer a representação subjetiva entrevistados acerca da importância do teatro, mais especificamente da peça “A descoberta do amor”.

Segundo Cruz Neto (1998), por meio da entrevista: o pesquisador busca obter informações contidas na fala dos atores sociais. A entrevista não significa uma conversa despretenciosa e neutra, mas se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos sujeitos que vivenciam uma determinada realidade que é foco da investigação. As entrevistas foram gravadas e transcritas de forma fidedigna. Posteriormente foram relacionadas com o papel social do teatro.

A visão de mundo da qual comungamos é a de que a realidade histórica é extremamente dialética ou conflituosa e que, justamente, esta processualidade contraditória é o verdadeiro motor da história. E é esta a forma de perceber o mundo que estará direcionando todo este nosso trabalho. A visão de mundo do pesquisador está “implicada em todo o processo, desde a concepção do objeto, aos resultados do trabalho e à sua aplicação.” (Minayo, 1998, p. 14). Assim, entendemos que o nosso objeto de estudo, possui dimensões históricas.

A nossa pesquisa é uma pesquisa qualitativa. A pesquisa qualitativa é aquela que “trabalha com um universo dos significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações.” (Minayo, 1998, p. 21). Ela envolve os processos e contextos históricos, buscando mostrar a complexidade e as contradições dos fenômenos. A pesquisa qualitativa busca compreender a relação dos fenômenos com o todo, busca estabelecer a relação entre a interioridade, e a exterioridade do objeto como elementos constitutivos dos fenômenos.

Nossa pesquisa parte da análise das experiências sociais; bem como, dos significados que os indivíduos atribuem ao que é apresentado e representado na peça. A pesquisa qualitativa considera não só o pesquisador como sujeito, mas também, os atores sociais envolvidos no processo. Sendo que esses sujeitos nunca serão neutros, mas integrantes do processo.

Com relação à escolha dos sujeitos, elegemos como critérios a representatividade qualitativa. São as chamadas “amostras intencionais. Trata-se de um pequeno número de pessoas que são escolhidas intencionalmente em função da relevância que elas apresentam em relação a um determinado assunto. Pessoas ou grupos são escolhidos em função de sua representatividade social dentro da situação considerada.” (Thiollent, 1986, p. 62). Os sujeitos escolhidos para a pesquisa são os participantes da oficina de teatro do CEPAS.

Para analisar a importância das atividades com teatro no CEPAS, trago algumas perguntas e respostas da entrevista realizada com os alunos da Oficina de teatro do CEPAS. A realidade socioeconômica das crianças entrevistadas é de moradores da periferia da cidade de Londrina.

Nossa primeira pergunta: “por que fez a escolha pela oficina de teatro?”

**Aluno:** “Porque o teatro é mais divertido. A gente dança, faz os movimentos”.

Segundo Arrabal (1983, p. 207), “o objetivo do teatro é a diversão, o prazer, como arte do ator e do espectador, numa relação que se realiza nas suas atividades”. Além da diversão, o teatro tem o caráter de ensinamento. O teatro deve ensinar e entusiasmar. Quanto a isso, Brecht (1967, p. 99) escreveu: “Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar. O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão”. Por esse motivo, do teatro ser também diversão ao mesmo tempo que ensina, acreditamos ser o teatro um meio para a educação de crianças e adolescentes.

Nossa segunda pergunta: “você gosta da oficina de teatro? Por quê?”

**Aluno:** “Porque o professor ajuda a gente a fazer as coisas, ele ensina, ele brinca com a gente de vez em quando”.

O entrevistado fala sobre a relação dos alunos com o professor de teatro. Sobre isso Araujo (1974, p. 20) escreve:

O professor deve se transformar em um aliado do jovem na sua busca de compreender a si mesmo e ao mundo, ao invés de ficar ao seu lado, categórico, pontificando verdades que nem sempre aplacam a angústia de quem quer compreender e existir.

Essa interação do aluno com o professor de teatro deve levar as crianças a um desenvolvimento na compreensão de si mesmo e do mundo. Nesta citação, Araújo faz uma crítica ao professor que fala de conceitos deslocados da realidade vivenciada pelos alunos.

A terceira pergunta é: “o que você sente quando está participando da oficina de teatro?” Aluno: “Me sinto bem, alegre”.

O aluno fala na alegria proporcionada pelo teatro. Brecht (1967, p. 65), escreve sobre isso: “procuramos transformar um instrumento de alegria num instrumento pedagógico e certas instituições de divertimento em organismos de difusão”. Para Brecht, o teatro, além de divertido, deve ser um instrumento de ensinamento e de divulgação de ideias. É a função buscada nas oficinas de teatro do CEPAS.

Nossa quarta pergunta foi: “o teatro contribuiu para mudar alguma coisa na sua vida?”

**Aluno:** “O professor contou uma história e eu melhorei com isso”.

Como já comentamos antes, o teatro pode trabalhar questões ligadas ao comportamento dos alunos. Sobre isso, Araújo (1974, p. 23) escreve que: “a participação no teatro deve levar o aluno a estruturar melhor suas atitudes, a adquirir comportamentos que contribuam para a expansão e afirmação de sua personalidade e seu conseqüente enriquecimento”. Através da fala do aluno 2, percebemos a mudança através dos ensinamentos transmitidos pela oficina de teatro.

Nossa última pergunta: “o que você espera do teatro?”

**Aluno:** “Que a gente apresente mais vezes e passe o que a gente aprende para os outros”.

Através da fala do entrevistado, podemos pensar no caráter de divulgação do teatro. Brecht (1967, p. 83), escreve que o teatro “tornou-se, por assim dizer, um desmistificador, encarregado de provocar e denunciar”. O teatro tem a missão de provocar mudança de mentalidade. Através do teatro, o ator tem a possibilidade de transmitir conhecimentos para o público.

## 5. Considerações finais

Nossa intenção neste trabalho, foi mostrar que o teatro pode contribuir com a reflexão dos sujeitos e a superação da ignorância e desinformação, tão propagada nos dias atuais. Devemos também pensar no teatro como um meio para a reflexão de qualquer outra expressão da questão social. Em nossa prática como Assistente Social, buscamos inserir o CEPAS nas políticas de atendimento à criança e ao adolescente. Pensamos no teatro como um meio de viabilização destas políticas e superação da desinformação e da ignorância.

Após análise das entrevistas, percebemos que o teatro foi um meio facilitador da reflexão de crianças e adolescentes sobre sua própria condição enquanto ser social. Entendemos que o ser humano, quando inicia o processo de reflexão, este não termina quando acaba o contato com o seu estimulador. Observamos, através das respostas de nosso entrevistado, que o teatro foi muito importante na divulgação de ideias e na reflexão dos sujeitos envolvidos na oficina de teatro do CEPAS.

Entendemos que o teatro pode ser um instrumento auxiliar para o Serviço Social, no processo de construção de uma consciência crítica, individual e coletiva. O teatro pode ser utilizado pelo Serviço Social para iniciar processos reflexivos. Acreditamos que o Serviço Social deve promover o acesso a informação e o combate a desinformação. O teatro pode



propiciar a informação e a reflexão sobre a informação. O teatro também eleva a auto estima dos atores envolvidos nas apresentações, pois os sujeitos sentem-se artistas (e o são), sendo aplaudidos e valorizados pelo que fazem. Através das respostas de nossos entrevistados, percebemos que as atividades desenvolvidas na oficina de teatro do CEPAS são pedagógicas e tem o sentido de ensinamento e possui características tanto épicas como dramáticas.

Araújo (1974, pp.20-21) escreve que “o teatro é, de todas as artes, a mais humana porque sua finalidade e instrumento é o próprio homem. [...] É isto que o faz eterno e que lhe tornou possível se manter em todas as crises da evolução do homem”. A busca do homem pelo próprio homem que começou junto com a história da humanidade, permanece até hoje. Para nós, o teatro, pedagogicamente, pode ser uma das formas a ser utilizada pelo Assistente Social, para cumprir seus objetivos investigativos, interventivos e ético-políticos.

## Agradecimentos

Agradecemos às crianças envolvidas na Oficina de Teatro por conceder a entrevista. A pesquisa contou com nosso próprio financiamento, mas agradecemos ao CEPAS por fornecer o espaço físico para a realização deste trabalho.

## Referências

- Araújo, H. C. (1974). *Educação através do teatro*. Rio de Janeiro: Editex Rio.
- Arrabal, J. O CPC da UNE. In: Arrabal, J. Lima, M. A. (1983) *Teatro. O nacional e o popular na cultura brasileira*. Editora Brasiliense.
- Brecht, B. (1967) *Teatro dialético*. Editora Civilização Brasileira.
- CEPAS (2023). *Centro Esperança Por Amor Social*. Disponível em: <https://www.cepasbrasil.com.br/quem-faz>
- CMDCA (2003). *Reordenamento CMDCA – segmento apoio sócio-educativo*. Londrina: Londrina.
- Cruz, O. N. (1998). O trabalho de campo como descoberta e criação. In Minayo, M. C. de S. (1998). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Marx, K. (1997). *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Minayo, M. C. de S. (1998). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Proctor, R. & Schiebinger, L. (2008). *Agnology: The Making and Unmaking of Ignorance*. Stanford: Stanford University Press.
- Rêgo, A. R. & Barbosa, M. (2020). *A construção intencional da ignorância: o mercado das informações falsas*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Rosenfeld, A. (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Editora perspectiva.

Sgarbieiro, M. (2002). *O Teatro: um meio para a reflexão e desmistificação da questão da adoção*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Souto, A. R. (1998). *A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira*. Porto Alegre: UNISINOS.

Thiollent, M. (1986). *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez Editora.



# CARLOS

# LEVEZINHO



## O JAZZ NO ÂMBITO DAS LICENCIATURAS DE MÚSICA EM PORTUGAL: UMA ANÁLISE CURRICULAR | JAZZ IN THE CONTEXT OF MUSIC DEGREES IN PORTUGAL: A CURRICULAR ANALYSIS

Tendo como objeto de estudo as licenciaturas da área da música ministradas nas instituições de ensino superior em Portugal, o presente artigo tem como objetivo observar a presença do jazz e da música improvisada nos respetivos planos curriculares. Importa destacar a relevância histórica recente da institucionalização do ensino do jazz em Portugal (Dias, 2010; 2019; Dias *et. al*, 2020; Catarino & Lessa, 2019; Martins, 2021), no caso do ensino superior nas últimas duas décadas, mas também dos seus contextos de aprendizagem. Reconhecendo-se a existência de dinâmicas próprias no meio académico do jazz relativamente aos aspetos curriculares e extracurriculares (Wilf, 2014; Pinheiro & Bivol, 2021; Menezes, 2011; Pinheiro, 2012; 2013; 2023), tornou-se pertinente encetar este estudo exploratório. Foram identificadas 21 licenciaturas da área da música, onde se analisaram as seguintes categorias: (i) as denominações dos cursos, dos ramos/variantes/especializações e das unidades curriculares (UC), (ii) os conteúdos curriculares (iii) os objetivos e (iv) a bibliografia

Having as its object of study the music degrees taught in higher education institutions in Portugal, this article aims to observe the presence of jazz and improvised music in the respective curricular programs. It is important to highlight the recent historical relevance of the institutionalization of jazz teaching in Portugal (Dias, 2010; 2019; Dias *et. al*, 2020; Catarino & Lessa, 2019; Martins, 2021), in the case of higher education in the last two decades, but also from their learning contexts. Recognizing the existence of its own dynamics in the academic field of jazz regarding curricular and extracurricular aspects (Wilf, 2014; Pinheiro & Bivol, 2021; Menezes, 2011; Pinheiro, 2012; 2013; 2023), it became pertinent to begin this exploratory study. 21 degrees around music were identified, where the following categories were analyzed: (i) the names of the degrees, majors/specialization and courses/modules, (ii) the objectives, (iii) the curricular contents and (iv) the bibliography.

LICENCIATURAS — MÚSICA — JAZZ E MÚSICA IMPROVISADA —  
ANÁLISE CURRICULAR DEGREES — MUSIC JAZZ AND IMPROVISED  
MUSIC — CURRICULUM ANALYSIS

## 1. Introdução

O presente artigo procura enquadrar-se nas dinâmicas de formação superior musical em Portugal, dos contextos dos seus diplomados e seus inerentes aspetos socioprofissionais. Simultaneamente, pretende refletir acerca do espaço da música improvisada, com enfoque analítico nos currículos das instituições de ensino superior, particularmente nas que ministram cursos além do jazz, género musical regularmente mais associado às práticas de improvisação.

Conforme Borges (2008), tem-se verificado uma atratividade crescente pela formação artística por parte dos jovens, levando-se ao recorrente questionamento sobre a existência de artistas em demasia no mercado de trabalho (Menger, 2006). Na sua obra seminal, "Mundos da Arte", Becker (2010 [1982]) alerta para o facto de que, em muitas atividades profissionais, mas igualmente e particularmente nas profissões artísticas, é diminuta a percentagem de diplomados que seguem uma carreira profissional no mundo artístico em que se formaram.

Tendo existido algum interesse no estudo das trajetórias profissionais artísticas em Portugal, nomeadamente na perspetiva da juventude, suas dinâmicas de formação, emprego e inserção no mercado de trabalho (Borges, 2008), importa destacar, também conforme Martinho (2008), a existência de estudos sociológicos realizados que observaram e identificaram principais problemáticas de ordem laboral (designadamente ao nível das condições de produção e falta de espaços, de comercialização, bem como oportunidades de difusão pública do seu trabalho artístico), mas também de qualificação académica e profissional, questões relevantes na diferenciação do jovem artista na sua profissão.

Dias (2019) afirma que, particularmente a partir de 2000, surge uma tendência profícua e crescente no prosseguimento de estudos superiores em contexto europeu, no que este autor estuda e caracteriza como redes nacionais e transnacionais. Dias (2019) aponta o dado significativo, enquanto indicador ilustrativo, de que, no ano de 2009, 40% dos estudantes de jazz da Holanda eram originários de outros países europeus. Portugal, ainda que um pouco mais tardiamente, acompanha igualmente esse caminho europeu, podendo observar-se uma relevante história recente de institucionalização do ensino do jazz em Portugal (Dias, 2010; 2019; Dias et. al., 2020; Catarino & Lessa, 2019; Martins, 2021), no caso do ensino superior nas últimas duas décadas.

A relação de Portugal e do jazz e da música improvisada, conforme a introdução do guia Jazz Panorama Portugal da *European Jazz Network*<sup>1:)</sup> (Levezinho et al., 2023), observou desenvolvimentos assinaláveis ao longo dos últimos 70 anos, existindo anualmente uma vibrante cena jazzística de concertos em clubes e outros locais, complementada por mais de 40 festivais em todo o território de Portugal continental e nas Regiões Autónomas da Madeira e Açores. Historicamente, em 1958 teve lugar, em Lisboa, o primeiro festival de jazz organizado pelo Hot Club de Portugal, um dos clubes de jazz mais antigos da Europa (fundado em 1948). Na década seguinte, na cidade de Coimbra, o Clube de Jazz de Orfeon



<sup>1:)</sup> Vide guia completo em: <https://www.europejazz.net/portugal>

organizou o primeiro festival internacional de jazz (1967-1968) e, em 1971, realizaram-se os dois primeiros festivais de jazz do Porto. Estes eventos de sucesso levaram ao lançamento do “lendário” Festival Internacional de Jazz de Cascais, em novembro de 1971, reunindo mais de 10.000 pessoas. Em termos de educação, a primeira iniciativa informal ocorreu em Coimbra (1966), seguida do lançamento da escola de jazz Hot Club de Portugal em Lisboa (1977-presente) - um marco na educação jazzística do país. Na década seguinte, no norte de Portugal, foi fundada a Escola de Jazz do Porto Jazz (1985-presente). Estas iniciativas foram reforçadas na década de 2000 com a criação de cursos profissionais de jazz e de Ensino Superior em Portugal.

Ora, com um processo de institucionalização do jazz considerável, qual o espaço e qual o papel da música improvisada nas instituições que ministram as licenciaturas de jazz e nas demais instituições superiores que lecionam licenciaturas em música? É precisamente o que o presente estudo exploratório procurou perceber.

Em termos metodológicos, o artigo centra-se essencialmente numa abordagem qualitativa<sup>2:)</sup> (Guerra, 2006), utilizando a técnica de análise documental digital, recorrendo primordialmente aos *websites* das instituições de ensino e, sempre que estejam disponíveis e de forma complementar, às publicações oficiais do Diário da República e a documentação da Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior (A3ES). A análise de conteúdo (Bardin (2010 [2001])) foi maioritariamente realizada com recurso a computador, através do software MAXQDA.

Do universo de 13 escolas superiores (ensino superior politécnico) e universidades, são 21\* as licenciaturas da área da música onde foram identificadas as unidades curriculares de e/ou associadas ao jazz ou à música improvisada. As categorias de análise trabalhadas foram as seguintes<sup>3:)</sup> : (i) licenciaturas com denominação jazzística; (ii) licenciaturas com ramos/variantes com denominação jazzística; (iii) unidades curriculares (UC) com denominação jazzística; (iv) descrição dos objetivos com menção direta ao jazz ou à música improvisada; (v) conteúdos curriculares com menção direta ao jazz ou à música improvisada; (vi) bibliografias com menção direta ao jazz ou à música improvisada. Por fim, de referir que foram trabalhadas as licenciaturas de música (2021/2022) da “área de educação e formação – área detalhada” de “música e artes do espetáculo”, conforme a classificação CNAEF (Classificação Nacional de Educação Formação) que agrupa os programas em função da semelhança dos respetivos conteúdos (ver quadro 1). A fonte de dados estatísticos foi a Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC)<sup>4:)</sup>



2:.) Ainda que sejam igualmente elaboradas breves análises quantitativas descritivas complementares.

3:.) Embora tenha sido inicialmente prevista também a categoria "carga horária", em virtude da heterogeneidade relativamente à disponibilização de informação para o presente estudo exploratório, optou-se por não considerar em termos de limitações comparabilidade. Conforme menção na nota de rodapé 8 e considerações finais, tal poderá vir a reunir condições para ser considerado em aprofundamento e desenvolvimento futuro.

4:.) Ver: <https://www.dgeec.mec.pt/np4/estatisticas/>

Área de educação e formação (CNAEF)		
Área geral	Área específica	Área detalhada
Artes e Humanidades	Artes	<b>Música e artes do espetáculo</b>
		<u>Licenciaturas em Música</u>

### Quadro 1: Categorias CNAEF – Licenciaturas 2021/2022 de “Música e artes do espetáculo”<sup>5:.)</sup>

Fonte: Elaboração própria, a partir do Inquérito ao Registo de Alunos Inscritos e Diplomados do Ensino Superior 2021/2022 da Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC)

No que diz respeito à organização do presente artigo, para além desta introdução, nota metodológica e das respetivas considerações finais, o artigo encontra-se organizado em cinco pontos: o primeiro aborda a improvisação no mundo da música clássica e erudita; o segundo expõe a formação jazzística, a improvisação e o currículo no âmbito do ensino superior de música; o terceiro reflete sobre a improvisação, a música e a academia; e, por último, o quarto apresenta resultados sobre a música, o jazz e a improvisação musical no sistema de ensino superior em Portugal.

## 2. A improvisação no mundo da música clássica e erudita ou a presença de uma ausência

Aguiar (2012) refere um crescimento das práticas de improvisação no sentido amplo dos géneros musicais, ao reconhecer uma evolução positiva da inclusão gradual desta nos conteúdos curriculares de conservatórios e escolas superiores norte-americanas e europeias. Contudo, conforme Murphy (1994), no contexto norte-americano, seria considerada inadequada a inclusão do jazz nos currículos dos cursos de música e até mesmo impedidas as performances jazzísticas nas salas de estudos das escolas de música clássica, realidade histórica destacada por Pinheiro (2023).

Nos Estados Unidos da América (EUA), especialmente ao longo das últimas décadas, professores e dirigentes das instituições de ensino superior foram manifestando o seu aparente apoio à integração da improvisação no âmbito do ensino formal, todavia, a pesquisa de Song (2013) demonstra uma certa dissonância entre uma perspetiva inicial mais animadora e as reais evidências da existência da improvisação nos currículos das formações musicais superiores, particularmente fora da linguagem do jazz.



<sup>5:.)</sup> Somente foram consideradas licenciaturas com denominações da área da música e diretamente relacionadas, tais como, por exemplo: direção musical, ciências musicais e instrumentista de orquestra.

Jonathan Ayerst (2021) defende a perspectiva de que existe uma ideologia instituída na música clássica ocidental associada à prática da improvisação. No contexto da música clássica e erudita, a ideologia faz-se sentir através do próprio conhecimento musical de base, designadamente nas regras de notação, harmonia, contraponto, técnicas de instrumento e afins, tidas como crenças e valores estéticos que passaram a dominar o pensamento dos músicos do mundo clássico. Nesse sentido, o autor argumenta que as instituições culturais e de ensino no âmbito da música clássica promovem a referida ideologia hegemónica de exclusão dos músicos clássicos da prática de improvisação (Ayerst, 2021).

Conforme este autor, a música clássica caracteriza-se por uma matriz de formação essencialmente de performance interpretativa, consistindo numa aprendizagem instrumental, sob orientação de um professor altamente especializado que ministra um repertório afeto ao respetivo instrumento (Ayerst, 2021).

Barbosa (2019) procurou estudar, entre outras dimensões, a presença da improvisação musical nos currículos das licenciaturas em música dos diplomados da escola onde é docente, a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi precisamente na improvisação musical que Barbosa (2019) verificou a maior ausência. Ou seja, concluiu que a improvisação não surge como unidade curricular obrigatória, mas apenas enquanto unidade curricular optativa, além de se apresentar numa carga horária bastante diminuta face à carga total. Já no estudo realizado por Song (2013) foram inquiridos docentes de 12 instituições que ministram cursos superiores de música nos EUA, onde 75% responderam lecionar em instituições onde existe oferta de um curso especificamente dedicado à improvisação, sendo que os respondentes afirmam ministrar em cursos com disciplinas de improvisação ou que incluem métodos e práticas associadas a esta. Porém, além dos cursos relacionados com o jazz, 80% dos inquiridos não incorporam a improvisação nas suas práticas pedagógicas e/ou letivas ou fazem-no de forma bastante diminuta (Song, 2013). Os principais dados de ambos os estudos (Barbosa, 2019; Song, 2013) convergem e corroboram a visão de preconizada por Ayerst (2021).

Para Ayerst (2021), a rejeição da improvisação por parte das instituições do mundo da música clássica (tendo por base a razão ideológica), dever-se-á ao facto da ação de improvisação, de algum modo, se poder equiparar criativamente à ação de composição. Este autor confirma também, através da sua experiência individual enquanto performer, que os músicos clássicos acabam por se deparar com o fenómeno da exclusão da improvisação, pelo menos, por duas vias: (i) externa (figuras dominantes: professores, compositores e outros especialistas) e contextos socioculturais; (ii) interna (crenças pré-existentes, inseguranças e outras exclusões autoimpostas).

Barbosa (2019) verifica que especialmente o curso de Instrumento de Orquestra, no domínio de unidades curriculares obrigatórias, as mesmas são eminentemente ligadas à performance. A improvisação, como referido anteriormente, surge meramente no quadro das unidades curriculares optativas e de forma muito pontual, o que o autor considera crítico. O autor argumenta, por outro lado, que a análise dos dois currículos permite constatar que a improvisação musical acaba por, pelo menos para o instrumentista de orquestra e para o educador musical (os currículos das licenciaturas analisadas na sua pesquisa), ser considerada não essencial em termos de contributo e preparação para o mundo do trabalho musical (Barbosa, 2019).



Ora, quer seja a abordagem de pendor mais qualitativo, a de Ayerst (2021) ou as de pendor mais quantitativo, as de Song (2013) e Barbosa (2019), todas as noções convergem na perspetiva de se observar uma desvalorização da improvisação no mundo da música clássica e erudita, particularmente no processo formativo, o que acaba por ter, em certa medida, uma relevante influência no percurso e perfil profissionais.

Acresce sublinhar ainda que, em termos de formação superior, Barbosa (2019) e Ayerst (2021) apontam a pouca flexibilidade, espaço para discussão ou sentido crítico no âmbito do currículo da educação musical clássica, o que resulta numa quase impossibilidade de construção de alguma espécie de perfil individual.

### 3. A formação jazzística, a improvisação e o currículo no âmbito do ensino superior de música

Ao reconhecer-se a existência de dinâmicas próprias no meio académico do jazz relativamente aos aspetos curriculares e extracurriculares (Wilf, 2014; Pinheiro & Bivol, 2021), sendo exemplo disso a *jam session* como recurso formativo (Menezes, 2010; 2011; Pinheiro, 2012 e 2013), considerou-se pertinente a realização deste estudo exploratório em torno dos planos curriculares das licenciaturas da área da música ministrados pelas instituições de ensino superior portuguesas.

Segundo Pinheiro e Bivol (2021), é unânime uma abordagem diferenciadora deste género musical face a outros programas e currículos de ensino (Pinheiro & Bivol, 2021). Segundo os mesmos autores (Pinheiro & Bivol, 2021), apesar da informalidade e base na tradição oral e, conforme Coker (1989), o jazz é um género musical que pode ser ensinado. Igualmente, é evidenciada a existência de um considerável legado de ensino formal do jazz e uma história consolidada enquanto atividade formativa (DeVeaux, 1991; Murphy, 1994; Prouty, 2005).

Nesse sentido, importa perceber qual a tensão de institucionalizar academicamente a criatividade jazzística (Lopes, 2004; Wilf, 2014; Pinheiro & Bivol, 2021; Pinheiro, 2023), nomeadamente por conta de (i) processos de aprendizagem de coabitação formais e informais e/ou (ii) a inclusão e adaptação de práticas informais (concertos e *jam sessions*) no processo de formação formal no ensino superior de música (Menezes, 2011; Pinheiro & Bivol, 2021; Pinheiro, 2023).

Pinheiro e Bivol (2021) sublinham a importância do ensino formal no jazz para a aquisição de ferramentas adicionais para vida profissional, bem como forma de acelerar o desenvolvimento de competências musicais no jazz, e que, conforme Coker (1989), assentam grandemente numa aprendizagem baseada na audição, transcrição e imitação dos músicos que se tornaram grandes referências da história do jazz.

As instituições de ensino surgem igualmente como espaços de encontro e interação, bem como com capacidade de influenciar colaborações musicais, profissionais e de trabalho (Berliner, 1994; Pinheiro & Bivol, 2021).

Conforme argumentam Pinheiro e Bivol (2021), verificam-se, pois, um conjunto de razões pelas quais as instituições de ensino superior (e outras escolas), para que, contudo, haja uma continuidade na aposta da promoção do ensino do jazz: (i) pelo facto de observar uma crescente popularidade dos cursos de jazz (por exemplo, a Escola Superior de Música de

Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa tem uma média anual de 140 candidatos à licenciatura em música - variante jazz), acrescentando o facto dos cursos de jazz atraírem o interesse de alunos provenientes das mais variadas áreas musicais, contribuindo de forma muito positiva para a diversidade estética e cultural da comunidade escolar; (ii) pelo facto de o ensino formal do jazz contribuir de uma forma muito positiva para a visibilidade das instituições, de forma similar pela regular participação de alunos em encontros, concursos e festivais; (iii) por questões além do próprio universo musical, tais como dimensões de desenvolvimento pessoal e social (tendo por base as capacidades criativas e de improvisação), como por exemplo: a liderança, a "multitarefa", a flexibilidade, a comunicação, a cooperação, o trabalho em equipa e até mesmo a sensibilidade espiritual.

Assim, pode afirmar-se que a existência de contextos de aprendizagem musical associados ao jazz e à improvisação aportam relevantes benefícios e contributos, bem como recursos e mais-valias técnicas, fatores que se tem verificado através das ofertas dos programas de jazz que as instituições de ensino superior têm vindo a oferecer também em Portugal. Pinheiro (2023) tem produzido justamente uma relevante e reflexiva perspetiva crítica acerca dos processos de intelectualização do improvisado realizado no âmbito da academia.

#### 4. Improvisação, música e academia: a relevância no jazz e não só

Tal como anteriormente, Gaspar e Lopes (2011) referem que, ao verificar-se uma:

(...) supressão da improvisação na música erudita durante a segunda metade do séc. XIX, o jazz surge como o género musical que assume esta como parte integrante da sua estética. (Gaspar & Lopes, 2011, p. 152)

Preconizando as sugestões constantes no acordo de Bolonha para o sistema de Ensino Superior Europeu, Gaspar e Lopes (2011) defendem a corrente promotora da importância do desenvolvimento da criatividade através do ensino da improvisação no ensino superior de música. Com o decorrer do processo de institucionalização do ensino do jazz no ensino superior português, Gaspar e Lopes (2011) debruçam a sua análise e reflexão especificamente sobre o ensino do clarinete. Estes autores defendem que, de algum modo, "as práticas jazzísticas" devem assumir relevo no ensino formal do instrumento (Gaspar & Lopes, 2011). Apesar de tudo, Gaspar e Lopes (2011) relembram a regularidade com que a música não erudita tem vindo a influenciar a música erudita ao longo da história. Veja-se como centram a sua análise no trabalho do clarinetista Benny Goodman, destacando-o enquanto o primeiro grande clarinetista de jazz a ser reconhecido no mundo da música clássica. Os autores assinalam igualmente algumas obras sinfónicas reconhecidas e de grande relevo, com marcadas influências jazzísticas, tais como *American in Paris*, *Porgy and Bess*, *Rhapsody in Blue* (de George Gershwin), *Concert for Band and Symphony Orchestra* (de Rolf Liebermann), entre outros (Gaspar & Lopes, 2011). Gaspar e Lopes (2011) destacam ainda, a título de exemplo, Wynton Marsalis e Keith Jarrett, enquanto exemplos de músicos internacionais contemporâneos com ambivalência estilística<sup>6:)</sup>, ou seja, com reconhecimento musical e artístico no mundo clássico e jazzístico.



<sup>6:)</sup> Conceito já abordado e discutido na tese de doutoramento de Gaspar (2010), tendo o autor estudado a obra e repertório do histórico clarinetista Benny Goodman.

Conforme Martin (1986) Pinheiro e Bivol (2021), a improvisação é uma prática central na performance jazzística contemporânea, estando este género grandemente enraizado nas tradições musicais negras norte-americanas (Martin, 1986). Pinheiro e Bivol (2021), falam na necessidade da prática e ensaios regulares para o desenvolvimento da improvisação. Os autores argumentam que, particularmente no âmbito da "linguagem tradicional de jazz", este fator ganha especial relevância. Outro aspeto a destacar por estes autores prende-se com os processos de "imitação" versus "inovação" nos processos de improvisação (Pinheiro & Bivol, 2021). Ou seja, em certa medida, existe um reconhecimento da utilidade da imitação enquanto método de estudo e aprendizagem (Menezes, 2010; 2011). De igual forma, existe uma valorização da capacidade de comunicação e interação entre músicos, podendo a *jam session* ser considerada como uma "conversa" ou como um diálogo (Pinheiro, 2012; 2013).

Já na música clássica, apesar da exclusão da improvisação discutida anteriormente neste artigo, Ayerst (2021), na sua prática enquanto performer, advoga diversas mais-valias, nomeadamente que a experiência da improvisação proporciona um modo de "ver" a música num contexto de "identidade flexível", possibilitando novos conhecimentos e "ações criativas indeterminadas (...)" (Ayerst, 2021, p. 449). Em sentido próximo, de salientar o importante contributo de Aguiar (2012)<sup>7:)</sup> ao apontar a memória e a biografia musical como centrais e determinantes no contexto das práticas de improvisação. Ayerst (2021), volta a acrescentar ainda, justamente com base na sua trajetória profissional, que é primordial o princípio de aceitação de que uma música não terá uma versão determinada ou definitiva, sendo que toda a prática de improvisação deverá comportar em si a oportunidade de novas possibilidades interpretativas (Ayerst, 2021).

Novamente no âmbito da aprendizagem e performance jazzística, Coker (1989) elenca um conjunto de áreas disciplinares trabalhadas regularmente, entre as quais o treino auditivo, a teoria de jazz, a composição e arranjo, a prática de conjunto e a improvisação. Neste sentido, reconhecendo Pinheiro e Bivol (2021) que vários pedagogos e educadores de jazz<sup>8:)</sup> têm preconizado os benefícios e as mais-valias do estudo da improvisação por alunos de outros géneros que não necessariamente o jazz, os autores concluem ainda que o conjunto de competências, ferramentas e práticas proporcionadas no âmbito do ensino do jazz acabam por promover o desenvolvimento outras capacidades bastante importantes, tais como a improvisação, "(...) sendo estas complementares àquelas utilizadas no ensino de outros géneros musicais, como é o caso da música erudita." (Pinheiro & Bivol, 2021, p. 183).

Face a este determinismo de exclusão face à improvisação que Ayerst (2021) identifica no mundo clássico, este autor defende a perspetiva de que será precisamente através das práticas criativas dos músicos enquanto improvisadores que será possível, eventualmente, equilibrar e diversificar experiências no mundo da música clássica: "(...) If ideology is the



<sup>7:)</sup> Ao estudar academicamente a improvisação, particularmente na música contemporânea, foi no âmbito da disciplina de "Improvisação Livre", ministrada pelo próprio na época, que Aguiar (2012) teve oportunidade de, com os seus alunos, criar um espaço de "laboratório" e experimentação.

<sup>8:)</sup> Ed Sarath (2013) tem-se destacado por este tipo de trabalho, nomeadamente por, além de outros feitos pedagógicos, ter fundado um programa de estudos de jazz na Universidade de Michigan, em 1987, num contexto onde existia um predomínio de formação de música erudita, teatro e dança.

disease, it is improvisation which heals, and offers a road to recovery." (Ayerst, 2021, p. 450)". Em sentido análogo, retomando a referência o percurso do histórico clarinetista Benny Goodman, Gaspar e Lopes (2011) consideram que as instituições académicas contemporâneas terão um papel crucial para preparar os músicos do presente e do futuro, sendo que a presença da improvisação será determinante nos contextos formativos:

Acreditamos profundamente que a escola do futuro deverá formar instrumentistas capazes de integrar uma orquestra sinfónica, assim como uma big band de jazz – tal como prova o percurso de Benny Goodman. (Gaspar & Lopes, 2011, p. 166)

## **5. A música, o jazz, a improvisação musical e o sistema de ensino superior em Portugal: da documentação e informação regulamentar aos dados estatísticos**

### **5.1. Breve nota histórica da formação musical em Portugal: dos finais do século XIX aos dias de hoje**

A formação musical predominante em Portugal dos finais do século XIX e inícios do século XX centrava-se grandemente no Conservatório de Lisboa, no âmbito do seminário religioso, mas também em escolas como a Real Casa Pia de Lisboa, a Real Academia de Música (Lisboa), o Conservatório de Música do Porto e também em contextos de banda musical (militar ou civil) (Paz, 2018). Nos finais do século XX, segundo Gonçalves (2009), no contexto da reforma do ensino artístico da Música, Dança e Teatro, é em 1983, através do Decreto-lei n.º 310/83 de 1 de julho, que se estruturou em três níveis: básico, complementar e superior, sendo que, com a extinção do Conservatório Nacional, foram criadas três novas escolas: uma para os níveis não superiores e duas para os níveis superiores. A lecionação do ensino superior ocorria no âmbito do subsistema politécnico, sendo que as duas escolas que asseguravam esta fase seriam: em Lisboa a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML); e no Porto a hoje designada Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Tomando como referência a ESML, conforme os seus estatutos originais, destacam-se como objetivos e finalidades:

"(...) a formação profissional, a investigação e a promoção e divulgação culturais no domínio da música, estabelecendo-se que elas serão concretizadas através (i) da formação, ao mais alto nível artístico, técnico e científico, de instrumentistas, cantores, compositores, directores de orquestra e de coro e de docentes para o ensino musical; (ii) da formação recorrente e da atualização profissionais; (iii) da investigação e do desenvolvimento experimental; (iv) da extensão cultural; (v) da prestação de serviços à comunidade. (Gonçalves, 2009, pp. 323-324)"

Nos dias de hoje são diversos os cursos superiores na área da música, contando-se mais de duas dezenas só no que se refere a licenciaturas, tal como se detalhará adiante.

## 5.2. As licenciaturas de música no sistema de ensino superior português da atualidade

Analisando as licenciaturas da área da música ministradas nas instituições de ensino superior universitário e politécnico nacionais, tendo por referência os dados da DGEEC do ano letivo de 2021/2022, observaram-se 21 cursos na área da música, num total de 13 instituições/estabelecimentos de ensino.

**Quadro 2: N.º de Cursos de 1.º Ciclo (Licenciatura) em Música (ano letivo 2021/2022)<sup>9:)</sup>**

<b>Estabelecimento / Unidade orgânica</b>	<b>N.º de cursos</b>
Academia Nacional Superior de Orquestra (ANSO)	3
Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG)	1
Instituto Politécnico de Bragança - Escola Superior de Educação de Bragança (ESE-IPB)	1*
Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART-IPCB)	4
Instituto Politécnico de Coimbra - Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC-IPC)	1
Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Educação de Lisboa (ESE-IPL)	1
Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música (ESML-IPP)	4
Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE-IPP)	1
Universidade de Aveiro (UA)	1
Universidade de Évora - Escola de Artes (UÉ)	1
Universidade do Minho (UM)	1
Universidade Lusíada (ULL)	1
Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH-UNL)	1

Fonte: Elaboração própria, a partir do Inquérito ao Registo de Alunos Inscritos e Diplomados do Ensino Superior 2021/2022 da Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC)

Realizando uma primeira análise somente das licenciaturas em música segundo o estabelecimento de ensino/unidade orgânica (Quadro 3), podemos identificar 13 instituições que ministram cursos de música, sendo que o Ensino Superior Público – Politécnico é maioritário, com 6 instituições, seguindo-se o Ensino Superior Público - Universitário



<sup>9:)</sup> Verifica-se a coexistência do último ano do curso “Música” com o novo curso de “Música em Contextos Específicos”, no entanto, sendo na prática uma alteração de denominação e transição de plano de estudo estudos, apenas foi considerado como curso único.

Ensino Superior Público - Politécnico	6
Ensino Superior Privado - Politécnico	2
Ensino Superior Público - Universitário	4
Ensino Superior Privado - Universitário	1
TOTAL	13

### Quadro 3: Natureza e tipo de ensino/estabelecimento de ensino (ano letivo 2021/2022)

Fonte: Elaboração própria, a partir do Inquérito ao Registo de Alunos Inscritos e Diplomados do Ensino Superior 2021/2022 da Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC)

Tomando por referência o ano letivo de 2020/2021, segundo o quadro 4, foram sinalizadas 41 licenciaturas na área de “música e artes do espetáculo”, 21 com denominações na área da música e quatro licenciaturas na área do jazz. No caso das denominações da área da música, foram tidas em conta outras denominações derivadas da área da música, como por exemplo direção musical, ciências musicais, instrumentista de orquestra, entre outras. No caso das licenciaturas da área do jazz, foram consideradas as denominações dos cursos e as denominações dos ramos ou especializações, desde que contivessem o termo “jazz” ou uma derivação do mesmo.

	Nº
Licenciaturas com CNAEF "Música e artes do espetáculo"	41
Licenciaturas com denominações na área da música	21
Licenciaturas na área do jazz	4

### Quadro 4: Os cursos de jazz no âmbito da CNAEF "Música e artes do espetáculo" (ano letivo 2021/2022)

Fonte: Elaboração própria, a partir do Inquérito ao Registo de Alunos Inscritos e Diplomados do Ensino Superior 2021/2022 da Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência (DGEEC)

## 6. Tocar e aprender jazz: onde fazê-lo no ensino superior português?

A institucionalização do jazz na formação académica na Europa foi um processo longo e moroso (Marquis, 1998; Bash & Kuzmich, 1985; Dias 2019), consolidando-se a partir da década de 1960, principalmente nos países de centro e norte: primeiramente na Áustria e Reino Unido, posteriormente, no decorrer das décadas de 1980 e 1990, em países como Noruega e Dinamarca (Dias, 2019).

Segundo Dias (2010; 2019) e Sanchez (2020)<sup>10:.)</sup>, apenas nos inícios dos anos 2000<sup>11:.)</sup> nasce a primeira formação superior jazzística. Surge na cidade do Porto, em 2001, na ESMAE<sup>12:.)</sup>, o primeiro curso superior de jazz<sup>13:.)</sup>, (Sanchez, 2020; Moura, 2023), iniciando-se processo de institucionalização académica superior do jazz em Portugal.

Figueiredo (2016) elabora uma importante definição de cinco períodos históricos<sup>14:.)</sup>, da qual serve destacar a "Institucionalização (2002-2015)", período a que corresponde grandemente a criação da referida formação superior. O autor refere igualmente o surgimento dos cursos profissionais, de editoras, periódicos, cooperativas, associações, entre outros projetos relevantes para o mundo do jazz português.

Tal como já referido anteriormente, Sanchez (2020) aponta para uma reconhecida e assinalável emergência da formação jazzística superior a partir do início do século XXI, ao emergirem cinco escolas superiores de jazz nacionais: a ESMAE (Porto), a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), a Universidade Lusíada de Lisboa (ULL), a Universidade de Évora (UÉ) e a Universidade de Aveiro (UA). O autor não deixa de sublinhar o facto de, pese embora a existência de uma aparente distribuição geográfica desta formação superior, se constatar uma certa polarização entre as grandes cidades de Lisboa e Porto, tal como acontece em termos de receção do jazz. De outro modo, conforme Figueiredo (2016), evidencia-se um pensamento dominante acerca do mundo da música, ou como este autor defende, um certo imaginário associado a determinada geografia, sendo que neste caso é a centralidade lisboeta que se destaca no jazz português (Sanchez, 2020).



<sup>10:.)</sup> Não se verifica uma convergência relativamente às datas de surgimento dos cursos de jazz entre autores (Dias, 2010; 2019, ESMAE: 2016; UÉ: 2007; ESML: 2007; ULL: 2009; UA: s/d; Sanchez, 2020, ESMAE: 2001/2022; UÉ: 2008; ESML: 2008; ULL: 2009; UA: 2011, tendo por referência primordialmente a sua oferta de estudos pós-graduados). Esta informação diferenciada pode ter ocorrido por (i) limitações de acesso a fontes à época das pesquisas, (ii) por razões de ordem interpretativa relativamente a datas de aprovação/publicação ou de ano letivo de abertura. De referir ainda que não foi esclarecida esta situação em detalhe por inacessibilidade de alguma documentação (por exemplo: anexos da publicação de Dias, [2010]). Contudo, além das particularidades anteriormente referidas, o mais relevante é a unanimidade em torno do facto de que a primeira década deste milénio é histórica e basilar na emergência do ensino superior de jazz português. Futuramente, para efeitos de desenvolvimento aprofundamento de pesquisas análogas, será pertinente ter acesso às portarias oficiais de Diário da República dos planos de estudos "inaugurais" e a algum tipo de documentação relativa ao ano letivo de abertura de cada curso.

<sup>11:.)</sup> Conforme Dias (2019), igualmente em Espanha

<sup>12:.)</sup> Portaria n.º 692/2001, de 10 de julho, publicado na 2.ª série do Diário da República (grau de bacharelato e grau de licenciatura) e a Portaria n.º 138/2002, de 9 de fevereiro, publicado na 2ª série do Diário da República (grau de licenciatura [bi-tápica: 3 anos de bacharelato + 1 de licenciatura]).

<sup>13:.)</sup> No caso dos EUA, o primeiro diploma de jazz surge no final da década de 1940 na Universidade do Texas e na *Berklee School of Music*. O crescimento da formação superior tornou-se exponencial, totalizando 224 cursos superiores nos Estados Unidos, conforme dados do "Student Music Guide" da revista *Downbeat* (Pinheiro, 2023).

<sup>14:.)</sup> Receção (1922-1945), Afirmação (1945-1971), Consolidação (1971-1990s), Expansão (1990s-2002), Institucionalização (2002-2015).

Retomando o objetivo de identificar as instituições a ministrar formação jazzística no ensino superior português, ainda que sejam tomado em linha de conta os dados do quadro 4, designadamente pelo facto da Universidade de Aveiro não ter licenciatura com designação de curso e ramo/ou variante em jazz, julgou-se relevante, presentemente, para efeitos deste estudo exploratório, considerar igualmente a Universidade de Aveiro como quinta instituição, para além do mencionado na nota de rodapé seis, o facto dos seus alunos poderem realizar, em todos os seus ramos ou variantes (composição; direção, teoria e formação musical; performance) percursos musicais associados ao jazz e improvisação musical, designadamente através de unidades curriculares da área do jazz tais como: "Análise Comentada Jazz" e "Big Band/Orquestra de Jazz 1".

Um dos argumentos para o alargamento de critério além da denominação do curso e ramo/variante, deve-se também a um facto que Dias (2019) reporta relativamente ao que foi acontecendo aquando do surgimento do jazz nos currículos académicos da formação superior europeia. Tal como aconteceu nos Estados Unidos, constatou-se uma hesitação de algumas instituições de ensino superior na Europa em assumir a denominação "jazz" para os cursos ministrados, optando por denominações, tais como: "rhythmic music" ou "light music" (Dias, 2019, p. 54). Nesse sentido, da utilidade de poder valorizar outro tipo de relações curriculares com o jazz e a improvisação no âmbito das licenciaturas de música, como por exemplo, as unidades curriculares optativas transversais a todos os ramos, a licenciatura em música da Universidade de Aveiro será considerada também na área do jazz. Em suma, são definidas neste artigo cinco instituições de ensino superior com licenciaturas na área do jazz (incluiu denominação, ramo/variante e unidades curriculares), conforme esquematizado pelo quadro abaixo (Quadro 5).

Natureza e tipo de ensino	Estabelecimento / Unidade orgânica	Denominação do curso	Denominação do ramo ou variante	Unidades curriculares
Ensino Superior Público - Politécnico	Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música	Música, variante de Jazz (regime pós-laboral)	Tronco Comum	Maioria
Ensino Superior Público - Politécnico	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	Música	Variante: Jazz	Maioria
Ensino Superior Público - Universitário	Universidade de Évora - Escola de Artes	Música	Ramo: Jazz	Maioria
Ensino Superior Privado - Universitário	Universidade Lusíada	Jazz e Música Moderna	Tronco Comum	Maioria
Ensino Superior Público - Universitário	Universidade de Aveiro	Música	Área de especialização: Composição *	Optativas livres: Análise Comentada Jazz, <i>Big Band</i> / Orquestra de Jazz 1, entre outras
			Área de especialização: Direção, Teoria e Formação Musical *	Optativas livres: Análise Comentada Jazz, <i>Big Band</i> / Orquestra de Jazz 1, entre outras
			Área de especialização: Performance *	Optativas livres: Análise Comentada Jazz, <i>Big Band</i> / Orquestra de Jazz 1, entre outras

**Quadro 5: Licenciaturas na área do Jazz em Portugal**

Fonte: Elaboração própria



## 7. O jazz e a música improvisada nas licenciaturas de música em Portugal: uma breve análise curricular

Em termos curriculares, aquando da fundação da licenciatura em jazz na ESMAE, foi procurado um equilíbrio entre os conteúdos mais tradicionais e as lógicas mais inovadoras pedagogicamente (Sanchez, 2020).

Nesse sentido, faz sentido relembrar Song (2013), por intermédio da sua investigação, onde aponta claramente para a necessidade de reflexão, estudo e produção de conhecimento continuados acerca das formas e graus de inclusão da improvisação nos currículos dos cursos superiores de música. Em sentido análogo, com o objetivo de observar a presença do jazz e da música improvisada em Portugal, procedeu-se a uma análise de conteúdo exploratória dos programas curriculares e demais componentes associadas das 21 licenciaturas em estudo.

	Licenciaturas com denominação jazzística	Licenciaturas com denominação jazzística	Unidades curriculares com denominação jazzística	Descrição dos objetivos com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Conteúdos curriculares com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Bibliografia com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Observações
Academia Nacional Superior de Orquestra	Não	Não	Não	<u>Sim</u>	s/d	s/d	São identificadas as UC optativas de "Criatividade Musical I" e "Criatividade Musical II"
Conservatório Superior de Música de Gaia	Não	Não	Não	s/d	s/d	s/d	
Instituto Politécnico de Bragança - Escola Superior de Educação de Bragança	Não	Não	Não	Não	Não	Não	

**Legenda:** s/d – sem dados

	Licenciaturas com denominação jazzística	Licenciaturas com denominação jazzística	Unidades curriculares com denominação jazzística	Descrição dos objetivos com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Conteúdos curriculares com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Bibliografia com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Observações
Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco	Não	Não	Não	Não	<u>Sim</u>	Não	Fichas de UC de "História da Música" com referência à "Influência do Jazz" e ficha da UC "Prática profissional" com menções à prática de "Improvisação de Conjunto".
Instituto Politécnico de Coimbra - Escola Superior de Educação de Coimbra	Não	Não	Não	Não	<u>Sim</u>	Não	
Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Educação de Lisboa	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música	<u>Sim</u>	n/a	<u>Sim</u>	s/d	s/d	s/d	Informação ambígua na forma como se apresentam no site enquanto licenciatura única com variantes. Sem informação detalhada relativamente se as UC "Opções" são livres, de modo que os alunos dos cursos das outras têm a possibilidade de frequentar UC dos cursos de Jazz

	Licenciaturas com denominação jazzística	Licenciaturas com denominação jazzística	Unidades curriculares com denominação jazzística	Descrição dos objetivos com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Conteúdos curriculares com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Bibliografia com menção direta ao jazz ou à música improvisada	Observações
Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	Não	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	s/d	s/d	Sem informação detalhada acerca de se as Optativas são livres de modo que os alunos dos cursos tenham possibilidade de frequentar UC da variante de Jazz.
Universidade de Aveiro	Não	Não	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	
Universidade de Évora - Escola de Artes	Não	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	Disponibilidade de UC de "Improvisação e Criatividade" nas Optativas. Existe a possibilidade de Optativa Livre para todos os restantes ramos
Universidade do Minho	Não	Não	Não	Não	<u>Sim</u>	Não	
Universidade Lusíada	<u>Sim</u>	n/a	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	<u>Sim</u>	s/d	
Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas	Não	Não	Não	Não	<u>Sim</u>	Não	

**Quadro 6: Grelha Síntese de Análise: a presença do jazz e música improvisada nas licenciaturas de música em Portugal**

Fonte: Elaboração própria

**Legenda:** s/d – sem dados

Conforme o que foi possível analisar e se encontra vertido de forma resumida na informação contida no quadro 6, existem três instituições com licenciaturas na área do Jazz com evidente presença da improvisação no seu currículo (UL, UA e UÉ). De destacar a UÉ pelo facto de disponibilizar a UC de "Improvisação e Criatividade" enquanto optativa livre para os restantes ramos da licenciatura em música. Ainda no âmbito das instituições na área do Jazz, de referir que as restantes duas instituições (ESMAE e a ESML) apresentam informação pouco detalhada e algo ambígua, não sendo perceptível, por exemplo, perceber se ocorre situação equiparada à UÉ.

No que se refere às instituições com licenciaturas de formação essencialmente clássica, mas que apresentam conteúdos curriculares com menção direta ao jazz ou à música improvisada, são quatro: FCSH-UNL, a UM, a ESEC-IPC e a ESART-IPCB (destacando-se esta última com fichas de UC de "História da Música"<sup>15:.)</sup> com referência à "Influência do Jazz" e ficha da UC "Prática profissional" com menções à prática de "Improvisação de Conjunto").

Observa-se apenas uma instituição com licenciaturas de formação clássica, mas que apresenta uma descrição dos objetivos com menção direta ao jazz ou à música improvisada: a ANSO (sendo que identifica as UC optativas de "Criatividade Musical I" e "Criatividade Musical II"). Este caso surge como positivo pelo facto desta escola ser o perfil de oferta formativa marcadamente mais associado ao mundo da música clássica.

Sem qualquer presença do jazz e da música improvisada nos currículos e suas componentes associadas constatam-se três instituições: CSMG, ESEB-IPB e ESEL-IPL.

Em suma, na sequência da reflexão e análise feita até ao momento, pode-se constatar que existe em Portugal um cenário bastante aproximado ao que Song (2013) identificou nos EUA, onde a presença da improvisação nos cursos de perfil não jazzístico é muito pontual ou praticamente inexistente.

## 8. Considerações finais

Pese embora se possam encontrar algumas abordagens ao jazz e/ou improvisação musical nas instituições que não ministram licenciaturas na área do jazz, as mesmas aparentam ser tímidas, escassas e diminutas. Além disso, denota-se ainda que as instituições que também ministram as licenciaturas na área do jazz têm a possibilidade de oferecer uma maior abrangência e amplitude de percursos e experiências formativas, nomeadamente em termos de contacto com a improvisação e criatividade musical, independentemente da licenciatura que o aluno frequente. Tal como Gaspar e Lopes (2011) propõem, numa abordagem dividida em fases, a improvisação promove o desenvolvimento: (i) auditivo (nomeadamente uma audição ativa no sentido da melhoria da sua performance); (ii) técnico do seu instrumento (de forma cada vez mais apurada); (iii) das capacidades criativas; (iv) das capacidades de decisão; e (v) da personalidade interpretativa. Este desenvolvimento que a improvisação confere é simultaneamente diverso e cria eventuais condições para reforçar a oferta e atratividade dessas instituições. Pinheiro (2023) sublinha a necessidade de análise das problemáticas em torno da educação musical, particularmente a jazzística.



<sup>15:.)</sup> Ainda que esta abordagem em termos de historiografia musical, de um ponto de vista das práticas de improvisação, poderá ter uma influência potencialmente menor.

A crescer à premente alteração em termos da presença da improvisação nas instituições superiores de música portuguesas, tal como Barbosa (2019) preconiza, outros aspetos relevantes devem ser trabalhados e desenvolvidos, e possivelmente, alvo de estudos futuros: (i) orientação profissional e (ii) perfis profissionais dos diplomados. O trabalho sobre essas matérias contém a mais-valia de desenvolvimento de novos conteúdos curriculares e um potencial de melhoria da inserção dos diplomados no mercado de trabalho musical. Tópico que merecerá posteriormente aprofundamento, pois, nos seus estudos, Dias (2019) e Sanchez (2020) identificam o crescimento exponencial de jovens músicos licenciados como um possível "excesso" que acarreta risco e também como um fator de maior pressão que, de algum modo, a formação superior veio trazer à comunidade de jazz português (Sanchez, 2020), designadamente nas dimensões profissional e laboral.

## Financiamento

O presente artigo é desenvolvido no âmbito de uma tese doutoramento em sociologia, intitulada: "Profissionalização artística e formação superior jazzística: a inserção profissional de jovens diplomados em Portugal". O projeto de investigação doutoral tem co-acolhimento no DINÂMIA'CET-Iscte e no CIES-Iscte, sendo financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no quadro da Bolsa de Investigação 2022.09953.BD.

## Referências

- Aguiar, A. A. (2012). *Forma e memória na improvisação*. Tese de doutoramento (não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians' Attitudes Towards Improvisation. *Contemporary Music Review*, 40 (4), pp. 440-452.
- Barbosa, J. L. (2018), Três Aspectos dos Currículos de Bacharelado em Instrumento de Orquestra e de Licenciatura em Música da UFBa. In C. Tourinho (Ed.). *Formação profissional em música: experiência e diálogos* (pp. 178 – 191). São Paulo: Paco Editora.
- Bardin, L. (2010 [2001]). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bash, L. & Kuzmich, J. (1985). A survey of jazz education research: Recommendations for future researchers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 82, pp.14-28. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40318084>
- Becker, H. S. (2010 [1982]). *Mundos da Artes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borges, V. (2008), Artistas, organizações e mercados de trabalho artísticos: do teatro para outros mundos da arte. In M. V. Cabral, K. Wall, S. Aboim & F. C. da Silva (Eds.). *Itinerários: A Investigação nos 25 anos do ICS* (pp: 523-538). Lisboa: Imprensa de Ciência Sociais.

- Coker, J. (1989). *The teaching of jazz*. Rottenburg: Advance Music.
- Catarino, N. & Lessa, M. (2019). *Improvizando – A Nova Geração do Jazz Português*. Lisboa: Hot Clube de Portugal.
- DeVeaux, S. (1991). Constructing the Jazz Tradition: Jazz historiography. *Black American Literature Forum*, 25, (3), pp. 525–60.
- Dias, J., Frota G. & Martins C. (2020). *Festa do Jazz – 2003 – 2020*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Dias, J. (2019). *Jazz in Europe: Networking and Negotiating Identities*. New York: Boomsbury Publishing Inc.
- Dias, J. (2010). *Playing Outside: Jazz e Sociedade em Portugal na perspectiva duas escolas*. Dissertação de mestrado (não publicada). FCSH – UNL, Lisboa.
- Figueiredo, L. (2016). *Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal*. Tese de doutoramento (não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Gaspar, P. (2010). *Benny Goodman: o clarinete e a improvisação*. Tese de doutoramento (não publicada). Universidade de Évora, Évora.
- Gaspar, P. & Lopes, E. (2011). Práticas Jazzísticas no Ensino do Clarinete. In Lopes, E. (Ed.). *Perspectivando o Ensino do Instrumento Musical no Séc. XXI* (pp. 146-167). UnIMeM, Fundação Luís de Molina [online]. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/4429>
- Gonçalves, C. (2009). *Polifonias. A avaliação do ensino superior de música como sistema de multirregulação*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Guerra, I. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdos: sentidos e formas de uso*. Estoril, Edições Principia.
- Levezinho, C., Cravinho, P. & Martins C. (2023). Jazz Panorama Portugal (Country Guide). *European Jazz Network*. Disponível em: <https://www.europejazz.net/portugal>
- Lopes, P. (2002). *The Rise Of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marquis, A. G. (1998). Jazz goes to college: Has academic status served the art?. *Popular Music and Society*, (22), pp. 117-24.
- Martin, H. (1986). *Enjoying jazz*. New York: Schirmer Books.
- Martinho, T. D. (2008). Agentes e profissões culturais - Balanço de um levantamento bibliográfico. *CIES e-WORKING PAPER*, (53). Disponível em: [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1250/1/CIES-WP53\\_Martinho.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1250/1/CIES-WP53_Martinho.pdf)

Martins, H. B. (2021). *É jazz quando me chegam lágrimas aos olhos: arquivos e coleções como estratégias de extensão identitária: o caso de José Duarte*. Tese de doutoramento (não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro.

Menezes, J. (2010). *Creative Process in Free Improvisation*. Dissertação de mestrado (não publicada). University of Sheffield, Sheffield. Disponível em: [https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/6051/1/creative%20process%20in%20free%20improvisation\\_Jos%C3%A9%20Menezes.pdf](https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/6051/1/creative%20process%20in%20free%20improvisation_Jos%C3%A9%20Menezes.pdf)

Menezes, J. (2011). O contexto social no ensino do jazz: A “jam session”. In E. Lopes (Ed.). *Perspectivando o ensino do instrumento musical no séc. XXI* (pp. 128-144). Évora: Universidade de Évora.

Menger, P. M. (2006). Artistic labour markets: contingent work. Excess supply and occupational risk management. In A. V. Ginsburgh, & D. Throsby (Eds.). *Handbook of the economics of art and culture* (pp. 766-806), Vol. 1. Países-Baixos: Elsevier.

Moura, P. (2023). *Tocamos O Que Nos Apetece*. Matosinhos: Orquestra de Jazz de Matosinhos.

Murphy, D. (1994). Jazz Studies in American Schools and Colleges: A Brief History. *Jazz Educators Journal*, 26, pp. 34-38.

Paz, (2018). *Ser Músico em Portugal: Trajetórias do Aprender a Ser Génio, Finais do Século XIX – Inícios do Século XX*. Santo Tirso: De Facto Editores.

Pinheiro, R. (2023). Past, Present and Future Jazz: Scholarship, Historiography, Education and Performance. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 54 (2), pp. 269-297.

Pinheiro, R. (2013). *Perpetuating the Music: Entrevistas e Reflexões sobre Jam Sessions*. Lisboa: Papiro Editora.

Pinheiro, R. (2012). *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.

Pinheiro, R. & Bivol, F. (2021). O ensino do jazz: uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos. *Revista Internacional Em Língua Portuguesa*, (37), pp. 173-190.

Prouty, K. E. (2005). The History of Jazz Education: A Critical Reassessment. *Journal of Historical Research in Music Education*, 26 (2), pp. 79-100.

Sanchez, L. P. (2020). *A Malta do Norte: um estudo etnográfico sobre a cena do jazz portuense*. Tese de doutoramento (não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro.

Song, A. (2013). *Music Improvisation in Higher Education*. College Music Symposium, 53. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26564917>

Wilf, E. Y. (2014). *School for Cool: The Academic Jazz Program and the Paradox of the Institutionalized Creativity*. Chicago: The University of Chicago Press.

# Daniela Mara



## **SIABURU: FABULAÇÕES DO MEU-EU-PASSA- RIM** | SIABURU: FABLES OF MEU-EU- -PASSARIM

Este ensaio busca tecer reflexões sobre a criação do espetáculo SIABURU, um desejo político que também se faz poético, ao reivindicar o direito à memória. Como retomada da ventania SIABURU busca envolver processos críticos ao recontar um outro lado da história, sobre a criação da República Brasileira. SIABURU é um pássaro que conta sobre as trilhas de fuga do povo indígena para as matas atlânticas. Dessa forma, busco problematizar sobre a criação cênica ao percorrer por trilhas que nos conecta na identidade pelo caminho da ancestralidade, processos históricos, corpo-tela (Martins, 2021) e fabulações (Patrocínio, 2022) nas possibilidades de fortalecer narrativas contra-coloniais sobre nós

This essay seeks to weave reflections on the creation of the performance SIABURU, a political desire that also embodies the poetic, by claiming the right to memory. As a revival of the SIABURU winds, it aims to engage critical processes in retelling another side of history, regarding the creation of the Brazilian Republic. SIABURU is a bird that narrates about the indigenous people's escape routes through the Atlantic forests. In this way, I aim to problematize scenic creation by traversing paths that connect us to identity through the ancestral journey, historical processes, canvas-body (Martins, 2021), and fabulations (Patrocínio, 2022), exploring the possibilities of strengthening counter-colonial narratives about us.

**CORPO-TELA—IDENTIDADE—ANCESTRALIDADE**  
**CRIAÇÃO E FABULAÇÃO** — **CANVAS-BODY**  
**IDENTITY—ANCESTRY—CREATION—AND—**  
**FABULATION**



## 1. Introdução

Os processos de composição que atravessam a construção do espetáculo *Siaburu* propõe uma reflexão entre práticas artísticas na dança, na arte indígena contemporânea e nos movimentos sociais que permeiam o levante indígena em contexto urbano no Brasil. Ao reivindicar o direito à memória, como retomada pela ventania, busco atuar numa construção antirracista sobre um recorte da história dos povos originários, questionando o processo de apagamentos dos seus descendentes que viveram a integração forçada a cidade. Nesse sentido, a perspectiva da fabulação e a memória do corpo atuam na pulsão de um outro olhar sobre a história de construção do Brasil, onde a miscigenação buscou apagar a ancestralidade indígena de quem resistiu às transformações da urbanização e ao corpo periférico. A construção deste espetáculo me faz questionar meus processos subjetivos, através das asas de um pássaro sagrado que contou uma outra história sobre meus ancestrais e a nossa resistência que persiste na repetição dos gestos, e dos nossos hábitos em comum. *Siaburu* é um pássaro das matas atlânticas, alguns dizem que ele está extinto, outros que é invenção, e há quem jura que o viu sobrevoar nas montanhas mineiras e que seu canto é um chamado de luta. Nessa reflexão, *Siaburu* atravessa as dimensões do corpo-tela (Martins, 2021) a fim de dançar as fissuras sobre as imagens inscritas no corpo, como grafia ancestral, as fabulações das histórias das forças, das lutas do movimento indígena, e também, o pertencimento étnico. Nesse sentido, meu intuito é tensionar a ancestralidade, identidade e fabulações como um gesto de recriar uma história pessoal que resiste coletivamente. Ao debruçar sobre as fabulações encontro nas problematizações das representações do corpo negro com a pesquisadora e crítica teatral, Soraya Martins Patrocínio (2021), movimento do tempo que tensiono e investigo nas fabulações deste meu corpo, ditado de pardo, que me refiro como corpo indígena em contexto periférico.

Dessa forma, meu intuito é abordar sobre os aspectos da memória, repetição do gesto e subjetividade, atrelada a uma crítica da reiteração histórica sobre os silenciamentos que promovem o apagamento de culturas e identidades conhecido, como etnocídio<sup>1:.)</sup>, em nome do progresso. Levanto essa questão através de um recorte específico da população indígena que resistiram às transformações das cidades, sendo consideradas em outros momentos como caboclos, pardos, mestiços, cafuzos, ribeirinhos e entre várias dominações. É nesse recorte que busco a compreensão dos povos que vivenciaram os processos de integração forçados desde o início do século XX, e suas reverberações nas futuras gerações no apagamento das identidades dos povos indígenas que ocupavam às margens das construções das vilas, que depois se transformaram em cidades e dos asfaltos que engoliram suas memórias (Gomes, 2022, p. 92-93). É necessário ressaltar, a força e resistência dos povos indígenas aldeados que hoje atuam frente à guerra contra as mudanças climáticas, a mineração e o garimpo em todos os biomas brasileiros. O que abordo atravessa um outro lado da história brasileira, nesse sentido, é necessário também pensarmos no processo que permeia a identidade como um lugar coletivo.



<sup>1:.)</sup> Etnocídio está vinculado a extinção de comunidades e suas práticas culturais. Disponível em: <https://www.politize.com.br/etnocidio/>

## 2. Demarcando favelas: a identidade indígena na periferia

*Piracaia: um manifesto vanguardista de indígenas anti-futuristas Tupinambá que virou Mameluco, que virou Curiboca, que virou Cafuzo, que virou Caboclo, que virou Ribeirinho, que virou Mestiço, que virou Pardo, que ficou confuso. Que transformaram em pobre, sem território, sem terra. Genocídio, etnocídio. Suicídio, Ecocídio. Tupinambá, re-existo. (Tupinambá, 2022, s/p)*

O manifesto vanguardista de indígenas anti-futuristas da artista Moara Tupinambá<sup>2:)</sup> convoca a perceber movimentos do passado, sobre essa história não contada, daquele povo que foi forçado a esquecer. A artista do povo Tupinambá nos lembra do processo de incorporação do corpo indígena à sociedade brasileira, e de tantos nomes para apagar a nossa identidade. Essa provocação me atravessa no espelho. Retomada identitária. Lembrome de Moara questionando nas reuniões da Associação Wyka Kwara: o que nos faz querer ser indígenas? Segundo a pesquisadora Adriana Santos (2015) a identidade possui a potência política quando se distingue das análises essencialistas e universalizantes do “Eu”. A partir de uma crítica pautada na filosofia africana, o eu só faz sentido no coletivo. Nesse sentido, a identidade localiza-se nos “territórios dinâmicos e ambivalentes de negociação” (Santos, 2015, p.31). A pesquisadora questiona as fronteiras de demarcações da identidade nesses territórios dinâmicos, o que define a identidade? São os fenótipos, a cor da pele, aspectos culturais, memórias ou a “consciência do oprimido?” (Santos, 2015, p.31). Ancorada nos estudos sobre negritude nos provoca a questionar as potências políticas da subjetividade, esse estar no mundo, seja pelas suas dimensões míticas, nesse movimento de retorno a terra mãe, ao tempo antes que a cruz feriu a terra na colonização; seja pelas questões ideológicas, por “conjuntos de ações que pode ser interpretada como resposta às situações históricas comuns aos negros colonizados” (Santos, 2015, p. 31). A partir desse pensamento sobre as identidades, é possível tensionarmos esses territórios dinâmicos sobre o corpo indígena em contexto urbano no Brasil, o nosso pertencimento com o povo, e a nossa atuação coletiva no movimento indígena.

O artista e pesquisador pertencente ao povo Makuxi, Jaider Esbell mira as possibilidades de atuações políticas através da subjetividade como “pistas para a ideia de mudanças de mundos que a massa geral almeja e não veja” (Esbell, 2020, s/p). Nessa perspectiva, a subjetividade age como reflexo do mundo, pautando na reflexão sobre a organização da sociedade ocidental, na extração predatória da natureza, arrancando as nossas próprias potências internas. Dessa forma, meu intuito nessa investigação do espetáculo *Siaburu* são regadas nas caminhadas coletivas, ao meu lado meus/minhas ancestrais maternos e paternos, do Movimento Plurinacional de Indígenas Mulheres - Wayrakuna, a Associação Multiétnica Wyka Kwara e também nas problematizações dos pesquisadores indígenas e negros para abordar sobre os questionamentos sobre a memória.



<sup>2:)</sup> Moara Tupinambá é ARTivista visual e curadora autônoma, natural de Maery do Pará (Belém do Pará). É tupinambá, de origem da região do Baixo Tapajós. Seu pai é da comunidade rural de Cucurunã/Santarém e a sua mãe de Santarém/Vila de Boim/Rio Tapajós. Atualmente faz parte do coletivo amazônida MAR, do Colabirinto e da associação multiétnica Wyka Kwara.

Com os pés na terra, a ancestralidade ensina sobre o tempo das folhas que caem, o tempo do fruto ser levado à boca, as histórias sobre nossas comunidades e tantos outros costumes e sabedoria de nosso povo. A pesquisadora e filha da Rainha do Congado de Nossa Senhora das Mercês de Jatobá, Leda Martins (2021, p. 23) compreende a ancestralidade como um dos princípios de relação do sujeito com o mundo em muitas culturas, como continuidade das sabedorias milenares. Quando nos colocamos à escuta de outras formas de apreensão do conhecimento, podemos buscar outras fissuras para compreensão da nossa contemporaneidade. Segundo o pensador pertencente ao povo, Krenak (2019) compartilha esses espaços de esquecimentos, dessas faltas de conexão com a nossa memória:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos. (Krenak, 2019, p.9)

Um sentimento tão comum que Krenak (2019) evidencia em suas palavras, poderíamos assim dizer que o corpo periférico nasce nesse berço da amnésia projetada. Pouco conhecia das histórias dos meus nossos ancestrais, era como um silêncio comumente forçado em nós. Aprendi nossas cosmologias nos cuidados das minhas avós, Maria da Penha e Olympia da Silveira, nas suas leituras do mundo, na força do hábito, nos segredos das plantas e curas dos chás. Eu nasci na favela da cidade de Caratinga, vi o chão da terra vermelha se transformar em asfalto e faço parte de uma população de baixa renda, herança que recebo de Portugal, da colonização e da modernidade na formação da República Brasileira. Segundo o pensador quilombola Nego Bispo (2023) processos de resistência a uma leitura do mundo são aquelas que não aceitam a colonização, bem simples. E na história brasileira as resistências nos quilombos, nas aldeias e nas favelas são partilhas coletivas da percepção do mundo, que a ancestralidade é nossa força. As estratégias de sobrevivência às desigualdades sociais nesses territórios, compartilham muito das heranças de luta da resistência à colonização. As relações que são fortalecidas pelos vínculos nas comunidades, conta muito dos nossos modos de vida contra-coloniais. Nego Bispo evidencia na arquitetura dos territórios periféricos e quilombolas as celebrações e leituras do mundo que resistem da nossa “geração-avô” (Bispo, 2023, p.12), a nossa ancestralidade.

Minha geração-avó descende dos massacres da colonização, no progresso da modernidade foram arrancados de suas memórias para servirem ao corpo branco. O pesquisador Walter Mignolo (2017) compartilha a partir dos estudos do grupo Modernidade/Colonialidade, e dos escritos de Anibal Quijano (1990) as consequências da narrativa moderna, onde a civilização ocidental nasceu na Europa. Nessa narrativa a história tende a uma hierarquização de valores, costumes, conhecimentos, artes, economia. Segundo o pesquisador, a criação da modernidade gerou uma outra faceta, a colonialidade, a qual impunham uma leitura do mundo cristão, a criação do outro demarcado pela racialidade, gênero e classe, a exploração do corpo, da terra em detrimento ao proprietário das posses; à hierarquização dos saberes e das estéticas, a nossa temporalidade e entre outros (Mignolo, 2017, pp.10-11). No pensamento moderno, a colonialidade marca seus propósitos, como ferida aberta da colônia, e mantém nas relações intersubjetivas a ideia de desigualdade social e a

segregação dos espaços no sistema capitalista. A colonialidade é esse resquício da colonização presente em nossa subjetividade, é quando o poder direcionado não está mais na exploração da terra de outro território, mas atrelado a construção do pensamento, nas divisões de trabalho, na construção do que é belo ou não. A colonialidade atua na subjetividade tornando cada vez mais difícil a identificação das máquinas de guerra que a soberania do Estado ensinou o comportamento da população. O pesquisador Achille Mbembe (2018) afirma que a soberania é compreendida como formas de autorregulação das instituições sobre o indivíduo, porém alerta as compreensões que fogem ao processo de autonomia, na percepção instrumentalizada e “generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2018, pp.10-11). A colonialidade conservou os poderes coloniais na subjetividade da formação da identidade brasileira, como adestramento de nossas potências.

Através das fissuras sobre ancestralidade e identidade, é no corpo onde repetimos nossa sabedoria, a leitura do mundo. Leda Maria Martins (2021) movimenta as estruturas do tempo espiralar em investigação das memórias sociais e culturais que também são traduções das memórias pessoais. No corpo resiste o apagamento epistemológico, advento criado na colonialidade e na modernidade tanto na cultura africana quanto na cultura indígena. É no corpo-tela (Martins, 2021) que são escritas a escuta das memórias, dos modos de vidas e das heranças que dançam no corpo como processo cultural. Segundo Leda Martins (2002) é através das grafias corporais que resistem os saberes inscritos no corpo. Quando a pesquisadora reivindica as epistemologias que foram apagadas, não arquivadas nos museus e bibliotecas, provoca a partilha das percepções ancestrais onde o outro é lido e relido, mas nunca citado em sua sabedoria. A pesquisadora provoca essa percepção da diferença do conhecimento arquivado e o registro da memória, através das performances corporais inscritas tanto na voz quanto no corpo. Diferente da escrita grafada nos arquivos e na escrita, para os povos africanos e indígenas a textualidade pulsa nos repertórios do tempo, configurando outra relação de apreender e representar suas realidades. São nas oralidades a escuta de reescrever as memórias que atravessam meu corpo, nesse testemunho da ancestralidade.

### 3. O canto de Siaburu na mata: um conto sobre ancestralidade

A escrita a seguir é influenciada pela memória, subjetividade e fabulações. Peço licença acadêmica para transcrever falas dos meus familiares, possibilidades de fabulações e compartilhamento de pesquisas históricas sobre o povo indígena Botocudo e o avanço da urbanização na região do Rio Doce, em Minas Gerais. Antes de começar esse conto, eu peço licença aos meus antepassados que resistiram a esse massacre, que formaram sua família na roça de São João de Jacutinga nas margens do Rio Doce em Minas Gerais; antes de migrarem para a área rural da cidade de Caratinga, onde a minha avó trabalhou até os 85 anos apanhando café. O conto a seguir sussurra ao meu ouvido a história desse pássaro *Siaburu* e seu canto que guiou meus ancestrais nas trilhas de fuga nas matas atlânticas. Alguns dizem que esse pássaro está extinto, outros que é invenção e há quem afirma que o viu sobrevoar nas margens do rio avô, e que seu canto é chamado de luta. Escuto essa história através de um canto triste de *Siaburu*, um pássaro que é um dos espíritos da natureza que protege seus filhos quando entram na mata em busca de alimento, sabedoria, e nutrição: - kuni, kuni!<sup>3:)</sup>



<sup>3:)</sup> *kuni* significa devorar, se nutrir. essa palavra veio no sonho do meu parente xipu puri, durante o processo de criação da dramaturgia do espetáculo *Siaburu*.

Na mata, Subaru avistava os seus filhos indo caçar no cair da noite. Os sons que ouvia na mata fechada eram os pedidos de licença e proteção para na caça. *Siaburu* agradecia, e cuidava da trilha por onde os seus protegidos passavam, - kuni kuni. O canto do *Siaburu* dava força, o corpo ficava firme e entrava na mata com a certeza que haveria fartura na caça. *Siaburu* nos seguia por cima das árvores, cantava para avisar quando a caça se aproximava e a nossa flecha mirava com precisão a presa. Quando os boruns voltavam para o acampamento os sorrisos eram motivo de festa. Levantavam o fogo, tocavam músicas e preparavam um ritual de agradecimento ao alimento. A celebração era até o sol raiar. Entretanto, havia noites em que os boruns precisavam sair correndo, deixando para trás todos os preparativos daquele dia. Quando fugiam, *Siaburu* estava lá vigiando e mostrando um outro caminho. Os sons da perseguição marcavam o ritmo de passos que cortam a mata, as pisadas fortes acompanhavam um som estridente que parecia uma flecha com fogo, latidos de cachorros, rastros dos cavalos e a maldade no sangue branco. Os mais antigos contavam que antigamente, no tempo do sol, não havia esses barulhos e a briga era só com tapuia, aimorés, tupi ou pataxó.

- Mas a nossa guerra era justa! - Contava o ancião em frente a fogueira. - A gente briga pelo direito do nosso território! Mas quando a guerra era entre os tapuias, aimorés, pataxós ou tupi a gente sempre respeitava quem vencida. Com esses homens não é assim não! Eles atiram com aquela arma de sangue, e não aceitam quando a gente vence a guerra. Teve um dia que eles invadiram nosso acampamento, e foi o canto do *Siaburu* que nos acordou. Colocamos a mão na terra e ouvimos o som dos cavalos chegando. Eu já tentei conversar com eles, mas colocaram o símbolo do Deus deles na minha cara e falam sobre possessão demoníaca. Mas mesmo assim eu tentei conversar, jogaram uma água estranha na gente, com uma fumaça boa em volta do nosso corpo e ficaram chamando o Deus deles. E depois disso eles juntaram os nossos inimigos dos outros povos numa terra só, deram bíblia, nomes novos, eu tive que aprender a língua deles, e quando conversava na minha língua eles me chicoteavam. E tinha muito parente levando chicotada para trabalhar na lavoura.

Teve um dia que juntei todos os meus parentes, do mesmo povo ou não. Eu ouvi dizer que eles tinham medo da gente, que éramos iguais a onça que comia gente. Juntei todos na fogueira e armamos uma brincadeira. Pegamos a perna da vaca e fingimos que era de um parente nosso, que cobriu a perna com folha de bananeira e começou a chorar. Era de noite, mas vimos os homens ficarem mais branco do que já são. Comíamos a carne do animal e olhávamos para eles, apontando com as nossas armas. Eles saíram correndo com tanto medo, que a gente juntou os nossos e saiu para mata adentro. Na mata eles não conseguiram nos pegar. A gente corria, e foi no escuro da noite que vi *Siaburu* pela primeira vez. Minha mãe sempre contou a história desse pássaro, diz que ele é um espírito e protege seu povo nas caçadas. Ela conta que seu pai chegava feliz com a caça na mão, contando que ouviu o canto de *Siaburu*. e que eles estavam protegidos. Eu nunca imaginei que ia ver um perto de mim. Parecia que me abraçava e me mostrava o caminho da casa. *Siaburu* é um pássaro grande e parece uma coruja, tem umas asas brancas como o urubu rei, e o canto dele parece demais o do sabiá. E foi assim que a gente voltou a ficar no meio da mata, teve um monte de parente que ficou por lá.

Já dei uma caminhada por aquelas bandas, e eles criaram umas casas grandes e diferentes, com uma nova invenção do homem branco que tem luz todo o dia. Como eu queria que a gente compartilhasse com esse povo de uma forma que eles nos respeitassem. Lembro das noites que eles estavam chorando onde a gente dormia, perguntando de planta para curar inchaço da garganta, e a gente ensinava. O conhecimento que a gente tem, a gente divide!

Não entendo o porque tem que ameaçar a trabalhar pior que o burro, pra conseguir um prato de comida. Mas a vida quis assim, e eu não sei por que, mas ela fez a gente lutar.

Com o passar do tempo, fui crescendo e ouvi a história do meu avô pela minha mãe, e de como *Siaburu* o ajudou a fugir para o meio da mata e fugir da fúria dos homens brancos. Hoje não fugimos, mas começamos a fixar nossas raízes na bacia do nosso rio avô, começamos a cuidar das nossas galinhas e apareceram outros homens de chapéu na região. Me ofereceram ajuda para construir umas casas em troca das galinhas. Fomos aumentando a nossa granja, e com casas de pau-a-pique, cimento queimado do chão, criamos o nosso canto. A gente passava bosta de vaca no chão para ficar verdinho, igual a mata. Fedia muito nos primeiros dias, mas depois passava. Nossas redes estavam sempre ajeitadas, e havia colchão de palha. A gente vivia feliz, tomava banho no rio, pescava, caçava e juntava os *primos* tudo para ir pegar taquara para fazer nossos balaios, trançar os assentos, e nossas telhas. Minha mãe contou de quando ela casou, meu pai não falava muita coisa não e quando falava, gaguejava e ficava bravo. Mas era bom para ela, a respeitava. Eles se conheceram na igreja, e só depois do casamento que eles tiveram filhos. Os dois foram morar bem perto do cafezal, onde minha mãe trabalhou a vida inteira. Lembro dela cuidando da casa, do quintal, e da gente... Ela pariu seus nove filhos na mesma casa em que eu cresci, contava que fazia como aprendeu com sua mãe, ficava de cócoras e nascia. Ela cuidava de tudo, além de trabalhar na roça. Meu pai começou a beber e ser violento em casa. Ela acreditava em Deus, e na salvação. Lembro que contava da sua mãe, minha avó... Contava que ela era filha dos *índios*<sup>4:.)</sup>, mas não era *índia* não, parecia muito com uma *índia*, mas não era não, mas parecia.

Ela também contou que seus avós fugiram de onde viviam, e que o padre tratava ela mal, por isso que eu não sou católica. Mas eu sempre achei que minha avó também era *índia*, como a Conceição, minha tia que parece muito com a minha avó. Minha mãe nasceu clarinha mas eu também não era *índia*. Aprendi a medicina toda da floresta com ela, cuidei do meu quintal com muito gosto, da mesma forma que minha mãe cuidava dos pés de cafezal que trabalhava. Todos os meus irmãos trabalhavam desde a infância, eu vendia leite na rua e engraxava sapatos com oito anos de idade! Era arteiro demais da conta, sô. Para você ter uma ideia, quando eu servi ao *tiro de guerra*<sup>5:.)</sup>, não gostava como o sargento falava comigo, ele levantava a voz e já queria briga. Numa dessas o sargento me mandou pintar o muro, e sabe o que eu fiz? Jogou as tintas na parede e saiu andando.

Um dia meu pai me contou as histórias que ouvi da minha avó, que ouviu do pai dela, sobre um pássaro, o *Siaburu*. Meu pai cismou que viu este pássaro quando ia pegar taquara no meio da mata. Ele é artesão, artista, pedreiro e entre muitas coisas, também gosta de cuidar das plantas! Na última vez que conversamos, perguntei se ele era indígena. Num rompante ele me interrompeu e mudou de assunto. Questionei sobre sua pele, seus fenótipos, todo o



<sup>4:.)</sup> A palavra *índios* e *índias* aparece nesse conto como uma referência a oralidade que minha avó contava. Reitero a necessidade atual de reflexão de outras palavras para ampliar a diversidade dos povos indígena, que atualmente é utilizado o nome do povo, ou indígenas.

<sup>5:.)</sup> Expressão comumente utilizada no Brasil para se referir aos jovens que são obrigados a trabalharem para o exército

artesanato que ele criava. Vi que ele encarou sua pele avermelhada, balançou a cabeça como se não fosse verdade e saiu. Nessa investigação encontrei a presença do povo borum na caminhada da minha bisavó, é como se eu soubesse que pertencemos ao povo borum, que somos descendentes das perseguições, mas meu pai não acreditava. Fizera ele crer que nas piores características que podem dar a uma pessoa. Quando ele se via no espelho, repetia inconscientemente o projeto colonial da sua identidade. Minha avó contou que escutou o canto do *Siaburu* uma vez, meu pai contou que viu um pássaro muito grande quando ele ia no meio da mata, e hoje eu escuto o seu canto... tenho a certeza que *Siaburu* existe. Eu sei que ele existe, ouvi seu canto enquanto dançava.

Esse conto nasce das memórias contadas pelo meu pai e minha avó, e também nas referências da pesquisadora Maria Paraíso (1992) que investiga a história do povo Botocudo em Minas Gerais. Os primeiros registros de aldeamento datam no século XV no litoral baiano, por conta da ação dos padres jesuítas. Quando o povo indígena se infectava com alguma doença contagiosa, muitos morriam e muitos fugiam para o meio da mata. Segundo a pesquisadora os processos de aldeamento eram finalizados quando o povo indígena não mantinham seus costumes:

O aldeamento de São José da Barra Longa do Rio de Contas perdurou até o século XX, quando foi extinto sob a alegação de que os índios já não se diferenciavam dos moradores nacionais, não sendo mais necessário garantir-lhes proteção e terra. (Paraíso, 1992, p.415)

Em outros aldeamentos, era o corpo indígena educado por missionários para interferir nas negociações, e estimulavam uma comunidade a combater um outro povo indígena. Muitos indígenas aldeados mantinham a fuga como rota para voltar a viver com liberdade e manter seus costumes nas matas, cerrado e sertão. Segundo Paraíso, o estado de Minas Gerais foi rota de fuga de muitos indígenas, “que se mantiveram nas matas interiores, afastados do processo de expansão da sociedade nacional” (Paraíso, 1992, p.415) favorecendo a manutenção da sua tradição. Foi no ano de 1800 a 1814 que a figura dos “caçadores de índios” (Paraíso, 1992, p.415) ressurgiram, durante a chamada Guerra Justa, “acelerando o processo de desapropriação de novos territórios e a desarticulação das sociedades indígenas que haviam conseguido manter-se em áreas marginais à atividade mineradora” (Paraíso, 1992, p.415). Segundo o pesquisador Mércio Gomes, os bugreiros (Gomes, 2022, p.58) eram os nomes popularmente conhecidos dos caçadores do povo indígena. E foram os mesmos bugreiros que mataram e estupraram mulheres indígenas, que romanticamente permanecem no imaginário brasileiro repercutindo a história da avó que foi *pega no laço*. Segundo Maria Paraíso, durante a perseguição ao povo Botocudo:

Cada vez mais, pequenos bandos procuravam contatos pacíficos, entregando-se ao aldeamento como forma de garantir a sua sobrevivência, ameaçada pelos choques com os colonizadores e com outros grupos indígenas, em função da redução e da perda dos territórios. (...) Nessa fase, compreendida entre 1800 e 1850, na área entre os rios Pardo e Doce estabeleceram-se 73 aldeamentos surgiam formas econômicas de vida que redundaram, na maioria dos casos, no surgimento de vilas e arraiais, transformados, hoje, em sede de prósperos municípios. (Paraíso, 1992, pp.417-418)

Eu nasci na cidade de Caratinga, interior de Minas Gerais, uma cidade pequena que todo mundo conhece alguém que conhece a mesma pessoa. Eu cresci numa parte afastada do centro histórico, onde a terra vermelha deixou minhas pegadas no chão na infância, quando a pedra veio e depois o asfalto, precisava andar de chinelo quando brincava, porque o calor do petróleo machuca o pé. Caratinga é nome tupi que significa “cará braco” (Pontes, 1970, p.151), esse legume que parece uma batata, foi o alimento que minha avó preparava para o nosso jantar cotidianamente. A cidade de Caratinga foi elevada à vila em 1890, sendo considerada cidade em 1892 (Pontes, 1970, p.151). E quando a roça começou a virar favela, a urbanização tomou conta do nosso modo de vida. Não ouvia mais o canto de *Siaburu*, repito o seu nome me veio enquanto eu dançava e sua história nasceu, para lembrar que ainda resistem árvores nas matas atlânticas onde *Siaburu* ainda pousa, e protege seus filhos quando entram na mata.

#### 4. Dançando outras narrativas: perspectivas sobre o corpo-tela, fabulações e ancestralidade

O processo de criação do espetáculo *Siaburu* foi possível com o resgate da memória da minha família paterna, e também materna, na repetição de seus costumes. A investigação dos movimentos aconteceu em espaços transversais, tanto nas disciplinas de criação artística, no programa de mestrado, tanto em oficinas e nas práticas que pulsaram no corpo das potências do vento. Arelado às discussões filosóficas e políticas sobre o corpo racializado em contexto brasileiro questiono sobre ancestralidades, temporalidades, fabulações e o movimento indígena na busca de uma narrativa contra-colonial em cena. Nesse sentido, buscarei a aproximação da minha ancestralidade, a partir da oralidade dos meus avô, avó e bisavós indígenas que passaram pelo processo de “integração” a fim de tensionar o conceito de corpo-tela em Leda Maria Martins (2021), e as possibilidades de criação e fabulação que a Soraya Martins Patrocínio (2021) problematiza ao corpo negro. Ao me aproximar das questões raciais pela negrura do corpo, compartilho as semelhanças e diferenças do corpo racializado, dito por alguns como pardo e, como tenho me fortalecido ao afirmar de corpo indígena em diáspora.

Corpo que resiste na repetição do gesto, nos traços da cultura e das memórias no processo de urbanização nas cidades do interior de Minas Gerais. Através desse rastro arqueológico na construção das cidades e o projeto de inserção dos povos indígenas a uma lógica de costumes ocidentalizados, a investigação em *Siaburu* dança a história da construção da República Brasileira. A pesquisadora Cida Bento (2022) tensiona as problemáticas acerca da construção da narrativa da branquitude<sup>6:.)</sup> na construção do processo de colonização, e identifica o processo de omissão na historiografia oficial da resistência dos povos indígenas



<sup>6:.)</sup> Segundo Cida Bento (2022) a branquitude refere a práticas silenciosas que compactuam com a permanência do corpo branco na centralização dos poderes institucionais, sendo este, passível de ser universal. Refere-se “a um conjunto de práticas culturais que não são nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais” (Bento, 2022, p.45) Nesse sentido, os espaços de privilégio ao corpo branco conservam lugares de poder e vantagens estruturais na sociedade ocidental. Cida Bento (2022) afirma que a branquitude não está relacionado a identidade do corpo branco, mas a reiteração de opressões ao corpo racializado.



e africanos em diáspora. “Precisamos entender sobre memória coletiva, mas também sobre a amnésia coletiva” (Bento, 2022, p.29). E ao debruçar sobre esse projeto de esquecimento da história dos povos indígenas que encarnam no meu corpo os conhecimentos e as resistências, através desse recorte específico, das famílias que foram integradas às cidades e que junto ao povo negro fortaleceu sua cultura nos quintais das favelas.

Nesse processo, ao fabular sobre essa amnésia coletiva é que me aproximo da sabedoria que resiste no corpo, quando a criação desse conto a partir da oralidade, dos hábitos e das possíveis fabulações sobre a minha família germina possibilidades de encontro em Leda Maria Martins (2003) e as problematizações dos conhecimentos que resistem no corpo. Ao questionar a valorização do conhecimento a partir de uma perspectiva de arquivamento, das enciclopédias, da documentação encontramos uma lacuna ao buscar referências das histórias que foram narradas pelo corpo que sofreu as violências da colonização. Para a comunidade negra e indígena o conhecimento oral é a transmissão de uma outra narrativa, seja a partir da performance de ritual, da repetição do gesto, dos hábitos e das manifestações dos conhecimentos que partem do corpo. A partir dessa diferença de conhecimento, a memória sobrevive em vários contextos como no corpo, e é no corpo enquanto premissa da revisão histórica é que Leda Martins (2021) conceitualiza os princípios do corpo-tela. Para a pesquisadora o “corpo-tela, é o corpo-imagem” (2021, p.77), e ao ampliar as características do que compreendemos como imagem para as outras manifestações sensíveis, como o tato, o cheiro, as texturas e o que nos fortalecem na recriação das memórias como possibilidades epistemológicas, quando abordamos por exemplo, a ancestralidade. O corpo-tela é ação que performa os conhecimentos que foram perseguidos pela colonização, nessas trilhas o corpo-tela é a resistência pela ancestralidade, atravessando outros conhecimentos que não estão registrados pela grafia ocidental. O corpo-tela é a possibilidade de sermos sujeitos da nossa própria história. Ao buscar tensionamento em outras narrativas que fogem a lógica ocidental, tendo a premissa história do processo de colonização e subestimação de outros povos, em função de suas diferenças culturais e corporais, uma das críticas que Leda Martins (2021) irá apoiar é no entendimento sobre como o tempo:

De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade, como uma sophya? De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e pra trás, simultaneamente, sempre em processos de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos? (Martins, 2021, p.23)

Quando a pesquisadora questiona esse lócus atemporal para uma perspectiva concreta da atuação de outros tempos, buscando nos devires simultâneos uma performance espiralar (Martins, 2003) na performance do corpo e de voz se insere nas culturas africanas e indígenas. Como por exemplo, nas performances rituais do Congado que performam a coroação dos seus reis e rainhas, como um gesto que configura no real, manifestações simbólicas que resistiram as violências da escravidão no Brasil. Nesse sentido, ao investigar essa perspectiva de ação em outros tempos, é possível compreender essa provocação como possibilidades metodológicas na criação em artes numa perspectiva de uma narrativa contra-colonial?

Leda Martins questiona a noção do tempo instaurada pelo ocidente, através de uma lógica causal, e a organização cronológica a caminho a uma noção do progresso, característico do pensamento moderno (Martins, 2021, p.25). Nesse sentido, a relação do tempo busca uma crescente, uma evolução que remete a um futuro comparativo das próprias ilusões da sociedade ocidental. Leda Martins afirma que “a própria ideia de *durée*, como em Bergson não escaparia totalmente dessa lógica linear consecutiva, mesmo em seus pulsos de duração, pois esta não subverte a lógica, mas a captura em momentos de imersão abismática do sujeito em si mesmo” (Martins, 2021, p.26). São nas tradições de origem africana e indígenas que a pesquisadora busca essa construção do conhecimento por outros registros e relações com o tempo. Portanto, ao buscar essa quebra do paradigma do conhecimento, afirmando as memórias que resistem no corpo como episteme.

Nessa movência de desejos em compreender o que do meu umbigo se conecta com a terra, compreendendo outros conhecimentos ensinados pela minha ancestralidade, que *Siaburu* me convoca a uma narrativa contra-colonial. A criação dos gestos a partir da sabedoria do meu pai em trançar *taquara*<sup>7:)</sup> é dança que comunica outras temporalidades grafadas no corpo. Em resistência, reivindico meu direito à memória investigando uma metodologia de criação que parte do corpo-tela e da ancestralidade, para encontrar entre essas pulsões da história que foi perseguida do meu povo. Adentrar nessas relações e voltar a um passado, que nesse caso nem foi me contato, são possibilidades de fabular sobre esse pássaro que encarna meu corpo. A pesquisadora Soraya Martins Patrocínio (2021) conceitualiza a fabulação ao corpo racializado, identificando gestos que retroalimentam nesse processo criativo: movimento, fissura e fabulação. Nesse percurso o movimento é o gesto, a fluidez crítica ao identificar ideias fixas sobre o que é arte negra. A fissura é o corte das representações engessadas ao corpo negro que por muitos momentos na história reproduz a versão do colonizador. E fabular nessa perspectiva, é poder contar uma outra história:

Possibilidade de imprimir na folha em branco, no processo de escrita da crítica, um texto performativo, articulando a experiência estética e existencial do negro/negra na construção cênica; revisar e pespectivar a história; trabalhar como artesã com estilete na mão-memória para fabular a memória mesma, ficção que é construção, que recua no passado e inventa o presente e o futuro no agora (Patrocínio, 2021, p.14)

Adentrar nas fabulações das mãos-memórias a fim de revisar a escrita do meu povo, do esquecimento forçado ao corpo indígena em contexto urbano que encontro raízes nos encontros. Compreender a identidade como processo coletivo é fortalecer a demarcação do nosso corpo como território das histórias dessa terra. Piso devagar no chão e sinto o carinho dos meus ancestrais. Encontrei meus parentes que nasceram na cidade e na aldeia, e fabulamos juntos sobre a revisão dessa história, chamada Brasil. A força do coletivo é magia ancestral, a retomada identitária foi a trilha que encontrei para voltar a amar meu corpo em suas potências criadoras. Encontrei o Movimento Plurinacional de Indígenas



<sup>7:)</sup> Taquara é uma espécie de bambu tradicionalmente utilizado por comunidades indígenas para realizar trançados para esteiras, balaios e outros objetos.

Mulheres Wayrakuna, nome de origem Aymara, que significa filhas da ventania. “Consideramos que durante séculos nossas antepassadas foram como o vento, que não se vê, mas a presença é forte e imprescindível para a sobrevivência.” (Kayapó et al, 2021, p.98). É na força da ventania que nossas vozes ecoam em coletivo, no pulsar da terra que nosso coração faz morada. E também compartilho das fabulações desse processo de etnocídio junto da Associação Multiétnica Wyka Kwara que busca acolher e reunir indígenas que nasceram em contexto urbano e por consequência desse apagamento, muitas vezes não tem conhecimento do pertencimento seu povo e da sua história. A Associação compreende que muitos dos nossos antepassados foram expulsos dos seus territórios, mas a memória e a tradição resiste no corpo e no cotidiano das famílias.

## 5. Composição e movimento: dançando os sons da terra no espetáculo

### SIABURU

Os processos de composição no espetáculo *Siaburu* estão vivos, ouvindo a cada compasso da terra, os movimentos que buscam ser corpo de uma história negada. Dos movimentos no plano baixo, a textura da terra é dançada ao sentir no corpo as memórias de um rio adoecido. Rio-avô que a mineração em Minas Gerais segue impune dos crimes ambientais advindos de uma exploração predatória da terra. Rio avó que conta nos movimentos do seu corpo a história de resistência do povo Puri em Minas Gerais. Do corpo que é da cor da terra fértil me abraça quando em cena, as pernas buscam dançar sua memória. Ficar o pé no chão é raízes, fogueira de história, um giro no próprio eixo do corpo que dança o fogo. As histórias que são dançadas em cena são escavações arqueológicas que sobreviveram nos meandros das palavras, dos gestos e movimentos. Fissurar esse processo de homogeneização da cultura imposta e reescrever pelo corpo a nossa identidade. São metamorfoses do corpo que é ensinado a pedir licença quando entrava na mata, de abraçar o rio e ser jibóia, pássaro, árvore, flor que é beijada pela abelha.

Dançar os sons da terra é curar a si mesmo no encontro de nós. Lembro muito da minha avó, a mãe do meu pai que conta na sua relação com o cuidado das plantas um cuidado e uma escuta. Conversar com as plantas é tão comum para nós. As memórias da infância me dançam sendo pele da minha avó, sendo pele do povo Borum. A retomada é pela força da ventania, nos passos de toré o corpo é levado ao vento, atravessando no palco as vozes das indígenas mulheres que fortalecem esse retorno a terra. Atravessada pelo tempo, corpo terra conta a história das bisavós que foram pegas no laço, da violência colonial dos filhos das mães (não) gentis que deram à luz a resistência. É no toque do maracá que a justiça é movimento de luta, é corpo que canta *Ük-ko-ni-man borum?* Onde está borum? Velando o corpo esquecido dos seus que é reencontrado nas miçangas e taquaras do meu pai, numa dança de *artesanias* das mãos. Volto a minha pele para dançar. Através dessa investigação das fabulações em *Siaburu*, os sons da terra, onde outras memórias foram dança. O ensinamento do meu pai para pedir licença ao entrar na mata, foi gesto para a composição de movimentos onde meu corpo é território, é natureza. Sou aranha, pássaro, jibóia nas correntezas das águas doces. Investigando os princípios das frases de movimento, a cena dilatou sua duração, como um mergulho a outra atmosfera das movências do corpo. Observei os sentidos dos gestos, buscando na repetição e intensidades outras qualidades de movimento para a cena. Sinto que ainda há outras relações possíveis para serem experimentadas na dança, compreender o peso que o silêncio partilha com o público, propondo espaços de cumplicidade nessa troca.



**Figura 1: Estreia espetáculo Siaburu, nabruxaTEATRO, Évora, Portugal**

Fonte: Fotografia Mike TheAxe (2023)

## 6. Considerações finais

O espetáculo *Siaburu* sobrevoa as memórias da minha ancestralidade, marcando territórios que o projeto de nação brasileira e a colonização buscou apagar, nas suas propostas de dramaturgias do corpo. Das memórias e histórias tão comuns ao meu corpo, reflete também na construção do imaginário do povo brasileiros, e de tantas mulheres estupradas que foram “pegas no laço”. A romantização dessa violência em nosso cotidiano compartilha das estratégias de apagamento da memória de vários povos. Meu desejo com essa escrita ensaística permeou essa problematização dos conhecimentos que são sentidos pelo corpo, quando bato o pé na terra e escuto seu pedido de justiça. O espetáculo *Siaburu* intui na performance do corpo, e reiteração do gesto a construção de uma narrativa contra-colonial. Ao dançar nas fissuras nos tensionamentos desse processo criativo, nas ausências da minha memória, o reflorestamento do meu corpo-território nas asas de *Siaburu*.

O processo criativo atravessa esse mapeamento das histórias e memórias do meu corpo, que encontra em tantas histórias parecidas, a força da coletividade da identidade. A investigação do corpo-tela (Martins, 2021) dança as fissuras sobre as imagens inscritas no corpo, como a grafia ancestral, que fortalece o vínculo com a história ancestral. O espetáculo *Siaburu* sobrevoa as memórias e lembranças tão comuns que romantizam quem foi *pega no laço*, com o desejo de denunciar os massacres da história ocidental. Me movimento a fim de dançar nas ausências as raízes da minha ancestralidade. Se o espelho

reflete o que se é, quais são os rastros da criação da República Brasileira que permite-me retomar minha identidade? As criações das narrativas contra-coloniais, que segundo Nego Bispo (2023) é simples, é não nos deixarmos sermos colonizados, aqui são escritas em nosso imaginário, nos movimentos investigados em Siaburu. A estreia do espetáculo no velho continente provocou o som do pé que pulsa a terra, demarcando no toré, a escuta da ventania e a retomada da nossa história de Abya Yala.

## Agradecimentos

Agradeço aos meus ancestrais que resistiram ao massacre da colonização no território de Abya Yala. Agradeço a força do povo botocudo e puri. Agradeço aos sobreviventes dos povos originários de Pindorama, aos guardiões da memória e a força encantada! Agradeço ao Programa de Pós-Graduação das Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto - PPGAC/UFOP e ao Programa de Mestrado em Teatro da Universidade de Évora - UÉ/PT;

Ao professor Éden Peretta, ao coletivo anticorpos, ao grupo de pesquisa Wayrakuna - Movimento Plurinacional de Indígenas Mulheres; à Associação Multiétnica Wyka Kwara; ao coletivo parentes; e à plataforma QUEERLOMBOS.

## Financiamento

Pesquisa Financiada pela Universidade Federal de Ouro Preto, BOLSA UFOP.

## Referências

Santos, A. B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA,

Bento, C. (2022). *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.

Candau, V. M. F.; Oliveira, L. F. de. (2010). Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, 26 (01), pp. 15-40.

Eshell, J. (11 Jul, 2020). *A Arte Indígena Contemporânea como campo de manifestação de inconscientes e o disparador político para o além (R)Evolutivo*. Blog Galeria Jaider Eshell. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/11/a-arte-indigena-contemporanea-como-campo-de-manifestacao-de-inconscientes-e-o-disparador-politico-para-o-alem-revolutivo/>>

Kayapó, A. N. L.; Borun-Kren, B. N. F.; Potiguara, E. ; Payayá, J. S. L.; Payayá, J. T.; Minri, K. Y. K. C. & Lopes, M. C. (2021). As filhas da Ventania. *Revista Leetra Indígena*, 1, pp.98-104.

Krenak, A. (2019). *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.

- Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, pp. 63-81.
- Mignolo, W. (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 94. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVvk/>
- Paraíso, M. H. (1992) Os Botocudos e sua trajetória histórica. In M. C. Cunha (ed.). *História dos Índios do Brasil* (pp.413-430). São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura.
- Patrocínio, S. M. (2021) *Dramaturgias contemporâneas negras: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- Pontes, S. P. (1970). *Nomes Indígenas na Geografia de Minas Gerais*. Belo Horizonte: s.ed. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:pontes-1970-nomes>
- Tupinambá, M. (21 Mar. 2022). *Manifesto Vanguardista Piracaia*. Belém. Instagram: moaratupinamba. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CbXokuZLcGg/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CbXokuZLcGg/?img_index=1) .
- Santos, A. P. (2015). Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. *Revista Urdimento*, 1 (24), pp. 28-41.



# Cláudia Fontineles



## **O TEMOR ÀS MORDAÇAS: LITERATURA E HISTÓRIA EM TEMPOS DE AUTORITARISMO NO BRASIL | THE FEAR OF GAGS: LITERATURE AND HISTORY IN TIMES OF AUTHORITARIANISM IN BRAZIL**

O capítulo visa analisar como a obra literária "Os que bebem como os cães", de autoria do escritor piauiense Francisco de Assis Almeida Brasil, publicada em 1975, aborda questões referentes às mordaças geradas pelo autoritarismo, suas práticas de repressão e de silenciamento, assim como as formas de resistência a essas práticas. Embora o texto literário não especifique o tempo e o espaço geográfico em que a trama ocorre - pois trabalha com uma temporalidade psicológica - aborda questões fundamentais referentes à configuração histórica em que foi escrita: o Brasil que vivia sob uma ditadura civil-militar. Discutimos como a obra trata temas como liberdades individuais e sua privação, as formas de violência e de humilhação, que ameaçam a vida democrática e a dignidade humana, além de abordar o significado dessas questões para a história brasileira no recorte temporal em que foi escrita e publicada. Com isso, pretendemos discutir como o texto literário analisa a democracia e o autoritarismo, além do papel que pode desempenhar no despertar da consciência histórica sobre o período histórico em questão. Para tanto, o estudo recorre à análise da referida obra, bem como às pesquisas historiográficas referentes à censura e ao período ditatorial no Brasil.

This chapter aims to analyse how the literary work "Os que bebem como os cães" (Those who drink like dogs), by Piauí writer Francisco de Assis Almeida Brasil, published in 1975, addresses issues related to the gags generated by authoritarianism, its practices of repression and silencing, as well as the forms of resistance to these practices. Although the literary text does not specify the time and geographical space in which the plot takes place - because it works with a psychological temporality - it addresses fundamental issues relating to the historical setting in which it was written: Brazil, which was living under a civil-military dictatorship. We discuss how the novel deals with issues such as individual freedoms and their deprivation, the forms of violence and humiliation that threaten democratic life and human dignity, and the significance of these issues for Brazilian history in the time frame it was written and published. With this, we intend to discuss how the literary text analyses democracy and authoritarianism, as well as the role it can play in awakening historical awareness about the historical period in question. To this end, the study will analyse the work above and historiographical research on censorship and the dictatorial period in Brazil.

**HISTÓRIA — LITERATURA — POLÍTICA**  
**HISTORY — LITERATURE — POLITICS**



## 1. Introdução

Resta-lhe uma única arma  
O sangue que redime do passado vago  
Do presente conturbado  
Do futuro incerto  
(Brasil, 2009).  
Tem medo de morte,  
mata-se, sem medo?  
Ou medo é que o mata  
[...]  
Por que vive o homem?  
Quem o força a isso, prisioneiro insonte?  
Como vive o homem, se é certo que vive?  
Que oculta na frente?  
[...]  
Que milagre é o homem?  
Que sonho, que sombra?  
Mas existe o homem?  
(Andrade, 2002).

Walter Benjamin (1996), em seu texto “Sobre o conceito de História”, publicado em 1940, analisa como - por meio do conhecimento histórico - podemos ser capazes de integrar o passado ao presente - mesmo que sob a forma de reminiscências -, em nome de um futuro. Nesse sentido, ele enuncia que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1996, p. 224). O texto aqui apresentado discute em que medida a obra literária “Os que bebem como os cães”, de autoria do escritor brasileiro Francisco de Assis Almeida Brasil (2009), nascido no estado do Piauí, integrante da terceira geração modernista (denominada de Geração de 45), pode contribuir para viabilizar tal feito a partir da utilização de linguagens artísticas, como a literatura, como recurso para o despertar a consciência histórica sobre o autoritarismo e a liberdade (Guerra, 2028, 2020) em tempos da vigência da ditadura civil-militar na *Terra Brasilis*.

Essa obra, publicada em 1975 - anos de plena atuação das medidas de exceção implantadas no Brasil pós-golpe civil-militar de 1964 e intensificadas pelo Ato Institucional (AI) nº 5, de 13 de dezembro de 1968 -, aborda questões referentes às mordanças geradas pelo autoritarismo, suas práticas de repressão e de silenciamento a todo brasileiro que fosse considerado adversário do governo ditatorial, assim como as formas de resistência a essas práticas. Essa medida visava ser um mecanismo jurídico que desse amparo ao agravamento dos arbítrios cometidos pelos aliados da ditadura, pois pretendia ser uma ferramenta legal para amparar o autoritarismo em curso no país desde a implantação do golpe, em 1964. Aprovado pela gestão de Artur Costa e Silva, previa, em descumprimento aos preceitos constitucionais, como prerrogativa do presidente da República: a cassação dos mandatos de deputados, senadores e vereadores; a suspensão dos direitos políticos dos brasileiros; o fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas dos estados e das Câmaras de Vereadores nos municípios; a intervenção do Governo Federal nos municípios e estados e a nomeação de interventores; a implantação de estado de sítio sem a prévia autorização do Poder Legislativo; a proibição do direito de *habeas corpus*, entre tantas outras arbitrariedades. Isso explicitava a face repressiva, violenta e autoritária dos governos de

exceção, e com ela, as diferentes formas de abuso contra qualquer cidadão brasileiro, que fosse considerado um adversário do autoritarismo vigente. O Ato abusivo continuara em vigência durante os mandatos dos presidentes-generais que se seguiram: Garrastazu Médici e Ernesto Geisel – que governava o país quando Assis Brasil publicara o livro (Ferreira & Gomes, 2014; Ridenti, 2014; Aarão Reis, 2010; Napolitano, 2002).

Embora a obra literária em apreço não especifique o tempo e o espaço geográfico em que a trama ocorre - pois trabalha com uma temporalidade psicológica -, podendo ser relacionada a qualquer evento que remeta a práticas autoritárias, no Brasil ou no mundo, aborda questões fundamentais referentes à configuração histórica do cenário brasileiro do tempo em que foi escrita: a configuração histórica de uma ditadura civil-militar. Assis Brasil, utilizando os artifícios de uma escrita densa e envolvente, trata temas como liberdades individuais e sua privação, as diferentes formas de violência e de humilhação física e psicológica, que ameaçavam a vida, as liberdades individuais e a dignidade humana dos personagens retratados no texto, mas também aborda o significado dessas questões para a vida social do país, para além dos sujeitos retratados em seu texto, pois, pela não especificação tempo-espacial de onde/quando o enredo ocorre, a obra permite que sua validade extrapole os domínios temporais em que foi publicada, e alcance outros tempos e diferentes sujeitos que defendam ou combatam o uso/abuso de violências e torturas por agentes estatais contra os adversários políticos ou contra quaisquer pessoas consideradas como tal.

Nesse sentido, essa obra de Assis Brasil aborda temas universais, que podem ser inseridos naquilo que Henry Rousso denominou de “um passado que não passa” (Delacroix, 2018; Arend & Macedo, 2009), por remeter a temas que continuam a despertar o interesse no presente, a partir das polêmicas e disputas que geram, entre as quais destacamos as geradas a partir das medidas de exceção tomadas pelos agentes públicos durante a ditadura civil-militar em vigência no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, mas que ecoam e ecoam na sociedade brasileira até os dias hodiernos. Essa associação entre a obra literária e a configuração histórica vivida no Brasil durante sua publicação, o ano de 1975, é feita por nós – não explicitamente pelo autor, nem tampouco pela obra, que, como dissemos, não precisa o tempo, nem o espaço onde se passa. Nós, é que, na condição de “caçadores” que a leitura nos impele, decidimos, arbitrariamente, estabelecer essa relação (Certeau, 1996).

No presente texto, consideramos que ao abordar esses temas e essas questões, Assis Brasil discute temas nevrálgicos para entender a história brasileira no recorte temporal em que foi escrita e publicada, e também para suscitar a sensibilização e a consciência histórica nos leitores pós-escrito e pós-publicação. Entendemos a obra como uma linguagem-testemunha contemporânea ao tema abordado, mas também como um registro histórico para as gerações futuras que mantiverem contato com o texto literário. Sob essa perspectiva, pretendemos analisar a obra em tela como uma fonte histórica que desperta o interesse sobre o período histórico de sua produção, ao mesmo tempo que oferece provocações aos leitores sobre a gravidade da imersão em um contexto autoritário. A obra é analisada por nós como uma linguagem artística que é, que carrega consigo as singularidades de não pretender, nem ser uma obra historiográfica, portanto, que não assume os rigores exigidos à produção do conhecimento histórico-acadêmico, mas sim como um texto literário que aborda as manifestações do autoritarismo sobre as pessoas, tentando entender que danos isso gera em relação ao contexto de suas práticas – tanto entre as pessoas, como entre as instituições, pois o professor Jeremias – retratado no texto como personagem central do romance – não está só em sua condição degradante. Vive subjugado pelas diferentes formas

de opressão e violência. O romance aborda múltiplas práticas de agressões e de violações exercidas contra os corpos dos detentos por “homens de botas” – em franca alusão às forças de segurança do Estado, entre as quais podem estar inseridas membros das Forças Armadas e demais agentes que compõem todo o aparato estatal de segurança do Brasil, em diferentes esferas da federação, podendo até ser civis apenas fardados, como o autor cogita em algumas partes da obra.

O que se pode inferir em relação a isso é que autor faz uma advertência valiosa sobre os riscos da atuação de sujeitos autoritários – que podem compor ou não o aparato de segurança estatal, mas que geralmente estão inseridos nesse meio ou se identificam com o processo de degradação dos direitos civis no país (incluindo aí os direitos humanos e políticos, pois os encaramos como indissociáveis), seja durante o período ditatorial ou mesmo após a redemocratização (Schwarcz, 2019; Schwarcz & Starling, 2015). Visamos, então, discutir o papel que o texto de Assis Brasil pode desempenhar no despertar da consciência histórica sobre o período histórico em que foi escrito e as posições da sociedade brasileira frente a esses temas. Para tanto, o estudo recorre à análise da referida obra, bem como à historiografia que discute sobre as práticas autoritárias assumidas pelo regime de exceção vivido no Brasil na década de 1970.

## 2. História e literatura: áreas sem objeto próprio?

A história é companheira da literatura desde a gestação de ambas, ora se complementando; ora se contrapondo uma à outra. Sobre ambas, todavia, paira também uma desconfiança constante: não teriam elas objetos e problemas de estudos originários que fossem específicos de sua formulação. Contra a literatura é posta a suspeição de ela não apresentar um objeto próprio, como salienta William Marx, ao declarar que “a filosofia busca a sabedoria, a ciência a verdade na natureza, a teologia o conhecimento de Deus etc. Só a literatura não tem objeto próprio: na verdade tinha, mas foi subtraído dela” (Marx, 2019, p. 8). Em relação à história, pairam a mesma desconfiança e os mesmos desafios:

Todas as outras disciplinas se definem pelo tema, pelo campo ou pelos objetos de seus estudos (como a antropologia, a crítica literária, a biologia), ou, ainda, por perseguir princípios mediante rigorosos procedimentos mentais internos para criar um mundo de sentido (filosofia, matemática). Não é o que acontece com a história. Ela não tem campo nem princípios próprios. Os historiadores podem escolher seu assunto em qualquer domínio da experiência humana (Schorske, 2000, p. 248)

Carl Schorske diz mais: afirma que a musa da história (Clio) é “boa em encontros” com as outras disciplinas num constante “jogo de encontros” por meio dos quais procura encontrar a autoridade e força explicativa num processo ou numa configuração temporal (Schorske, 2000, p. 242-243). Na tentativa de explicar o passado, a história relaciona os particulares aos conceitos e às categorias analíticas, conforme sua ordenação de temporalidades, em que Clio tece seu fio com materiais que escolheu, mas não plantou, e com conceitos que adotou, mas não criou e essa habilidade sua foi apreciada – adverte o autor -, “às vezes para ser cortejada, às vezes, escravizada” (Schorske, 2000, p. 243). Essas advertências acentuam-se sobremaneira quando as inter-relações existentes entre história e literatura são propostas, visto que, *a priori*, atribuir-se-ia à primeira a responsabilidade e o compromisso em produzir uma narrativa referenciada em *corpus* documentais, enquanto à segunda caberiam as esferas da invenção e da criação na emergência da narrativa ficcional, naquilo que Walter

Benjamin advertira ao afirmar que “o historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (Benjamin, 1996, p. 209). Dessa forma, o historiador não pode prescindir do quadro de referencialidade que seu ofício exige.

Assim, neste trabalho, a literatura é tratada na perspectiva proposta por Aldrin Figueiredo (1998), como fonte de história e não como fonte para história, abordando sua relevância como mais um discurso que (re)constrói e propõe denúncias da realidade. Também consideramos a obra literária como uma produção ficcional, na perspectiva defendida por Alfredo Bosi, quando afirma que mesmo que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o modo de trabalhar é ficcional, posto que “o romancista não mente nunca porque ele efetivamente está mexendo com representações da imaginação que podem, ou não, ter um conteúdo empírico historicamente atestado” (Bosi, 2015, p. 224). Assim, o cenário histórico é considerado pela força simbólica que produz no autor e que o inspira a escrever. Em “Os que bebem como os cães”, Assis Brasil – a pretexto de o personagem central estar recuperando a memória – informa em letras garrafais que “a obra de arte não deve se submeter ao real” e logo acrescenta – também em letras garrafais que “a arte também não deve fugir ao real” (Brasil, 2009, p. 132<sup>1:~)</sup>). Nesta pesquisa, também consideramos como valiosa a advertência feita por Nicolau Sevckenko (2003), quando destaca que todo escritor possui uma liberdade “condicionada”, ao lembrar que este é influenciado por seu tempo e por seu espaço, e esses elementos reverberam em sua produção artístico-literária. O pesquisador lembra ainda que, caso não fosse assim, a legibilidade textual ficaria ameaçada, uma vez que são os referentes que possibilitam ao leitor ler, compreender e interpretar o texto.

Os desafios aos campos da história e da literatura permanecem, sobretudo quando as duas áreas são provocadas simultaneamente a oferecer subsídios para entender as ações humanas no tempo, em especial quando se trata de um tempo de torturas e de violência institucionalizada, como quando se analisa um romance como “Os que bebem como os cães”, vencedor do Prêmio Nacional Walmap de 1975 – dez anos após Assis Brasil vencer o mesmo prêmio com a obra “Beira Rio Beira Vida”, em 1965. Em 1975, a obra também venceu o Prêmio Joaquim Manuel de Macedo.

### 3. Entre a cela e o grito: a consciência de si e a resistência

O romance de 1975, cujo enredo é composto de três elementos que se repetem sucessivamente na composição dos capítulos da obra, sob a forma de capítulos: A Cela, O Pátio, O Grito, envolve o leitor com a história de um homem sem memória, aprisionado em um cárcere, sem consciência de quem é (nome, idade, profissão, família, história), onde está, nem o que provocou sua prisão, que aos poucos vai recuperando fragmentos de sua memória e se recorda de seu nome: Jeremias, e de sua profissão: professor de Literatura e de Artes, bem como de outros resíduos de seu passado, de forma desordenada e desorientada.



<sup>1:~)</sup> Por questões estilísticas, optamos por não manter a citação em letras garrafais, como consta no original.

Os capítulos são intercalados com a sucessão de capítulos curtos, com uma linguagem concisa e direta, que vai revelando as condições angustiantes a que os homens aprisionados são submetidos. Os capítulos são intercalados sucessivamente por três títulos que remetem a dois lugares que os nomeiam, A Cela e O Pátio, e a uma ação, O Grito. Nos capítulos intitulados com nome de áreas de uma prisão (A Cela e O Pátio), há uma densa descrição sobre a condição de isolamento a que os prisioneiros estão submetidos, onde ocorrem variadas ações de violência contra o indivíduo (cela), intercalados com o contato do personagem com outros prisioneiros (pátio), o que permite visualizar que as violações e agressões não eram praticadas tão somente contra um indivíduo específico, mas contra um coletivo de pessoas aprisionadas, algo que leva algum tempo – como todo o processo de construção da consciência do personagem - para ser percebido por ele: “Abriu os olhos e pôde [sic] ver em frente: uma fila de homens, todos amordaçados como ele. Eram o seu espelho: estavam ali para as mesmas coisas” (Brasil, 2009, p. 16).

Notemos bem: homens algemados, amordaçados, a quem era negado qualquer direito à dignidade. Agredidos, cabeças raspadas para serem homogeneizados em um processo de coisificação. Negado o direito de se alimentarem ou de beberem, tinham que curvar-se, com as mãos algemadas para trás, para beber como os cães; percorriam as etapas “da dor, da imundície, da humilhação” (Brasil, 2009, p. 114). A descrição de diferentes formas de tortura vai se avolumando pelo romance e desperta a atenção do leitor para a dor enfrentada no cárcere por aqueles homens que sequer sabiam por que eram torturados:

Um murmúrio, vozes, depois alguns gritos. O seu vizinho estava sendo açoitado: berrava, gritava por Deus, pela mãe – me matem logo, dizia [...]. Seu corpo era jogado de encontro à parede – podia sentir o choque da carne macerada, o grito mais cortante. O homem estava sendo castigado [...] (Brasil, 2009, p. 116)

O castigo supostamente derivava do descumprimento do detento a uma regra da prisão: não se poderia gritar, contestar as violências sofridas, senão, seriam alvo de mais violência ou até da pena capital, como segue a descrição de Jeremias sobre as torturas a seu vizinho de cela:

O seu vizinho continuava a apanhar – debatia-se, era atirado de encontro à parede de sua cela [...]

Os gritos do preso diminuían, mas eram mais dolorosos e, quando o ouviu dizer novamente, me matem logo, me matem logo, o ar abafado da cela foi quebrado, como estilhaçado pelo matraquear de uma arma. Conhecia bem, de algum lugar, aqueles sons. A metralhadora acabara de *rasgar* o *companheiro*, e o silêncio voltou, cortante e hostil (Brasil, 2009, p. 116 – grifo nosso)



A cena dolorosa de tortura e assassinato é descrita ao longo do desenvolvimento do romance, que desde o início é provocativo e cortante, com o parágrafo inaugural iniciando com a seguinte frase: “A escuridão é ampla e envolvente”. Expressão que se repete no livro (Brasil, 2009, p. 13). Mas, por não estar localizado em tempo e espaço específico, pode se referir a qualquer contexto em que a opressão e a violência campeiam contra as liberdades individuais ou coletivas. O romance também não oferece uma identificação individual, embora o enredo descreva o sofrimento e a tomada lenta, dolorosa e fragmentada de consciência de si e de seu contexto pelo personagem central, em um processo de despertar entrecortado de esquecimentos e de lacunas, como se o autor quisesse instigar o leitor para a importância do despertar da memória acerca de uma história traumática e ainda em disputa (Thompson, 2002).

Assim, o texto cria a possibilidade da identificação de qualquer ser humano violentado com a personagem retratada na urdidura de “Os que bebem como os cães”. O tempo impreciso no texto, além de um recurso estilístico, enuncia uma astúcia do autor para tornar seu texto universal e atemporal, ao mesmo que aborda temas de horrores vivenciados no Brasil durante o contexto da escrita, sem necessariamente fornecer quaisquer elementos materiais que pudessem despertar os arroubos autoritários sobre a obra e sobre seu escritor que o vinculassem a algum evento específico. Esse recurso adotado por Assis Brasil assemelha-se àquilo que Michel de Certeau denominou de “táticas do fraco” (Certeau, 1996).

O ritmo da narrativa vai se desenvolvendo em um espiral massacrante, que demonstra desde um total desconhecimento de si e de sua condição histórico-social, para a recuperação parcial e fragmentária de seu nome e de onde estava, sem necessariamente conseguir identificar os motivos que o levaram àquele contexto de terror, como se o autor quisesse afirmar que nada justificava tamanho quadro de violência e de depreciação da condição humana sofrida pelos personagens do livro, que os equiparara inicialmente aos cães pela forma com que se alimentavam da refeição fulcral que os envenenava e comprometia sua saúde, atingindo principalmente sua memória. A escolha entre comer/beber e manter-se lúcido, mesmo com fome, remete a tantas questões relacionadas às sociedades humanas, especialmente na contemporaneidade vivida pelo escritor no período de escrita da obra: o Brasil dos anos pós-AI-5, naquilo que ficou conhecido pela historiografia brasileira como “anos de chumbo”, em referência à violência praticada por agentes públicos, a serviço do Estado Brasileiro, contra cidadãos do país, violência agravada e generalizada após 1968, ano de aprovação da referida norma jurídica (Napolitano, 2016; Fico, 2007; Ferreira & Delgado, 2007; Ferreira & Aarão Reis, 2007).

Entre os agentes estatais sobressaíram-se agentes das forças de segurança, civis e militares – militares principalmente. Assis Brasil enfatiza isso quando apresenta que os praticantes das formas de opressão, de violências (empurrões, amordaçamentos, aprisionamentos etc) e responsáveis pela imposição às condições degradantes aos prisioneiros eram os “homens de botas”, também denominados de “guardas” de “farda amarela”, em franca alusão à militarização dos agentes praticantes das medidas de exceção e de violência contra os prisioneiros: “Mas por que o esparadrapo na boca dos presos? Os *guardas* têm medo de nossas queixas ou de nossas próprias vozes” (Brasil, 2009, p. 17 – grifo nosso). Ou ainda quando Assis Brasil questiona o uso da mordaca e da algema e denuncia a prática da tortura, mesmo em situações aparentemente sob controle e que não requeriam tanto rigor:

Por que a mordança no pequeno intervalo no pátio? Por que as algemas dentro da cadeia?

Sim, era apenas uma *tortura*, pois não havia possibilidade de fuga para ninguém. E mais uma vez ouviu o barulho sólido das *botas* no chão. A *marcha militar* – cadência dentro da cadência de seu corpo, de seu coração (Brasil, 2009, p. 19 – grifo nosso)

A explícita referência, no romance, aos militares e sua associação à tortura na obra em cujo país convivia com denúncias de tortura em prisões brasileiras remete ao que é analisado em pesquisas sobre essa prática no cenário brasileiro (Miranda & Tibúrcio, 1999; Fico, 2007), repercutindo país afora e pelo exterior e provocando polêmicas em todo o Brasil e até em outros países, nos quais seus governos eram acusados de apoiarem a ditadura em nosso país (Fico, 2008). Em um período em que raras eram as pessoas que ousavam denunciar a prática de tortura durante a ditadura no Brasil, e que as que ousavam fazê-lo corriam risco de ser duramente reprimidas e perseguidas pelos agentes da repressão, Assis - que carregava no próprio nome o nome do país -, contemporâneo do tempo das práticas de repressão, de violências e de arbitrariedades - ousa enunciar, em 1975, em seu livro, essas práticas. Além disso, denomina seus praticantes como “vermes fardados que tinham o poder”, que dominavam os outros “esfarrapados como um bando de mendigos” (Brasil, 2009, p. 48).

O texto apresenta uma trama na qual era necessário descaracterizar cada indivíduo, retirar dele toda memória e história; restringi-lo não somente de liberdade física, mas de dignidade humana; fazê-lo constranger-se pelos resíduos expelidos, que sujavam suas roupas; aniquilar qualquer idiosincrasia numa homogeneização embrutecedora aos raspar-lhe a cabeça de forma compulsória junto a outros detentos; dopá-lo para tentar esvaziá-lo de passados e de qualquer identificação com os semelhantes; fazê-lo perder o domínio da palavra, da linguagem e de seus ideais; fazê-lo desistir de viver e – principalmente – de sonhar, de ter esperança e de reagir. É interessante notar a semelhança entre a escolha do personagem que representa a opressão no romance de Assis Brasil: o “homem de botas” - também denominado de “guarda” de “farda amarela”-, responsável pelas violências contra Jeremias e contra os demais prisioneiros com o “soldado amarelo” do romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, obra de 1938 – escrito quando o Brasil enfrentava outra ditadura, a do Estado Novo – após o golpe de 1937, que perseguiu e aprisionou Graciliano Ramos, entre tantos outros críticos do governo varguista. Obra na qual o autor retratara as arbitrariedades praticadas contra um sertanejo analfabeto, Fabiano, por alguns sujeitos, inclusive por um militar:

Em um dia Fabiano foi até a cidade comprar o que faltava em casa, antes de ir embora resolveu tomar um copo de cachaça, se sentia por todos enganado acreditando que sempre lhe cobravam mais do que era certo, assim como o patrão que sempre lhe pagava menos com a história dos juros. Foi aí que um soldado amarelo apareceu e o chamou para um jogo de cartas, como o homem era autoridade, aceitou, mas logo após a primeira rodada foi embora. O soldado lhe seguiu o perturbando até que Fabiano enraivecido xingou a mãe dele. Com isso foi para cadeia. *A ignorância que a pobreza lhe causara não permitiu que ele se explicasse e assim ganhou uma surra e uma noite na prisão* (Ramos, 2014)

A denúncia acerca da injustiça sofrida pelo personagem Fabiano é agravada pela incapacidade no domínio da linguagem, que o impedia de se manifestar contra isso, pelas limitações que isso lhe impingia. Graciliano Ramos também salienta as agressões sofridas por sua personagem na cadeia:

caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando (Ramos, 2014, p. 31)

Além da descrição das arbitrariedades provocadas por agentes do Estado, os romances “Os que bebem como os cães” e “Vidas secas” relatam o processo de desenvolvimento da consciência sobre a exploração sofrida pelos personagens Jeremias e Fabiano. No decorrer dos capítulos da obra de Assis Brasil, o professor Jeremias vai gradualmente tomando consciência de si, de onde estava e das agressões sofridas: “O certo era que urinava e defecava na própria calça – as algemas, que prendiam os pulsos nas costas não deixavam qualquer possibilidade de uma conduta mais higiênica, mais humana” (Brasil, 2009, p. 93). O prejuízo à sua condição humana é recorrentemente destacado pelo autor. Ao permitir que seu protagonista recupere resíduos da memória e da consciência sobre si e sobre sua história, o autor vai sensibilizando o leitor para acompanhá-lo no processo e – quiçá – levá-lo a indignar-se contra isso e contra tudo que viola a dignidade humana.

O processo fragmentado e incompleto de recuperação da consciência pelo personagem Jeremias remete à luta e ao direito de memória dos indivíduos e dos grupos violentados. Essa luta pela recuperação da consciência sobre sua identidade, o impulsionava a tentar descobrir o que o fizera ser aprisionado e aviltado na prisão, sem êxito: “Onde está o meu passado?” (Brasil, 2009, p. 78). A aflição sobre o “comprido corredor da memória” que se “embranquecia” o atormentava. Aos poucos, a memória ia sendo ativada pelo contato que Jeremias teve com outros prisioneiros. Estes ousavam expressar suas emoções por meio de gritos – que simbolizavam a consciência e a contestação da condição desumana a que eram submetidos - e por isso eram violentamente reprimidos pelos homens de farda amarela.

Enquanto a cela era tratada como o ambiente da solidão, o pátio era o ambiente da liberação dos excrementos do corpo, da higienização pelo banho coletivo, era o local de uma breve e fugaz sociabilidade entre os prisioneiros que, mesmo impossibilitados de conversar entre si, comunicavam-se pelos gestos e expressões. Era no pátio que os prisioneiros desfrutavam de “sua falsa liberdade” (Brasil, 2009, p. 1000) e onde tinham a possibilidade de gritar. O grito era a expressão da consciência sobre as violências e injustiças sofridas na prisão, ao mesmo tempo que mobilizava novas reações entre os aprisionados: “lembrou-se do grito como a realidade maior, que impulsiona, leva à frente” (Assis, 2009, p. 85), por meio do qual “todos venceriam pela resistência, pela repetição do grito” (Assis, 2009, p. 76).

No romance, Assis Brasil apresenta que essa consciência de si era conquistada gradualmente, com muita angústia: “Por que não posso recordar? Por quê?”. O contato com outros prisioneiros no pátio contribuiu para acionar sua memória, algo que não se apresenta na integralidade, mas em fragmentos. Mesmo assim, também não está totalmente perdida, assim como ocorre com toda memória, como adverte Paul Thompson (2002). Aos poucos, o prisioneiro vai recuperando a memória: “o passado que vinha em retalhos, peças de um quebra-cabeça, de um jogo que não queria se completar. *Que mão poderosa o afastava de seu tempo interior?*” (Assis, 2009, p. 131, grifo do autor).



Os grifos do autor, ao questionar que poder se interessava pelo seu esquecimento, suscitam como os silenciamentos são produzidos em tempos de autoritarismo e como pode afetar diferentes indivíduos e projetos sociais. A tomada de consciência por Jeremias, mesmo quando ocorria, dava-se através de “fiapos do passado”, por onde recuperava fragmentos da memória, por onde se conseguiria construir a consciência histórica. Mas, para o autor, até mesmo a busca por desvendar o passado também gerava entorpecimentos. A recuperação gradual e fragmentada da memória pelo personagem é indispensável para a consciência sobre sua condição de aprisionado e violentado em que vivia, bem como para sua reação contra isso, manifestada pela recusa do consumo da sopa ou da água do tanque – responsáveis por promover seu esquecimento – ou quando ousa repetir o gesto dos outros prisioneiros e passa também a gritar.

Várias são as formas de tomada de consciência de si por Jeremias, entre as quais sobressaem-se a consciência sobre seu nome e sobre sua profissão: Jeremias, um professor, recordação feita apenas no penúltimo capítulo do livro, de forma oscilante, em que a condição do tempo é impreciso, parece vim de uma lembrança do passado; lembrança essa que aparece em frases repetidas, como num sonho, não parece ser contemporânea do tempo da prisão, mas talvez apresente alguns elementos que sugerem os motivos que o levaram àquela condição desumanizada em que viva:

Hoje é dia de meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, me chamo Jeremias, sou professor de literatura, tenho uma mulher e uma filha, minha mãe ainda está viva, a casa em que moramos é alugada, tem um jardim onde cultivo flores, hortênsias, margaridas, tem um quintal cheio de mangueiras, todo dia saio de casa pela manhã e vou para a escola, não tenho carro, pego o ônibus das nove horas (Brasil, 2009, p. 139)

Esse enunciado repete-se dez vezes consecutivamente, mantendo o mesmo início, como uma reminiscência que relampeja diante ao perigo, como Walter Benjamin (1996). Jeremias repete uma dezena de vezes: “Hoje é dia de meu aniversário [...]”, modificando a parte final do parágrafo, na qual acrescenta algumas informações e dados sobre si: era professor de literatura, que ensinava sobre a “utilidade da arte num mundo de inúteis” (Brasil, 2009, p. 140), num mundo de tecnocratas, em que se valoriza áreas como economia. Era casado, tinha uma filha e mãe – mulheres fundamentais na recuperação parca de sua memória ao longo do romance. A mãe é por quem ele e os outros prisioneiros gritavam diante das torturas. Estava escrevendo um livro, uma obra que pretendia despertar os “distraídos” para a importância da arte. Interessa-se pela vida de Sócrates e pela forma que foi condenado à morte: “agitou ou não os estudantes?” (Brasil, 2009, p. 140). Essas lembranças parecem sugerir o motivo pelo qual fora preso. Ele próprio também seria um filósofo?

Os parágrafos sucedem-se embaçados, como lembranças confusas, até lembrar de ser chamado ao gabinete do diretor, onde volta a enunciar a frase que inicia o romance: “a escuridão é ampla e envolvente” (Brasil, 2009, p. 141), de onde vêm lembranças confusas, que parece ser quando fora detido, parece ouvir os comandos: “Deixa as mãos dele algemadas” (Brasil, 2009, p. 141). A partir de então, as lembranças parecem ser do cárcere, mais uma vez, sem precisar o tempo transcorrido entre a data do aniversário e a recuperação desses fragmentos das lembranças:

aos poucos ia apalpando o escuro da cela, o silêncio da escuridão, o zumbido do próprio corpo, estava no chão frio, os braços para trás das costas, aos poucos ia apalpando o chão com o corpo, de bruços, o rosto quase a tocar a areia: sentia o cheiro da terra – uma terra vermelha e usada, o mofo no ar, o cheiro de urina – sentia as paredes, mesmo sem vên-las na escuridão: a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros (Brasil, 2009, p. 141)

Jeremias, um professor de literatura, apreciador de artes e de filosofia, escritor, sem muitas posses materiais, com uma rotina simples entre a casa, o ônibus, a escola e um pequeno clube, aprisionado no ambiente de trabalho, sem reconhecer o motivo da prisão, ao que parece, denunciado como o filósofo grego ao qual apreciava, por razões desconhecidas, talvez por ser também considerado um “agitador” de ideias entre os jovens. Mas isso nem ele próprio lembra. O que é possível inferir é que a situação do protagonista do romance de Assis Brasil faz lembrar de muitos outros brasileiros denunciados, perseguidos, processados ou aprisionados no tempo da ditadura instaurada no pós-golpe de 1964, como indicam as pesquisas históricas que informam que “a repressão que se seguiu ao golpe não pôde [sic] calar setores de classe média, principalmente no meio intelectual e artístico” (Napolitano, 2007, p. 188). Isso porque, segundo a explicação de Marcos Napolitano, “estudantes e jovens intelectuais também seriam os principais integrantes dos grupos de oposição clandestina à ditadura”.

Jeremias, um personagem de uma obra literária, pode representar qualquer pessoa violentada pelo arbítrio de um poder autoritário em qualquer lugar ou temporalidade, mas preferimos ler o texto com a vinculação da obra ao tempo e lugar de sua produção. Assim, consideramos que Jeremias poderia representar um dos vários professores ou intelectuais presos durante a ditadura civil-militar em vigência no Brasil no tempo da produção do livro, ou mesmo os muitos estudantes detidos ou processados nesse período, uma vez que:

esse meio estudantil insubordinado constituía o público principal do teatro, do cinema, das artes plásticas, da literatura, das canções, dos ensaios, das revistas e jornais, enfim, da produção artística e intelectual mais expressiva do período – quando não era mesmo o produtor (Napolitano, 2007, p. 190)

Muitas outras são as humilhações e horrores narrados na obra, a ponto de Jeremias lutar por sua lucidez e pela vida, até encontrar como modalidade central de resistência adotar a mesma forma de luta de seus colegas: esfregar os pulsos contra o muro até o jorrar de seu sangue por fim às angústias e aflições enfrentadas no cárcere. A medida extrema do personagem acompanha o processo de desespero de alguém que se ver impotente diante da humilhação e do martírio. O jorrar do sangue vermelho, mais que uma fuga, é tratada no romance como uma forma de luta. A princípio, ele tenta evitar que seus companheiros de prisão atentem contra a própria vida: “Vivam, homens!”. À medida que o tempo transcorre e agravam-se as torturas e violências, o esfregar os pulsos no muro é visto como a reação possível contra a opressão.



## 4. Considerações finais

Talvez a última reação ante a impotência de presenciar e ser submetido a tanta truculência seja mais uma tentativa de promover a reflexão sobre o papel dos professores que foram condenados por promoverem o conhecimento crítico entre seus estudantes, como ocorrera com o filósofo Sócrates na Grécia Antiga. Como se pretendesse escrever uma analogia ao mito da caverna, de autoria de Platão<sup>2:.)</sup>, Jeremias iniciara o romance na escuridão; aos poucos foi tendo acesso a “sombras” sobre si e sobre seu passado, sombras que vão se transformando em memórias esparsadas sobre quem era, sua família, seu ofício. Relampejos de luz apontam sobre seu passado, ainda marcado pela escuridão que o impedia de conhecer o que fizera para justificar sua prisão e tanta violação contra sua condição humana – mas, à medida que relembrava, era como se saísse da escuridão que lhe assolava.

No convívio com outros presos, foi tomando consciência de si, de sua história e de seu passado, tentando entender o que motivara sua prisão, sem entender. Tudo o que lembra é de maneira incompleta e demarcado por restrições. Desconhece muitas de suas reações diante de algumas situações: lembra-se clamando pelo colo da mãe e por justiça. No processo, lembra as violências sofridas na prisão, evita alimentar-se por receio de ser envenenado. O veneno apaga sua memória, sua história; desconfia das botas e dos desfiles militares; não consegue desenvolver diálogo com outros prisioneiros; passa a criar um laço de carinho com dois ratinhos de sua cela: César e Julieta (alusivos ao rei e à personagem shakespeariana): aos nomeá-los, procura humanizá-los por considerar os homens que o encarceravam vermes. Mais uma vez, assim com Graciliano Ramos já fizera, os animais ganham características humanas enquanto os homens se desumanizam. No texto do autor piauiense, os ratos são seus companheiros, por quem sente compaixão e carinho, enquanto os humanos que o agridem vão evidenciando sua desumanidade ao reprimir e oprimir seus semelhantes, tornando-se vermes. No processo de recuperação de alguns lampejos de passado não localizara nenhuma prática de crime em sua história que justificasse sua prisão e as violências sofridas, exceto o fato de valorizar a liberdade de pensamento e de procurar ensinar isso a seus estudantes, seja em suas aulas ou no livro que estava escrevendo – processo que parecia ter sido interrompido pelo aprisionamento. Seu grande crime parece ter sido defender a liberdade e a dignidade humanas, através da literatura, das artes e do amor ao conhecimento crítico. Lembra-se remotamente – como toda lembrança que recuperava – que fora preso no ambiente escolar, no dia de seu aniversário.

Até isso ele desconhecia se realmente tinha ocorrido ou se estivera sonhando ou em processo de alucinação, pois suas lembranças estavam comprometidas, irrompiam de maneira nebulosa e imprecisa. Sua perspectiva de tempo o remetia a angústias, violências e repressão, que ele tinha certeza de que inviabilizavam sua condição humana e o oprimiam – como faziam com tantos outros homens aprisionados e desumanizados. Sabia disso pelas cenas que presenciara, não pelo diálogo, pois estivera impedido de se comunicar além dos gemidos, olhares e expressão de gritos e de gestos de desespero ou de resistência de cada um. Foi assim que acompanhara sucessivas mortes desses homens, que lançavam seus



<sup>2:.)</sup> No romance, Assis Brasil faz algumas referências indiretas ao mito da caverna.

pulsos contra o muro, na tentativa de interromper o ciclo de horror ao qual eram submetidos. Entre suas dores, estava a de ser impedido de ter consciência sobre seu passado, naquilo que, aos poucos, foi identificando como uma das principais estratégias para tentar dominá-lo e a todos os outros detentos. Ter conhecimento de si e de sua história era uma ameaça ao poder constituído que os aprisionara e os oprimia. Mas ele continuava a desconhecer por que isso ocorrera. A consciência de sua história era tão poderosa que era preciso drogar a ele e aos outros presos para esquecerem seu passado e se descaracterizassem. Mas isso não fora suficiente para dominá-lo por completo. Aos poucos, no convívio com a coragem dos outros que ousavam gritar, sua memória foi sendo acionada – de forma parcial, restrita – mas capaz também de impulsioná-lo a lutar e a reagir, com pequenos atos ou gestos, até conseguir gritar também ou quando fez o ato mais extremo direcionando-se contra o muro, para interromper o ciclo de terror ao qual fora submetido.

A consciência da importância do grito e da luta o fortalecera, o impulsionara a descobrir mais e a reagir contra aquela condição degradante a que fora submetido. A cada resíduo de memória recuperado, um pouco de si era reencontrado, mais consciência sobre a condição indigna vivida ele obtinha. Descobria a importância de sua vida e dos seus “companheiros” – termo que pode ter sido usado para fazer referência à conotação política das formas de tratamento entre militantes de esquerda que lutavam contra o regime autoritário brasileiro dos anos de 1970 ou contra qualquer outro tempo que valoriza as formas de opressão. “Os que bebem como os cães” continua contemporâneo nosso pela atualidade das questões suscitadas e pelas reflexões que provoca, assumindo-se como atual pela pertinência das temáticas tratadas e pela qualidade das discussões que elegantemente ele promove.

Nesta análise sobre a obra, interessou-nos tratá-la como uma linguagem adotada para despertar a consciência brasileira no leitor, para que esse entenda, se sensibilize e possa combater as opressões que afligiram a sociedade brasileira no tempo da escrita e de sua publicação. Mas Assis Brasil foi muito além, transformou o tempo, o espaço e a problemática do texto em universais, fazendo de seu texto uma defesa dos direitos humanos e da dignidade humana, como direitos inalienáveis. Se o romance de Assis Brasil pode ser considerado universal e sem fronteiras históricas ou geográficas, e a temática pode se remeter a qualquer circunstância em que a dignidade humana é ameaçada, consideramos que *Jeremias* é uma homenagem a todo aquele ou a toda aquela que toma consciência de si e defende a importância da liberdade ou se insurge contra as formas de opressão e de abuso contra a dignidade humana, e torna-se um “homem em luta”. Entre tantas de suas lições, a última: a coragem de escrever seu próprio destino.

## Financiamento

Pesquisa desenvolvida com auxílio da Bolsa de Produtividade Científica do CNPq – chamada nº 09/2022-PQ.

## Referências

Aarão Reis, D. (2010). Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos. Rio de Janeiro*, 23(45), 171–186.

Arend, S. M. F., & Macedo, F. (2009). Sobre a história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. *Revista Tempo & Argumento*, 1(1), 201–216.

- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, A. (2015). *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34.
- Camus, A. (2004). *O mito de Sísifo* (Ari Roitman e Paulina Watch, Trad.). Rio de Janeiro: Record.
- Certeau, M. (1996). *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Delacroix, C. (2018). A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras?. *Revista Tempo & Argumento*, 10(23), 39–79.
- Ferreira, J.; Gomes, A. M. (2014). *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, J.; Delgado, L. A. (Orgs.) (2007). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, J.; Aarão Reis, D. (Orgs) (2007). *Revolução e Democracia (1964-...): as esquerdas no Brasil*, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fico, C. (2008). *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fico, C. (2007). Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In.: Ferreira, J.; Delgado, L. A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Figueiredo, A. M (1998). Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: Chalhoub, S.; Pereira, L. A. de M. (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Guerra, P. (2020). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco Eras. In: McKay, G., & Arnold, G. (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. DOI <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859565.013.14>.
- Guerra, P. (2018). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, 13 (1), 195–214.
- Marx, W. (2019). *Ódio à literatura: uma história da antiliteratura*. São Paulo: Paco Editorial.

- Miranda, N. ; Tibúrcio, C. (1999). *Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar – a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Boitempo/ Perseu Abramo.
- Napolitano, M. (2002). *Cultura e poder no Brasil contemporâneo: 1977-1984*. Curitiba: Juruá.
- Napolitano, M. (2016). Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. *Literatura e Sociedade*, v. 23, 232-243.
- Napolitano, M. (2007). Intelectuais e artistas brasileiros nos anos de 1960/1970: “entre a pena e o fuzil”. *Artcultura*. v. 9, 185-195.
- Ramos, G. (2014). *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record.
- Ridenti, M. (2014). Cultura. In.: Reis, D. A. (Coord). *Modernização, ditadura e democracia (1964-2010)*. V. 5. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Schwarcz, L. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Schwarcz, L.; Starling, H. (Orgs.) (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, N. (2003). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schorske, C. E. (2000). *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Thompson, P. (2002) *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra.



# DEBORAH RIBEIRO



**SOMO NOVUM, SOMOS FORTES. O PRESENTE HIPO-UTÓPICO NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-AMERICANO, E A FAMILIARIDADE PERIFÉRICA ENQUANTO ESTRANHAMENTO DO AGORA | WE ARE NOVUM, WE ARE STRONG. THE HYPO-UTOPIAN PRESENT IN LATIN AMERICAN SCIENCE FICTION CINEMA, AND PERIPHERAL FAMILIARITY AS AN ESTRANGEMENT FROM THE NOW**

Este estudo, de investigação fílmica qualitativa baseado nos fundamentos da teoria crítica, se volta para o cinema de ficção científica produzido no Sul Global, mais especificamente na América Latina. Objetivamos perceber as características e peculiaridades, narrativas e estéticas, apresentadas nos filmes selecionados, que são realizados sob a perspectiva periférica. A ficção científica que referenciamos, não necessariamente estranha um elemento externo ou exterior à narrativa, o sujeito do seu filme/país é historicamente o elemento exterior, e por isso estranha a si mesmo no filme, alcançando o estranhamento cognitivo por meio da familiaridade. Salientamos o conceito de hipo-utopia e suas formulações teóricas, que são exploradas ao longo do estudo. Referimo-nos também aos postulados teóricos sobre o cinema de ficção científica de Darko Suvin e sua conceitualização do novum e do estranhamento cognitivo. Assim, exploramos o cinema de ficção científica latino-americano contemporâneo, articulando os aspectos narrativos e visuais, com os conceitos apresentados.

This qualitative film research study, based on the principles of critical theory, focuses on science fiction cinema produced in the Global South, specifically in Latin America. Our aim is to identify the characteristics and peculiarities, both narrative and aesthetic, presented in the selected films, which are created from a peripheral perspective. The science fiction we refer to does not necessarily introduce an external or foreign element into the narrative; instead, the subject of the film/country is historically the external element, and so it estranges itself in the film, achieving cognitive estrangement through familiarity. We emphasize the concept of hipo-utopia and its theoretical formulations, which are explored throughout this study. We also refer to Darko Suvin's theoretical postulates on science fiction cinema and his conceptualization of the novum and cognitive estrangement. As a result, we explored contemporary Latin American science fiction cinema, relating narrative and visual aspects to the concepts presented.

NOVUM ————— ESTRANHAMENTO COGNITIVO ———  
HIPO-UTOPIA ————— FICÇÃO CIENTÍFICA — SUL GLOBAL  
NOVUM ————— COGNITIVE ——— ESTRANGEMENT  
HIPO-UTOPIA ——— SCIENCE FICTION — GLOBAL SOUTH



## 1. Introdução

O gênero cinematográfico de ficção científica é comumente associado às produções estadunidenses e europeias, com grandes orçamentos, amplo uso de efeitos artificiais, viagens espaciais ou temporais, epidemias e outras problemáticas que se relacionam com a ciência e tecnologia, de forma utópica ou distópica<sup>1:.)</sup>. No entanto, a produção destes filmes não fica restrita a estas regiões, e, ainda que em quantidades expressivamente reduzidas, também se originam dos países que fazem parte do Sul Global<sup>2:.)</sup>.

Além disso, historicamente, o cinema de ficção científica também movimenta estudos, principalmente na academia, a respeito de suas potencialidades críticas e didáticas de pensar os contextos de desigualdade e sujeição, como por exemplo os que relacionam o gênero com as teorias marxistas. (Suvin, 1979; Freedman, 2000; Miéville & Bould, 2009; Mazierska & Suppia, 2016; Cornea, 2017). Neste contexto, de produção fílmica e acadêmica, o cinema de ficção científica produzido nos países latino-americanos tem logrado espaço nos estudos e discussões que visam perceber as especificidades produzidas nos países periféricos, bem como, as suas potencialidades quando deslocadas da perspectiva colonial dominante.

Perseguindo a proposta de reafirmar as possibilidades do cinema de ficção científica enquanto um dispositivo para a promoção das transformações sociais, passamos a apresentar os conceitos fundamentais basilares. Ainda, localizaremos os modos de fazer cinema de ficção científica contemporâneo na América Latina, expressos nos filmes *Nova Ordem / Nuevo Orden* (México, 2020) e *Carro rei* (Brasil, 2021).

## 2. O gênero de ficção científica e contexto latino-americano

Para emprendermos este estudo, é importante ressaltar que o gênero de ficção científica não é um conceito fechado, e, de acordo com Parrinder (2003), desde sua primeira menção enquanto gênero literário por William Wilson em 1851, até os dias atuais, o uso da terminologia gera debates. Sobre esta discussão acerca da categorização do gênero. Sobre isto, Roberts também afirma:



1:.) "Tomando como referencial a teoria marxista, podemos considerar como utópicos os filmes que fazem menção a uma sociedade ideal atingida, o comunismo. Na subcategoria de filmes distópicos, relacionamos com o desenvolvimento e transformação do capitalismo, e suas consequências danosas, nos âmbitos políticos e sociais." (Ribeiro, 2021, p.29)

2:.) Sul Global "Sul Global" é o termo utilizado em estudos pós-coloniais e transnacionais para se referir, de uma maneira mais geral, "às regiões da América Latina, Ásia, África e Oceania", fazendo parte de uma família de termos como "Terceiro Mundo" e "Periferia", e "que denotam regiões fora da Europa e da América do Norte [regiões do chamado Norte Global], em sua maioria (embora não todas) de baixa renda e muitas vezes politicamente ou culturalmente marginalizadas [...] "funciona como mais do que uma metáfora para o subdesenvolvimento", fazendo "referência a uma história inteira de colonialismo, neo-imperialismo e mudanças econômicas e sociais diferenciadas por meio das quais grandes desigualdades nos padrões de vida, expectativa de vida e acesso aos recursos são mantidas" (Dados & Connell, 2012, pp.12-13 cit in. Margotto, 2021, p.29)

(...) não há entre esses diversos pensadores um consenso simples sobre o que é FC, além do acordo de que é uma forma de discurso cultural, que envolve a concepção de um mundo, de um modo ou de outro, diferenciado do mundo real em que os leitores vivem. (Roberts, 2018, p.41)

Porém, assumidas as divergências e confluências entre os teóricos da ficção científica, enfatizamos neste estudo, não o mundo do leitor/espectador, mas sim o contexto de conceptualização e produção dos filmes, para percebê-los distintos da fantasia e da não-ficção. Neste sentido, tomamos como referência os postulados do estudioso Darko Suvin (1979), um dos teóricos mais referenciados nos estudos do *sci-fi* que se propõe a sistematizar elementos e características específicas encontradas no gênero que podem inscrever um texto ou filme enquanto tal.

O autor, orientado pelos pressupostos marxistas, assinala que é necessário que seja identificado um elemento *novum* na narrativa, que seja estranho ao mundo empírico do realizador, mas que promova o movimento dialético do estranhamento cognitivo. Isso significa que a componente nova precisa ter uma locução possível com a realidade, deixando de ser apenas fantasiosa.

É importante percebermos que Suvin enfatiza que a experiência do compositor é o ponto de partida de análise do estranhamento. Quando tomamos este referencial de arranque, que parte do ponto de vista em que a obra foi escrita, é diminuída a inconstância categórica que pode ser atribuída a obras escritas em diferentes tempos históricos. Trata-se, portanto, de uma sistematização orientada pelos preceitos do método marxista do materialismo histórico, que compreende a dimensão histórica dos diferentes processos naturais e sociais em constante movimento, de modo que o fenômeno enquanto matéria é um constante produto desta cinesia factual. (Ribeiro, 2021, p. 22)

Referenciado nas experiências do Teatro Épico de Bertolt Brecht<sup>3:.)</sup>, Suvin elabora a suas formulações sobre o estranhamento cognitivo. O autor explora no teatro diferentes mecanismos para a promoção do distanciamento do espectador do palco. Esta distância, de acordo com Brecht (2005), poderia estar expressa no texto, mas também na montagem, nos elementos visuais e sonoros da peça, e no caso deste estudo, no filme. Brecht e Suvin afirmam que essa quebra de identificação mimética, ou ainda, o elemento *novum*, orientado para a cognição, possibilita um olhar mais questionador dos contextos atuais do espectador. Este cinema, portanto, tem potencialidades didáticas e ativas na medida em que explora mecanismos de artificialidade para expor o mundo social enquanto algo construído, em constante transformação e passível de mudança.



<sup>3:.)</sup> “A oposição ao efeito ilusório na representação é a premissa principal para compreendermos a forma de fazer teatro de Bertolt Brecht. Em resposta ao teatro naturalista aristotélico, propõe-se um teatro que busca ser político, e de maior engajamento crítico, na medida em que não omite a simulação presente no palco.” (Ribeiro, 2021, p. 32)

Enquanto representante do cinema do estranhamento cognitivo, bem como da sua teorização adaptada ao fazer cinematográfico, temos a proposta dialética de Serguei Eisenstein (2002). Ainda que não tenha produzido nenhum filme de ficção científica, assim como Brecht, o realizador aplicava o distanciamento cognitivo em seus filmes com o mesmo ideal pedagógico proposto pelos postulados de Suvin. A percepção do espectador, em Eisenstein, era distanciada utilizando elementos de montagem, narrativos, sonoros, visuais e de atuação.

Destacamos para este estudo de análise fílmica, a utilização que o realizador faz de metáforas visuais e narrativas para promover um deslocamento do cotidiano, tal como faz a ficção científica. O realizador afirmava que este fazer cinematográfico que rompe com realidade, tem um potencial de fazer o espectador sair de si mesmo, e ter acesso a uma nova leitura da realidade (Ribeiro, 2021).

Alguns estudos recentes das narrativas de ficção científica apontam para uma distinção nas produções realizadas nos países periféricos, pertencentes ao Sul Global (Ginway, 2005; Paz, 2008; Suppia, 2013; Ferreira, 2011). Além de ser um cinema feito com orçamentos muito menores, o que impossibilita o uso dos mesmos efeitos especiais, também carrega nas suas narrativas e elementos estéticos, os passados de colonização, as desigualdades sociais, a denúncia de tensões entre o processo de modernidade e a identidade nacional, e outras questões específicas da realidade do Sul global.

Pensando nestas características específicas da produção literária de ficção científica periférica, e mais especificamente, a brasileira, o autor e pesquisador Roberto Causo (2021) lança mão do conceito *tupinipunk*, que seria uma espécie de *cyberpunk*<sup>4:.)</sup> brasileiro, com particularidades narrativas e estéticas associadas aos contextos específicos, dos quais podemos também pensar nos outros países latino-americanos. Explica:

Assim como o *cyberpunk* anglo-americano, o *tupinipunk* também seria uma resposta ao globalismo e ao multiculturalismo - mas uma resposta própria de um país que vive uma situação diferenciada de desenvolvimento cultural e científico, onde a modernização ainda esbarra em elementos que remetem aos modelos de nossa colonização. (Causo, 2021, p. 107)



<sup>4:.)</sup> O *cyberpunk* é "Um movimento surgido dentro da ficção científica anglo-americana, por volta de 1981-82, com a intenção de reconduzir o gênero para a linha de frente das transformações mundiais, que, na visão de seus componentes, estava nos campos da informática, comunicações, e implantes mecânicos. É uma ficção que lida com um "futuro onde blocos políticos e industriais podem ser globais [...], antes de nacionais, e controlados através de redes de informação; um futuro no qual aumentos mecânicos do corpo humano são lugar-comum, tanto quanto mudanças mentais e corporais alcançadas por drogas e engenharia biológica. Central para a ficção *cyberpunk* é o conceito de realidade virtual [...], onde as redes de dados do mundo formam uma espécie de meio-ambiente mecânico no qual um humano pode penetrar [...]"[...]Densidade de informação, freqüentemente escorregando para dentro das histórias por meios quase-subliminares, tem, desde o começo, fortemente caracterizado o próprio estilo *cyberpunk*." (Nichols, 1993 cit in Causo, 2021, p.106)

É também neste esforço de investigação da ficção científica produzida nos países periféricos, não somente os pertencentes a América Latina, que o pesquisador brasileiro Wilson Ferreira se volta para as produções fílmicas. O investigador inaugura a categoria de análise da hipo-utopia, para pensarmos nas particularidades apresentadas por estes filmes. Segundo Ferreira,

Se a principal característica do gênero é a especulação sobre mundos futuros utópicos ou distópicos, nessa produção de FC periférica, ao contrário, cria-se uma utopia que poderíamos chamar de “hipo”: na hipo-utopia o futuro tal qual previsto nas utopias científicas e tecnológicas modernistas não se realizou, nem nos seus aspectos positivos (utópicos) nem nos negativos (distópicos). “Hipo” no sentido de “insuficiência”, “posição inferior” + “topia” do grego “topos”, “lugar”. (Ferreira, 2015, s/p)

A ficção científica periférica, portanto, se reporta à sua própria realidade enquanto a componente estranha. O elemento *novum* aqui, se localiza na exposição e apropriação destas precariedades para fazer denúncias do contexto atual, e não do que virá. O futuro, ou ainda, a hipótese é uma projeção hiperbólica, uma paródia do presente, pois nos contextos do Sul Global, de acordo com Ferreira (2015), não há hipótese concretizável.

Ferreira também menciona o fracasso da ideia da universalidade, proposta pela tecnologia, que pode ser verificada de forma mais debochada no cinema de ficção científica que se encontra “ao sul do futuro” (Ferreira, 2015)

Outro cânone da ficção científica, a sofisticação tecnológica, entra em crise com a destotalização. A tecnologia até continua sofisticada, porém perde o seu caráter de planejamento, totalização e controle. A Ciência abandonou qualquer projeto que aspirava à universalidade, ao planejamento da totalidade global, social ou urbana. Ao assumir a forma de tecnociência, ela privatiza e individualiza seus propósitos. Abandona o macro para concentrar-se no micro: gadgets tecnológicos sofisticadíssimos e prédios inteligentes conectados com velozes fibras óticas enquanto as ruas e o entorno público são dominados pelo caos da poluição, do trânsito e do lixo. (Ferreira, 2015, s/p)

Ainda, em sua proposição do conceito de hipo-utopia, o autor discorre sobre a perda da noção de progresso, de abandono, de “baixas colaterais” (Bauman, 2005 cit in. Ferreira, 2015, s/p), que empurram a população redundante para os guetos e exclui de maneira compulsória, seja fisicamente ou virtualmente.

Com base nestas propostas teóricas, passamos então para a análise de dois filmes produzidos na América Latina, para verificar as suas especificidades enquanto cinema de ficção científica periférico.

### 3. Análise fílmica

Para conduzir esta pesquisa, adotamos uma abordagem metodológica qualitativa de análise fílmica que se concentrou na produção de cinema ficção científica produzidos na América Latina. A seleção dos filmes foi realizada com base em critérios específicos, incluindo a data de lançamento, relevância para o tema da hipo-utopia e representação da perspectiva periférica. Foram escolhidos dois filmes contemporâneos que atendiam a esses critérios: *Nova Ordem / Nuevo Orden* (2020) do realizador mexicano Michel Franco, e *Carro Rei* (2021)

da realizadora brasileira Renata Pinheiro. Esses filmes foram considerados exemplares latino-americanos do gênero e proporcionaram uma base sólida para a análise proposta.

A análise dos filmes selecionados foi realizada por meio de uma abordagem interdisciplinar que combinou elementos da teoria crítica, teoria do cinema e teoria da ficção científica. Primeiramente, assistimos aos filmes para compreender sua narrativa, estética e elementos visuais. Em seguida, aplicamos os conceitos de hipo-utopia, estranhamento cognitivo e *novum*, derivados das teorias de Darko Suvin e Wilson Ferreira, para desvendar as peculiaridades e características específicas dos filmes que se enquadram nesses conceitos. A análise foi complementada por revisão da literatura acadêmica relevante sobre o cinema de ficção científica na América Latina e a categoria de hipo-utopia.

No contexto da análise textual e visual dos filmes, este estudo também se esforçou para localizar os filmes no cenário sociopolítico e cultural da América Latina. Isso envolveu a consideração das questões históricas, sociais e políticas presentes na região e como esses elementos se refletiram nas narrativas e estilos visuais dos filmes. A interpretação dos filmes foi realizada com sensibilidade para os contextos específicos dos países de origem e as experiências da América Latina como um todo. Também visualizamos entrevistas com os realizadores e atores, publicadas por meio de vídeos no Youtube. A metodologia empregada permitiu a análise dos filmes selecionados, destacando sua relevância dentro do cenário global da ficção científica e a capacidade de questionar as realidades contemporâneas do sul global.

### 3.1 Nova Ordem (2020)

O filme mexicano intitulado *Nova Ordem* (2020), realizado por Michel Franco, delineia um cenário situado em um futuro iminente, caracterizado por uma abordagem estética realista. Nas palavras do realizador, a narrativa expõe "...a história de um dia em que um país rebenta em meio ao descontentamento social" (Los Angeles Times En Español, 2020, s/p). Nesse contexto, uma revolta popular, observada sob a perspectiva de uma família abastada, adquire proporções de selvageria, expressas por meio de saques, sequestros e mortes. Isso cria um ambiente paradoxal, no qual a perspectiva deslocada dos observadores dificulta a compreensão das motivações subjacentes aos atos, uma vez que a narrativa se desenrola predominantemente a partir da exposição da violência, pelo ponto de vista de Marianne, a filha jovem da família abastada, tornando-se, assim, um desafio distinguir os protagonistas dos antagonistas.

Entretanto, na segunda metade da trama, os eventos desdobram-se de forma a revelar uma das principais críticas apresentadas pelo filme de Michel Franco. A nova ordem emerge em cena, ostentando uniformes militares, com o objetivo de restabelecer o equilíbrio perdido. Sob essa nova ordem, tanto os privilegiados quanto os menos favorecidos são submetidos a uma lógica militar corrupta, na qual os mais ricos financiam sua própria perda de poder e arcam com o resgate de seus filhos, que são sequestrados e mortos pelas forças militares.

Uma interpretação pertinente de *Nova Ordem*, fornecida pelo próprio Ferreira (2021), reside na denúncia de um golpe militar meticulosamente arquitetado, cujo objetivo é instaurar o caos a fim de consolidar o poder. Efetua assim, uma projeção hiperbólica das guerras híbridas e operações psicológicas militares que têm sido observadas no continente americano nos últimos anos, conforme o autor desenvolve o conceito de hipo-utopia.

Podemos fazer um paralelo do filme com a situação vivenciada no México no início do século XXI, onde ocorre um conflito armado entre o narcotráfico e as forças armadas do governo, esta última que lança mão de uma lógica estritamente estatal e militarista face ao combate às drogas. Situação esta, que, em maior ou menor proporção, também dialoga com muitos países da América Latina e países do Sul Global.

O realizador em entrevista ao canal do Youtube para o New York Times (2021), afirma que o que lhe importa não é apenas retratar a violência da exploração e da explosão social, mas sim o que acontece depois da revolta, como se controlam os protestos, e quem de fato sai ganhando em todo esse caos gerado – ainda que assegure que em seu filme, ninguém vence. Sob esta perspectiva de análise, podemos nos remeter ao início do filme, que se dá em um hospital público no México, onde os pacientes estão sendo desalojados, porque não há espaço para receber todos os manifestantes feridos que chegam. Ainda que o filme tenha sido gravado antes da pandemia, é possível pensar esta situação sob a luz destes acontecimentos, que dilataram as desigualdades sociais nos países da América Latina e revelou os grandes problemas associados à saúde pública face ao descaso dos governos. Tudo isso já é sentido nos guetos dos países periféricos – na margem interna dos países do Sul Global - no entanto essa precariedade fica localizada nestas populações desfavorecidas estrutural e economicamente. Mais diretamente, relacionamos com o exemplo citado, do conflito entre os cartéis mexicanos e as forças armadas no México – também nas comunidades do Brasil, na Colômbia e outros países periféricos – e suas vítimas diárias.

Para além do texto, a linguagem visual do filme também incorpora elementos que fundamentam a análise sob a perspectiva da hipo-utopia. O filme inicia com um prólogo, uma sequência de imagens antes de sermos apresentados ao título do filme, que revela o que irá se seguir, no entanto de forma desconexa. Destas imagens iniciais apresentadas no filme, destacamos o primeiro momento, que retrata uma dupla de pinturas e logo depois sua destruição com tinta verde. Os quadros são do pintor mexicano Omar Rodriguez-Graham, e ao final do filme, somos apresentados ao seu título: *Somente os mortos presenciaram o fim da guerra / Solo los muertos han visto el final de la guerra* (2019). Ao comunicar o nome da obra, é reforçada a hipótese pessimista de um futuro que não existe, que não falha e nem prospera, apenas se retroalimenta, perpetuando a guerra de forma incessante.

Outro elemento patente no filme, comum no contexto do cinema de ficção científica periférico, é a hibridização com elementos e símbolos regionais, notadamente a bandeira do México e suas cores vermelho, branco e verde, que permeiam a fotografia do filme do início ao fim. Além disso, a cor verde está associada aos atos de violência brutalmente perpetrados no filme, estabelecendo, assim, uma relação oposta ao significado convencional da cor na bandeira do México, que simboliza independência e esperança. Essa desconexão em relação ao significado tradicional da cor acrescenta uma camada adicional de distanciamento na narrativa, pois sugere a inversão dos sentidos, justamente para denunciar as desigualdades que se relacionam com a colonização e a desesperança do país.

Alguns trechos do filme ilustram outra característica que podemos relacionar à categoria hipo-utópica: a desumanização do sujeito periférico, que no filme é caracterizado predominantemente pela pele escura e traços das populações originárias. Nesse contexto, exemplificamos com a cena de abertura da violência cometida pelos manifestantes, na qual uma festa de casamento, com seus convidados em totalidade brancos, é invadida por indivíduos com a pele escura ou traços das populações originárias mexicanas, retratados como selvagens, que escalam as paredes e cometem atos de violência extrema. O destaque

aqui, que está presente em todo o filme, é a proposição de que a desigualdade existente no México está fortemente conectada com as raízes étnicas e com a cor da pele.

O filme de Franco foi muito bem recebido, tendo 19 nomeações e 8 premiações em festivais nacionais e internacionais. No entanto, é importante mencionar que o *Nova Ordem* também gerou muitas polêmicas, em especial no próprio México, onde muitas críticas acusaram o realizador de reducionismo. Isso se deve, principalmente, a não contextualização do que deflagrou as manifestações, ao uso excessivo da violência – associada diretamente aos que se rebelavam, os periféricos – e a inversão do ponto de vista apresentado ao espectador. Ainda, a escolha do *casting* do filme foi alvo de severas observações ao realizador, na medida em que todos os invasores, todos os perpetradores da violência têm a pele escura, e/ou traços originários, o que sugere uma divisão de classes do capital de forma racista (Paz, 2023, p.94).

Ao analisar o filme *Nova ordem*, Mariano Paz (2023), pesquisador especialista em cinema de ficção científica latino-americano, identifica uma espécie de desvio das narrativas utópicas e distópicas tradicionais, como também proposto por Ferreira (2015) na categoria de análise hipo-utópica. Entretanto, Paz não se utiliza deste conceito, mas se dirige ao filme enquanto contraproducente na luta por mudança social, e associa-o a uma atitude anti-utópica. O autor chama a atenção para esta nova ordem que aparenta ser mais uma negação do pensamento utópico do que uma distopia, posto que não corrobora para um pensamento crítico com vistas a um futuro melhor. Ou seja, quando sugere que as tentativas de se opor e manifestar contra o sistema vigente rumariam a um resultado ainda pior, o realizador, de acordo com Paz, faz a denúncia apenas pela denúncia e não se estabelece enquanto uma ferramenta que possibilita a transformação social.

No entanto, em suas críticas voltadas ao filme de Franco, Paz também menciona uma possibilidade de leitura fílmica mais otimista, quando se direciona para a relação com a lógica militar ao qual o país está inserido (Paz, 2023, p. 93). Neste sentido, aproxima-se mais da compreensão de Ferreira (2021), que amparado pela sua categoria de investigação da hipo-utopia, analisa o filme *Nova Ordem*, bem como as críticas negativas relacionadas ao mesmo, e afirma:

A crítica especializada brasileira simplesmente não entendeu o filme mexicano “Nova Ordem” (Nuevo Orden, 2020, disponível na Amazon Prime Video) de Michel Franco. Será que o filme descreve uma revolução? Um golpe militar? Algum fenômeno distópico como em “Uma Noite de Crime”? “Um filme que não decide qual discurso seguir”, sentencia a crítica. [...] O problema para a crítica é que Michel Franco descreve de forma seca e brutal não um golpe militar latino-americano clássico (quarteladas clichês no cinema, com generais ao estilo sargento Garcia, de “Zorro”), mas uma PsyOp militar operada como guerra híbrida que explora o demasiado humano: ódio, ressentimento e revolta. (Ferreira, 2021, s/p)

É crucial entender que, apesar das opiniões diversas, o filme *Nova Ordem* revela características típicas da produção cinematográfica da América Latina, onde é desafiador vislumbrar o que o futuro reserva. Tanto por meio da crítica apresentada pelo filme quanto pelas reações diversas que ele suscita, podemos identificar potencialidades e igualmente limitações significativas relacionadas à produção de filmes nos países do Sul Global.

## 3.2 Carro Rei (2021)

Realizado pela brasileira Renata Pinheiro, o filme *Carro Rei* (2021) também se desenrola em um futuro iminente, situado no sertão brasileiro, no qual uma nova lei proíbe a circulação de carros antigos com mais de 15 anos. Nesse contexto, um mecânico assume a tarefa de restaurar estes automóveis, agora obsoletos, conferindo-lhes uma aparência (retro)futurística, semelhante à de carros novos, dotados de uma espécie de inteligência artificial, consciência e até mesmo a capacidade de se envolver amorosa e sexualmente com seres humanos. O que inicialmente parece ser uma resistência ao sistema que proibiu a circulação de veículos antigos, transformou-se em uma tentativa por parte dos próprios carros de subjugar a humanidade, com a colaboração dos próprios restauradores. Os humanos também passam a consumir gasolina e a se mover de forma automatizada, com exceção de um, como discutiremos posteriormente. No entanto, por meio de elementos que evocam a organicidade humana, a sensualidade e a natureza, a busca por poder dos carros é interrompida.

Em live no canal do Youtube, intitulado *3 em cena* (2021), a realizadora Renata Pinheiro e o ator Matheus Nachtergaele participaram de uma conversa sobre o filme com Piero Sbragia, Juca Badaró e Vanessa Oliveira. A realizadora afirma que o filme foi inspirado na observação das ruas brasileiras, de um urbanismo que se concentra nos carros e não nas pessoas. Neste sentido Renata decidiu colocar o carro como personagem do filme, dando voz a estes verdadeiros donos das cidades. Estes se sobrepõem às leis de trânsito estacionando nas calçadas dos pedestres e conferem status aos seus condutores.

O filme de Renata Pinheiro aborda o fetichismo em relação aos automóveis, como um dispositivo para pensar o contexto político e econômico do Brasil, que se reflete também em outros países da América Latina. Num período tido como progressista (1998-2016)<sup>5:.)</sup> houve a ampliação da qualidade de vida das populações destes países, mas também um fomento ao consumo exagerado. Na live *3 em cena* (2021), Nachtergaele afirma que uma das leituras críticas possíveis em *Carro Rei*, é a tendência cultural da troca de carro no Brasil como uma forma de mascarar a verdadeira situação de pobreza do país. Outro ponto mencionado pelo ator refere-se a um descarte dos bens automobilísticos produzidos pelos países do Norte global nos países periféricos. Enquanto os primeiros estão mais voltados para atualizações sustentáveis desta indústria e seus impactos, em novos produtos e alternativas de transportes coletivos públicos, os países do Sul Global consomem sem ter um real poder de compra.

É possível identificar em *Carro Rei* a estética *sci-fi* latino-americana, o tupinipunk de Causo (2021) expresso em luzes neon, efeitos especiais criados manualmente e a hibridação de elementos futuristas com velharias e espaços abandonados. Nas imagens iniciais do filme, o contraste da ambientação periférica *versus* o que está por vir fica evidente, na medida em que mostra vias sem pavimentação e os centros com muitos carros e motos antigas, sem infraestrutura alguma para a proibição dos veículos antigos de trafegar.



<sup>5:.)</sup> Ver Santos, F. L. B. (2018). Uma História da Onda Progressista Sul-americana (1998-2016). São Paulo: Editora Elefante.



Já a seguir, é apresentada a cena de uma mulher grávida, prestes a dar à luz, sendo conduzida ao hospital em um carro novo, ainda sem placa e com plásticos nos bancos. Contudo, o carro fica preso em um congestionamento cercado por carroças e policiais a cavalo. O bebê então nasce dentro do veículo, sem o atendimento médico básico apropriado. É possível compreender este nascimento precário num carro novo como um símbolo de um futuro, que não consegue se materializar completamente nas sociedades periféricas, devido ao entrave causado pelo passado. Isso denota uma realidade em que o futuro permanece inalcançável para as regiões periféricas, tal qual na conceptualização de hipo-utopia.

Outra observação feita, que podemos destacar, está relacionada à ressignificação dos espaços abandonados como símbolos de resistência em face do abandono. O carro antigo, que possui um ingrediente fortificante em seu combustível, torna-se um ambiente propício para a expansão da natureza, germinando sementes plantadas nos tanques e motores. Além disso, um ônibus escolar abandonado serve como cenário para a prática de *pole dance* pelo mecânico Zé do macaco, podendo se remeter a um descaso dos governos para com a educação nestas zonas. A própria cidade de Caruaru, no estado de Pernambuco, onde o filme foi gravado, tem um número muito grande de ferros velhos, que funcionam como coleta de peças automotivas, carros, máquinas e outras ferragens para reciclagem ou venda para reaproveitamento.

A automatização do ser humano também vira tema em *Carro Rei*, e contrasta com o contexto do carro que adquire características humanas. O grupo que se organiza para fazer a restauração dos veículos - num movimento de resistência a nova imposição, começa a se movimentar de forma cada vez menos orgânica, com gestos mais semelhantes a robôs esquisitos. Passam a ingerir o mesmo combustível que os carros, usar roupas padronizadas - com as cores da bandeira do Brasil, e a direcionar suas ações de maneira hostil aos pares humanos que discordam das suas ações, orientados pelo *Carro Rei*. Numa cena (*Carro Rei*, 2021, 01:01:40) que faz alegoria direta a uma seita, os mecânicos encenam uma coreografia totalmente robotizada ao som do Hino Nacional do Brasil, que finda com a chegada dos líderes, o humano e o carro, e a postura de reverência animalesca direcionada a estes novos comandantes. Nos deparamos aqui, mais uma vez, com a possibilidade de alusão a imaturidade política vivenciada pelos países georreferenciados periféricamente, como veremos de forma mais elaborada na alegoria analisada a seguir.

Desta feita, voltamos nosso olhar para o personagem mais emblemático do filme, Zé do macaco, que é representado pelo ator Matheus Nachtergaele. Este personagem evoca a imagem de um macaco em sua fala e mobilidade, o que, segundo o ator, em sua construção de personagem, fez referência a deformidades ou atrasos cognitivos frequentes na vida dos brasileiros, resultantes da miséria, doenças e desnutrição. Zé do macaco encarna o abandono social e a necessidade de autodidatismo como meios de sobrevivência em um contexto em que ele é marginalizado. Nachtergaele frisa a relevância de tentarmos imaginar como o mecânico, que aprendeu por conta própria a revitalizar carros antigos e infundir-lhes vida, poderia ter desenvolvido suas capacidades caso tivesse tido acesso à educação. O ator afirma que na realidade periférica não encontramos o cientista enclausurado em seu laboratório, mas sim o mecânico macaco, cuja jornada de autodescoberta é truncada pela falta de oportunidades educacionais.

Zé do Macaco, de acordo com Nachtergaele e Pinheiro, foi inspirado numa figura real, no entanto ganhou mais corpo no trabalho conjunto da realizadora com o ator, que decidiram aprofundar as características símiás da personagem. Foram formados estes traços em contexto evolutivo na narrativa, findado num estado de selvageria.

O domínio absoluto da tecnologia pode ser interpretado como uma inversão, pois, em vez de tornar-se mais humano, o controle total da tecnologia pode resultar em uma desumanização. O filme, bem como a personagem do Zé do macaco, segundo a realizadora, relaciona-se diretamente com uma ideia de república das bananas<sup>6.)</sup>, comumente associado aos países da América Latina. Também referem ao último representante do governo brasileiro (2019 - 2022), cujas características o aproximam deste modelo – que no projeto do filme ainda era apenas um temor não concretizado – ao fascismo (3 em cena, 2021). O momento mais extremo no arco narrativo deste personagem ocorre quando assume uma gestualidade e comunicação totalmente idênticos ao animal, que atinge sua máxima de brutalidade no fim do filme.

Observamos que existem semelhanças entre os dois filmes. No filme *Carro Rei*, há uma insubordinação quando os carros são transformados, desafiando a nova lei estabelecida. Da mesma forma, em *Nova Ordem*, somos apresentados a uma manifestação popular contrária a ordem dominante que perpetua as desigualdades - ainda que não tenhamos o fato que tenha desencadeado as ações. No entanto, em ambos os filmes, realizados e ambientados em contextos periféricos, a lógica do capitalismo é incorporada nesses levantes iniciais, e se reforça enquanto mantenedora destes contextos de desequilíbrio econômico e social.

#### 4. Apreciações finais

Neste estudo, investigamos o cinema de ficção científica produzido nos países do Sul Global, destacando sua peculiaridade de estranhar o presente em vez de um futuro distante. Concentramo-nos na produção de filmes de ficção científica na América Latina, considerando o contexto de sua criação e os elementos que os tornam distintos da fantasia e da não-ficção. Amparamo-nos nos fundamentos da teoria crítica e os conceitos de *novum* e estranhamento cognitivo (Darko Suvin), e hipo-utopia (Wilson Ferreira) com foco nos filmes *Nova Ordem / Nuevo Orden* (2020) realizado por Michel Franco, e *Carro Rei* (2021), de Renata Pinheiro. Destacamos a categoria de análise da hipo-utopia para pensar o modo de fazer ficção científica no Sul Global, instrumento particular na crítica ao sistema de dominação vigente - orientado pelos preceitos do Norte Global. Quando perspetivada pelo Sul Global, a ficção científica lida com questões de colonização, desigualdade social, modernidade e identidade nacional, usando as próprias precariedades como elementos de estranhamento conforme sugere Guerra (2020).



<sup>6.)</sup> “Tradicionalmente, a América Latina foi definida como o “quintal” dos EUA, e existe uma suposição corrente de que é um grupo de “Repúblicas de Bananas incapazes de produzir qualquer coisa além de matérias-primas, bom rum e ditadores gordos”. (Lugo et al. 2010, p.275)

Em *Nova Ordem*, o filme retrata um futuro próximo marcado pela desigualdade social e uma nova ordem militar corrupta visualizada por uma perspectiva deslocada, privilegiada, a de uma jovem da alta sociedade mexicana - refletindo problemas sociais e econômicos vivenciados por este país. Podemos também identificar o estranhamento hipo-utópico por meio de elementos visuais, como na utilização das cores da bandeira do México utilizada na fotografia e no *mise-en-scène* e seus significados invertidos. Isso também pode ser perceptível na desumanização do sujeito periférico apresentada no filme, bem como, na presença de uma obra de arte e seu título, anunciado para contextualizar o futuro incerto.

No filme *Carro Rei*, o espectador é apresentado a um contexto em que, a proibição de circulação de carros com mais de 15 anos culmina na transformação de carros velhos para aparentarem carros novos. Ao longo do filme, os carros adquirem características personificadas e, em determinado momento, se sobrepõem aos seres humanos. Sua narrativa então se desenvolve enquanto uma alegoria a questões políticas e econômicas vividas no Brasil. Quando voltamos a análise aos elementos visuais, podemos perceber estas especificidades exploradas por meio da utilização de efeitos visuais manuais, ambientações de contraste entre velho/novo e, como em *Nova Ordem*, o sujeito periférico é retratado com características animais.

Por fim, concluímos que é possível identificar elementos específicos nos filmes analisados que se relacionam com a categoria de hipo-utopia. Estes filmes não se afastam da realidade, mas a hiperbolizam e realocam o estranhamento justamente na familiaridade com os contextos periféricos. Ao retratar os problemas sociais e políticos específicos enfrentados por estes países, por intermédio do gênero da ficção científica, o cinema latino-americano tem o potencial de denunciar questões vivenciadas no sul global, como: fetichismo, desigualdade social, fascismo, ecologia, tecnologia, militarização, urbanismo, mobilidade e outras, oferecendo uma perspectiva singular no panorama da ficção científica.

## Referências

- Miéville, C. & Bould, M. (2009). *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Causo, R. S. (2021). Tupinipunk – Cyberpunk Brasileiro. *Zanzala: Dossiê Caminhos que se bifurcam*. 8 (1), pp. 105-119.
- Cornea, C. (2007). *Science fiction cinema: between fantasy and reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Santos, F. L. B. (2018). *Uma história da onda progressista sul-americana (1998-2016)*. São Paulo: Editora Elefante.
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ferreira, R. H. (2011). *The emergence of Latin American science fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Ferreira, W. R. V. (2015). *Ao sul do futuro: hipo-utopia no cinema de ficção científica*.

Cosmos e Contexto, 3. Consult. 15 mai. 2023. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/ao-sul-do-futuro-hipo-utopia-no-cinema-de-ficcao-cientifica/>

Ferreira, W. R. V. (2021). *A psyOP militar que a crítica brasileira não entendeu no filme "Nova Ordem"*. Cinegnose . Consult. 18. jun. 2023. Disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com/2021/06/a-psyop-militar-que-critica-brasileira.html>

Freedman, C. (2000). *Critical theory and science fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Guerra, P. (2020). Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRF*, 26(40), 393-407.

Ginway, M. E. (2005). *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir.

Lugo, J.; Sampson, T. & Lossada, M. (2010). Novas indústrias culturais da América Latina ainda jogam velhos jogos: da República de Bananas a Donkey Kong. In P. Perissinotto & R. Barreto (eds.). *Teoria digital: dez anos do FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica* (pp.272-291). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Margotto, M. V. M. (2021). *Hipo-utopia, das utopias urbanas ao sul: a cidade contemporânea no cinema brasileiro de ficção científica*. Dissertação de mestrado. Vitória, Brasil: Universidade Federal do Espírito Santo.

Mazierska, E. & Alfredo, S. (2016). *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Paz, M. (2008). South of the future: An overview of Latin American science fiction cinema. *Science Fiction Film and Television*, 1 (1), pp.81-103

Paz, M. (2023). City of fury: Urban violence, dystopia and anti-utopia in Nuevo Orden and Era uma vez em Brasília. *Forum for Modern Language Studies*, 59 (1), pp. 89–10.

Parrinder, P. (2003). *Science Fiction. Its criticism and teaching*. Nova Iorque: Routledge

Ribeiro, D. L (2021). *O estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog: As retóricas do documentário e da ficção científica nos filmes Lições da escuridão e Além do azul selvagem*. Dissertação de mestrado. Escola Superior Artística do Porto, Porto.

Roberts, A. (2018). *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman.

Suppia, A. (2013). *Atmosfera rarefeita: A ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir.

Suvin, D (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.

Los Angeles Times En Español (2020). *Michel Franco: polémica, intenciones y alcances del 'Nuevo Orden' / Entrevista* [Vídeo]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rhv5w8rqOgc>

3 em Cena (2021). *Carro Rei | Renata Pinheiro + Matheus Nachtergaele #3emCENA #63 / Live* [Video]. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1DTpzilFn44>

Papo de cinema (2022). *Carro Rei: Entrevista com Matheus Nachtergaele (Exclusivo) / Entrevista* [Vídeo]. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TbKbEnN3sHY>

## Referências cinematográficas

Franco, M. (2020). *Nova ordem / Nuevo Orden*. Michel Franco (realizador), México.

Pinheiro, R. (2021). *Carro Rei*. Sergio Oliveira, Renata Pinheiro e Leo Pyrata (roteiro), Renata Pinheiro (realizadora), Brasil.

**FABIOLA**  
FRAGANUNES

**GIULIANO DE**  
MIRANDA

**JOSÉ CIRILO**  
APARECIDO



**ANGÉLICA E GRÂNDOLA, VILA MORENA |**  
*ANGÉLICA AND GRÂNDOLA, VILA MORENA*

---

Ao longo do tempo e de maneira quase indelével, as manifestações artísticas se mostraram essenciais ante ao autoritarismo, assim como uma indispensável forma de construção da identidade de um povo. A História nos convida a visitar essas ações, reiteradamente sufocadas pelas ditaduras. Faremos uma interlocução e um entrelaçamento entre as canções “Angélica e Grândola, Vila Morena” do Artista Brasileiro Chico Buarque e o Compositor Português José Afonso respetivamente. A crueldade das ditaduras é vislumbrada nas poesias de Chico e José Afonso, na medida em que, a primeira, faz alusão à procura de uma mãe pelo seu filho, torturado e morto durante a repressão no Brasil, enquanto a canção Portuguesa, é considerada o Hino da Revolução dos Cravos, devido ao seu caráter libertário. Pretendemos ratificar e acentuar a importância da produção artística enquanto resistência, nos momentos em que os direitos da população são suprimidos, principalmente a liberdade de expressão.

Over time and in an almost indelible way, artistic manifestations have proved to be essential in the face of authoritarianism, as well as an indispensable way of constructing the identity of a people. History invites us to visit these actions, repeatedly stifled by dictatorships. We will make an interlocution and an interweaving between the songs "Angélica and Grândola, Vila Morena" by the Brazilian Artist Chico Buarque and the Composer Portuguese José Afonso respectively. The cruelty of dictatorships is glimpsed in the poems of Chico and José Afonso, insofar as the first alludes to a mother's search for her son, tortured and killed during the repression in Brazil, while the Portuguese song is considered the Hymn of the Carnation Revolution, due to its libertarian character. We intend to ratify and accentuate the importance of artistic production as resistance, at times when the rights of the population are suppressed, especially freedom of expression.

---

**GRÂNDOLA — ANGÉLICA — ATIVISMO —**  
**DITADURA-HISTÓRIA-GRÂNDOLA-ANGELICA**  
**— ACTIVISM — DICTATORSHIP — HISTORY**

## 1. Introdução

Abordaremos nesse artigo de forma mais específica, as canções objeto da investigação em curso, e, da mesma forma, discorreremos sobre o impacto da arte ativista, no combate aos regimes desiguais e autoritários. Nesse sentido e de forma indelével, o arcabouço artístico desenvolvido em períodos ditatoriais, para além da questão do protesto enquanto forma de refrigério as violações de liberdade de expressão inerentes a esses regimes, está umbilicalmente atrelado ao desenvolvimento libertário dos povos.

Não saberemos como ou se a Revolução dos Cravos teria decorrido e de que maneira, caso a poesia de Zeca Afonso não a tivesse conduzido, concomitantemente, tampouco saberíamos dos desdobramentos da luta pelos direitos dos familiares de desaparecidos no Brasil durante o regime ditatorial, sem a canção de Chico Buarque.

Dedicaremos, por ora, especial atenção, a canção “Grândola, Vila Morena, do artista Lusitano Zeca Afonso. Não obstante as forças em curso rumo a mudança de regime no território lusitano, nos interessa sobremaneira, a perspectiva estabelecida pela poesia do artista na medida em que, em grande medida, ela não só serve de marco zero para o início da retomada do poder pela população, assim como estabelece uma ligação quase imperceptível, porém extremamente vigorosa entre populares e militares, sinalizando inclusive através da canção a necessidade de união pacífica entre todos.

em cada esquina um amigo, em cada rosto igualdade, Grândola Vila morena, terra da fraternidade... (Zeca Afonso, Grândola, Vila Morena, 1971)

O *status* de quase unanimidade e seu caráter libertário se apresenta em suas estrofes diretas e impactantes o que possivelmente concorreu para sua adoção como Hino da Revolução dos Cravos. Essa canção foi utilizada como senha pelos militares revoltosos ante a ditadura salazarista, sendo a sinalização principal para o início do movimento libertador. Assim como no Brasil, a repressão em terras portuguesas não era afeita a críticas, especialmente as que proporcionassem algum tipo de contestação pública as suas posições, sendo a música, mesmo com extrema dificuldade, uma das poucas válvulas de escape no sentido de contraponto as ditaduras.

A percepção silenciosa das pessoas ante ao recado da poesia de Zeca Afonso, de certa maneira foi construindo um sentimento de pertencimento e a urgência de uma tomada de posição em que ela, população, protagonizasse seu próprio destino, sem necessariamente pegar em armas. Ao mesmo tempo, o impacto causado naqueles que detinham o poder, ao constatarem essa revolução nascida do seio popular, foi determinante para que vidas fossem poupadas num processo que, pelo seu caráter de enfrentamento, poderia ter resultado na perda de vidas, inclusive civis.

Apesar de não ter o caráter icônico da canção portuguesa, “Angélica”, de Chico Buarque de Holanda, da mesma forma, sinaliza e traz relevo a uma das questões mais dramáticas e recorrentes em períodos ditatoriais, qual seja: a impossibilidade dos familiares de presos políticos de enterrarem seus mortos, tombados em porões e celas obscuras dos regimes autoritários dominantes., visto que, na perspectiva de negação dos atos violentos ocorridos sob sua tutela, esses regimes, em nenhuma hipótese admitem esses fatos, conseqüentemente os corpos das vítimas, em grande medida, jamais são encontrados. A crueldade estabelecida por esse processo de supressão dos corpos de suas vítimas, muitas vezes submetidas a tortura por

meses causa de alguma forma uma eterna tortura em seus familiares. Em sua poesia, Chico escancara em praça pública, a saga de uma mulher, mãe, em busca de seu filho, sequestrado, torturado e desaparecido pela ditadura militar estabelecida no Brasil.

Necessário observar que mazelas pessoais vividas por pessoas com visibilidade social, em específico, artistas, tendem a atrair uma comoção pública, assim como estimular outras pessoas, desprovidas dessa mesma visibilidade, a também formarem frente junto a essas fileiras, de alguma forma, robustecendo esse protesto de forma expressiva e revestida de representatividade.

Nesse aspecto, a contribuição de Chico, ao relatar uma situação em que estava envolvido, não diretamente, mas expressando através de sua arte a dor de uma amiga, certamente estabeleceu uma espécie de cumplicidade em relação a tantos outros que naquele momento especial estavam passando por problemas semelhantes e no embalo do lamento endossado por um ídolo de proporções nacionais, aderiram de forma quase que de forma automática a essa causa. Através das artes de uma forma geral, em especial as canções, ainda que cerceada pela censura, era possível, de alguma forma, denunciar as arbitrariedades cotidianas cometidas pelos militares, assim como, cultivar a esperança e resistência de que dias melhores viriam e acima de tudo eram possíveis, factíveis.

Importante observar que Grândola Vila Morena e Angélica, continuam ecoando em terras Portuguesas e Brasileiras, sempre na perspectiva de manter alerta o sentimento de inconformismo com a opressão e acesa a esperança de liberdade.

Obras poéticas como essas, de alguma forma, se mostram atemporais na medida em que sinalizam para perigos constantes provenientes do cerceamento de direitos básicos, em especial da liberdade de expressão e direitos humanos.

## 2. Ditaduras de Brasil e Portugal

Entranhando na estrutura autoritária que se apossou da Democracia Portuguesa, a partir de 1926 com a implementação da chamada Ditadura Nacional, António de Oliveira Salazar, ascendeu ao poder em 1933, sendo nomeado Presidente do Conselho dos Ministros, o que em prática, equivalia ao poder absoluto, criava-se o chamado Estado Novo, que permaneceria por pouco mais de 3 décadas, até sua morte, em 1970, porém o regime salazarista ainda resistiria mais 4 anos quando finalmente foi derrotado pela Revolução dos Cravos.

Existem historiadores que atribuem ao período salazarista em Portugal, em grande medida, orientação fascista. Caracterizado pelo caráter intervencionista, o regime salazarista atuou fortemente para enfraquecer sindicatos, na medida em que, enquanto mediador de questões as mais diversas, inclusive trabalhistas, retirava a autonomia das entidades de classe, por conseguinte, minava sua força e independência.

Na parte política especificamente, não era permitido oposição, apenas o partido do governo tinha autorização para funcionar, o pluripartidarismo, tão característico das Democracias, não existia. Como todo regime autoritário, o poder central era mantido à custa de muita força e destinado única e exclusivamente ao seu líder. Suprimido toda e qualquer manifestação contrária ao governo, seja na imprensa ou nas artes, era a censura estabelecida.



Algo também muito presente e forte na gestão Salazar, foi seu caráter nacionalista e colonialista, fortalecendo a política de manutenção de expansão do território português a partir das colônias em especial na África. Presente em todos os momentos de seu governo, o lema “Deus, pátria e família” dava a linha de condução do governo salazarista.

No auge da ditadura de Salazar, assim como em boa parte da América Latina, estabelecia-se no Brasil em 1964 a ditadura militar, após a derrubada do presidente civil João Goulart. Alçado ao poder em função da renúncia do então presidente eleito Janio Quadros, Goulart assumiu a presidência sob forte pressão das classes dominantes, assim como das forças militares que enxergavam nele, uma ameaça a propriedade privada e ao regime democrático, visto que, era “acusado”, por essas forças, de comunista. Apesar de todas essas restrições, chegou ao poder com uma série de limitações legislativas, sendo deposto em 01 de abril de 1964 através de um golpe militar que se estabeleceria no país por mais de 20 anos trazendo consigo toda uma carga de supressão aos direitos humanos e cerceamento das liberdades individuais as mais diversas, sempre com a utilização da força.

Alicerçada por medidas legislativas denominadas de atos institucionais, foram inúmeros, o regime militar no Brasil caminhou através das décadas sob forte protesto popular e intensa violência institucional estabelecida pelo comando central, em grande medida avalizados pelos cinco principais atos institucionais por ele editados, sendo cinco deles os mais abrangentes e violentos, reprimindo a tudo e a todos que se opusessem ao regime.

Durante toda a trajetória do militarismo no Brasil entre 1964 e 1985, a arte enquanto ferramenta de protesto, resistência e denúncia foi essencial na manutenção da esperança da população de que dias melhores viriam, artistas como Chico Buarque de Holanda, seu maior representante, desempenharam papel fundamental nessa construção e ao longo desse tempo, reforçaram a perspectiva de que a liberdade de expressão entre tantas outras, ora suprimidas, seriam restauradas, principalmente através da mobilização popular e nesse sentido, a produção artística exerceu especial importância.

Inevitável, portanto, no que diz respeito a questão democrática, a analogia entre os dois países, em especial no recorte temporal abrigado entre 1964 e 1974, dez anos em que paralelamente, Portugal se deparava com a ditadura salazarista e o Brasil enfrentava o regime autoritário imposto pelas forças armadas. Não só pelos laços históricos que os unem, essas democracias estavam diretamente interligadas no que diz respeito ao furto de suas liberdades básicas capitaneados pela repressão e autoritarismo que os assolavam naquele momento específico. Assim como o salazarismo, o regime autoritário brasileiro se estenderia por um longo tempo deixando em seu rastro, uma cortina de sangue e violência.

Ao contrário de Portugal, o Brasil não foi liberto do jugo repressor pela revolução popular, mas por um acordo em que, paulatinamente fosse restabelecida a democracia no País, sempre tutelada pela farda. À lei de anistia como ficou conhecida, assinada pelo então presidente da república, general João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, estabelecia uma completa isenção de parte a parte, em relação a todos os atos cometidos durante o regime militar, por seus funcionários, até a presente data, independente de qual fosse o delito cometido. Dessa forma, ficou estabelecido a volta de brasileiros exilados pela ditadura assim como a não culpabilização de todos os agentes do governo que atuaram inclusive na tortura a presos políticos durante esse tempo, era o regime autoritário preparando seu apeamento do poder sob total proteção legal.

Tanto em terras lusitanas quanto no território brasileiro, o período ditatorial deixou sequelas e consequências presentes no seio da sociedade até os dias de hoje e que, frequentemente voltam a assombrar as frágeis democracias. Cabe, em grande medida, a arte como ferramenta atemporal de resistência aos arroubos antidemocráticos vindouros, assim como trincheira de luta ante ao estabelecido, sempre que estiver em contraponto com a Democracia.

### 3. Revolução dos Cravos

Grândola vila morena<sup>1:)</sup>  
Grândola, Vila Morena  
Terra da fraternidade  
O povo é quem mais ordena  
Dentro de ti, ó cidade  
Dentro de ti, ó cidade  
O povo é quem mais ordena  
Terra da fraternidade  
Grândola, Vila Morena  
Em cada esquina um amigo  
Em cada rosto igualdade  
Grândola, Vila Morena  
Terra da fraternidade  
Terra da fraternidade  
Grândola, Vila Morena  
Em cada rosto igualdade  
O povo é quem mais ordena  
À sombra duma azinheira  
Que já não sabia a idade  
Jurei ter por companheira  
Grândola a tua vontade  
Grândola a tua vontade  
Jurei ter por companheira  
À sombra duma azinheira  
Que já não sabia a idade

Em 25 de abril de 1974, caía o regime de exceção denominado Salazarismo. Um grupo de militares denominados “capitães de abril”, com forte apoio popular se insurgia contra o regime salazarista decretando seu fim. Após uma tentativa frustrada, os insurgentes obtiveram êxito no que ficou conhecida como a Revolução dos Cravos. A revolução aconteceu quase que na sua totalidade de forma pacífica, ao todo, foram registadas quatro mortes durante o processo, entendendo a proporção do que estava acontecendo, pode-se considerar esse número de vítimas, de fato, muito pequeno.



<sup>1:)</sup> Canção de Zeca Afonso. Disponível para consulta aqui: <https://www.lettras.mus.br/zeca-afonso/749168/>

A essência da revolta foi concebida em ambiente pacífico, dada a comunhão entre os populares e os militares, chegando a sua coroação quando populares entregaram cravos aos militares em sinal de paz e harmonia, nascia o nome, a Revolução dos Cravos. Fortemente embalados pela canção de Zeca Afonso, Grândola Vila Morena, a fraternidade e a igualdade do povo lusitano se transformava em atitude coletiva em nome da sua própria liberdade.

Embora já falecido em 1970, o substituto de Salazar, Marcelo Caetano manteve as bases antidemocráticas do antecessor, na prática o salazarismo permanecia. Impossível enumerar todos os fatores que impulsionaram a derrocada desse regime em solo português, de qualquer maneira, alguns agregavam o descontentamento tanto daqueles ideologicamente contrários ao governo, quanto a população de uma forma geral, insatisfeita por suas condições de vida em especial a economia. As dispendiosas e inacabáveis guerras contra países colonizados, especificamente Angola e Moçambique, também contribuíram para a derrocada do governo de então, muito em função do descontentamento de camadas militares que eram sobretudo contrárias a essas incursões.

A Revolução dos Cravos (Figura 1) teve seu início a 0:00 hora com a música Grândola, Vila Morena sendo veiculada em todos os quartéis, fazendo com que centenas de milhares de pessoas fossem as ruas e ao mesmo tempo servindo de senha para que os militares revoltosos iniciassem suas ações.



**Figura 1: Na Revolução dos Cravos Celeste Martins Caeiro a colocar um cravo na arma de um militar**

Fonte: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/quem-e-a-mulher-que-deu-nome-a-revolucao-dos-cravos-em-portugal-e-hoje-vive-de-pensao/>

Em pouco tempo, militares, tanques e armas desfilavam sobre a capital com o cravo estampado em suas lapelas assim como a população que adotou essa flor como símbolo de um novo tempo, ilustrando o caráter pacífico e libertador da revolução. O que se pode depreender de uma maneira geral, foi a comunhão de insatisfações em relação a condução do governo nos mais diversos setores, a confluência de erros nas mais diversas áreas, fez com que parcelas da sociedade até então absolutamente sem diálogo, passassem a se unir numa espécie de pacto nacional em torno da libertação da pátria de um mal maior que afligia a todos independente de suas vertentes ideológicas, o salazarismo. Vale ressaltar que o ditador Marcelo Caetano, acabou se exilando no Brasil, onde faleceu em 1980.

Ainda hoje a Revolução dos Cravos é fonte de inspiração aos humanistas seja de qual área forem visto que, uma revolução que se inicia a partir de uma canção e com ela conduz a uma tomada de poder com características únicas de pacificação, certamente pode ser definida também como uma manifestação cultural, além de ter se utilizado das flores em contraponto as armas.

#### 4. Stuart Angel

O ano era 1971, no Brasil, a ditadura militar se apresentava no seu auge e como tal, exalava o cheiro da violência, tortura e supressão dos direitos básicos da sociedade. Nesse contexto de absoluta insegurança jurídica e ausência de democracia, não eram incomuns os episódios de desaparecimento de pessoas, sem qualquer explicação razoável, tampouco alguma investigação por parte das autoridades, simplesmente desapareciam.



**Figura 2: Stuart Angel**

Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/preso-torturado-e-desaparecido-triste-saga-de-stuart-edgar-angel-jones.phtml>

Dessa forma, o estudante de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Stuart Edgar Angel Jones (Figura 2) teve seu desaparecimento confirmado em 14 de maio de 1971 quando foi levado por agentes da repressão para nunca mais se ter notícias dele. O caso de Stuart torna-se de conhecimento mundial, não só pela forma brutal em que ocorreu, mas principalmente pela luta incansável de sua mãe, Zuleika Angel, a internacionalmente conhecida estilista de moda Zuzu Angel.

Angélica<sup>2:)</sup>  
Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse estribilho?  
Só queria embalar meu filho  
Que mora na escuridão do mar  
Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse lamento?  
Só queria lembrar o tormento  
Que fez o meu filho suspirar  
Quem é essa mulher  
Que canta sempre o mesmo arranjo?  
Só queria agasalhar meu anjo  
E deixar seu corpo descansar  
Quem é essa mulher  
Que canta como dobra um sino?  
Queria cantar por meu menino  
Que ele já não pode mais cantar

Mesmo com os inúmeros relatos do sequestro de Stuart, avalizados por inúmeros depoimentos, inclusive de pessoas que estavam nas dependências de onde ele foi torturado, a ditadura brasileira nunca admitiu essa morte, assim como o faria com outros inúmeros Stuarts durante seus 25 anos de barbárie.

Zuzu Angel (Figura 3) morreu no Rio de Janeiro em 1976, num acidente de carro em circunstâncias até hoje muito suspeitas, sem saber o que realmente aconteceu com seu filho.



**Figura 3: Zuzu Angel**

Fonte: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/ela-lutou-ate-a-morte-pelo-filho-que-foi-torturado-e-morto-pela-ditadura-2/>



<sup>2:)</sup> Canção de Chico Buarque. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/angelica.html>

Embora fosse claro o destino reservado a Stuart por seus algozes, sua mãe sempre acalentava a esperança de um milagre, ou ao menos, o milagre de abraçar seu filho pela última vez, ainda quem sem vida. Traçando um caminho sem volta no que diz respeito a violência como prática de manutenção do poder, os militares brasileiros, em nenhuma hipótese, poderiam conceber a identificação dos presos políticos mortos durante sessão de tortura, e a destinação de seus corpos, visto que, em última instância, tal fato significaria a admissão da institucionalização dessa prática por parte do aparato policial do estado, e isso configuraria um crime humanitário.

## 5. Chico e Zeca

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos e Francisco Buarque de Holanda, ou simplesmente, Chico e Zeca, são indubitavelmente protagonistas do seu tempo. Não obstante a relevância de suas obras poéticas, esses artistas marcaram seus nomes de forma indelével na história libertária de seus países, sempre através de suas armas sempre imponentes, as palavras.

Autor do hino da Revolução dos Cravos, Zeca Afonso (Figura 4) para sempre será lembrado através de gerações lusitanas toda vez que se levantar o espírito democrático, livre e fraterno de seus compatriotas, aliás como bem diz sua canção.

Sem nunca ter exigido para si os louros do êxito de uma revolução, esse artista, se designa um lugar muito além do de salvador de uma pátria, esse lugar é o de cidadão.

Entender a poesia de Zeca Afonso, em grande medida traduzida em Grândola Vila Morena, é entre tantas coisas, perceber que sua grandeza se encontra nas miudezas, das coisas simples que se tornam imensas quando revestidas de verdade, de povo e de vida. A verdadeira dimensão do alcance e da relevância da canção nos corações dos portugueses, assim como a proporção que ocupou na decisão daqueles que deixaram suas residências as e marcharam em uníssono rumo a liberdade do julgo opressor, ficará por conta dos livros de história, assim como das mentes saudosas dos que um dia, ou uma noite puderam presenciar a sua frente e ao seu lado, ou “em cada esquina” um rosto amigo, um abraço.”



**Figura 4: José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos**

Fonte: <https://radioalfa.net/25-de-abril-grandola-vila-morena-a-cancao-que-se-tornou-o-hino-da-revolucao-dos-cravos-com-letra/>

O que dizer de Chico Buarque (Figura 5), desde sempre um combatente das letras, rebelde com causa definida e defensor do espírito democrático, não só em terras brasileiras como mundo afora. Vítima do regime ditatorial brasileiro vigente por 20 anos, o próprio chico, foi exilado do País em função de suas posições livres e em prol da democracia e no combate as violências diárias praticadas pelos então detentores do poder. Na canção Angélica, ele aborda de forma comovente, todo o sofrimento e dor de uma mãe, mas não só de uma mãe especificamente, a letra da música se destina a todas as mães da ditadura que nunca mais verão seus filhos, trata se de um lamento, um grito de horror ante ao crime brutal e recorrente de um regime desprezível e perverso.

Não obstante ao caráter específico da canção Angélica, assim como Grândola Vila Morena, ela ganha contornos mais amplos na medida em que, através desse depoimento pessoal do poeta, alcança milhares de outras vítimas de igual violência e que a partir dessa demonstração pública através da arte feita por Chico, puderam se sentir na condição e no direito de também pertencer a essas fileiras no caminho da denúncia de violências as mais diversas praticadas em grande medida contra seus familiares, vizinhos e amigos, simplesmente por discordarem do regime estabelecido e ousarem se manifestar a respeito.



**Figura 5: Francisco Buarque de Holanda 5**

Fonte: <https://jornalistaslivres.org/chico-buarque-pede-um-pouco-de-cheirinho-de-alecrim-para-o-brasil/>

## 6. Conclusão

O ativismo através da arte, seja ela qual for, sempre esteve na vanguarda de movimentos de ruptura e enfrentamento a sistemas de poder autoritários (Guerra, 2017). Muitas vezes a partir de manifestações artísticas como a música, um povo resiste, suporta e segue adiante. Não são poucos os casos em que, através da arte, vítimas de torturas pra citar um exemplo, conseguem resgatar minimamente sua sanidade mental, surripiadas muitas vezes pela violência a elas imposta por parte de agressões as mais diversas em função de sua opinião.

Não por acaso, as ditaduras temem tanto os artistas e invariavelmente são eles, os artistas, os primeiros a serem silenciados. Dispositivos legais estabelecendo a censura são corriqueiros logo que os regimes autoritários se estabelecem pelo mundo, obviamente, não existe adversário maior a uma situação de arbítrio do que o livre pensar e a livre manifestação. O trabalho aqui apresentado, tenta de alguma forma, e sem sucesso, mensurar a importância da liberdade de expressão artística na composição da identidade de um povo, assim como na preservação de suas memórias, o “fracasso” dessa tentativa reside na certeza de que o sentimento patriótico de quem quer que seja, o amor por sua gente e seu povo, pode e deve ser estimulado pela arte, porém, quantificar essa importância, assim como destinar a ela um lugar de supremacia nesse contexto, não nos parece razoável.

Grândola Vila Morena e Angélica, nos lembram, não nos deixam esquecer, enquanto nos aquecem de Esperança, como só a arte pode fazer. A força embutida numa manifestação artística, seja de que caráter for, está no centro das revoluções e é mola propulsora de avanços inimagináveis ao logo dos tempos, seja na questão política seja na social, estimular o que se encontra dentro de cada um de nós, acessar a alma de cada um através da arte seja, estará sempre na primazia dos direitos fundamentais do ser humano, liberdade...

Ditaduras virão, ditadores se imporão, e certamente a arte se levantará, mais uma vez sob os olhares atentos e esperançosos dos desvalidos, daqueles que muitas vezes só tem ela a arte como muleta, amparo e refrigerio. Que a poesia de Zeca e Chico nos transborde de esperança, nos acalente na tormenta e nos encoraje ante os desafios.

## Agradecimentos:

Nossos Agradecimentos à Universidade Federal do Espírito Santo, ao LEENA, a FAPES, a CAPES e ao CNPQ pelo apoio constante no desenvolvimento dessas pesquisas.

## Referências:

Barreira, W. G. (2014). *50 anos do Golpe – A ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Editora Abril.

Canção Cantada (29 nov., 2023). *Angélica*. Disponível em: <http://qualdelas.com.br/angelica/>.

Cony, C. H. (2004). *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

El País (26, nov., 2023). *A Música que há 44 anos deu início à Revolução dos Cravos*. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/cultura/1524648806\\_683408.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/cultura/1524648806_683408.html).

Gaspari, E. (2014). *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Editora Intrínica.

Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In: Nascimento, F. de A. de S., Silva, J. C., & Ferreira da Silva, R. (orgs.). *História e arte: teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). Teresina: EDUFPI.



Jaonline (25 nov, 2023). *Grândola Vila Morena: o hino da contestação portuguesa*. Disponível em <https://www.jornalja.com.br/especiais/grandola-vila-morena-o-hino-da-contestacao-portuguesa/>.

Livre Pensamento (15 jun, 2023). *Grândola: Vila Morena*. Disponível em <https://livrepensamento.com/2014/04/27/grandola-vila-morena/>.

Peixoto, N. B. (1996). *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac.

Riegl, A. (2014). *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva.

Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp.

Secco, L. (2004). *A revolução dos cravos*. São Paulo: Editora Alameda.

# WAGNER

# FERRAZ

# ELISABETE

# MONTEIRO



## **MOVER-PENSAR-ESCREVER-CRIAR EM DANÇA, ENQUANTO PRÁTICAS ARTÍSTICAS E INVESTIGATIVAS INVENTARIADAS** | MOVING-THINKING-WRITING-CREATING IN DANCE, AS INVENTORIED ARTISTIC AND INVESTIGATIVE PRACTICES

Esta comunicação trata do uso procedimental de inventários para o registro de uma escrita de inspiração em escrituras e de breves relatos de experiências em aulas de dança. De que modo os inventários de registro das práticas artístico-pedagógicas podem servir para o desenvolvimento teórico de uma investigação em dança? Partimos para a procurar pistas e rastros de processos dançantes nos inventários para, assim, realizar uma discussão sobre as práticas e seus desdobramentos teóricos investigativos. Adotamos três movimentos metodológicos cartográficos, como: a procura de pistas (dados); elaborar questões disparadas pela leitura dos inventários; discutir essas questões. Podemos dizer que os inventários possuem um papel compositivo cartográfico, pois, a escrita é experimentada e composta, ao mesmo tempo que se torna registro do processo artístico. Trata-se de uma escrita do corpo e com o corpo, produtora de dados para pesquisa.

This communication deals with the procedural use of inventories to record inspired writing in Writreadings and brief reports of experiences in dance classes. How can recording inventories of artistic-pedagogical practices serve the theoretical development of dance research? We set out to look for clues and traces of dancing processes in the inventories to carry out a discussion about the practices and their theoretical investigative developments. We adopted three cartographic methodological movements, such as: the search for clues (data); prepare questions triggered by reading the inventories; discuss these issues. We can say that inventories have a cartographic compositional role, as writing is experienced and composed, at the same time as it becomes a record of the artistic process. It is writing of the body and with the body, producing data for research.

**DANÇA — CRIAÇÃO — INVENTÁRIO — PESQUISA**  
**— ESCRITA — DANCE — CREATION — INVENTORY**  
**RESEARCH — WRITING**

## 1. Introdução

A dança sempre foi entendida como uma arte do efêmero (Bessa & Santos, 2020), aquela arte que não deixa uma materialidade, a arte do acontecimento, uma arte do presente e do instante corporalizado... Porém, registros podem ser feitos sobre a dança, como desenhos, pinturas, fotografias, audiovisual, escritas..., tornam-se modos de capturar algo desse efêmero que pode ser materializado em algum suporte. Nesta comunicação nos focaremos em um modo de registrar alguns rastros dos processos vividos em aulas de dança, trata-se de uma experiência que faz o uso procedimental do que se chamou de inventários para o registro de uma escrita de inspiração em esrileituras e, também, registro de breves relatos de experiências.

É importante esclarecer que, o texto está organizado em divisões que convidam o leitor a fazer pausas, a respirar, a pensar acerca do que foi lido e, desse modo, dar um ritmo para a leitura. Pois explorar as pausas e a velocidade que se pode alcançar em breves excertos, nos possibilita dar um tom singular para o que se lê. Uma proposta que busca discutir as experimentações com a escrita, deve arriscar na escrita de um texto que tenha a experimentações como possibilidade, seja a experimentação da forma e/ou do conteúdo.

A inspiração em esrileituras também justifica as escolhas de escrita e de organização deste texto, como será visto mais à frente, e corrobora, assim, com a experimentação já mencionada. Além disso, as pausas e o convite para respirar, vão ao encontro das práticas descritas posteriormente que aconteceram com uma abordagem somática, ou seja, tendo como suporte os conhecimentos do campo da educação somática. Escrever se torna um ato de experimentação, assim como experimentamos em dança.

## 2. Contextualização

Para apresentar o contexto da experiência em questão, esclarecemos que a presente proposta faz parte da investigação de Pós-doutoramento de Wagner Ferraz, sob a orientação da Professora Doutora Elisabete Monteiro, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL) e Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md / Polo FMH). A experimentação inventariada de dança e escrita foi realizada na disciplina de Improvisação e Composição Coreográfica, do curso de Licenciatura em Dança da FMH/UL, onde o pós-doutorando atuou como convidado no ano de 2023, sob a supervisão das professoras titulares da disciplina: sua orientadora, já citada anteriormente, e a Professora Doutora Cecília de Lima. A proposta foi realizada em sete sessões, com a duração de 75 minutos cada, de aulas práticas, com tempo para discussão e exercícios de escrita.

Cabe ressaltar que a aproximação de dança com escrita vem sendo pesquisada nas vivências práticas e na vida acadêmica do pós-doutorando desde 2016, quando este criou o projeto Cartografar Corpos em Movimento, que durou até 2021, com objetivo de cartografar as sensações e movimentos experimentados em aulas dança e registrar isso com a escrita. Tal proposta se tornou seu trabalho final do curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, sob a orientação da Professora Doutora Flávia Pilla do Vale.

## Sobre o que estamos falando?

Diante dessa breve contextualização, reforçamos que o que está em jogo é o uso procedimental de inventários nas aulas de dança onde se exercita a escrita de inspiração em esrileituras e se registra breves relatos das experiências vividas. Tal procedimento possibilita acompanhar cartograficamente os processos artísticos vividos e, com isso, produzir dados de pesquisa que emergem das linhas de movimentos corporais e se apresentam através de linhas de escrita.

## O que nos instiga e o que queremos?

Os registros inventariados podem receber tratamento de dados e, desse modo, se tornarem elementos de grande importância para pesquisas, porém, precisamos pensar na operacionalização dos inventários, por isso se faz necessário saber: De que modo os inventários de registro das práticas artístico-pedagógicas podem servir para o desenvolvimento teórico de uma investigação em dança? Acreditamos que procurar pistas e rastros, dos processos dançantes, nos inventários pode auxiliar a compreender sua potência para a pesquisa em dança e, assim, realizar uma discussão sobre as práticas e seus desdobramentos teóricos.

## Como nos movemos?

Para mapear possíveis pistas nos inventários, que pudessem servir para a discussão, adotamos três movimentos disparados pelo processo cartográfico. Antes de falar dos movimentos, esclarecemos que a cartografia que compõem o processo investigativo foi a rizomática deleuze-guattariana, na qual se busca mapear os processos vividos, observando as surpresas, rupturas, composições e decomposições, acasos, incertezas, regularidades e singularidades. É importante dar atenção ao mapa que se forma com as diferentes linhas que são perseguidas no processo de pesquisa e suas possíveis variações, pois “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 21). Portanto, esse tipo de pesquisa não quer fixar dados e estabelecer conhecimentos que vislumbre uma posição hegemônica e duradoura, mas quer justamente reconhecer e viver os movimentos do fazer artístico, pedagógico e investigativo.

Além de todo o movimento corporal e de escrita das aulas, também fizemos o movimento de visitar os inventários à procura de pistas (dados), nas linhas de escritas, que nos diga algo que possa demonstrar a singularidade dos processos vividos. O segundo movimento foi, destacar questões importantes para a discussão, que foram disparadas pela leitura dos inventários e, como terceiro movimento, fizemos a discussão dessas questões e articulações conceituais.

## 3. Mover e escrever

As aulas tinham como objetivo tratar de processos de improvisação e composição em dança e, nesse contexto, a proposta de escrita deveria se enquadrar. Para realizar esses objetivos já previstos na disciplina e acrescentar o objetivo da escrita nos inventários, foram estabelecidos três princípios pensados no planejamento das atividades de movimento e de escrita. Os princípios devem atravessar todos os processos das aulas, em todos os momentos estão em jogo, através deles se mantém uma coesão dos encaminhamos artísticos-pedagógicos-investigativos.

## Princípios artísticos-pedagógicos:

São três os princípios artísticos-pedagógicos, estes esclarecem que o corpo que está em jogo nesta proposta é da perspectiva da educação somática, um corpo de ação e sensação (Magalhães, 2023; Bianchi & Nunes, 2022; Grebler & Pizarro, 2019; Eddy, 2018; Vieira, 2015; Ginot, 2010; Fortyn, 2016, 1999). Trata-se de um corpo que emerge das experimentações nas aulas e que busca aporte conceitual da educação somática. Muitos conceitos de corpo poderiam ser discutidos aqui, mas nos reservamos a tratar daquele corpo que experimentou todas as propostas das aulas sobre movimento e sensação e, ao mesmo tempo, foi produzido no ato de experimentar.

A educação somática há muito tempo está entrelaçada com os processos educadores da dança. Podemos falar da educação somática na dança-educação (Nunes, 2021; Miller, 2014; Freire, 2001) como processo que encaminha as ações dos educadores durante as aulas e reverbera diretamente na construção do corpo dos alunos/artistas. Pois nesta perspectiva o ensino da dança está “pautado na experiência do sujeito, o eu-corporal, o soma, com toda a sua gama de complexidades” (Miller, 2014, p. 101). Dança e educação somática compõem processos pedagógicos e artísticos e, também, nos possibilitam falar conceitualmente de um corpo e suas experiências práticas. Assim temos as bases necessárias para falar dos princípios operatórios das aulas. O primeiro princípio é o corpo, este é a condição necessária para as práticas em questão, um corpo composto por linhas miofasciais (Myers, 2022) e, ao mesmo tempo, um corpo que produz linhas de movimento. Trata-se de um corpo pensante no ato de se mover e escrever, neste caso, não há dança e nem escrita sem um corpo em ação, seja em ações exaustivas, em ações corporais mínimas ou em processo de minoração (Deleuze, 2010) das ações.

Desse modo, as ações são tomadas como mais um princípio, pois, para um corpo produzir linhas de movimento ou de escrita, se faz necessário agir. É necessário que um corpo se coloque em movimento, ativando, assim, as estruturas anatômicas, o pensamento, as sensações e o contato com outros corpos... agir, vem a ser o motor para a produção de linhas, agir em experimentação possibilita improvisar, agir em planejamento e por escolhas direcionadas possibilita fazer composições. As ações são linhas que podem ser desenhadas no espaço das aulas, linhas que rasgam o espaço e que produzem um espaço cênico para seguir em ação. O outro princípio diz respeito às sensações despertadas no corpo que se coloca em ação, junto com corpo e ação, as sensações salientam a abordagem somática da aula. Se faz importante dar atenção para as sensações que se espalham pelo corpo; as sensações que dão pistas do espaço, dos sons, dos contatos com outros corpos, com as paredes, com o chão; as sensações despertadas por movimentos que estão no repertório comum ou movimentos que desafiam; as sensações do pensamento e as sensações diversas que fazem o corpo despertar para o que se está a experimentar. A sensação é a própria experiência que, tantas vezes, leva a aprendizagem.



## Organização das aulas

Com os princípios definidos, partiu-se para a organização da estrutura das aulas. O aquecimento, no primeiro momento e cada sessão, era feito com o Método Move Flow (Reimann & Volpi, 2022; Avancini, 2017) em uma abordagem Somática (Magalhães, 2023; Bianchi & Nunes, 2022; Vieira, 2015). Esse método, criado pela brasileira Fernanda Avancini<sup>1:)</sup>, consiste no treinamento da fáscia na perspectiva dos trilhos anatômicos miofasciais de Myers (2022). Move Flow é realizado com pequenas bolas texturizadas e tem como princípios, a música, a respiração, os caminhos e o flow (Avancini, 2017).



**Figura 1: Professoras titulares da disciplina experimentando o Método Move Flow.**

Fonte: Wagner Ferraz

Após o corpo ser despertado pelo Move Flow, partia-se para as experimentações de linhas de movimento através da improvisação e composição em dança. Nesse momento o corpo em movimento e com suas sensações, explorava modos de mover já conhecidos e buscava produzir outras possibilidades de colocar o corpo a se movimentar. Durante esse desenvolvimento da aula, a sensibilidade despertada no primeiro momento, seguia sendo explorada, possibilitando mais consciência de si e da interação com os outros corpos, mais consciência da relação com os demais elementos (espaço, objetos, música, temperatura/ clima do dia...) e mais consciência sobre os movimentos realizados e possibilidade de criação.



<sup>1:)</sup> Para conhecer mais sobre o método Move Flow: <https://moveflow.com.br/>



**Figura 2: Alunas em momento de improvisação.**

Fonte: Wagner Ferraz

O que foi vivido até aqui teve extrema importância para o próximo passo, onde a potência das sensações a reverberar nos corpos, assumia um papel de disparador para os registros escritos. Como diz Deleuze “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se” (2011, p. 11), ou seja, falamos de uma escrita que não está previamente elaborada e definida na mente para ser representada em um suporte (papel), mas nos referimos a uma escrita que acontece. Aqui a escrita vem a ser experimentação, escrituras, por isso precisa-se focar nas sensações vividas nas aulas, que ainda estavam borbulhando nos corpos, nas lembranças recentes do que foi realizado e, com isso, escrever de acordo com a proposta lançada pelos professores.



**Figura 3: Alunas em momento de escrita no inventário.**

Fonte: Wagner Ferraz

## 4. Inventariar sensações e movimentos

De acordo com Ferraz e Bello (2020), o movimento de inventariar é praticado por diversas instituições como modo de catalogar bens e verificar estoques, basicamente trata-se de uma listagem de bens e utensílios que podem ser arquivados, distribuídos ou disponibilizados para diferentes fins. Áreas como o direito e a contabilidade fazem uso de inventários para a conferência e distribuição de bens que um ente falecido deixa para seus herdeiros. Recentemente os inventários se tornaram importantes para algumas pesquisas nas áreas das artes (em geral) e da educação, além de cada pesquisador produzir seu inventário do modo que considera mais adequado para seus objetivos.

Um inventário pode apontar para uma poética feita de recolhimento de materiais, de descrições, de desvios, de atravessamentos com outras disciplinas, autobiografias, memórias, encontros, coleções, criações, incidências, mapeamentos, imagens, intervenções... Um inventário pode ser pensado em condições performativas, onde essas possibilidades vão sendo atualizadas em ações. Mais do que a produção de uma poética de visualidades, é possível pensar na ação, na potência performativa. (Ferraz & Bello, 2020, pp. 318-319).

Nesta proposta com potência para cartografar corpos em movimento, para um inventário se tornar existente, precisa que os corpos se movam, realizem ações e observem suas sensações. Este processo produz modos de se perceber, de entender o movimento, de pensar o que se dança no próprio ato de dança. E para inventariar isso é necessário escrever, rabiscar, desenhar, esquematizar, investir na potência dos corpos pensantes em movimento, pois “escrever tem a ver com o que se viveu ou se vive” (Heuser & Corazza, 2016, p. 94). A escrita não está apartada das demais experiências em questão, a escrita vem a ser mais uma experimentação imanente ao restante das vivências. Por isso que mover, pensar e escrever é criar (Deleuze, 1987), pois inventamos outros modos de viver o mundo, de sentir as experiências e de pensar, nesse processo nos modificamos e, automaticamente, temos condições de inventar outros modos de dançar.

Um corpo ao se mover, escrever e criar está pensando, está colocando o pensamento para dançar, pois o pensamento pode ser interpretado como “mais um movimento, mas relevante; é o movimento humano por excelência - o pensamento é o movimento que o distingue dos outros seres vivos” (Tavares, 2021, p 270). E é desse modo que precisa se dar a composição dos inventários com suas escritas, precisa do movimento do corpo e do pensamento, um move o outro, e ambos experimentam a escrita viva (Lima, 2021). Isso quer dizer que trata-se de uma escrita da experimentação em dança, pois “(...) escrever e dançar, estão envolvidos no mesmo movimento do rastro: aquele que estará sempre já passado no momento de sua aparição”. (Lepecki, 2017, p. 47)

## 5. Inventariar escri-leituras

Trazemos aqui um pouco do que foi inventariado nas aulas. Os inventários trazem os bens adquiridos durante as sessões dançadas, traz os rastros das experiências em dança que, através da escrita, aparecem. Portanto, tratamos do caráter operatório dos inventários e seus disparadores e não será realizada, neste momento, uma análise detalhada da escrita.



Também é importante ressaltar que a escrita inventariada não pretende fazer um registro de coreografias para que sejam lembradas operatoricamente na posteridade e não se propõe a fazer o que fez Rudolf Laban com sua notação de movimento (Labanotation) (Trindade & Valle, 2009). Desse modo, pensamos e vivenciamos uma escrita que acontece com as práticas em dança e, ao mesmo tempo, se faz elemento de pesquisa. Dança e escrita, por mais que não sejam da mesma ordem, estão em sintonia para a produção de conhecimento para o campo da dança.

A diferenciação formal entre 'dança' e 'escrita' encontra-se cada vez mais tênue, não apenas pelo aumento de tendências midiáticas e intersemióticas da dança contemporânea, com a contaminação da arte da performance e das novas tecnologias, mas também por diversas tendências que propõem e provam o vínculo intersticial (BHABHA, 2005) entre experiência prática e reflexão teórica em várias áreas do conhecimento humano, a exemplo da filosofia e das ciências cognitivas. (Fernandes, 2014, p. 19)



**Figura 4: Capa dos inventários onde mostra o tipo de suporte - papel.**

Fonte: Wagner Ferraz

## Escrita livre e relatorial

Durante as aulas alguns encaminhamentos eram indicados para disparar a escrita, porém, a escrita livre sem delimitações e regras não foi desconsiderada. Essa escrita foi um dos modos de operar com a inventariação, normalmente aparecia em forma de breve relato, descrevia as experiências e partia delas para existir, trazia um registro das práticas de modo sutil. Veja no exemplo a seguir que a forma da escrita foi mantida conforme registrada no inventário:

"Alívio  
 Leve  
 Anulou qualquer tensão"  
 (Inventário 01, 2023)  
 "Encaixe  
 Descoberta  
 Cobrir  
 Abraçar sem toque  
 Olhar/Observar  
 Entrelaçar".  
 (Inventário 01, 2023)

O que se vive nas aulas de dança pode, de alguma forma, aparecer no inventário, pois,

Escrever é um pensamento de vida, não uma receita de felicidade, nem uma sonolência gostosa, ou uma irresponsabilidade divertida. Profundo vitalismo: os modos de vida inspiram maneiras de pensar e escrever; os modos de pensar e escrever criam maneiras de viver. A vida ativa o pensamento e a escrita; o pensamento e a escrita afirmam a vida. (Heuser & Corazza, 2016, p. 94)

### Escrita em variação - criação

Os três princípios da aula, corpo, ação e sensação, eram lembrados no processo de escrita, muitas vezes pedia-se que as alunas escrevessem uma lista de palavras sobre corpo, outra lista sobre as ações realizadas e outra lista sobre as sensações experimentadas. Desse modo, tinha-se elementos registrados que serviriam para a composição de frases. Ao juntar uma palavra de cada lista e acrescentar outras palavras necessárias, construía-se uma frase, veja o exemplo.

Sensação	Ação	Conexões do corpo
relaxada	braços retos	pulso - calcanhar
dor	<u>encontrar espaço</u> .....	<u>cervical - calcanhar</u> .....
<u>conforto</u> .....	muito movimento	pescoço - quadril

(Inventário 02, 2023)

Frase produzida com as palavras selecionadas (sublinhadas):  
 "É um conforto encontrar o meu espaço entre o que há desde o meu calcanhar até a cervical". (Inventário 02, 2023)

Fonte: Wagner Ferraz

Vejamos agora uma variação dessa escrita. Foi indicado, na aula, que fossem extraídas da frase anterior, algumas palavras consideradas importantes. A partir disso dever-se-ia recompor a frase com o que sobrou:

Frase com palavras riscadas:

"É ~~um conforto encontrar~~ o meu ~~espaço~~ entre o que há desde o meu ~~calcânhar~~ até a ~~cervical~~". (Inventário 02, 2023)

A nova frase com as palavras que sobraram:

"É encontrar o espaço que há até a cervical". (Inventário 02, 2023)

Fonte: Wagner Ferraz

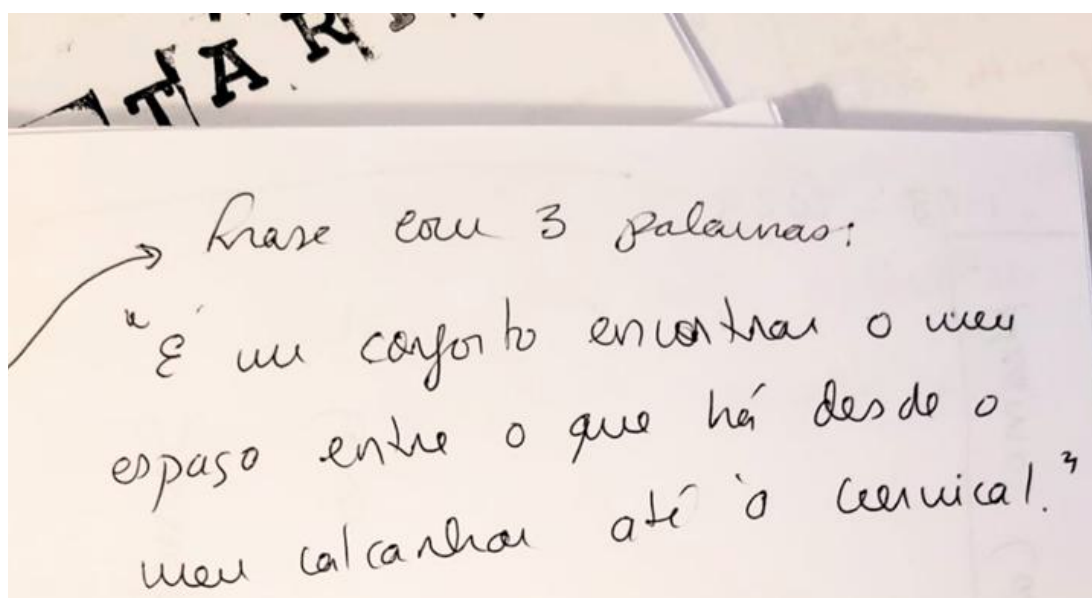


Figura 5: Parte de uma página do inventário 02.

Fonte: Wagner Ferraz

O processo de variação da escrita diz respeito a fazer com que a frase composta se torne outra, mantendo elementos que façam com que reconheçamos a frase anterior, mas que também nos faça ver que trata-se da composição de outra frase. Extrair, amputar ou recortar palavras representativas da frase primeiramente escrita, palavras que acredita-se que possuem um papel importante, nos coloca no movimento de minoração, de romper com o estabelecido e tornar a escrita menor. Ou seja, uma escrita que não corresponde ao que se espera, uma escrita que rompe com uma possível elaboração prévia no pensamento, para ser, assim, uma escrita em experimentação e criação. Desse modo, ao repetir a frase, não se faz a mesma escrita, pois na repetição em minoração se produz diferença. Essa possibilidade apresentada pelo pensamento da diferença de Deleuze (2010) pode ser encontrada no modo de fazer do Projeto Escreleituras, pois este

(...) desencoraja qualquer tentativa de repetição do mesmo, porque, acima de tudo, a repetição aposta na diferença. Aqui, o professor autor-tradutor apenas deseja 'saber quais as composições podem ser feitas e se elas são boas e más do ponto de vista da potência de agir' (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 70). (Corazza & Olegário, 2018, p. 256)

## Escrever pensar / pensar escrever

A Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) é a língua usada por pessoas surdas para se comunicarem e foi escolhida para fazer parte de uma das aulas de dança. Essa Língua foi utilizada como disparadora para a criação em dança, como fonte de pesquisa para a criação de movimento, tornando-se um modo de criar movimento em dança a partir de gestos desse meio de comunicação. Algumas palavras de LIBRAS, foram ensinadas em aula e alguns exercícios foram realizados com essas palavras.

Em seguida, no momento da escrita, foi indicado que as alunas deveriam anotar no inventário três sinais/gestos da LIBRAS que foram escolhidos no momentos das experimentações com movimento. E, além disso, escrever no mínimo uma palavra para cada princípio da aula, veja o quadro abaixo.

<b>Escrever três sinais/gestos - LIBRAS</b>		
<u>Sapo - Primavera - Sentir</u>		
<b>Sensação</b>	<b>Ação</b>	<b>Algo sobre o corpo</b>
diversão	<u>descobrir</u>	interessante
brincadeira		
<u>criança interior</u>		

(Inventário 03, 2023)

Fonte: Wagner Ferraz

Este primeiro momento da escrita diz respeito apenas ao registro de escolhas realizadas em aula, temos um pequeno relato em palavras soltas que diz sobre as práticas vividas, sobre a imaginação, sobre a experiência e sobre as sensações. São ações e sensações experienciadas no corpo pensante que vive as práticas de mover e escrever. "A vida ativa o pensamento e a escrita; o pensamento e a escrita afirmam a vida. Como fazer da escrita uma arte de viver?" (Heuser & Corazza, 2016, p. 94). Talvez a resposta seja: experimentar a escrita e explorar possibilidades, como foi feito nas aulas.

Após o registro das palavras dever-se-ia fazer o mesmo procedimento citado anteriormente, que diz respeito a escrita em variação, porém agora, além de uma palavra de cada lista, era necessário utilizar uma palavra representante de um sinal/gesto da LIBRAS. Ao juntar as palavras e realizar um exercício de composição, já se está criando uma frase, como o caso abaixo.

Frase produzida com as palavras selecionadas (sublinhadas):

"Gosto de sentir a primavera, para descobrir a minha criança interior. É interessante ser um sapo". (Inventário 03, 2023)

Fonte: Wagner Ferraz

A criação das frases depende das palavras listadas e, depois, selecionadas dessa lista, além da experiência vivida pelos corpos que é fundamental para compor a escrita. Não se trata de uma ação mecânica na qual se junta palavras e a frase está pronta, é necessário que haja atenção, pensamento, escolhas, leitura, releitura, arranjo de palavras, dúvida, modificações, possibilidades que se apresentam para nos fazer ver de outro modo. Não podemos resumir este processo a palavras postas uma ao lado da outra, pois "(...) os atos de ler e de escrever são tomados como ações criadoras de sentidos diferentes, para cada leitor-escritor, em seus processos de subjetivação, bem como exercem importantes funções sociais, culturais, comunitárias e políticas" (Corazza, et al., 2014, p. 1031).

Em muitos inventários encontramos frases soltas escritas como um desabafo, como um modo de dividir com o leitor algo que se pensou, como um modo de fazer dançar os afetos (Spinoza, 2011) em palavras. Ler e escrever nos faz pensar, mover e criar, portanto, o ato de dançar é o pensamento em movimento em um corpo disponível para fazer arte com a escrita que pulsa no corpo - escrileituras na dança.

(...) o exercício de escrileituras no espaço de correlações entre leitura, invenção, sensações, afetos e pensamento; a vivência de diferentes processos de singularização. Dessa maneira, a seleção e a articulação dos materiais utilizados exigem de cada escrileitor que adote uma postura e o estado de manter-se à espreita daquilo que o põe a pensar, isto é, dos signos emitidos por aquilo que é exterior ao seu próprio pensamento. (Corazza, et al., 2014, p. 1040).

A escrita que nos coloca no exercício de pensar o que se experimentou:

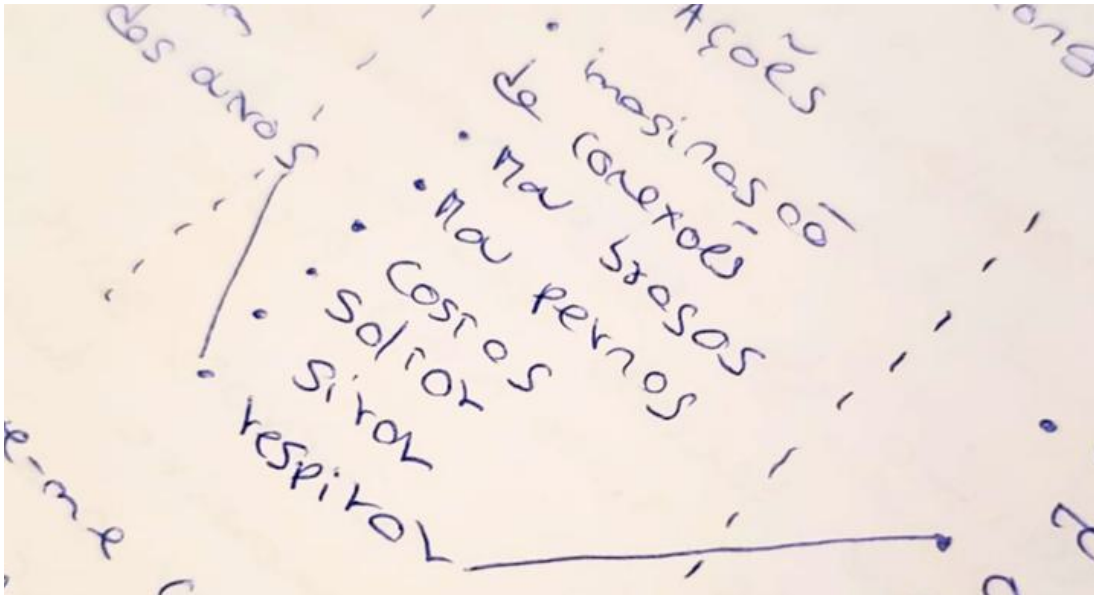
"O meu corpo fez coisas novas e descobriu outros movimentos". (Inventário 03, 2023)

Fonte: Wagner Ferraz

Temos nesta frase o relato do que se experienciou, mas também um momento de pensar sobre o que se viveu e, ao mesmo tempo, uma frase que pode ser usada em outros textos, pode ser dançada, poder ser variada na escrita e no corpo em movimento, uma frase que pode disparar muitas ações e uma frase que carrega em si sensações implícitas.

## Três possibilidades

Vimos até aqui três possibilidades de escrita na composição dos inventários, possibilidades que foram encaminhadas com as propostas das aulas e que surgiram na experimentação de escrita e de movimento das participantes. Seja nos breves e poéticos relatos, seja na composição de frases com listas de palavras, seja na recomposição de frases que tiveram palavras extraídas, a escrita é viva, assim como os movimentos corporais, assim como a dança que produz linhas com o corpo e com o pensamento. Um inventário se compõe com o movimento do pensamento que acontece nas ações de mover e escrever.



**Figura 6:** Página de um inventário onde mostra uma lista de palavras.

Fonte: Wagner Ferraz

## 6. O que já podemos dizer?

Os inventários possuem um papel compositivo cartográfico, pois, a escrita é experimentada e composta sem a pretensão de elaborações prévias, a escrita precisa acontecer no jogo de palavras, sentidos, sensações, afetos... Desse modo, podemos fazer registros de processos artísticos que podem ser elaborados de acordo com as necessidades e interesses de cada artista que busca dar atenção para o que ocorre em si, pois trata-se de uma escrita do corpo e com o corpo.

Inventariar nos faz ver que reunimos pistas dos processos artísticos vividos através do registro de quem os viveu. Podemos ter um olhar de fora, mas o olhar de quem está vivendo as experimentações de movimento, também, é importante e produz dados diversos.

Temos, portanto, uma escrita do movimento em dança, uma escrita que, de algum modo nos mostra os movimentos corporais vividos, os movimentos artísticos, os movimentos da aula... Mas, também, podemos perceber um movimento da escrita, dos modos de escrever, dos estilos de escritas, das formas de expressão...

Além de tudo isso, um inventário pode ser um aparato para produção de dados de pesquisa, um caderno de campo de quem está vivendo as experiências e faz seus registros do modo que considera mais adequado. Um inventário reúne, imanentemente, prática e teoria, assim podemos ver como as práticas em dança inventariadas nos possibilitam desdobramentos para as investigações. Portanto, mover-pensar-escrever-criar estão no mesmo fluxo artístico, inventariá-los é um modo de capturar linhas de experimentações e, com isso, criar em dança, seja no processo artístico cênico e/ou no processo artístico científico.

## Referências

- Arrais, J. A. (2021). Escrever, dançar, criticar: outros movimentos coimplicados de escrita, dança e crítica. *DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança*, 6 (9). <https://doi.org/10.9771/2317-3777dana.v6i1.47568>
- Avancini, F. (2017). *Fundamentos Teóricos do Move Flow - Livro Roxo* (apostila do curso). Move Flow.
- Bolsanello, D. (2005). Educação somática: o corpo enquanto experiência. *Motriz. Revista de Educação Física*. UNES, 11(2), pp. 89–96.
- Bianchi, P. & Nunes, S. M. (2022). A Coordenação Motora como Dispositivo para a Criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 5 (1), pp. 148–168.
- Bessa, P. & Santos, M. A. Q. (2020). Presença e morte: O carácter efêmero das artes do corpo. In *Avanca | Cinema 2020* (pp. 214–221). Edições Cine-Clube de Avanca.
- Corazza, S. M.; Rodrigues, C. G.; Heusser, E. M. D. & Monteiro, S. B. (2016). A filosofia da composição do Projeto Escreituras. In S. M. C (Org.); M. D. A & P. O. *Caderno de Notas 9: Panorama de Pesquisa em Escreituras: Observatório da Educação* (pp. 239-243). Porto Alegre-RS: UFRGS/ Doisa.
- Corazza, S. M., Rodrigues, C. G., Heuser, E. M. D. & Monteiro, S. B. (2014). Escreituras: um modo de ler-escrever em meio à vida. *Educação E Pesquisa*, 40 (4), pp. 1029-1043.
- Deleuze, G. (1987[1964]). *Proust e os signos*. Lisboa: Forense Universitária.
- Deleuze, G. (2011[1992]). *Crítica e clínica*. Lisboa: Edições Século XXI.
- Deleuze, G. (2010a). *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia- Vol 1*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, G. (1987). *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- Eddy, M. (2018). Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática e suas relações com a dança. *Repertório*, 1 (31). <https://doi.org/10.9771/r.v1i31.28997>
- Fernandes, C. (2014). Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança*, 2 (3), pp. 18–36.
- Fortin, S. (1999). Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução: Márcia Strazzacappa. *Cadernos do GIPE-CIT*, 2, pp. 40-55.
- Fortin, S. (2016). Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança \*. *Pro-Posições*, 9 (2), pp. 79–95.
- Freire, I. M. (2001). Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. *Cadernos CEDES*, 21 (53), pp. 31–55.
- Ginot, I., Tavares, T. J. R. da S., & Olsson-Forsberg, M. (2011). 7 - Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. *O Percevejo Online*, 2 (2). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2010.v2i2.%p>
- Grebler, M. A. S., & Pizarro, D. (2019). A Somática e as Artes da Cena: fricções da experiência e sua influência no Ensino Superior e na Cultura Contemporânea – Parte II. *Repertório*, 1 (32). <https://doi.org/10.9771/r.v1i32.33437>
- Heuser, E. M. D., & Corazza, S. M. (2016). Ensaiar a escriturartista na universidade. *Revista Digital Do LAV*, 9 (2), pp. 75–100.
- Lepecki, A. (2017). Inscrever a dança. *Revista Vazantes*, 1 (1), pp. 36-59.
- Lima, D. C. C. (2021). Biocrítica: uma escrita analítica, afetiva e artística, que se move junto ao corpo como válvula de libertação. *DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança*, 6 (9), pp. 64–73.
- Magalhães, M. C. (2023). Abordagens Somáticas na Formação em Dança: da segura do fundo ao currículo como cartografia. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 13 (3), pp. 1–28.
- Miller, J. (2014). O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. *ETD - Educação Temática Digital*, 16 (1), pp. 100–114.
- Nunes, J. V. F. (2021). Dança-Educação e(m) comunidades: Um diálogo introdutório. *Revista Da FUNDARTE*, 47 (47). <https://doi.org/10.19179/rdf.v47i47.932>
- Olegário, F., & Corazza, S. M. (2018). Escrituras do arquivo e a invenção de procedimentos didáticos tradutórios. *Revista Linhas*, 19 (41), pp. 242–258.



Reimann, C. K., & Volpi, J. H. (2022). Respiração: Livre, fluida, profunda e confortável. Contribuições da psicologia corporal. In 25º CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. *Anais* (pp. 1-7). Centro Reichiano. Disponível em: <https://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais-2022/Respiracao-e-psicologia-corporal-Cibele-Reimann-e-Jose-Henrique-Volpi-min.pdf>

Spinoza, B. (2011). *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Tavares, G. M. (2021). *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dubliense.

Thomas W, M. (2022 [2021]). *Trilhos anatômicos: Meridianos miofasciais para terapeutas manuais e profissionais do movimento*. São Paulo: Manole.

Trindade, A. L., & Valle, F. P. (2009). A escrita da dança: Um histórico da notação do movimento. *Movimento*, 13 (3), pp. 201-223.

Vieira, M. S. (2022). Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 5 (1), pp. 127-147.



**PARTE II**

**TODOS OS NOMES. TODAS AS  
ARTES PLURAIS.  
CIDADES, EDUCAÇÃO, GÉNERO  
E MUDANÇA SOCIAL**



# DANIEL GRANADA



## **CULTURA E MOBILIDADE HUMANA: O CONTEXTO DOS ESTUDOS MIGRATÓRIOS** | CULTURE AND HUMAN MOBILITY: THE CONTEXT OF MIGRATION STUDIES

O capítulo discute as questões relacionadas com as “culturas” dentro do contexto contemporâneo dos estudos migratórios. Apresenta brevemente a discussão sobre o conceito de cultura e problematiza o uso de outros conceitos como “hibridismo” e “crioulização” no debate sobre a mobilidade humana internacional. Ao final são discutidas algumas questões relacionadas com as práticas contemporâneas que demonstram o contato e as trocas, em um contexto de intensificação da circulação global de pessoas.

The chapter discusses issues related to “cultures” within the contemporary context of migration studies. It briefly presents the discussion on the concept of culture and problematizes the use of other concepts such as “hybridity” and “creolization” in the debate on international human mobility. At the end, some issues related to contemporary practices that demonstrate contact and exchanges are discussed, in a context of intensification of the global circulation of people.

**MIGRAÇÕES** — **HIBRIDISMO** — **CRIOULIZAÇÃO**  
**MOBILIDADE HUMANA** **INTERNACIONAL**  
**MIGRATION** — **HYBRIDISM** — **CRIOULIZATION**  
**INTERNATIONAL HUMAN MOBILITY**

## 1. Cultura e mobilidade humana<sup>1:)</sup>

Os processos migratórios são fenômenos complexos e variados sobre os quais é muito difícil falar de maneira geral, uma vez que existem mudanças profundas de sentido e de significado social associadas aos processos de mobilidade humana. Quando falamos de imigração para o Brasil no século XIX ou no século XXI estamos falando de um mesmo fenômeno? E quando pensamos no processo de mobilidade humana provocado pelo sistema escravagista, que proporcionou uma das maiores trocas de povos e culturas na história da humanidade ao submeter os negros a um exílio forçado em outras terras, não estamos também falando de migrações forçadas? Tais temáticas são caras aos debates sobre refúgio e Direitos Humanos na contemporaneidade.

Quando falamos sobre mobilidade humana em geral, estamos também nos referindo a um processo complexo de contatos e trocas simbólicas que ocorrem em uma rede de relações de forças assimétricas. Se por um lado é possível afirmar que a mobilidade humana contribuiu de forma a enriquecer os diferentes contextos nacionais na contemporaneidade — na música, na culinária, nas artes em geral —, também é igualmente verdade que muitas vezes estes deslocamentos não são livres de exploração de mão de obra, de sofrimento psíquico e de rotas perigosas que podem colocar em risco as pessoas em mobilidade.

De facto, os processos de mobilidade humana, de migrações e de deslocamentos forçados trazem consigo processos de trocas e encontros culturais que contribuem com a diversidade hoje existente não apenas nas grandes metrópoles, mas também nas pequenas cidades do interior dos países. Nas grandes metrópoles globais como Londres, Paris, Nova Iorque e São Paulo, geralmente em bairros um pouco mais afastados dos chamados “bairros tradicionais”, os mosaicos de línguas, de restaurantes que servem os mais diferentes tipos de alimentos e de costumes religiosos os mais diversos atestam a riqueza dos processos migratórios.

Porém, também existe a exploração da mão de obra, a exploração nos valores de aluguéis, bem como as rotas subterrâneas que fogem aos circuitos oficiais de circulação, como aeroportos ou rodoviárias, e que se intensificaram na pandemia com o fechamento de fronteiras. Tudo isso torna a busca por melhores condições de vida em outro país, uma tarefa extremamente arriscada a qual os imigrantes se submetem, enfrentando condições de vida e de saúde mais vulneráveis do que as das populações locais (Granada *et al.*, 2017a).

Nesse sentido, o presente capítulo busca discutir as trocas culturais no contexto da mobilidade humana. Partindo de algumas reflexões acerca do conceito de cultura, vamos explorar o debate sobre outros termos, como crioulização e hibridismo (Palmié, 2010), verificando como eles nos auxiliam na compreensão das questões culturais no quadro contemporâneo dos deslocamentos de pessoas.



<sup>1:)</sup>Este trabalho foi apresentado no Encontro de Todas As Artes na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em junho de 2023. Ele fez parte de uma publicação coletiva organizada pelas colegas Liria Maria Bettiol Lanza; Evelyn Secco Faquin; Francesco Romizi. (Org.). *A mobilidade humana internacional: entre direitos ideais e políticas reais.* 1ed.São Carlos: Pedro e João Editores, 2021, v. 1, p. 177-194. A versão aqui apresentada foi revisada e atualizada, agradeço os comentários da colega revisora que contribuíram para esta versão.

Quando redijo estas linhas, estamos passando por uma crise sanitária global associada ao coronavírus. Em diversos países do mundo, a medida considerada mais eficaz no combate à pandemia tem sido chamada de isolamento social. O fechamento de fronteiras também foi adotado por certos países como medida de prevenção à propagação do vírus, contudo, esse fechamento das rotas oficiais de entrada nos países não impediu, pelo menos no caso do Brasil e dos países limítrofes, a formação de novas rotas mais arriscadas de migração de pessoas. Isso demonstra que os movimentos migratórios são complexos e por vezes escapam aos controles oficiais.

Nesse contexto, pensar a cultura e as formas criativas que envolvem os contatos humanos ajuda a colocar em evidência a riqueza das diferentes combinações de viver juntos que nós podemos produzir. As novas tecnologias de informação e de comunicação estão exercendo um papel fundamental no sentido de nos manter em contato, um exemplo da intensificação do uso da tecnologia foi durante a pandemia de Covid 19, em que os empregos das tecnologias de informação contribuíram muito para a manutenção dos contatos entre as pessoas, em uma situação excepcional de isolamento. Assim, torna-se evidente que, através da ação de pessoas, buscamos novas formas de produção simbólica, ou seja, modos criativos de continuar existindo e se comunicando. Como é possível constatar facilmente, hoje multiplicam-se as *lives* de artistas no *Youtube*, no *Facebook* e no *Instagram*, e também foram potencializados os usos tecnológicos para reuniões e conferências que, em muitos casos, o ambiente virtual tornou-se uma alternativa para se evitar os deslocamentos aéreos e permitir a participação em atividades mesmo se estando à distância.

Por outro lado, a pandemia também colocou em relevo as desigualdades sociais existentes e seus reflexos na saúde. Acabaram sendo mais expostos aos riscos de contaminação e adoecimento os trabalhadores dos chamados serviços essenciais que não podem realizar o isolamento social: trabalhadores do comércio, como caixas e atendentes; trabalhadores de limpeza urbana; profissionais das diferentes especialidades na área da saúde; e trabalhadores do ramo agroalimentar, setor que absorve grande parte da mão de obra imigrante no Brasil e tem sido foco de altos números de contaminação no sul do país (Granada *et al.*, 2021).

O que podemos afirmar com certo grau de certeza é que os processos criativos estão em pleno exercício, que nos transformamos e nos adaptamos, seja em interações face a face ou corpo a corpo, ou nas interações mediadas pelas tecnologias de informação e de comunicação. Seguimos, então, nossa forma de descobrir e de criar maneiras de viver juntos em uma sociedade marcada por uma desigualdade brutal. Ainda, cabe registrar que o Brasil, hoje, passa por uma crise política, econômica, institucional e sanitária sem precedentes, cujas consequências provavelmente só serão pensadas nos próximos anos. É neste contexto que escrevo estas linhas pensando a cultura e a mobilidade humana, sem, contudo, esquecer das questões sociais e políticas com as quais a cultura interage e negocia.

## 2. Um conceito de “cultura”

Existem algumas maneiras de se definir cultura. No senso comum, este termo é empregado para designar pessoas que acumularam saber, que possuem gosto pelas artes ou mesmo que falam diversas línguas, enfim, o termo serve para se referir a pessoas que, ao longo de suas vidas, acumularam diversos tipos de informação que possam torná-las, aos olhos de quem as vê, cultas. Norbert Elias (1990), em seu livro *O processo civilizador*, explica que a palavra cultura tem suas raízes no termo alemão *kultur* que, para os alemães do século XVIII,

designava basicamente fatos intelectuais, artísticos e religiosos, os quais eram separados por uma nítida linha divisória dos fatos políticos, econômicos e sociais. Assim, o conceito alemão de *kultur* dá ênfase às diferenças nacionais e à identidade particular dos grupos. Em virtude dessa significação, o termo adquire, uma vez apropriado pela Etnologia e Antropologia, significados que vão muito além do seu emprego original (Elias, 1990).

A primeira definição etnológica de cultura foi publicada em 1871 por Edward Burnett Taylor, considerado o pai da Antropologia britânica. Para ele, a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem e se caracteriza por sua dimensão coletiva. É adquirida dentro do processo de socialização e, portanto, não está ligada a uma hereditariedade biológica (Taylor, 1871, p. 1 cit. in Cuché, 2002, p. 35).

Será a partir do uso feito pelo antropólogo alemão Franz Boas nos Estados Unidos que o conceito começará a ser empregado nos mais diversos campos de estudo e servir às mais variadas disciplinas (Cuche, 2002). Em Antropologia, o conceito toma a forma de designar a produção simbólica feita pelo homem, visto como o ser mais dependente destes esquemas simbólicos para guiar seu comportamento. Assim, a cultura torna-se elemento fundamental no ordenamento e na constituição dos agrupamentos humanos, sendo inconcebível, da perspectiva antropológica, a existência de sociedades “sem cultura”.

Diversos debates e desdobramentos colocaram em questão a validade do conceito de cultura, porém, neste capítulo entendemos cultura no sentido que Clifford Geertz (1978) atribui ao termo: uma teia de significados que orienta as ações humanas, um complexo sistema simbólico que interage com os sistemas simbólicos de outros indivíduos em uma interação constituída pela reciprocidade.

### 3. Teoria das migrações, cultura e mobilidade

A mobilidade humana implica contato entre diferentes. Esse contato coloca as pessoas em situação de adaptação e compreensão dos novos contextos. Dentro da teoria das migrações, durante um longo tempo se pensava que o imigrante, ao chegar em seu país de instalação, deveria restringir suas formas de expressão identitária ao ambiente privado de sua vida doméstica, mantendo as manifestações da identidade do país de origem fora do espaço público, com vistas ao sucesso de sua integração no novo país. Uma das primeiras tentativas explicativas sobre os fenômenos migratórios, tanto internos como externos, ficou conhecida como abordagem micro individual, que se relaciona com o cálculo efetuado pelo migrante a respeito dos custos e benefícios do deslocamento. Assim, levavam-se em conta os fatores de atração e de repulsão e a forma como eles afetam a decisão individual de se lançar no processo migratório (Lee, 1966 cit. in Piché, 2013).

Até os anos 1980 predominavam as teorias associadas ao chamado modelo neoclássico dos estudos migratórios, em que os deslocamentos internacionais se explicam basicamente por questões associadas a fatores econômicos macroestruturais. Nesse contexto, as razões de ordem econômica das vantagens comparativas em ambos os pólos do circuito eram entendidos como modo de explicação central sobre a origem e a destinação dos fluxos (Piché, 2013).

A partir dos anos 1980 e 1990 se passa a dar maior ênfase, nos estudos migratórios, à importância das redes sociais na explicação das migrações, com especial destaque para o papel central das famílias nas escolhas dos migrantes. Sob essa perspectiva, começa a ser

possível compreender o papel de segurança social exercido pelas famílias no suporte aos migrantes, as quais se tornam elementos estratégicos na gestão e no compartilhamento dos riscos das migrações (Stark & Bloom, 1985 cit. in Piché, 2013).

Desde então, começa-se a conceber a migração relacionada a ações coletivas e familiares que ligam os migrantes e não migrantes a um conjunto de relações, dando origem à chamada análise a partir das redes. Com os desdobramentos das pesquisas, a teoria das redes sociais e a do capital social como positivo e centrado nos laços familiares passaram a ser criticadas, com o argumento de que existem muitos outros intermediários nos processos migratórios, seja durante os trajetos, nas fronteiras ou nos países de instalação, e que as redes sociais das quais migrantes fazem parte podem ser das mais variadas, como redes de exploração ligadas a atividades criminais (Laczko & Gozdzia, 2005). Outros autores como Stuart Hall (2003) se utilizam do conceito de diáspora para colocar em evidência as novas configurações identitárias e formas criativas que ocorrem em grandes metrópoles. Da mesma forma, Paul Gilroy discute sobre as trocas e novas combinações na região por ele chamada de *Atlântico negro* (Gilroy, 2001).

Uma das consequências notórias dos movimentos migratórios é a crescente diversidade das sociedades, que provoca importantes questionamentos a respeito de como fazer a gestão das diferenças sociais e culturais nos locais de instalação dos imigrantes. Faz questionar, ainda, as formas como estes migrantes reconfiguram suas identidades no espaço público dos países de instalação, articulando de forma complexa manifestações de pertencimento a dois ou mais países. Não somente os migrantes, mas os locais também são afetados pela presença destes, seja pelas possibilidades gastronômicas de novos restaurantes e sabores, pelas festas, comemorações ou novos sotaques que se apresentam no espaço público, seja pelo medo do desconhecido, da diferença e dos preconceitos que se projetam aos recém-chegados em função da origem estrangeira, do sotaque ou da cor de sua pele.

#### 4. Padrões dos contatos

Nos estudos sobre brasileiros nos EUA, a capoeira, o samba e a batucada são frequentemente apresentadas como manifestações de “brasilidade” ou “afro-brasilidade”. No entanto, alguns estudos concluíram que a participação de brasileiros nesses grupos não é muito representativa no que se refere ao número de membros (Margolis, 1994).

Um quadro semelhante pode ser constatado no planalto catarinense. Na área rural do município de Frei Rogério está instalada, desde os anos 1960, uma colônia de imigrantes japoneses, a colônia de Celso Ramos, que possui um centro social chamado Parque Sakura, construído pelos imigrantes japoneses com o apoio do Consulado do Japão. Nesse parque, os descendentes de imigrantes japoneses desenvolvem a prática de artes marciais como o Kendo (uma luta com espadas) e o Bujutsu (forma de arte marcial). Essas práticas, apesar de serem mantidas e praticadas por descendentes de japoneses, acolhem atualmente uma diversidade de praticantes de diferentes regiões do Brasil.

Desse modo, percebe-se que os processos migratórios proporcionam meios de integração com as populações locais através de práticas que podem ser inclusivas e que operam como estratégias de inserção através da valorização positiva da identidade do país de origem.



Diversos outros exemplos das trocas culturais nos processos migratórios podem ser citados. No Brasil, esses processos criaram dinâmicas complexas de integração com as sociedades locais, desde os processos históricos de mobilidade humana iniciados no período escravocrata, até a chegada de portugueses, italianos e alemães, e, mais tarde, de japoneses. Há, ainda, processos recentes de migração a partir de 2010 que culminaram na chegada de haitianos, senegaleses, bengalis e ganenses, os quais se instalaram em diversas cidades do país, contribuindo, assim, com a diversidade cultural dos locais de instalação.

## 5. Cultura e transnacionalização

Será a partir dos anos 1990 que o uso do conceito de transnacionalização começará a ganhar espaço nos estudos migratórios. Como explica Capone (2010), foi na década de 1990 que a abordagem transnacional começou a se afirmar nos estudos sobre migração. Esta nova maneira de abordar a migração destaca a perspectiva dos migrantes, a saber, uma perspectiva *from below*, de baixo, em que as redes familiares e as amizades desses imigrantes ganham visibilidade (Glick *et.al.*, 1994). Ao contrário da perspectiva da migração internacional, que destaca as trocas entre Estados-nação, “o termo ‘transnacional’ define qualquer atividade iniciada e realizada por atores não institucionais, sejam eles grupos organizados ou indivíduos através das fronteiras dos Estados-nação” (Capone, 2010, p. 237). A noção de transnacionalização seria, portanto, particularmente difundida nos estudos antropológicos devido ao crescente interesse dos pesquisadores nas trocas e fluxos de pessoas e elementos culturais através das fronteiras (Glick *et. al.*, 1994).

Foram os estudos pioneiros de Glick *et. al.* (1994) que marcaram o surgimento do conceito de transnacionalização no campo de estudo da migração transnacional, além do desenvolvimento do conceito de transmigrante:

Os transmigrantes são imigrantes cuja vida diária depende de interconexões múltiplas e constantes através das fronteiras internacionais e cujas identidades públicas são configuradas em relação a mais de um Estado-nação. [...] No entanto, ao mesmo tempo, estão envolvidos em outros lugares, no sentido de manter conexões, construir instituições, conduzir transações e influenciar eventos locais e nacionais nos países dos quais emigraram” (Glick *et. al.*, 1994, p. 48, tradução nossa).

Nesta perspectiva, os estudos sobre transnacionalização envolvem o questionamento da premissa neoclássica dos estudos sobre migração internacional, que estipula que o imigrante procurará integrar-se à sociedade anfitriã através da supressão de todas as manifestações identitárias no espaço público, relegando-as ao ambiente privado de sua vida doméstica. Pelo contrário, na perspectiva desses autores, o transmigrante reconfigura sua identidade pública em relação a mais de um Estado-nação, sem ocultar esse duplo pertencimento. A complexidade dessas relações causa efeitos em ambos os polos da circulação, desta maneira, tanto a sociedade de origem como a de instalação acabam sendo afetadas pela mobilidade internacional, seja pelo envio de recursos ou pelas trocas simbólicas que ocorrem no circuito migratório, compreendido como o espaço de circulação dos migrantes entre dois ou mais países.

Alguns anos depois, Hannerz (1996) propôs o uso do termo “transnacionalização” em vez de “globalização” para explicar fenômenos na escala de indivíduos e grupos. Essa noção permite destacar a variação dos fenômenos e a característica singular que eles compartilham, a de não pertencer a um único Estado, como explica o autor:

O termo “transnacional” é, de certa forma, mais humilde e frequentemente um rótulo mais adequado para fenômenos que podem ter escala e distribuição bastante variáveis, mesmo quando compartilham a característica de não estarem contidos em um Estado. Também afirma que muitos dos vínculos em questão não são internacionais, no sentido estrito de envolver nações - na verdade, Estados - como atores corporativos. Na arena transnacional, os atores agora podem ser indivíduos, grupos, movimentos, empresas e, em grande parte, é essa diversidade de organização que precisamos considerar (Hannerz, 1996, p. 6, tradução nossa).

Nos estudos sobre transnacionalização, ao se focar as trocas na escala dos indivíduos, coloca-se em cena o papel da capacidade de agir das pessoas que circulam através das fronteiras e estabelecem ligações que permeiam tais fronteiras. Os processos migratórios, quando analisados na dimensão das experiências individuais das pessoas, ocasionam processos de adaptação e mistura para os quais os cientistas sociais elaboraram um rico referencial teórico, na busca de analisar esses contatos. Ressaltam-se, neste debate, conceitos e noções como crioulização e hibridização, voltados a dar conta da complexidade que envolve o contato entre pessoas de diferentes lugares.

## 6. Conceitos para expressar contatos

Durante os anos 1980 e 1990, diversos autores passaram a dedicar seus estudos às temáticas relacionadas com os processos chamados de globalização ou mundialização (Robertson, 1992). Um dos marcos da produção sobre questões culturais neste período foi o livro *Cultura Global* editado por Mike Featherstone (1999). Já na introdução, o organizador expõe o que está em jogo no debate: não se trataria mais de pensar a cultura nacional de modo uniforme, mas de entender uma definição mais ampla da cultura, compreendida em termos de processo, o que ele chamou de “globalização da cultura” (Featherstone, 1999, p. 7). Com esse entendimento, Featherstone busca colocar em relevo processos de integração e desintegração que transcendem a unidade da sociedade estatal a nível transnacional ou trans-social. Esses processos assumiriam uma variedade de formas, dando espaço ao surgimento do que o autor vai chamar de “terceiras culturas”, cujo processo de formação não poderia mais ser compreendido em termos de trocas bilaterais entre as nações, mas de formas complexas de novas combinações.

“Crioulização” é um desses termos que historicamente tem sido empregado para entender as trocas e combinações decorrentes dos contatos entre as culturas. O termo foi originalmente usado por linguistas para identificar mudanças devido ao contato linguístico no Caribe e na América Latina. Seu uso se espalhou por outras disciplinas com a intenção de expressar processos de mistura, “cruzamento”, “sincretismo” e “hibridização” (Palmié, 2010, p. 49).

A publicação de *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica* (Mintz & Price, 1976) foi uma reação aos programas de estudos afro-americanos e aos trabalhos sobre a “cultura negra” nas universidades norte-americanas. O lançamento do livro coincidiu com um momento de crescente interesse pelas culturas afro-americanas e a

redescoberta dos africanismos no Novo Mundo. Desde a publicação de Mintz e Price, suas ideias tiveram um profundo impacto no campo afro-americano. Esses autores notaram que as continuidades entre a África e o Novo Mundo são mais uma exceção do que a regra, sugerindo que se deveriam evidenciar mais os processos de criatividade do que as eventuais permanências e continuidades em termos culturais entre a África e as Américas.

Novas perspectivas se abrem para a pesquisa americanista a partir de então. As culturas afro-americanas são agora pensadas como um processo em que os laços com a África não são reminiscências do passado, mas o resultado de novos arranjos decorrentes da realidade americana. A abordagem de Mintz e Price (1976) vai em direção a uma maior flexibilidade no estudo dessas culturas. O pesquisador deve, antes, orientar-se para as novas combinações e para os arranjos criativos resultantes da mistura entre a África e as culturas do Novo Mundo, em vez de tentar encontrar características que permaneceram imutáveis durante toda a travessia do Atlântico e, posteriormente, no processo de adaptação às Américas. Rapidamente, o modelo de análise proposto por Mintz e Price ficou conhecido como “modelo de criouliização”.

O campo do debate afro-americano está assim dividido: por um lado, os partidários das ideias de criouliização para os quais as “culturas negras” das Américas são percebidas como novas configurações devido a processos criativos que ocorreram no Novo Mundo e, por outro lado, os partidários chamados *afro-centric* ou *african-centric*, que buscam nessas culturas a continuidade das práticas desenvolvidas no continente africano.

A partir da publicação de Hannerz (1987), *The world in creolization*, em Antropologia, o termo criouliização passou a ser empregue para designar as novas formas resultantes de contato, mistura e confluência, dando espaço a novas e diferentes combinações. Como pontua Ericksen (2019, p. 8), o uso do conceito de criouliização pelos antropólogos também se mostra problemático, uma vez que pode induzir à ideia de que existiriam culturas mais ou menos “homogêneas”, advertindo que o uso de “criouliização cultural” deve se destinar à compreensão de uma questão de grau, em termos comparativos<sup>2:)</sup> (Eriksen, 2019).

Com relação ao uso do termo hibridização para falar sobre os contatos entre as culturas, alguns autores assinalam que este emprego não deve ser cego à assimetria entre as relações de poder que operam durante os processos de mistura (Pieterse, 1996). Uma análise crítica do uso desse termo por Hannerz (1997) revela que, em virtude de sua fácil mobilidade, tornou-se a palavra genérica preferida nos tempos atuais para expressar a mistura. Hannerz observa o caráter biológico de hibridização e analisa seu uso em diferentes disciplinas, criticando o emprego exaustivo do termo e afirmando que seu significado varia de maneira importante de acordo com seu uso. Para o autor, este emprego indiscriminado do termo seria responsável pela sua ambiguidade.



<sup>2:)</sup> Para o autor, se existem culturas crioulas isso poderia induzir a pensar que existem, por outro lado, culturas “puras ou homogêneas”, por isso, é necessário pensar em termos de gradação da criouliização porque todas as culturas são, em alguma medida, influenciada por outras.

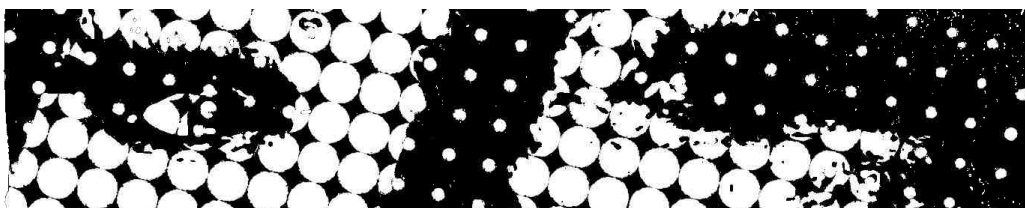
As críticas de Assunção (2010) são ainda mais severas, ao fazer uma analogia com um processo de mistura biológica. Essa associação, segundo o autor, gera uma equivalência indesejável entre cultura e natureza. Ele considera que diferentemente do termo “crioulo”, que sempre esteve vinculado aos processos de adaptação provocados pelo contexto escravista e que sempre esteve historicamente ligado ao processo de adaptação a um novo ambiente e ao poder do “mestre”, o termo “híbrido” não tem esse significado.

Sendo assim, Assunção (2005) sustenta que o termo mais apropriado para analisar a mudança cultural ainda é criouliização, uma vez que, diferentemente de hibridismo, não leva a uma ideia ligada ao patrimônio biológico ou à miscigenação. Outro argumento levantado por Assunção (2010) para defender o uso desse termo é o fato de que ele não implica necessariamente uma perda de africanidade. Em outro artigo, o autor também observa que as produções crioulas que tiveram de enfrentar as restrições da escravidão e que conseqüentemente aludem às relações de poder na sociedade escravista têm características das quais outros termos, como hibridismo, seriam desprovidos (Assunção, 2012).

Hannerz (1987) dá importância central aos fluxos migratórios e às trocas entre diferentes culturas para entender o mundo contemporâneo, principalmente em grandes cidades como Londres, Paris e Bruxelas, atravessadas por redes e fluxos diversificados de trabalhadores, turistas, estudantes, entre outros. Esse cenário de múltiplas trocas e contatos leva à influência das culturas periféricas nas culturas metropolitanas e, inversamente, das culturas metropolitanas nas culturas periféricas. Nesse sentido, explica o autor, uma pessoa pode se familiarizar com uma cultura que não é dela, o que causa a criação de subculturas nas culturas nacionais. As culturas nacionais tornam-se mosaicos de subculturas (Hannerz, 1987).

Os processos de criouliização, para Hannerz (1992), não ocorrem apenas do centro em direção à periferia, mas através de inter-relações criativas. As culturas crioulas resultam de encontros culturais multidimensionais que podem aumentar a presença de culturas da periferia nas áreas metropolitanas. Portanto, o termo criouliização pode ser uma ferramenta para explicar, ao mesmo tempo, fenômenos tão variados quanto os encontros linguísticos, o resultado de contatos estabelecidos durante a escravidão nas Américas ou novas recomposições resultantes de encontros feitos no centro das metrópoles mundiais entre imigrantes da periferia. Se essas metrópoles também se tornam extensões de suas sociedades crioulas, a conceituação do termo acaba sendo crucial (Hannerz, 1992).

Seria possível então perguntar até que ponto os próprios imigrantes sentem que estão vivendo em “extensões” de suas próprias sociedades quando estão em cidades como Paris, Londres ou São Paulo? No caso das migrações recentes no Brasil, boa parte destes fluxos se direcionaram para regiões do interior do país marcadas de maneira importante por processos migratórios históricos, com uma população que reluta em aceitar e integrar os recém-chegados.



## 7. Considerações finais

O aparato conceitual empregado nos estudos migratórios também se complexifica com o aprofundamento do debate. Quando falamos sobre cultura e migrações, precisamos compreender tanto os diferentes processos históricos, quanto às dimensões dos territórios onde estes processos se desenvolvem, bem como as relações de força que operam nestes contextos. Se é bem verdade que as chamadas culturas periféricas conseguiram influenciar a cultura em grandes metrópoles, especialmente quando falamos sobre a transnacionalização de bens simbólicos com práticas corporais, práticas religiosas etc., também é igualmente verdade que a assimetria de forças no processo de imigração frequentemente torna a instalação nos países de destino particularmente delicada. Se é verdade que as migrações contribuíram muito para a diversidade tanto em cidades do interior quanto em metrópoles, também é igualmente legítimo afirmar que a experiência de grande parte dos trabalhadores migrantes se relaciona com experiências de preconceito, exploração da mão de obra, realização de serviços pesados, sofrimento e dificuldades de integração. Diversos trabalhos recentes têm evidenciado essas relações<sup>2</sup>.

Devemos celebrar a diversidade proporcionada pelas migrações, mas também convém estarmos atentos às vulnerabilidades que são inerentes aos processos migratórios. A cultura não se produz fora das relações de poder e das desigualdades existentes nas sociedades enquanto processos complexos que envolvem deslocamentos no tempo e no espaço e que causam efeitos nos países de origem e de destinação, bem como naqueles que fazem parte dos circuitos migratórios. A produção da cultura em contexto de mobilidade humana é, de algum modo, nossa história a todos nós.

## Referências

- Assunção, M. R. (2005). *Capoeira: the history of an afro-brazilian martial art*. London: Routledge.
- Assunção, M. R. (2010). Capoeira: the Brazilian martial art. In R. Cohen & P. Toninato (eds.). *The creolization reader: studies in mixed identities and cultures* (pp.185-200). London: Routledge.
- Assunção, M. R. (2012). *Capoeira, arte crioula*. Cultures-Kairós, 1. Consult. 9 jul. 2020. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr:443/cultureskairos/index.php?id=541>.
- Capone, S. (2010). Religions «en migration» : De l'étude des migrations internationales à l'approche transnationale. *Autrepart*, 4 (56), pp. 235-259.
- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: EDUSC.
- Elias, N. (1990). *O processo civilizador: Volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Eriksen, T. H. (2019). Between inequality and difference: the creole world in the twenty-first century. *Global Networks*, 19 (1), pp. 3-20.
- Featherstone, M. (1999). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.

- Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Glick, S. N.; Basch, L.; Szanton, B., C. (1995). From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. *Anthropological Quarterly*, 68 (1), pp. 48-63.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro*. Editora 34. Rio de Janeiro DRJ.
- Granada, D. & Detoni, P. (2017). Corpos fora do lugar: saúde e migração no caso de haitianos no sul do brasil. *Temáticas*, 25 (49/50), pp. 115-138.
- Granada, D. (2017). Negritude e diferença no caso da imigração haitiana no sul do Brasil. *Périplos*, 1 (1), pp. 118-125.
- Granada, D.; Carreno, I. ; Ramos, N. ; Ramos, M. C. (2017a). Discutir saúde e imigração no contexto atual de intensa mobilidade humana. *Interface*, 21, pp. 285-296.
- Granada, D.; Grisotti, M. ; Detoni, P. ; Cazarotto, R. T. ; Oliveira, MC. (2021). Saúde e migrações: a pandemia de Covid-19 e os trabalhadores imigrantes nos frigoríficos do Sul do Brasil. *Horizontes Antropológicos*, 27, pp. 207-226.
- Hall, S. & Sovik, L. (org.) (2003). *Da Diáspora*. Editora: UFMG.
- Handerson, J. (2015). *Diaspora: as dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa*. Tese Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Hannerz, U. (1987). The world in creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*, 4, pp. 546-59.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural complexity*. New York: Columbia University Press.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational connections*. London: Routledge.
- Hannerz, U. (1997). Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, 3 (1), pp.1-33.
- Laczko, F. & Gozdzia, E. (Eds.) (2005). Data and research on human trafficking: a global survey. *International Migration*, 43 (1/2). Consult. 9 jul. 2020. Disponível em: [https://publications.iom.int/system/files/pdf/global\\_survey.pdf](https://publications.iom.int/system/files/pdf/global_survey.pdf).
- Macedo, J. S. (2019). *Pessoas e mundos em movimento: migrantes haitianos e senegaleses na região da grande Florianópolis (SC)*. Tese Doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Margolis, M. (1994). *Little Brazil: imigrantes brasileiros em Nova York*. Campinas: Papirus.
- Mintz, S. W. & Price, R. (1976). *The birth of african-american culture: an anthropological perspective*. Boston: Beacon Press.

Palmié, S. (2010). Créolisation and its discontents. In R. Cohen & P. Toninato (Eds). *The creolization reader: studies in mixed identities and cultures* (pp.49-67). London: Routledge.

Piché, V. (2013). Les théories migratoires contemporaines au prisme des textes fondateurs. *Population*, 68 (1), pp. 153-178.

Pieterse, J. N. (1996). Globalisation and culture: three paradigms. *Economic and Political Weekly*, 31 (23), pp.1389-93.

Robertson, R. (1992). *Globalization: social theory and global culture*. London: Sage.

Silva, S. A. (2017). A imigração haitiana e os paradoxos do visto humanitário. In R. Peres; D. Fernandes; S. A. Silva; G. A. Oliveira; G. C. M. Consolação & M. P. Cotinguiba (Orgs.). *Imigração haitiana no Brasil. Jundiaí: Paço Imperial*. Disponível em: <https://vdoc.com.br/text/2rwwwzqj09rv/imigraao-haitiana-no-brasil/24>

Silva, Sidney A. (2012) (Org). *Migrações na Pan-Amazônia: fluxo, fronteiras e processos socioculturais*. São Paulo: Hucitec; Manaus: Fapeam.

Silveira, C.; Martin, D. & Goldberg, A. (2018). *Migração, refúgio e saúde*. Santos: Leopoldianum.

# Pedro Branco



**AS REDEFINIÇÕES DAS IDENTIDADES DE GÊNERO, E O MUNDO DO TRABALHO, NO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX | THE REDEFINITIONS OF GENDER IDENTITIES, AND THE WORLD OF WORK, IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES**

O capítulo investiga, na escrita de literatos piauienses, a valorização do trabalho no final do século XIX e início do século XX, avaliando o impacto desses discursos na redefinição das identidades masculinas e femininas. A construção do argumento inicia pela análise das práticas tradicionalmente vivenciadas pelos homens dos grupos sociais médios, da sociedade piauiense, para cumprir a função de provedores da família, bem como averiguamos os discursos dos literatos na intenção de legitimar o valor positivo do trabalho nas sociedades modernas enquanto traço identitário masculino. Na sequência, o foco da análise converge para as propostas de inserção das mulheres no mundo do trabalho remunerado, visando identificar as percepções dos literatos sobre as novas propostas dirigidas a esse segmento, particularmente dos grupos sociais que iniciavam um lento, mas contínuo processo de migração das áreas rurais em direção à cidade, percurso quase obrigatório àqueles que almejavam a escolarização dos filhos.

The chapter investigates, in the writing of Piauí writers, work and its valorization at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, evaluating the impact of these discourses on the redefinition of male and female identities. The construction of the argument begins with the analysis of practices traditionally experienced by men from the middle social groups of Piauí society to fulfill the role of family providers, as well as we investigated the discourses of the literati with the intention of legitimizing the positive value of work in modern societies as a masculine identity trait. Next, the focus of the analysis converges on the proposals for the insertion of women in the world of paid work, aiming to identify the perceptions of literati on the new proposals aimed at this segment, particularly social groups that were beginning a slow but continuous process of migration. From rural areas towards the city, an almost obligatory route for those who wanted to send their children to school.

**TRABALHO — IDENTIDADES DE GÊNERO —  
ESCRITA DE LITERATOS — WORK —  
GENDER IDENTITIES — WRITING BY LITERATI**



## 1. O mundo do trabalho no Piauí - final do século XIX e início do século XX

No Piauí, do final do século XIX e início do século XX, o mundo rural permanecia hegemônico, a renda proveniente da terra era a base da riqueza e, por conseguinte, determinante das qualificações e hierarquias sociais. A posse e o uso da terra era fundamental, era nela que se criava o gado e faziam plantações, e ainda, naquele início do século XX, se explorava bens extrativistas, como a borracha de maniçoba, a cera de carnaúba e a amêndoa do babaçu, produtos que ditavam a economia local. Mesmo as pessoas que moravam nas cidades, mantinham vínculos com o campo, tanto pelo sentimento de pertencimento, como pelo imperativo econômico, já que o sustento material dependia das rendas provenientes de atividades agrícolas, pastoris e extrativistas. A renda oriunda de atividades econômicas primárias era a fonte de financiamento da formação daqueles que se aventuravam no sonho de alcançar melhores níveis de escolarização e ingressar em atividades urbanas, em profissões de prestígio social, como a carreira jurídica, a medicina ou, ainda, ao setor educacional, que ganhava corpo nas principais cidades, devido a investimentos públicos e privados.

Em narrativas de memória, encontramos relatos que mostram um mundo em transição, mudanças no ordenamento social vinculado ao trabalho compulsório, ao mundo da oralidade, a vida rural, a valorização de hierarquias sociais lastreadas em questões étnicas, na propriedade da terra e no que ela poderia proporcionar. Essa organização socioeconômica começava, lentamente, a perder força para novas propostas. No Piauí, as mudanças não foram traumáticas, uma vez que a riqueza não migrava para outros grupos sociais ascendentes, embora os grupos familiares tradicionais progressivamente alterassem o perfil profissional e se aproximassem da vida urbana, mesmo que isso não implicasse a perda de vínculos produtivos e afetivos com o mundo rural, que continuariam presentes.

## 2. Os homens e o mundo do trabalho

Os modelos de masculinidade no mundo tradicional apontavam, a capacidade do homem de prover o sustento da família – como traço de virilidade. Nas famílias de elite e nos grupos sociais médios, mergulhadas no mundo rural, esse sustento era originado da exploração da terra e do trabalho de homens subordinados por diferentes formas de labor compulsório. (Brandão, 2012, p.61)

Moura Rêgo<sup>1:)</sup>, em seus relatos de memória, descreve dois personagens masculinos que nos auxiliam na compreensão das possíveis relações entre os homens de elite e o setor produtivo, e também ajudam a entender melhor o mundo do trabalho e as formas como as figuras masculinas poderiam adquirir o sustento da prole. Os personagens são o Coronel Senhô e o Capitão Orlando Ribeiro, respectivamente, tio e pai do referido literato (Rego, 1985, pp.12-14).



<sup>1:)</sup> Literato com atuação no Piauí, entre suas obras está: As mamoranas estão florindo. Obra em que faz relatos de sua infância e adolescência vividas nas áreas rurais e urbanas dos Estados do Piauí e Maranhão.

A família estabeleceu-se em região do Maranhão, nas proximidades do rio Parnaíba, próximo a Teresina. O grupo familiar era capitaneado pelo Coronel Senhô, homem de perfil altivo, com firme voz de comando e que, desde a morte do pai, assumira o comando de fazendas, sítios e a administração do setor produtivo, que se compunha de engenho para a produção de rapadura e cachaça, de currais, onde se criava o gado bovino e animais de pequeno porte, como carneiros, bodes e galinhas. Em outros sítios e fazendas havia plantações de gêneros alimentícios e pomares, onde os agregados produziam na forma de parceria parte do que seria consumido por todos e de onde o proprietário retirava porção significativa da renda.

Ao patrimônio familiar era acrescentado a renda auferida com a comercialização de gado, de rapadura e da cachaça produzida no engenho e ainda, alguns ganhos provenientes de eventuais cargos ocupados por membros familiares nas estruturas do poder público, o que, muitas vezes, acrescentava mais prestígio social e notoriedade do que efetivamente ganhos financeiros.

O segundo personagem retratado, o Capitão Orlando Ribeiro, não contou com o suporte familiar do Coronel Senhô, assumindo, então, posições relevantes, quando comparadas à da massa de homens simples e desqualificados, porém menos prestigiosa que a do cunhado. Homem branco, mas originário de famílias de menores posses, órfão muito criança, foi criado pelo padrinho, com quem aprendeu o ofício de alfaiate. Ainda jovem, ficou novamente no desamparo, com a morte do padrinho/protetor, condição que o levou a migrar para Teresina, cidade onde estabeleceu oficina de alfaiataria com um amigo, no alvorecer do século XX. Em seguida, abriu pequeno comércio de artigos gerais, através do qual veio a conhecer e a fazer amizade com o futuro cunhado, Coronel Senhô (Rego, 1985, p. 13).

Da amizade com o rico fazendeiro, surgiram visitas às propriedades no interior, aproximações e o despertar do amor pela irmã do amigo. Quando os familiares se aperceberam do interesse de Orlando Ribeiro pela moça, questionaram a pertinência do futuro vínculo, em virtude dos poucos recursos de que o rapaz dispunha. Contudo, o casamento foi realizado e Orlando Ribeiro transferiu o seu pequeno negócio para um povoado próximo às propriedades da família da esposa. Os relatos seguintes são ilustrativos das possibilidades existenciais masculinas no âmbito das solidariedades familiares. De acordo com Moura Rêgo, Orlando Ribeiro se mostrou digno da confiança que a família da esposa depositou nele, passando mesmo a residir na fazenda com ela, o cunhado e a sogra (Rego, 1985, p. 14).

O exposto acima evidencia os arranjos existenciais masculinos: trata-se de homens desvinculados de formação escolar sofisticada, apenas iniciados no mundo das letras, mas que procuravam nas condições presentes no meio rural, na posse da terra, no domínio e na exploração do trabalho de outros homens, extrair os recursos necessários para tocar a vida. Assim, os arranjos produtivos formam-se em rede, que vão do cultivo da terra, com fins comerciais ou apenas de subsistência, ao criatório de gado, à comercialização de produtos extrativistas, e mesmo à comercialização de produtos que, vindos de longe, faziam parte da cadeia de consumo das populações rurais (Branco, 2012). Ainda que pertencendo ao mesmo grupo familiar, ficam patentes na escrita de Moura Rêgo certas diferenças no prestígio social e na assimetria entre o patrimônio do Coronel Senhô e do Capitão Orlando. No entanto, com relativas diferenças, os dois conseguiam cumprir seus papéis masculinos de provedores das respectivas famílias.

Outro exemplo ilustrativo dessas masculinidades tradicionais é Manuel Tomaz Ferreira, residente na região de Livramento, no interior do Piauí, entre os atuais municípios de José de Freitas e União, e proveniente de velhos troncos da família Castelo Branco. É utilizando as possibilidades materiais existenciais do Piauí no fim do século XIX que o referido senhor, procurava recursos para manter a vasta família que construiu. Proprietário de pequena fazenda na citada região, vivia do criatório de gado, da plantação de lavouras de subsistência e, sobretudo, da atividade de vaqueiro/administrador das fazendas de gado de um rico primo absenteísta. Ao lado dessas atividades rurais, seus conhecimentos formais possibilitavam que desenvolvesse habilidades cartoriais em favor de amigos e parentes, fazendo o serviço de procurador; em outros momentos, anunciava em jornais que estava recolhendo os impostos sobre a venda de gado bovino, que arrematou junto à receita pública provincial. Em síntese, empregava vários meios para angariar recursos, com vistas à manutenção de sua família (Branco, 1981).

O que podemos perceber é que esses homens eram profundamente marcados por espírito prático, empreendedor. Trata-se de modelos masculinos adaptados ao mundo rural tradicional e às suas condições materiais existenciais, espaço no qual mostrar-se ativo, saber aproveitar as inúmeras possibilidades que o ambiente natural e a cultura tradicional poderiam disponibilizar faria diferença, na geração da renda familiar.

Esses aprendizados práticos começavam cedo. O desenvolvimento de atividades produtivas concomitantemente às tarefas escolares não era visto como prática condenável. Moura Rêgo, por exemplo, assevera que, na juventude, frequentava a escola no turno da manhã e durante a tarde, trabalhava em uma loja de exportação e importação, emprego arranjado por seu pai, que não exigia para o menino remuneração – apenas queria que o filho tomasse gosto pelo trabalho, ganhasse experiência e fosse produtivo (Rego, 1985, p. 119).

Ao lado desses padrões de masculinidades formatados, em grande parte, fora dos quadrantes escolares e distantes da formação superior, começavam a se legitimar, desde as décadas finais do século XIX, e progressivamente se fortaleceram, no decorrer do século XX, outros modelos de masculinidade, nos quais a formação escolar e mesmo o diploma de curso superior seriam a tônica da vida masculina. Ao lado do padrão de masculinidades tradicionais, se estabeleciam novas possibilidades, vinculadas à cultura escrita, à racionalidade científica e ao viver urbano, modelos que almejavam legitimidade e viabilidade (Branco, 2008).

No mundo moderno que se insinuava nas relações econômicas e sociais de algumas áreas urbanas do Piauí, os homens deveriam continuar no desempenho de atividades produtivas necessárias para prover o sustento material da família. O trabalho nas sociedades modernas ganhava, pois, fortes vínculos identitários com a masculinidade, os homens, desde a infância, percebiam a inserção no mundo do trabalho como fator central na construção da identidade masculina (Nolasco, 1993).

Por cúmulo, a ideia era que, por intermédio do trabalho, eles se tornassem independentes da tutela paterna, conseguissem recursos financeiros para conquistar autonomia, formar patrimônio ou, ainda, se engajassem de forma consistente como consumidores de bens e serviços ofertados no mercado.

Algumas das ideias definidas anteriormente, aparecem nas escritas de Higino Cunha<sup>2:.)</sup> e Clodoaldo Freitas<sup>3:.)</sup>. Aquele, ao construir sua narrativa autobiográfica, expressa a importância da relação entre a masculinidade moderna e o trabalho. Na construção de sua trajetória como homem, descreve o vínculo com o trabalho produtivo e a boa conduta como funcionário, ainda na juventude, como elementos fundamentais na trajetória de vida.

No modelo de masculinidade que Higino Cunha procurava impor a si próprio, ser homem significava ser capaz de engajar-se no mercado de trabalho, suprir as necessidades materiais daqueles que estivessem sob sua tutela e responsabilidade, após o casamento, e constituir um patrimônio que trouxesse tranquilidade e estabilidade financeira à família que pretendia formar.

Ao narrar suas memórias, Higino Cunha revela na argumentação que não foi bem-sucedido, porquanto não conseguiu, na trajetória de vida, conquistar os postos e ganhos financeiros que lhe dessem a tranquilidade ambicionada. As razões apresentadas para o relativo fracasso foram as escolhas erradas em determinados momentos e as interferências da família da esposa em sua vida conjugal, obrigando-o a abdicar de promissora carreira de Juiz de Direito. Se por um lado, Higino Cunha mostra-se decepcionado com a não realização de seus melhores projetos financeiros, por outro, sublinha que conseguiu, com seu trabalho em outros empregos públicos e no exercício da advocacia, extrair os ganhos necessários para exercer com dignidade suas funções masculinas de provedor familiar e, ainda, assegurar a formação necessária aos filhos. Diante de certo insucesso financeiro, Higino Cunha respalda sua autoestima masculina em outros aspectos, os quais estão igualmente vinculados ao mundo do trabalho: trata-se do desempenho como jornalista, como literato. É no sucesso alcançado nessa atividade que Higino Cunha vê seus melhores frutos: o envolvimento com a política, a disputa pelo poder, o uso da palavra escrita, a capacidade de articular os vocábulos de forma ácida ou conciliadora, dependendo da ocasião.

Os ganhos simbólicos granjeados com esse trabalho, os postos de prestígio intelectual obtidos, a exemplo do de membro fundador e Presidente da Academia Piauiense de Letras são, para ele, troféus que lustram sua masculinidade e estão diretamente vinculados ao mundo do trabalho, ao exercício de ofícios intelectuais que, se não dão dinheiro, outorgam prestígio, reconhecimento, constituindo-se num capital simbólico muito valorizado socialmente.

Clodoaldo Freitas, por sua vez, utiliza, em seus escritos, personagens ficcionais para também definir a relação entre homens e trabalho enquanto fator de afirmação da masculinidade. No romance *Memórias de um velho* (2008), o trabalho é apresentado como instrumento de regeneração de um homem moralmente decaído, à beira da marginalidade.



<sup>2:.)</sup> Higino Cícero da Cunha nasceu em 1858, em São José das Cajazeiras, hoje Timon (MA), e faleceu em Teresina, em 1943. Bacharel em Direito pela Faculdade do Recife, em 1885. Trabalhou em vários cargos públicos. Foi fundador da Academia Piauiense de Letras.

<sup>3:.)</sup> Clodoaldo Cícero Conrado Freitas nasceu em 1855, em Oeiras, e faleceu em 1924, em Teresina. Bacharel em Direito pela Faculdade de Recife, em 1880. Ocupou cargos públicos no Piauí, Maranhão e Pará. Sua obra literária conta com obras de ficção e crônicas sobre assuntos variados. Foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras.

Por intermédio do personagem Milo, Clodoaldo enaltece o vínculo com o trabalho como algo constitutivo da masculinidade. Milo, após sofrer infortúnios, como a perda da família, a doença e o abandono pela noiva – que viaja para a Europa –, entrega-se aos vícios, incorpora-se a grupo de ciganos e passa a ter vida errante, até que, dizendo-se chamado pelos valores de família e respeito ao trabalho, devidamente aprendidos com a mãe, resolve mudar de vida (Freitas, 2008, p. 26).

O trabalho seria o meio disponível ao personagem de Clodoaldo para restaurar a autoestima, incluir-se na sociedade, reafirmar sua masculinidade. Essa capacidade de cair socialmente, entregar-se a vida marginal – desvinculada dos valores familiares, do mundo produtivo, dos quadrantes da ordem estabelecida – e conseguir soerguer-se a partir do trabalho, surge nos escritos dos literatos como característica exclusivamente masculina. Por outro lado, as mulheres são sempre tratadas como seres moralmente frágeis, incapazes de tal movimentação sem a tutela de um homem. Ademais, a queda moral feminina seria o prenúncio de queda social.

A verdade do discurso dos literatos sobre os homens ganha corpo, quando analisamos as margens, quando se vislumbram os comportamentos masculinos condenáveis. A principal censura que os literatos faziam aos homens remetia à frequência nos vícios do álcool e do jogo (Matos, 2001). Isso porque quando se entregavam aos vícios, tomavam caminhos contrários aos que eram definidos como padrões aceitáveis.

O vício do jogo levaria os homens a inverterem valores caros à sociedade, a buscarem a riqueza fácil, adquirida em uma noite de sorte, em um lance fortuito, e não no trabalho produtivo, sério, na economia dos ganhos, na perseverança e na crença no trabalho honesto. Para uma sociedade que acabara de romper vínculos históricos com um sistema de trabalho servil, seria importante criar imagem positiva do trabalho, único meio de chegar ao enriquecimento lícito, à conquista da dignidade humana (Oliveira, 2004, pp.47-54).

A dependência ao álcool, companheira frequente do jogo, também era escriturada como fator de risco à desagregação da família, já que os homens viciados em bebidas descuidavam do trabalho produtivo, gastavam os recursos financeiros que seriam utilizados no sustento da casa, além de trazerem mau exemplo aos filhos.

Os literatos construíram a ideia de que muitos males advindos dos maus comportamentos masculinos e que influenciariam negativamente a família poderiam ser minimizados pela ação eficaz e decidida da mulher. No caso dos vícios, especificamente tratados aqui, os literatos pareciam estar mais preocupados com a manutenção da ordem social, da positividade do trabalho produtivo, da disponibilização das energias masculinas para a movimentação das máquinas e das forças produtivas da nação.

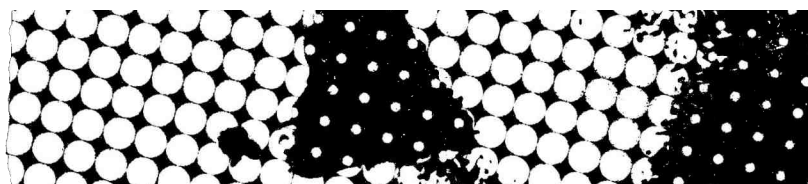
Contudo, muitos homens teriam dificuldade de adequar-se ao trabalho urbano. Mentalmente ligados ao mundo patriarcal e às suas práticas, relutavam em adaptar-se às sociabilidades urbanas modernas, aos novos valores que deveriam estar presentes nos comportamentos masculinos. Muitos teriam dificuldade em se encaixar no meio social de trabalho no qual possivelmente assumissem posições subalternas, sendo obrigados a obedecer. A herança patriarcal havia ensinado esses homens a dar ordens, a serem obedecidos e não a obedecer (Albuquerque, 2003, p. 56).

O exemplo de Raimundo de Souza Brito é ilustrativo dos homens do início do século XX: eles tinham resistência aos empregos, às funções em que deveriam receber ordens. Logo, o perfil patriarcal era, muitas vezes, incompatível com o caráter ordeiro, disciplinado, que as atividades urbanas exigiam deles. “Os empregos tinham chefes e, portanto, qualquer funcionário estaria sujeito à obediência regulamentar [...] quer-se ser obedecido, mas não se quer ser obediente” (Brito, 1997, p.178).

No caso relacionado, de Raimundo de Souza Brito, o que se sobrepõe é a dificuldade de alguns homens conseguirem adaptar-se ao meio urbano. Obedecer a um superior seria, para eles, prática servil e, desse modo, incompatível com a sua formação e caráter. No que lhe concerne, Raimundo de Souza Brito foi despedido dos empregos públicos arranjos por meio da influência política de parentes, e mesmo do serviço de farmacêutico na Farmácia Collect, em Teresina, porque não concordava com as exigências estabelecidas pelo sócio do patrão. Outros homens não se subordinavam à rigidez de horários, às cobranças dos patrões, preferindo trabalhar como autônomos na atividade de guarda-livros, ou abrir pequenos negócios de venda de alimentos e bebidas, sendo proprietários de seu próprio empreendimento.

Essa foi a escolha do Sr. Antônio Nogueira Castelo Branco, originário de áreas rurais do Piauí, que migrou para Teresina por volta de 1910. Ainda menino, aprendeu com familiares a prática comercial, assumindo, em seguida, a função de guarda-livros. Depois, tornou-se proprietário do próprio negócio – um pequeno comércio de gêneros alimentícios e bebidas. Sobre o referido comerciante, os registros da memória familiar o apresentam como um homem que conseguira ter seu próprio negócio, que se vangloriava de ser pobre, mas não ter patrão, não receber ordens de ninguém, não ter horários a cumprir<sup>4:.)</sup>.

Ao finalizar a análise, podemos afirmar que os literatos, homens escolarizados, vinculados a cultura escrita e marcados por valores burgueses, procuravam criar em suas escritas, os marcos definidores de comportamentos masculinos aceitáveis, para uma sociedade que tinha de vencer o desafio de romper com o passado escravista e rural e, ao mesmo tempo, difundir princípios e valores compatíveis com a vida urbana e moderna. Na exposição que engendramos, mostramos como essas preocupações aparecem na escrita dos literatos piauienses e como o trabalho foi construído para ser valor central na formação identitária das masculinidades modernas, processo que não ocorreu sem a vivência de conflitos por parte dos homens, conforme se pôde perceber ao longo da análise.



<sup>4:.)</sup> Antônio Nogueira Castelo Branco residiu em Teresina, na primeira metade do século XX, e entre seus descendentes, encontra-se José Ferreira Castelo Branco, que nos transmitiu oralmente as informações.

### 3. As mulheres e o mundo do trabalho remunerado

Neste ponto, examinaremos as práticas das mulheres e os discursos que problematizam a inserção feminina, particularmente dos grupos sociais médios, nos espaços públicos de trabalho, em atividades produtivas. No percurso responderemos a algumas questões que nos incomodam como pesquisador: como os literatos constroem a relação entre a inserção feminina em atividades remuneradas nos espaços públicos e a feminilidade? Quais os espaços ocupados por essas mulheres no mundo do trabalho? O que leva a sociedade a aceitar a inserção feminina em atividades remuneradas?

É oportuno que fique claro que as mulheres sempre trabalharam, sejam as provenientes de camadas populares ou as dos grupos sociais que contavam com maiores recursos. Porém, o trabalho delas na sociedade brasileira teve, até o final do século XIX, um caráter essencialmente doméstico: era no espaço da casa que elas produziam grande parte do que seria consumido na subsistência das famílias. Administrar a casa, cuidar das crianças, dos doentes, produzir os alimentos necessários à subsistência da família sempre foram tarefas femininas. Por outro lado, a inserção das mulheres em atividades remuneradas fora dos espaços domésticos provocava conflitos, pois assumia caráter transgressor aos padrões familiares, que as vinculavam ao serviço da casa, assim como apontava para a construção de processos de individuação feminina, o que, para muitos, era desagregador das relações familiares (Perrot, 1998).

Na segunda década do século XX, as mulheres dos grupos sociais médios, no Brasil, começam, progressivamente, a ocupar espaços no mercado de trabalho. Em consonância com Susan Besse (1999, p. 143), esse processo resulta da associação de fatores: em primeiro lugar, as indústrias e os novos serviços oferecidos, como hospitais e escolas, acabaram por tirar das famílias uma série de atividades que eram tradicionalmente executadas pelas mulheres no espaço da casa; some-se a isso a desvalorização monetária do período, provocada pela crise inflacionária; a crescente pressão para que as famílias urbanas se envolvessem com os produtos e serviços da economia de mercado que se expandia pelo país; e, ainda, a procura por recursos humanos qualificados para o setor de serviços e a própria adoção pelas mulheres do valor burguês do trabalho, somado ao desejo de autossuficiência econômica e realização profissional.

As razões apontadas por Besse (1999, p. 144) serviam para validar a nova percepção do não trabalho feminino, que progressivamente perdia legitimidade e começava a ser concebido como parasitismo. Destarte, a inserção de membros femininos em atividades remuneradas fora dos espaços domésticos poderia fazer, no âmbito da economia familiar, a diferença entre uma vida financeira precária e o usufruto de algum conforto. Outro ponto que consideramos relevante é o fato de ocorrer relativo empobrecimento das pessoas ao migrarem de áreas marcadamente rurais para cidades, onde o modo de vida moderno já se fazia presente de forma mais consistente – esse seria outro fator a acanhar ainda mais os ganhos familiares nesses grupos sociais médios, pressionando homens e mulheres a aceitarem a inserção feminina em atividades remuneradas.



Diferentes são as histórias de mulheres que resolveram, por vontade própria ou por demanda familiar, enfrentar o trabalho em hospitais, escolas e repartições públicas. Buggyja Brito<sup>5:.)</sup>, no livro *Narrativas autobiográficas*, relata a trajetória de Maria Stela Brito, sua tia, que ao migrar para Teresina, em 1915, teve providenciado seu ingresso na Escola Normal, assumindo, quando formada, a cadeira de primeiras letras na cidade de Porto, no norte do Piauí. A providência, segundo expressa o autor, seria fundamental, devido às dificuldades financeiras da família e à necessidade de a moça conseguir meios de prover o sustento depois da morte de seu pai. Na contingência de Maria Stela não conseguir marido, o que efetivamente se concretizou, ela não se tornaria um fardo para os irmãos.

Outra história que expressa essa relação entre o não casamento e o ingresso no mundo do trabalho é o de Maria Nogueira Castelo Branco, que se tornou, nos anos 1920, funcionária da Empresa de Correios e Telégrafos. Essa atividade remunerada, complementada pelas rendas auferidas com a confecção de bolos, linguiças caseiras, compotas de doces e licores, foram fundamentais para que Maria Nogueira e suas outras duas irmãs, todas solteiras, residentes na Rua da Glória, em Teresina, provesses o sustento da casa depois da morte dos genitores<sup>6:.)</sup>.

Na ausência de figuras masculinas que arcassem com o ônus da manutenção familiar, as mulheres viam-se diante da demanda de encontrar meios dignos e lícitos de conseguir suprir as necessidades da subsistência cotidiana. Nesses casos, a produção e comercialização de receitas culinárias de família, as aulas de música, bordados e crochê, o exercício do ofício de costureira, ou o engajamento em algum órgão público, como funcionária, seriam caminhos dignos para mulheres dos grupos médios que passassem por dificuldades financeiras diante da situação de não casamento ou viuvez.

A movimentação das mulheres no sentido de ocupar espaços no mercado de trabalho provocava reação entre muitos homens, que percebiam nessas mudanças comportamentais um perigo para o equilíbrio familiar e para o ordenamento social. Tais preocupações se manifestam em artigos de literatos, como Clodoaldo Freitas que, no início do século XX, usava da pena para argumentar contra as práticas femininas que não se enquadrassem no restrito exercício de atividades domésticas e familiares.

Para Clodoaldo Freitas, as mulheres deveriam reservar-se às funções familiares, principalmente porque a sua conformação orgânica era diferente da masculina. Não tendo o mesmo vigor físico do homem, não poderiam competir com ele nos espaços públicos, no mundo do trabalho. A argumentação de Freitas pautava-se na ciência, mostrando as diferenças orgânicas entre os sexos, salientando, a partir de peculiaridades físicas, como elas poderiam se adaptar mais facilmente aos espaços domésticos, onde contariam com a proteção masculina.



<sup>5:.)</sup> Antonio Buggyja de Souza Brito nasceu em 1907, em Oeiras, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1992. Bacharel em Direito pela Universidade do Brasil, em 1933. Foi membro da Academia Piauiense de Letras.

<sup>6:.)</sup> Os relatos de trajetória de vida de Maria Nogueira Castelo Branco e de suas duas irmãs povoam as memórias familiares de José Ferreira Castelo Branco e foram narradas ao autor.



Os homens, por seu turno, teriam maior capacidade física, a qual seria utilizada para vencer as dificuldades do mundo e ganhar, com o trabalho, a subsistência da família. Além disso, eram mais racionais e inteligentes, o que os tornava mais aptos a participarem de disputas verbais, da luta renhida no esforço cotidiano de conseguir o sustento familiar (Freitas, 1911, p. 74).

Outra característica da visão do sobredito autor diz respeito ao papel da mulher de educar os filhos para a grandeza da pátria. A ela cabia a função de ensinar a eles o amor pelo solo pátrio. Prepará-las para essa missão patriótica deveria ser o principal objetivo da escola, de onde as moças deveriam sair preparadas física, moral e intelectualmente para exercer as funções de mãe educadora (Trindade, 1996).

O discurso de Clodoaldo Freitas vincula a própria percepção de feminilidade ao exercício da maternidade e ao devotamento às atividades domésticas. Sair de casa e exercer atividades remuneradas seria, para ele, assumir o risco de masculinizar-se, perder a doçura e a delicadeza – que seriam traços caracterizadores do feminino. Freitas aponta, inclusive, para a total inabilidade do feminino em exercer as mesmas funções masculinas, por questões biológicas: seria a própria fisiologia feminina, os músculos, os tecidos, o organismo feminino que limitariam e impossibilitariam as mulheres de exercerem funções em concorrência com os homens. Mesmo com discursos contrários à inserção da mulher em atividades produtivas remuneradas, alguns campos de trabalho, como o magistério, foram, desde o fim do século XIX, ganhando notoriedade como espaço de ação feminina.

O magistério passava, nesse período, por acelerado processo de feminização. Na medida em que a industrialização e a urbanização criavam melhores possibilidades de trabalho remunerado para os homens, eles abandonavam as salas de aula, abrindo espaços para as mulheres. Some-se ao argumento anterior, a acelerada demanda por professores e toda a construção discursiva de teóricos e pensadores da educação sobre a aptidão feminina para o magistério primário, e estão postas as justificativas necessárias para explicar a crescente presença de mulheres no ofício de ensinar.

A ideia da educação primária como área de atuação da mulher conquistou adeptos em todo o mundo. Os pressupostos geralmente baseavam-se na vocação feminina para ensinar crianças, diante de sua ternura maternal, sensibilidade e proverbial paciência como armas infalíveis para cativar os alunos para o aprendizado (Besse, 1999, p. 155).

Matias Olímpio, político e intelectual piauiense que se mostrava preocupado com as questões educacionais, escreveu o livro *A instrução pública no Piauí*, no qual faz algumas colocações defendendo a superior aptidão feminina para o magistério primário. Para ilustrar e dar maior confiabilidade à sua argumentação, o autor recorreu a vários intelectuais e pedagogos que compartilhavam da mesma opinião sobre o assunto discutido (Olímpio, 1922, pp. 62-63).

Em 1910, quando foi criada a Escola Normal Oficial, objetivando formar um quadro de professores qualificados para potencializar a educação na sociedade piauiense, a clientela escolhida para formar o seu corpo discente foi a feminina. A escola tornou-se grande formadora de professoras, que saíam com o dever de educar grande número de crianças analfabetas e melhorar o nível educacional do Piauí e do Brasil. Essa era uma missão patriótica da qual as mulheres não podiam se esquivar.

Na mensagem apresentada por Antonino Freire, Governador do Estado do Piauí, em 1910, ele próprio explicava as razões para a escolha preferencial por mulheres na composição do corpo discente da Escola Normal. Segundo ele, as mulheres seriam mais aptas ao trato com crianças, ao zelo com a sua formação afetiva e intelectual, além disso, os exíguos salários pagos aos docentes primários, dificultavam que os homens quisessem assumir a referida função (Freire, 1910).

Para Maria Cândida Reis (1989), a questão dos baixos salários pagos às professoras estava ligada aos papéis tradicionalmente desempenhados pelas mulheres na sociedade. A elas estavam reservadas as funções reprodutivas no espaço doméstico. Por essa razão, exercer funções remuneradas distante do lar denotava uma transgressão, ou seja, a mulher como trabalhadora assalariada estaria fora de seu lugar, e isso justificaria os reduzidos salários.

Ensinar deveria ser muito mais que uma profissão: era uma missão que a sociedade conferia à mulher, que deveria fazer da escola a continuação do lar e com afeto, cativar as crianças e induzi-las ao bom aproveitamento nos estudos. Educar os futuros cidadãos era a prova de patriotismo que a mulher daria ao país; seria a sua cota de esforços e sacrifícios no soerguimento do Brasil e no fortalecimento da República.

Cristino Castelo Branco, intelectual piauiense e professor da Escola Normal de Teresina, em seu discurso como paraninfo das normalistas de 1928, patenteia que o trabalho de professora primária era, antes de tudo, um sacerdócio a ser assumido pelas mulheres, uma escolha de vida, tão digna quanto a do casamento. Ser professora constituía, para ele, assumir a maternidade do ponto de vista espiritual, e dedicar-se igualmente à gloriosa tarefa de formar os futuros cidadãos da pátria: “A escola e o lar são dois centros formadores da nossa nacionalidade” (Branco, 1928, p. 128).

O discurso de Castelo Branco<sup>7:)</sup> fazia coro às propostas de Matias Olímpio, que no início da década de 1920, começou acalorada discussão sobre a incompatibilidade entre a inserção das mulheres no magistério e a vida conjugal. Matias Olímpio era um dos principais defensores da proibição do casamento para as professoras e defendia mesmo a demissão daquelas que contraíssem matrimônio (Olimpio, 1922, p. 127).

No entender dos intelectuais que defendiam o celibato para as professoras primárias, havia clara incompatibilidade entre os dois sacerdócios colocados às mulheres: o da maternidade e o do magistério. Ambos exigiam dedicação total, de corpo e alma. A discussão transparece os limites da autorização para o exercício de atividades remuneradas pelas mulheres dos grupos médios.

O magistério, que não aparecia como uma atividade profissional, mas como um sacerdócio, não seria exercido em iguais condições de trabalho e de remuneração por homens e mulheres: a elas, menores salários, maiores restrições. Aos homens estaria reservado o exercício do magistério nas séries secundárias e superiores, nas quais os salários seriam



<sup>7:)</sup> Cristino Couto Castelo Branco nasceu em 1892, em Teresina, e faleceu em 1983, no Rio de Janeiro. Bacharel em Direito no Recife, em 1911. Membro da Academia Piauiense de Letras.

mais vantajosos, o que permitia que continuassem por muito tempo hegemônicos.

As fontes deixam claro que a participação das mulheres no magistério seria muito mais percebida e dita pelo discurso masculino como uma contribuição feminina ao engrandecimento da pátria, mão de obra qualificada e barata, entretanto extremamente útil e necessária na construção da nação moderna. A sua função continuava a ser a maternidade, agora espiritual.

Para Besse (1999, pp. 155-167), à potência da tradição, que impelia as mulheres aos espaços domésticos e avaliava como problemática essas movimentações femininas no campo das atividades profissionais em espaços públicos, devemos acrescentar a força dos regramentos jurídicos vigentes na sociedade brasileira do início do século XX, pois o Código Civil de 1916 e as leis protetoras que regulamentavam o trabalho feminino não permitiam que as mulheres casadas aceitassem empregos remunerados, sem o consentimento do marido. Nos anos 1930, as restrições ganharam outros instrumentos jurídicos. Aparentemente, o Estado brasileiro parecia legislar em defesa da mulher, da preservação do bom estado físico dela para a maternidade, mas, na prática, criava ferramentas jurídicas que limitavam as escolhas e o acesso feminino ao mercado de trabalho.

Diante das razões expostas, podemos depreender que as mulheres, mesmo nas famílias remediadas financeiramente, foram conquistando, de forma gradual e lenta, o direito de ingressar no mercado de trabalho. No entanto, elas não poderiam esquecer, que trabalhar em uma profissão respeitável, digna de uma mulher de família, não significava o direito de transitar livremente pela cidade, sem restrições de qualquer natureza, sendo indispensável, à mulher trabalhadora, uma certa autovigilância dentro e fora do seu ambiente de trabalho.

## Referências

Albuquerque, J. R. D. M. (2003). *A invenção do falo*. Maceió: Catavento.

Besse, S. K. (1999). *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil -1914 -1940*. São Paulo: EDUSP.

Brandão, T. M. P. (2012). *A elite colonial piauiense: família e poder*. Recife: Editora Universitária da UFPE.

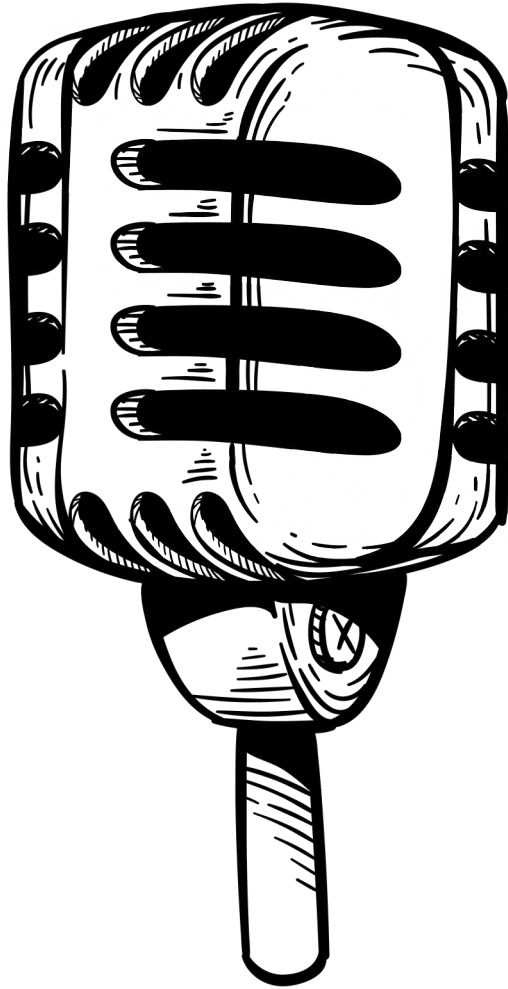
Brito, B. (1977). *Narrativas autobiográficas*. Rio de Janeiro: Folha Carioca.

Branco, B. C. (1928). Discurso proferido pelo Dr. Cristino Castelo Branco, paraninfo da Colação de grau das professoras, na Escola Normal. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, XI (12), s/p.

Branco, M. F. C. (1981). *Manuel Thomaz Ferreira: um patriarca Castelo Branco*. Rio de Janeiro.

Branco, P. V. C. (2008). *História e masculinidades*. Teresina: EDUFPI.

- Branco, P. V. C. (2012). Entre a história e a memória. Práticas masculinas no Piauí oitocentista. *Revista Projeto História*, pp. 187-217.
- Freire, A. (1910). *Mensagem apresentada à Câmara Legislativa do Piauí*. Consult. 1 jun. 2023. Disponível em:  
<https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:redes.virtual.bibliotecas:folheto:1910;000699667>
- Freitas, C. (2008). *Memórias de um Velho*. Imperatriz: Ética.
- Matos, M. I. (2011). *Meu lar é o botequim*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Nolasco, S. (1993). *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Olímpio, M. (1922). *A instrução pública no Piauí*. Teresina: Papelaria Piauiense.
- Oliveira, P. P. (2004). *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG; Editora IUPERJ.
- Perrot, M. (1998). *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP.
- Queiroz, T. (1994). *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí: 1900-1920*. Teresina: EDUFPI.
- Rego, M. (1985). *As mamoranas estão florindo*. Teresina: Projeto Petrônio Portela.
- Reis, M. C. D. (1990). Crescer, multiplicar, civilizar - destino de mulher nas orientações educacionais disciplinares (São Paulo anos 20 e 30). *Revista Brasileira de História*, 9 (19), pp. 81-113.
- Scoot, J. (1995). Gênero uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, 2 (20), p. 71-99.
- Trindade, E. M. C. (1996). *Clotildes ou Marias. Mulheres de Curitiba na Primeira República*. Curitiba: Fundação Cultural.



# Grazia

# Romanazzi



## FROM MIS-EDUCATION STEREOTYPE TO GENDER EQUALITY EDUCATION THROUGH MEDIA | DO ESTEREÓTIPO DA MÁ EDUCAÇÃO À EDUCAÇÃO PARA A IGUALDADE DE GÉNERO ATRAVÉS DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

A infância contemporânea ainda está sujeita a várias tentativas de estereótipos de gênero (Leonelli, 2011). A única virtude universalmente reconhecida pelas mulheres é sobre sua boa aparência (atratividade) combinada com sedução (Belotti, 1973): uma mensagem deseducativa veiculada pelos média (Codeluppi, 2018). Por exemplo, a Família Simpson da série animada homônima cristaliza uma aparente estagnação social, por um humor irreverente (Irwin *et al.*, 2020). No entanto, neste contexto hilariante de mediocridade, Lisa surge como se fosse numa inteligente, sábia, corajosa e sensível. Ela reconhece a sordidez do seu passado. Ela torna-se numa campeã da feminilidade lutadora, mostrando a sua elegância e consciência cultural, autodeterminação e uma espécie de criança capaz de se redimir de relações domésticas disfuncionais e de uma formação educacional pobre (Romanazzi, 2022). Lisa demonstra uma diferença sem paralelo a fim de levar as meninas ao embodiment (interiorização) (Corsi, 2003) do potencial de realizar sua força existencial.

Contemporary childhood is still subject to several attempts to gender stereotyping (Leonelli, 2011). The only universally recognized virtue by women is about their good looks (attractiveness) combined with seductiveness (Belotti, 1973): a mis-educational message conveyed by the media (Codeluppi, 2018). For example, the Simpson Family of the homonymous animated series crystalizes an apparent social stagnation, by an irreverent humor (Irwin *et al.*, 2020). However, in this hilarious context of mediocrity, Lisa comes across as if she is clever, wise, brave and sensitive. She recognizes the sordidness of her background. She becomes a champion of struggling femininity, showing her elegance and culture awareness, self-determination and a sort of child-like able to redeem from dysfunctional domestic relationships and a poor educational background (Romanazzi, 2022). Lisa demonstrates an unparallel difference to lead girls to embodiment (Corsi, 2003) the potential to realize their existential force.

GENDER STEREOTYPE — MEDIA EDUCATION TO GENDER EQUALITY — LISA SIMPSON — ESTEREÓTIPO DE GÉNERO — EDUCAÇÃO MEDIÁTICA PARA A IGUALDADE DE GÉNERO  
LISA SIMPSON

## 1. Gender stereotypes as a cultural legacy of patriarchal society

The patriarchal society displayed a great trust and hope in the birth of a male, especially if he is the firstborn, because of the continuance of the paternal lineage. The credit of a newborn was attributed to male virility. The problems associated with procreating was often attributed to the woman, like the birth of a girl or a deformed child, in spite of the scientific evidence that demonstrates something else (Belotti, 1973; Lipperini, 2010).

A male was desired for himself, the prestige he brought to his family and for his authority within the family and society and for what he could accomplish. While a female, if desired, was desired for reasons of convenience: for tradition, if she was affectionate and grateful; whether she helped with household chores. Furthermore, a female is cute and flirty; dressing her is fun, so she is considered an “object” to play with. Families expected a daughter to unconditionally love her parents and never leave them (Belotti, 1973; Lipperini, 2010).

If each child were considered as a unique subject, with his own potential and to whom we must offer the best to help them develop in their own direction, the issue of would automatically lose importance (Belotti, 1973, p. 23).

The potential of the future was immediately recognized in the child maternal and mediating function, which originate from the ancient cult of the Virgin Mary. From the Late Middle Ages, the education of the girls had been inspired by purity, moderation and virginity (Stramaglia, 2009). These peculiarities, together with the sweetness and the meekness were considered typically feminine, because they were related to the genre (Belotti, 1973). The issue became more complicated when girls started to put up “resistance” to the gender stereotype teaching. This is the case of hypertonic girls: “active, curious, independent, noisy, very precocious from the point of view of mobility” (Belotti, 1973, p. 46), exuberant, lively. These attitudes and behaviors are considered properly masculine. In order to settle down so much vivacity the education was rather repressive, comparable to a real psychological castration. “Female development can be defined as a permanent frustration” (Belotti, 1973, p. 101).

The little girl, hungry for love and approval, was submitted to the will of her parents or her guardians.

After all, all little girls remain helpless rebels, forced to calculate every moment whether it is better to abandon themselves to rebellion or submit to dependence. The most vital ones fight longer and more painfully than the others, but the dilemma will not cease to present itself throughout their lives, with every choice, and keep them in a perpetual state of disengagement and waiting (Belotti, 1973, p. 103).

It sometimes happens that some mothers suddenly begin “training to the delicacy” of newborn girls with breast sucking particularly voracious. These mothers close the nostrils of the little ones in order to force them to open their mouth to breathe. So, they remove the nipple from the daughters and just only after a few moments they grant it, so that little girls learn to wait and, above all, to moderate their vigor. “Greed does not agree with grace” (Belotti, 1973, p. 35). The voracity in sucking is distinctive of masculine strength; and therefore, more tolerated in infants and even stressed in hypotonic children, that is, with a

docile, calm and peaceful temperament. Through breastfeeding the mother communicates her feelings and expectations to her child; acceptance or rejection; the availability of her body and her time; love and care for her child's body. Breastfeeding and physical closeness have important psychological consequences. "Self-esteem', so low in females and often so excessive in males, is born precisely in this deep maternal acceptance of the child's body" (Belotti, 1973, p. 31).

Also recently, self-proclaimed third-wave feminists Jennifer Baumgardner and Amy Richards (2004) propose "girlie" feminism as a return to femininity expressed by make-up, high heels, and thongs. According to the authors, for young women the "girlie" feminism is a way to challenge socio-historical associations of femininity with weakness and subordination. Males are also heavily conditioned culturally and educated to be strong, brave, fearless, reckless, adventurous, free and masters of the world. The intent is to awaken a form of latent aggression, that society recognizes and demands as a male peculiarity. Judy Chu a psychologist at Stanford University; studied the behavior of four and five year old children and their parents at school for two years and she observed that the cultural conditioning acted by teachers and families changes children's attitudes and behaviors. Adults limit the possibilities of males because they ask them to build relationships on the basis of too many adaptations to cultural norms and pressures.

What is often perceived and described as natural, for males, is actually not a manifestation of their nature, but an adaptation to the culture that requires them to be emotionally tough, aggressive and competitive, if they want to be perceived and accepted as 'real males' (Chu, 2014, p. 202).

Niobe Way of New York University reached the same conclusions: ideas about male have not scientific bases and are not connected with their real needs. Contrary to what we think, male desire to establish deep and solid relationships as much as female. Family and cultural education also compromises academic performance and causes some inappropriate behaviors such as addiction or isolation (Way, 2011).

In Italy there is a peculiar phenomenon called "Educational Segregation" which is the female preference for care training and professions to the detriment of technical and scientific training, preferred by males. Really, these preferences come from social conditioning. Many surveys show that males think "care is not just 'women's stuff'" and females think that "science is not just 'men's stuff'" (Biemmi & Leonelli, 2016). To clarify how the gender stereotype also affects males, we report the metaphor of the Man box:

men who are 'in the Man Box' are those who most internalize and agree with society's rigid messages about how men should behave. In this sense, 'in the box' refers to falling in line with normative masculine expectations, or 'boxing oneself in'. Conversely, young men who are 'outside the Man Box' are those who have broken out of the box, who embrace more positive, equitable ideas and attitudes about what 'real men' should believe and how they should behave. They demonstrate a greater propensity to reject rigid societal ideas about manhood (Heilman *et al.*, 2017, p. 20).



Specifically, the box contains “Seven Pillars of What ‘Real Man’ are Supposed to Be” (Heilman *et al.*, 2017, p. 21):

1. Self-Sufficiency: A man who talks a lot about his worries, fears, and problems shouldn't really get respect. Men should figure out their personal problems on their own without asking others for help.
2. Acting Tough: A guy who doesn't fight back when others push him around is weak. Guys should act strong even if they feel scared or nervous inside.
3. Physical Attractiveness: It is very hard for a man to be successful if he doesn't look good. Women don't go for guys who fuss too much about their clothes, hair, and skin. A guy who spends a lot of time on his looks isn't very manly.
4. Rigid Masculine Gender Roles: It is not good for a boy to be taught how to cook, sew, clean the house, and take care of younger children. A husband shouldn't have to do household chores. Men should really be the ones to bring money home to provide for their families, not women.
5. Heterosexuality and Homophobia: a gay guy is not a 'real man'. Straight guys being friends with gay guys is totally fine and normal (positive statement).
6. Hypersexuality: A 'real man' should have as many sexual partners as he can. A 'real man' would never say no to sex.
7. Aggression and Control: Men should use violence to get respect, if necessary. A man should always have the final say about decisions in his relationship or marriage. If a guy has a girlfriend or wife, he deserves to know where she is all the time (Heilman *et al.*, 2017, p. 23).

Being into the box corresponds to wear a mask that hide the real identity and limits the expressive potentials of males. Furthermore, their public ethics and relational ability are compromised. “Fiction wins over authenticity” (Reichert, 2020, p. 35) because male show a false public face.

## 2. The culture of femininity in mass society

About girls, today the advertising and social networks act an ambivalent gender stereotype.

On the one hand, the hyper-female which corresponds to the superman, who enhances the body and seductiveness as the only trump card; the female body is exposed, sexualized and made naked; it has a communication function and is used “as a shortcut to obtain a social recognition” (Lipperini, 2010, p. 34); so women are led to believe “that their power comes from the casual exposure of their body” (Lipperini, 2010, p. 33).

On the other hand, the image of a wife and neo-puritan mother: well dressed, made up and coiffed, efficient housewife and parent, smiling and satisfied with her role. Therefore, a new model of woman rises, which includes in itself different contradictions and the ancestral dichotomy between virgin and prostitute (Stramaglia, 2009, 2020).

Massimiliano Stramaglia analyzes the emergence of the cult of virginity in the late Middle Ages. Virginity and morality are Christian virtues, linked to the iconographic image of the Virgin Mary. She accepts to be chosen by God and, in turn, chooses to assume the responsibility of becoming the mother of Jesus. Mary symbolizes the typically feminine function of mediation between the Father, experienced as distant, immaterial and elusive, and the Son, whose coming she awaits and whose coming is finally tangible and embodied (Stramaglia, 2009).

Virginity has been an indispensable condition for asserting female dignity until a supposed and ostentatious femininity prevailed. It is identified with women's seductive power, physical attractiveness and sexual disinhibition. "Women have always used seduction to issue a symbolic challenge to the opposite sex, that is, to implement a strategy of appearances against the male domination of production" (Codeluppi, 2020, p. 11).

The current exasperation of femininity so understood risks identifying seductiveness as the only way for women to assert themselves. Moreover, little girls who experience from an early age the ascendancy exercised over their fathers, risk "experiencing their adult femininity only 'in relation to a man' and not as such. To be emotionally dependent, therefore, on the opinion of the 'father on duty', to remain little girls, or 'daddy's daughters' for life" (Stramaglia, 2014, p. 112).

It is necessary to specify that the intent is not to accuse the technology and the mass-media. Sure, as Marshall McLuhan claimed, the means of communication used make the difference and affect the ways in which the contents are conveyed and spread especially among young people.

Just think of how quickly a message can spread through smartphones which are now extensions of people.

In the era of mechanics, we had made an extension of our body in a spatial sense. Today, after more than a century of technological use of electricity, we have extended our own central nervous system in a global embrace that, at least as far as our planet is concerned, abolishes both time and space (McLuhan, 1967, p. 9).

However, the media system is not under accusation; the purpose of the speech is to focus attention on the symbols and stereotypes transmitted through this system. It is urgent to awaken the numb consciences of the "technological idiots" who have handed over their senses to the media and create a new awareness. It allows us not to be swallowed up by the communicative and seductive power of the media.

It is not a question of restoring ancient distinctions: granite values against postmodern fluidity, neopuritanism against multiplied and exposed sex. It is not a question of returning to an imposing past which ominously returns to appearing idyllic. We need to start from the beginning: and start digging into the various worlds that make up the universe of children and adolescents, and then tell what we have seen (Lipperini, 2010, pp. 22-23).

It is self-evident that gender identity is nothing more than a social construct, the result of historical-cultural conditioning and educational imprinting received. Giuseppe Burgio (2012) summarizes: "in literature, we define gender as the culturalization of anatomical sex, the social codification of physical difference. Gender is not something one is, but something one does. It is a set of practices, symbols, places and meanings" (p. 29). Michele Corsi (2003) specifies: "you are not born male or female, but you become one" (p. 142).

The advertisers perfectly well know the manipulative power of children and the "pedophobia" of adults, or the "fear of educating" (Stramaglia, 2009). This is a pedagogical drift that perfectly represents the current panic culture regarding childhood (Lipperini, 2010).

On the one hand, childhood is exalted as the most important age in human development, parents see infinite dangers that threaten childhood and become overprotective. On the other hand, it is precocious in growth to adapt it to the rhythms of adult life, they feel threatened by the children.

Adults fail to gain educational authority and to convey the necessary sense of limits. In the face of children's crying and protests, adults are unable to maintain educational steadfastness and children acquire a decision-making and contractual power that is disproportionate to their age and dysfunctional for their growth.

The advertisers adopt sales strategies aimed at lower the "entry point to the brand", or "lower the age of the target": products intended for a teenage audience are consumed by younger children.

Advertising goes hand in hand with developmental psychology. Therefore, it satisfies the primary needs of children which are emotional needs. First of all is the differentiation between the sexes which satisfies the need for order and categorization, necessary for children to understand reality. Advertising adapts to and accentuates a distinction between genders and roles that has already begun in the family.

Consciously saying *no* means accepting to welcome the child's possible pain; saying *yes* with an educational conscience means satisfying the child's desire because it is considered *legitimate*. Saying "*yes, but later*" is a *yes* extended in time, but still a *yes*. It is *yes* of the promise. Disregarding a *yes* is the premise of that educational inconsistency that will undermine the child's trust in himself and in others. *Rather than ignoring a yes, it is better to consistently give a reasoned no* (Stramaglia, 2009, p. 159).

Even the TV show producers do the same through “tweening”: characters and programs aimed at teenagers spread like a real media phenomena, even among children well below the reference age.

So, through images we can observe the male education as an education to industriousness; males are represented doing outdoor activities. Instead, females are represented in indoor activities and devoted to beauty and care.

Post-modern women no longer suffer from ancient pressure to marry and become mothers at all costs. However, they are subjected to the influence of an unprecedented model of femininity: that of a woman who is aware and sure of herself, her worth and her abilities. Therefore, she now focuses on her personal growth, her independence and self-affirmation. Post-modern women are active and productive, specialized and accomplished in a specific professional sector, with a prestigious role, recognized in the society.

Paradoxically, in contrast with the immobility of the past, in a performative society, if the modern woman prefers conforming to the paradigm of efficiency or devoting to success, risks to be oriented to task rather than being generative.

Some “enlightened” mothers decide to prevent their daughters from playing with dolls. But the “subtraction” (of the dolls to girls or affection to boys) is not the correct way. It would be more correct to “add” the possibility of playing with dolls even for males and experimenting with physical or adventure games for girls.

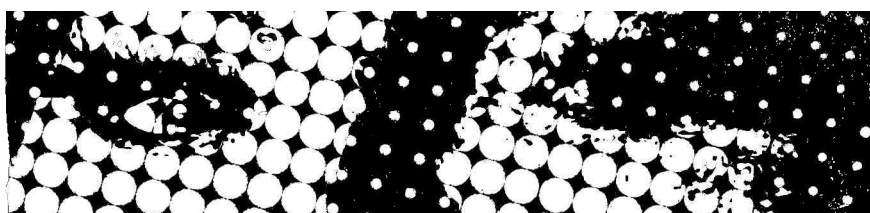
It is not utopian equality between the genres that we propose to pursue, but a passage from differences to complexity: therefore, an educational effort is far from wanting to flatten the girls on competition or imitation of males (Leonelli, 2011).

Contrary to the “girlie” feminism proposed by Jennifer Baumgardner and Amy Richards, Angela McRobbie (2009) argues that it “plays directly into the hands of corporate consumer culture eager to tap into this market on the basis of young women’s rising incomes” (p. 158).

McRobbie aims to provide a “complexification of backlash” by exposing the ways in which feminism has also become instrumentalized and deployed as a signal of women’s progress and freedom by media, pop culture and the state.

The guiding aim of the entire training process is based on self and free expression, whether born male or female.

Specifically, for females the paternal question becomes crucial. Unlike males, who internalizes the paternal symbolism through their natural process of identification, young girls can’t do it, so they just have to go and look for those certainties intimately needed externally, in men, but they will never satisfy their “need for father”.



In fact, for many children the mother represents the educational sphere of *possibility*, the father that of *certainty*. [...]. The child, who considers the mother as different from himself (as a woman), has the possibility of making the father's figure his own (if he is a loving father), of internalizing him and of reducing the nostalgia of paternal cuddles. On the contrary, a little girl cannot choose to be like her father (at least, she has to deal with the concrete impossibility of being male), and is forced to take on the role of 'maternal possibility', seeking the certainties she has need outside. Loving another man, other than his father (Stramaglia, 2014, pp. 113-114).

Just as it is important to note the mis-educational messages coming from the media, it is equally important to recognize the signs of the opening of the childhood universe to an emancipated femininity come from media sources. For example, the animated series "The Simpsons" has been very successful across generations.

If we analyze the series we can note some peculiarities: between the male characters and the female characters there is a ratio of 4 to 1 and there are more episodes which have male characters as protagonists. From these characteristics it would seem that the population of Springfield, where the series is set, is predominantly male.

The Simpson family perfectly reflects the social immobility of the patriarchal family: Homer is the male breadwinner with the remote control in his hand and often drunk.

His son Bart is the mirror image of the father and embodies the stereotype of the lively, bratty male. While Bart's sisters, Lisa and Maggie, are quieter and the mother Marge is busy even when watching TV. Marge is the "angel of the hearth" as described by Virginia Woolf: in love with and devoted to her husband and children to whom she forgives everything.

I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of the family life. She sacrificed herself daily. If there was a chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace (Woolf & Barrett, 1979, p. 59).

In her hilarious family context of mediocrity, Lisa comes across as clever, educated, wise, proactive, smart, brave and sensitive. Lisa clearly recognized the sordidness of her background. She tries to reproach and redeem her family. Sometimes she even satisfies the smallness of "Itchy and Scratchy", a violent and anti-educational cartoon, despite its success among children. Nevertheless, Lisa ambitiously stands tall and she perfectly does it, becoming a champion of struggling femininity, showing her elegance and awareness of culture, self-determination and a sort of child-like ability to redeem from dysfunctional domestic relationships and a poor educative background (Corsi & Stramaglia, 2009). "If biological birth, in a certain sense, is suffered as a 'condemnation' to live in a particular family, symbolic rebirth is a choice to free oneself from the original emotional 'detention', to conquer one's own psychic freedom" (Romanazzi, 2022, p. 120). Lisa embodies this choice perfectly.

Yet Lisa is often seen as nothing more than a precocious feminist, an idealist fighting lost causes, a smarter-than-average child. Lisa balances the ostentatious stupidity of her fellow citizens, yet in the series she stays within a certain qualitative and quantitative limit of the episodes.

Lisa can do it, but it remains unrealized. Lisa witnesses an epochal difference in order to lead girls from everywhere and of all ages to see “embodied” the possibility to realize their existential force.

In this way, the media can offer an example of proactive and pro-social femininity and fulfill an educational function in order to rebalance the relationship between genders.

## References

- Baumgardner J., Richards A. (2004). Feminism and femininity: Or how we learned to stop worrying and love the thong. In A. Harris & M. Fine (Eds). *All about the Girl* (pp. 59-69). London: Routledge.
- Biemmi, I. & Leonelli, S. (2016). *Gabbie di genere. Retaggi sessisti e scelte formative*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Burgio, G. (2012). La pedagogia e il queer. Sessi, generi e desideri nel postmoderno. In M. Stramaglia (Ed). *Pop pedagogia. L'educazione postmoderna tra simboli, merci e consumi* (pp. 25-40). Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia.
- Chu, J. (2014). *When Boys Become “Boys”: Development, Relationship, and Masculinity*. New York: New York University Press.
- Codeluppi, V. (2020). Prefazione. Madonna ci seduce. In M. Stramaglia, *Madonna. Un'icona di musica, moda, arte, stile, cinema e cultura popolare* (pp. 11-13). Roma: Arcana.
- Corsi, M. (2003). *Il coraggio di educare. Il valore della testimonianza*. Milano: Vita e Pensiero.
- Corsi, M., Stramaglia, M. (2009). *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative familiari*. Roma: Armando.
- Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
- Heilman, B.; Barker, G. & Harrison, A. (2017). *The Man Box: A Study on Being a Young Man in the US, UK, and Mexico*. Washington: Promundo-US. Retrieved from <https://www.equimundo.org/wp-content/uploads/2017/03/TheManBox-Full-EN-Final-29.03.2017-POSTPRINT.v3-web.pdf>.
- Irwin, W.; Conard, M.T., & Kkoble, A.J. (2020). *I Simpson e la filosofia. Come capire il mondo grazie a Homer, Nietzsche e soci*. Milano: Blackie.
- Leonelli, S. (2011). La pedagogia di genere in Italia: dall'uguaglianza alla complessificazione. *Ricerche di pedagogia e didattica*, 6, pp. 1-15.

- Lipperini, L. (2010). *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- McRobbie A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. New York: Sage Publication.
- Reichert, M.C. (2020). *Quello che non abbiamo ancora capito dei maschi. Guida per crescere giovani uomini nel mondo di oggi*. Milano: Feltrinelli.
- Romanazzi, G. (2022). *Rinascere alla famiglia. Per una pedagogia generativa di competenze relazionali*. Milano: Franco Angeli.
- Stramaglia, M. (2009). *I nuovi padri. Per una pedagogia della tenerezza*. Macerata: Eum.
- Stramaglia, M. (2014). *Jem e Lady Gaga. The Origin of Fame*. Milano: Franco Angeli.
- Stramaglia, M. (2020). *Madonna. Un'icona di musica, moda, arte, stile, cinema e cultura popolare*. Roma: Arcana.
- Way, N. (2011). *Deep Secrets: Boys' Friendships and the Crisis of Connection*. Boston: Harvard University Press.
- Wolf, V. & Barrett, M. (1979) (Eds.). *Women and writing*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.


# HUGO A. REIS



## RESILIÊNCIA E TENACIDADE CULTURAL EM DUAS CIDADES DE PEQUENA DIMENSÃO EM PORTUGAL | RESILIENCE AND CULTURAL TENACITY IN TWO SMALL CITIES IN PORTUGAL

Ao longo dos últimos anos, vários têm sido os estudos que focam nas dinâmicas artísticas e culturais em espaço público e urbano como uma importante ferramenta de atuação, valorização ou regeneração urbana ou até mesmo de empoderamento social, político e económico. Em Portugal, o fenómeno da eventificação do lugar parece expandir para outros territórios mais remotos, rurais, periféricos, rur-urbanos entre outras designações adotadas para enquadrar lugares fora das áreas de expansão metropolitana. Porém, Annabela Rita (2019) reconhece que a cultura atravessa um momento de desorientação e a mesma, pelas suas práticas, não integra os principais programas de planeamento territorial, nacionais ou regionais. Atentos a uma oportunidade de expressão nestes territórios, quais os desafios que os agentes culturais enfrentam na relação com estes territórios? Quais as vantagens e desvantagens na relação com a escala e estrutura urbanística do lugar? Neste contexto, o presente estudo procura iniciar e estabelecer uma relação entre os agentes de promoção cultural locais (estrutura, modelos, redes, entre outros) e a estrutura urbana em pequenas/médias cidades portuguesas, como territórios de influência artística ou oportunos palcos de atuação e atração de novos públicos. Partindo da observação participante de dois casos de estudo: (1) Associação Malvada em Évora e (2) Associação Cultural Anda e Fala em Ponta Delgada, estabelece-se uma relação entre as características urbanas com dois projetos artístico-culturais ali sediados. Em ambos se evidencia a importância de redes culturais de escala regional, nacional e internacional na sua atividade, bem como, a relevância de uma rede de relações afetivas locais imprescindíveis para a sua subsistência. Em direção oposta, a carência de espaços de expressão cultural, financiamento ou a simples falta de recursos humanos para programar e atuar em espaços existentes estimulam o decréscimo da oferta cultural decorrendo disso uma ameaça ao desinteresse do público local. Num momento em que a relação entre os eventos artístico-culturais e o planeamento territorial parece ser ainda muito incipiente ou, em sentido contrário, em desagregação, esta parece depender de múltiplos fatores. Numa apresentação gráfica e descritiva, estes dois casos em cidades de pequena/média dimensão em Portugal revelam algumas pistas estruturadas e circunstanciais que conduzem à sua prática sustentada num espaço urbano específico. Como a importância das redes de afetividade e um sentido de tenacidade singular.





In recent years, several studies have focused on artistic and cultural dynamics in public and urban spaces as an important tool for action, urban enhancement or regeneration, or even social, political and economic empowerment. In Portugal, the phenomenon of the eventification of place seems to be spreading to other more remote territories, rural, peripheral, rur-urban and other names adopted to describe places outside the areas of metropolitan expansion. However, Annabela Rita (2019) recognizes that culture is going through a period of disorientation and that its practices are not part of the main national or regional territorial planning programs. Given the opportunity for expression in these territories, what challenges do cultural agents face in their relationship with these territories? What are the relative advantages and disadvantages in relation to the scale and urban structure of the place? In this context, this study aims to initiate and establish a relationship between local cultural promoters (structure, models, networks, among others) and the urban structure in small/medium-sized (Portuguese) cities, as territories of artistic influence or potential stages for performance and attracting new audiences. Based on participant observation of two case studies: (1) Associação Cultural Malvada in Évora and (2) Associação Cultural Anda e Fala in Ponta Delgada, a relationship is established between urban characteristics and these two artistic and cultural projects based there. Both emphasize the importance of cultural networks on a regional, national and international level, but also the importance of a network of local affective relationships, which are essential for their viability. In the opposite direction, the lack of venues for cultural expression, funding or a simple lack of human resources to program and perform in existing settings encourages a decrease in the cultural offer, which threatens to disinterest local audiences. At a time when the relationship between artist-cultural events and urban planning still seems to be very incipient or, on the contrary, breaking down, this seems to depend on multiple factors. In a graphic and descriptive presentation, these two cases in small/medium-sized cities in Portugal reveal some structured and circumstantial clues that lead to their sustained practice in a specific urban space. For instance, the importance of affective networks and a unique sense of tenacity.

**REDES DE AFETO — ESTUDOS URBANOS —**  
**PRÁTICAS ARTÍSTICAS — CIDADES**  
**DE PEQUENA — AFFECTION NETWORKS**  
**URBAN STUDIES — ARTISTIC PRACTICES**  
**SMALL-MEDIUM SCALE CITIES**

## 1. Introdução

Ao longo dos últimos anos os eventos culturais em espaço público urbano assumiram um papel de grande importância das dinâmicas urbanas, fazendo parte integrante da agenda de cada cidade de pequena, média ou grande cidade a organização, apresentação ou promoção de eventos temporários em espaço público. Dos “megaeventos”, de escala mundial, às celebrações festivas, comemorações, encontros especializados, congressos e conferências, os eventos artísticos, festivais, concertos, performances, recriação culturais enchem o espaço de muitas cidades um pouco por todo o mundo (Getz, 2007; Richards & Palmer, 2012).

A sua relação no tempo e no espaço conferem-lhes uma capacidade de alteração momentânea do espaço do espaço urbano e do espaço de representação, tornando-se mecanismos de atuação física e simbólica de importante relevância para decisores políticos, promotores culturais, entre outros (Madanipour, 2017; Zukin, 1995).

Combinando um conjunto complexo de redes num mesmo lugar (espaço e tempo) estes tornam-se interessantes plataformas de estudo para as ciências sociais, estudos urbanos, humanidades capazes de atuar e transformar diferentes territórios (Brown, 2020). Entendidos então, como mecanismo importante de regeneração urbana (Miles & Paddison, 2005; Smith, 2012), física e simbólica, quando propostos e planeados estes parecem sustentar uma oportunidade por parte dos agentes locais de promoção, atratividade de públicos, dinamização cultural, enriquecimento artístico, coesão social e territorial, impulsionar o consumo e o investimento, turismo, entre outros (Brown, 2020; Quinn, 2009; Smith, 2015).

Os fenómenos da eventificação cultural (Jacob, 2013) ou festivalização do lugar (Richards & Palmer, 2012) emergem como importantes catalisadores associados à inovação e oportunidade de desenvolvimento local e/ou atrativo turístico. Posto isto, os eventos artísticos planeados em contexto urbano, assentam na relação entre disciplinas e práticas distintas, Arte e Urbanismo. Por um lado, emergem novos conceitos de exploração formal, pela prática artística ou da arquitetura, como processo de fazer lugar, *placemaking* (Richards, 2017), urbanismo tático (Lydon & Garcia, 2015), arte educação ou de dinamização social. Por outro a arte e cultura ganham nova dimensão nas políticas de planeamento territorial, urbano ou regional (Markusen & Gadwa, 2010). Artistas e redes culturais procuram continuamente novas respostas de intervenção. Novos espaços de representação social, crítica ou política a partir do e no território. E, a arte como prática, vem adquirindo um interesse e um papel de auxílio no envolvimento e participação entre diferentes comunidades (Bishop, 2012).

Num momento em que, por um lado a arte se assume como uma importante ferramenta de poder (Zukin, 1995) e, por outro lado os eventos planeados emergem como estímulos instantâneos à economia local, projeção da imagem do lugar ou até como resposta a um desejo de mudança (Madanipour, 2017), os eventos artístico-culturais em espaço público urbano, entendidos como dispositivos de gestão territorial, são já um fenómeno incontornável.

## 2. Contexto fenomenológico

Num ambiente de estabilidade política o espaço público assume um papel importante na dimensão humana, social, política e cultural. Legado de Jacobs (1962), promovem-se os espaços de socialização, emergem os direitos de acesso, memória e identidade e assume-se o espaço público plataforma apetecível para chegar a novos públicos, territórios e espaços de representação, tornando-se num importante palco de atuação (Rendell, 2006). Coadjuvando com processos de artificialização e patrimonialização, não apenas no sentido material bem como sobre as práticas culturais (Veloso, 2009), no encalce, por vezes imposto, de desenvolvimento e valorização do lugar. Importará numa outra oportunidade aprofundar e conseguir saber, a que custo.

Em “The Theory of the Avant-Garde” (Poggioli, 1968) sugere que numa sociedade democrática livre há uma tendência para a prática artística assumir um papel mais social ou comunitário. Pois neste contexto, e aproximando as partes, o espaço público recupera (Portas, 2007) um novo papel de ligação entre dinâmicas sociais e o edificado (Madanipour, 2017). O espaço público serve então como lugar de interseção disciplinar ou conexão entre várias dinâmicas sociais. Enquanto, este parece recuperar significados de agregação, encontro e dinamização sociocultural o espaço público resulta igualmente num lugar de antagonismos, estando, por consequência, sujeito à sua iconização e instrumentalização, convertido usualmente a um espaço negociável e de negociação. O acesso ao espaço público, muitas vezes reclamado, intercede-se hoje a disponibilidade do mesmo como plataforma valiosa promoção de eventos, como propaganda da imagem da cidade. Veja-se, a título de exemplo, o parque das nações em Lisboa, onde através de um cuidado e exaustivo desenho do espaço urbano este tanto admite oportunidades de fruição atrativas à socialização, tal como, por limites ambíguos de propriedade, se expõe ao mercantilismo e se veda pontualmente ao acesso plural para promoção de acontecimentos privados e economicamente rentáveis. Um pouco por todas as cidades, esta tendência de rentabilização do espaço público parece ganhar contornos gradualmente mais habituais.

Pois se esta relação se consolida nas políticas e agendas culturais de cidades de maior dimensão como estímulo económico, social e cultural, a sua inevitável expansão e contágio a outros territórios, levanta outros questionamentos. Nesta relação entre práticas artísticas e espaço público, as cidades de pequena e média dimensão, frequentemente assumidos por espaços descentralizados, periféricos, remotos, extra metropolitanos, entre outros desígnios, merecem um especial interesse de análise multidimensional (Bell & Jayne, 2009; Duxbury, 2020; Richards & Jarman, 2021).

## 3. Olhares sobre a pequena escala

Identificados e entendidos os efeitos económicos, sociais, culturais e políticos dos eventos artísticos em territórios menos centrais (Alves *et al.*, 2010; Duxbury, 2020; Richards & Duif, 2019; Selada, 2011), quais os desafios que os projetos em cidades de pequena média dimensão em Portugal enfrentem? Como se organizam? Está o projeto implícito à condição territorial ou urbana onde atua? Estará o sucesso de um evento num território específico associado apenas à sua realização e capacidade de dinamização interna? Quais os riscos de se assumir a arte como ferramenta de processos de planeamento? São os eventos culturais parte da receita para enfrentar os desafios da coesão?

Num estudo recente, precedente a este artigo, é possível ler um mapa maior dos eventos artístico-culturais ao longo dos últimos sete anos em todo o território nacional. A partir de uma análise quantitativa com base em dados de uma agenda nacional online, - Viral Agenda, é possível verificar que a maioria dos eventos se concentra em torno das duas grandes áreas metropolitanas, Porto e Lisboa. Quanto à análise temporal, verifica-se pela localização dos eventos ao longo dos anos, um mesmo Portugal “arquipélago” usando o termo cunhado por (Ferrão, 2017) no que diz respeito à concentração populacional e retrato nacional. Curioso é observar que fora destas duas áreas de grande expressão emergem alguns centros que apresentam uma vibração cultural contínua. Algumas dessas áreas representam geografias muito distintas entre si, o que nos leva a aprofundar um projeto de investigação mais alargado em alguns sesses casos, nomeadamente do Eixo urbano Guarda – Covilhã – Castelo Branco, eixo urbano do Oeste entre Leiria – Caldas da Rainha, Évora no coração alentejano e Ponta Delgada, como caso insular em franca expansão face ao arquipélago da Madeira. Porque mantêm estas áreas uma tendência constante ou crescente na promoção de eventos artístico-culturais em relação com o espaço público? Quem são os principais agentes aqui presentes? Qual a relação que existe entre as práticas ali presentes e a geografia onde se inserem? Estas são algumas das perguntas que propõe ser estudadas no seguimento desse estudo e fomento ao corrente exercício aqui apresentado.

Parte da problematização dos eventos em território de pequena dimensão recai precisamente na capacidade de negociação direta com os decisores políticos e territoriais, bem como, na capacidade ou incapacidade que alguns agentes e promotores de eventos têm de mediação com redes de proximidade aqui existentes. Propomos assim, estudar as redes de afeto e sistemas de interação que sustentam alguns dos projetos culturais observados em duas das cidades extrametropolitanas anteriormente apresentadas, nomeadamente Évora e Ponta Delgada. Como se estabelecem as relações pessoais, familiares e de amizade com a produção artística cultural que aqui se filiam?

Ainda imbuídos em ambientes de desruralização (processo de desvinculação rural), as redes de afeto estabelecem-se quase sempre a partir do foro familiar, de parentesco ou amizade. A incerteza quanto à sua absorção pelo lugar (tempo e espaço) cresce quando se dá o confronto entre mecanismos ou modelos desenhados a partir de sistemas de interação formais, casuais, de curta duração ou estandardizados exemplo das grandes cidades ou áreas metropolitanas (Domingues *et al.*, 2015). Levanta-se então a questão quanto ao uso de modelos e conceitos repetitivos e genéricos de arte no território, da participação, urbanismo tático ou outros, em territórios onde, em muitos casos, não se reconhece os princípios gerais da sua formação urbanística, fixação e redes de afeto ali estabelecidas (Cruz, 2020). Um estímulo ao surgimento de novas práticas e disseminação de modelos é, a título de exemplo, as chamadas que todos os anos são abertas pela DGArtes (Direção Geral das Artes) para apoio financeiro às estruturas artísticas, tendo em vista “(...) responder à necessidade de consolidação de forma sustentável das estruturas artísticas, assumindo-se como um instrumento de ação fundamental para uma política de sustentabilidade, investimento, inovação, transição digital, igualdade de género, promoção da diversidade étnica e cultural, preservação ambiental, inclusão e coesão sociais e territoriais.”<sup>1:.)</sup> Algumas destas, com foco específico em municípios de baixa densidade<sup>2:.)</sup> para distinguir regiões e municípios com



<sup>1:.)</sup> Extrato retirado do sítio oficial da Direção-Geral das Artes na web. Disponível em: [https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio\\_as\\_artes](https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes)

<sup>2:.)</sup> Designação atribuída pela Associação de Municípios Portugueses, cujos critérios foram igualmente aprovados  
164 mesma associação.

carências socioculturais, económicas e de acessibilidade. Inevitavelmente estes estímulos vêm acentuar a procura por estruturas externas a desenvolver novas práticas artístico-culturais em territórios de pequena média dimensão. Certo que importa inferir nas políticas de financiamento à cultura, mas não é possível neste exercício estender a esse campo. Apenas notar que, em ambos os casos apresentados a seguir, o apoio da DGArtes, é essencial à sua continuidade e subsistência.

Observa-se que mais do que a condição de isolamento de algumas destas cidades, que naturalmente, e geograficamente, possam estar em franca condição de desarticulação territorial. Estas enfrentam desafios que emergem dos sistemas de interação social e redes de afeto vinculados à formação territorial e urbanística. E, a tentativa de adotar estratégias culturais verticais (*top-down*), modelos ou receitas (curativas) copiados de outros contextos conduz a uma produção artística para pequenos nichos sendo o território mera plataforma física ou virtual, desse acontecimento. É em torno desta realidade que fomos à procura de relações e respostas nos dois casos de estudo que veremos a seguir. Um em Évora e outro em Ponta Delgada (distintos pelas suas características geográficas), onde a capacidade de resistir à condição de isolamento e esvaziamento, assenta, numa grande parte, nas redes familiares e de amizade locais. E, no mesmo local onde os decisores políticos e poder administrativo local são simultaneamente programadores culturais. Claramente num perante um fenómeno da municipalização da cultura (Matoso, 2019).

Como descrito anteriormente, assumindo que os eventos artístico-culturais em espaço público urbano representam um conjunto de oportunidades e, nesse encaixe, se convertem numa importante ferramenta de valorização territorial, sociocultural, regeneração urbana, entre outras. Estes configuram igualmente, quanto à dimensão de sistemas de trabalho, particulares desenhos de atuação e governança. Como veremos nos casos de estudo apresentados mais abaixo, estes exploram continuamente sistemas de atuação altamente dinâmicos e orgânicos, a fim de contrariarem diversos desafios, dentro dos quais, o acesso ao financiamento, mobilização e públicos ou na simples fixação de recursos humanos especializadas fora dos grandes centros.

Assim, se a capacidade de assegurar um projeto cultural e artístico é já um desafio, não estático e não linear, em cidades “ditas” de grande dimensão, o cenário em cidades de pequena média dimensão representa outros desafios, quais? Quem são, onde estão e que estratégias adotam os agentes locais em contextos urbanos de pequena e média dimensão?

## 4. Metodologia adotada

Voltados para um espaço de “confronto” entre as práticas artísticas, como promotores de transformação do território, e o próprio território onde se inserem. O presente estudo propõe um olhar sistémico sobre dois projetos culturais em dois contextos distintos de pequena e média dimensão em Portugal. Numa breve análise às redes locais e sociais (Jarman *et al.*, 2014) destes, e centrado-se no entendimento metódico das suas redes e orgânicas de atuação, procuramos aqui identificar os principais desafios e vínculos na relação com o lugar.

Com esse propósito, adota-se uma metodologia centrada na análise relacional entre sistemas, modelos de governança e o espaço de representação. Recorrendo a métodos de observação participante, entrevistas semiestruturadas a diferentes agentes culturais e

planeadores locais, e visitas aos locais formula-se uma base de dados que permite completar uma matriz de análise de correlação. Esta, divide-se em dois grandes domínios, (i) caracterização artístico-cultural, e (ii) caracterização urbana. Para cada domínio de análise estabeleceram-se diferentes dimensões de análise, - no primeiro domínio da matriz, tipologia, forma e lugar que permite enquadrar o panorama de cada projeto artístico entre si e em relação com o território; e, - o segundo domínio associado ao território, divide-se em morfologia, função, dimensão e contexto. Ainda em processo de construção, admitindo aperfeiçoamentos e transformações aos métodos descritos, o presente artigo propõe então um ensaio à matriz sobre dois projetos específicos, devendo esta ser continuada e alargada a outros casos de estudo que possam melhor consolidar a formulação destes fenómenos em cidades de pequena dimensão em Portugal.

## 5. Malvada

O primeiro caso de estudo trata-se de uma associação artística e cultural, de atuação territorial e comunitária. Malvada, fundada em Évora em 2018, tem como propósito a realização de projetos de criação envolvendo diferentes áreas artísticas e do conhecimento. Num trabalho em rede com equipas heterogéneas em Évora e outras regiões, promove espetáculos, instalações, exposições, projetos *site-specific*, entre outros. Num cruzamento transdisciplinar por entre a fotografia, o teatro, o vídeo ou a literatura, procura aprofundar ou reforçar a conexão com o território onde atua.

Numa estrutura variável, composta pelos dois fundadores mais dois a três colaboradores, esta associação atua numa economia de aglomeração, estendendo a equipa de acordo com o âmbito e lugar de cada projeto que promove. A associação cultural Malvada, apresenta regularmente trabalhos entre diferentes comunidades carenciadas do Alentejo. Com um vasto conhecimento nesta área trazido de outras relações e experiências fora de Évora, a reunião desta dupla acontece por motivos de saturação dos seus fundadores associado aos programas das grandes cidades, Porto e Lisboa. Procurando, desta forma, estabelecer-se num território familiar à procura de novas oportunidades e modelos de vida.

Com uma rede de parceiros e parcerias vasta na região de Évora, a associação conta com apoio de financiamento da Direção Geral das Artes, Alentejo 2020, União Europeia pelo Fundo Social Europeu, entre outros. Assumindo igualmente apoios logísticos e de produção articulada com alguns dos principais museus e redes de teatros de Évora e Portugal. Com sede num espaço cedido pela Junta de Freguesia dos Canaviais, num processo de circulação, têm a antiga escola básica dos Canaviais como casa mãe, onde recebem ou preparam projetos a partir dali. Em franco contacto com as comunidades locais, procuram sempre que possível abrir diálogos com outros atores e decisores locais. De, com e para as comunidades, a Malvada suporta o seu discurso na através de ações de mediação, serviço educativo, acessibilidade e inclusão social.

A articulação em rede com museus e teatros locais, regionais e nacionais permite-lhes um projeto de grande abertura, flexibilidade e heterogéneo no espaço e no tempo. Esta relação com Évora, remete-se à naturalidade de um dos fundadores que aqui encontra uma oportunidade de reabrir relações de confiança, proximidade e de representação. Dentro da pluralidade do projeto, são uma equipa independente que encontra os principais desafios também no território. As dificuldades de captação de recursos humanos especializados nas áreas da cultura, habitualmente mais estimuladas nas grandes cidades, escasseiam por aqui, sendo Évora uma oportunidade a curto prazo de experiência profissional. Quando se

fortalece um elo com determinado colaborador ou parceiro este, por estar longe do seu seio familiar ou anseio social, acaba a não procurar aqui a sua fixação.

Observamos, pela prática da Associação Malvada, que a carência de projetos em cidades de pequena dimensão, fora das áreas metropolitanas, não depende apenas do financiamento ou propostas de projeto. Mas sim, da consolidação de redes específicas e capacidade de atração destes lugares em fixar jovens e agentes culturais. Indiferentes ao juízo e representação da sua estrutura de fora para dentro, vistos por vezes como oportunistas, na perseguição de fundos associados à coesão territorial, a Malvada faz de Évora sede de projeto e de vida, estando numa fase de vida pessoal, profissional e social onde procuram gerar outros impactos pela sua experiência artística e prática artística.

Numa breve análise às redes sociais, a Malvada atua como plataforma de atração em rede entre diferentes agentes e áreas artísticas para e com as comunidades locais. A associação, embora intimamente ligada ao território onde atua, estabelece ainda ligações com outros atores e agentes fora das redes de afinidade locais que lhes permite assegurar capacidade de resposta a projetos, com relativa facilidade, dentro e fora de Évora.

Paradoxalmente, desvalorizando a desarticulação territorial exposta pela diferença entre centros e periferias, é no seio de Évora que a Malvada encontra muitas vezes os principais conflitos de interesses. A pequena escala vira-se para ela mesma e é a partir daqui que se alimentam desencontros ou desentendimentos no discurso, na motivação ou na simples oportunidade entendida como oportunista.

## 6. Anda e Fala

O segundo caso em análise é a Associação Cultural Anda e Fala, criada na senda da organização do festival de arte Walk&Talk (W&T), em Ponta Delgada. Associação cultural sem fins lucrativos, “Anda e Fala” promove novos centros para a “criação contemporânea no campo expandido das artes visuais”. Reconhecidos pelo festival que está na origem do atual projeto o W&T em 2011, começa por ser um festival de arte urbana, apresentando um roteiro de pinturas e intervenções em áreas ditas suburbanas da cidade. Formato este, que começa por ser uma plataforma catapulta do próprio festival, onde durante as três primeiras edições se manteve fiel a este modelo.

A partir de 2014 inicia um processo de transformação discursivo, que o vem a alterar até hoje em contínua deslocação no espaço e no tempo. Desde esse momento o W&T assume-se como festival de arte contemporânea e o suporte mural vem sendo alterado por novas práticas artísticas de suportes muito variadas. A associação assume-se nesse percurso como um projeto de produção, apresentação e circulação de conhecimento, artistas e projetos. Com uma atuação em prol da criação e apresentação artística, e da formação de públicos para a cultura, “ambiciona envolver comunidades de todo mundo”. Composto por uma equipa organizada em direção artística, assistentes, coordenação de projetos, produção, comunicação, fotografia, vídeo, design, entre outros cargos, Anda e Fala assume uma estrutura bem articulada pela proximidade de agentes locais.

O reconhecimento internacional do festival torna-o um dos principais projetos de arte independentes do arquipélago e do país. Processo de deslocação esse que, enquanto sequência temporal e linear de novas políticas e posturas internas, muito se devem à consolidação de uma forte rede de parceiros que se estabelece além nos limites insulares.

A multiplicidade de valências dos seus principais atores, foram ateando uma complexa rede que potencia e atrai outras redes a este território. Com trabalhos noutras áreas do país, a associação é até muito recentemente um mero suporte legal para produzir um festival. Contudo, com a franca expansão da rede a níveis internacionais, como Canadá (fortes relações com os Açores, associada à diáspora), EUA, Espanha, Brasil, entre outros fazem deste evento um novo espaço de diálogo a partir dos Açores, nomeadamente Ponta Delgada. Encarado como um fenómeno de expansão cultural em territórios descentralizados, Anda e Fala recebe um conjunto de apoios de financiamento pela República Portuguesa – Cultura DG Artes, Património, Governo dos Açores, Município de Ponta Delgada, bem como outros apoio a projetos europeus que suportam a circulação artística entre territórios periféricos. Neste contexto, podemos ainda constatar o benefício mútuo atual do ser insular, inserindo-se num território crescentes, apetecível e “exótico” (exposto ao turismo e conseqüente exposição da imagem internacional alcançada pelo Açores) a novos públicos.

Mais recentemente a contínua procura por estabilidade financeira e cultural, está implícito à necessidade de consolidação de um espaço/lugar sede e permita albergar o até agora sempre itinerante festival. Neste diálogo próximo com o lugar, o projeto abre-se à componente do território oferecendo um programa de residências regulares e contínuas, num novo espaço na cidade a Vaga – espaço de arte e conhecimento, mais um esforço conjunto entre agentes locais que se apoiam na criação de espaços distintos. Daí surgem projetos dedicados ao design e artesanato local RARA e PARES projeto de apoio à criação artística nos Açores. Esta dimensão no, do e para o território alimentando múltiplos projetos artísticos a muito se deve à continuidade de uma rede específica de atores muito intervenientes no panorama cultural dos açores. Resultando, a título de exemplo, um movimento cívico do arquipélago que sustentou mais tarde a candidatura dos Açores a Capital Europeia da Cultura. Deste discurso, articulado com outros agentes culturais a nível regional e nacional, Anda e Fala, através dos seus promotores, faz igualmente parte de grupos de reflexão cultural sobre periferias a nível nacional e europeu. Ao longo de mais de uma década com uma cadência e frequência contínua na organização do festival W&T, em 2023 este assume o formato bianual sustentado na preocupação de saturação do território artístico, bem como, das equipas que o trabalham. Precisando de mais tempo para melhor trabalhar o espaço de representação do festival e aprofundar conteúdos.

Em 2023, o discurso da associação centra-se na promoção de novas centralidades para a criação artística, a partir da relação que se estabelece com o território. No decorrer das visitas de campo, e entrevistas que se foram fazendo com diferentes intervenientes dentro e fora da associação, é reconhecido o esforço de dois ou três indivíduos, além do potencial inegável do coletivo, dentro da estrutura como cliques (pontos de contacto) extremamente influentes nas redes sociais de Ponta Delgada bem como nos campos da Arte fora desta. Uma vez mais, tal como observado na Associação Malvada, é através de relações familiares, de amizade e de grande intimidade que estes sistemas conseguem todos os anos explorar novas vertentes do território. Transversalmente visível, quando exploram diferentes espaços da cidade e da ilha, propõe novas dinâmicas artísticas, debates, conversas e exploram a arte investigação no estímulo de ressignificação do lugar, identidade e história.

Paradoxalmente, o projeto enquanto espaço multidimensional de arte e território, abarca ou enfrenta continuamente novos desafios. A instabilidade de financiamento é sempre um tema de debate interno e que deixa em sobressalto a capacidade de alocar esforços aos vários elementos envolvidos na associação. Por um lado, não gerando receita própria, a



dependência de financiamento, apoios e parceiros locais é constantemente uma grande preocupação. Por outro lado, embora, os níveis de saturação da cidade ainda não preocuparem, é sim a estabilidade pessoal de cada elemento fundamental à boa relação interna. Neste contexto, mais próximo com o modelo de governança, abre-nos uma outra perspectiva do território inferindo na sua capacidade e agrupar e sustentar relações de proximidade. Aqui, admite-se que a capacidade de resiliência proveniente do isolamento insular, geográfico (característico deste território), permite à equipa constituir bons níveis de confiança e acreditar até hoje num projeto de escala local com impacto internacional.

## 7. Considerações finais

Numa análise de correlação entre estes dois projetos, de forma semelhante, embora escala e lugar, posicionamento e discurso distintos, não se reconhece falta de ambição por parte dos promotores e agentes envolvidos no projeto quanto à sua localização, pelo contrário. Por sua vez, o que se desvela é que a relação íntima e familiar proveniente dos sistemas de interação (característicos da pequena escala em Portugal), aliada às experiências de trabalho adquiridas noutros territórios, abertura e exposição a redes internacionais, tornam estes projetos mais resistentes pela forma como se organizam, desenham e se reinventam.

Muito próximos na sua forma legal, ambos associações, e, de atuação a partir do território, embora uma (Malvada) atue mais próximo do local e outra (Anda e Fala) numa dimensão internacional, ambas propõem uma valorização do próprio projeto a partir da relação que têm com o lugar. O discurso condiz na criação artística como motor de novas representações da paisagem, do local para o global.

Dentro do levantamento feito, admitindo a pertinência de ser expandido a outros casos de estudos noutras geografias, os principais desafios que enfrentam prendem-se com: (i) a capacidade de obtenção de financiamento a longo prazo que permitam profissionalizar e assegurar os projetos e seus intervenientes, (ii) reunir condições para a fixação de novos colaboradores em território pouco atrativos, (iii) desentendimentos no diálogo e mediação com outros agentes culturais, políticos ou decisores locais e (iv) capacidade de resistir à saturação interna da equipa pela exigência de novos formatos e discursos de continuidade. Em processos de maturação distintos, no caso da Anda e Fala em Ponta Delgada parece haver uma maior capacidade de articulação com diferentes atores políticos e culturais, essencialmente pela relação contínua e ativa que estes têm na política cultura da cidade. Em Évora, o território mais conservador e tradicional de ligação a um legado a preservar, obriga a Malvada a outros padrões de atuação que parecem oferecer mais resistência à atuação independente e em espaço público urbano.

Isto não prefigura necessariamente aspetos negativos de um ou outro projeto e seu contexto territorial, implica apenas que para cada lugar existem naturais modos de estar e ser distintos e específicos. Assim, embora seja ainda curta a dimensão da análise, pode-se a partir daqui indagar que os impactos que possam ser gerados a partir dos eventos artístico-culturais em pequenas médias cidades, está em modos vida, contextos geográficos, morfologias urbanas e redes de afeto.

Certo está que um qualquer estudo sobre estes e outros fenómenos corre o risco de desarticulação ou inconcluso, isto porque, a volatilidade temática faz parte da reação ou contrarreação. No entanto, numa breve leitura cruzada com o contexto fenomenológico e a importância das redes de afeto em territórios mais remotos, os casos de estudo, assumem

não serem altamente dogmáticos nem empiristas. Isto porque o empenho que dedicam às práticas artísticas, requer verdadeiramente estar no local ou terem ali uma relação de proximidade que lhe permite atuar de forma concertada com as necessidades próprias e do todo. Se reconhecem indícios de municipalização cultural ou instrumentalização das artes, preferem acreditar que pelo trabalho desenvolvido vão construindo aproximações e transformando também percepções. Por vezes, a inevitável oportunidade de acesso se esgotar aos fundos, e é entendida como recurso “existencial” numa condição precária dentro das práticas culturais, não há um bom ou mau propósito, preferem entender os motivos como oportunidades não oportunistas. O mesmo acontece com a proximidade, embora se refira haver relação com principais decisores políticos locais, não, não há proximidade entre agentes que, pelo menos os leve à participação na criação de políticas culturais ou de gestão territorial.

Por fim, em contradição com a representação de periféricos, remotos ou oportunos (descrições que vemos acontecer publicamente face a alguns destes projetos e territórios), estamos em crer que o entendimento da relação dos eventos artísticos com o tecido urbano não se remete à medição de impactos diretos de evento(s) no território, conclui-se que a sua relação demanda um ínfimo conjunto de circunstâncias sociais, camadas e sucessão de acontecimentos que são mais complexos e orgânicos do que o próprio discurso artístico ou simples promoção/comunicação de eventos como prescrição territorial.

## Referências

HYPERLINK:"<https://www.emerald.com/insight/search?q=Helena%20Maria%20Baptista%20Alves>" \o "Helena Maria Baptista Alves"Baptista Alves, H.M.;

HYPERLINK:"<https://www.emerald.com/insight/search?q=Ana%20Mar%C3%ADa%20Camp%C3%B3n%20Cerro>" \o "Ana María Campón Cerro"Cerro, M. C. & Martins, V. F. (2010). Impacts of small tourism events on rural places.

HYPERLINK:"<https://www.emerald.com/insight/publication/issn/1753-8335>"Journal of Place Management and Development, 3 (1), pp. 22-37.

Bell, D., & Jayne, M. (2009). Small cities? Towards a research agenda. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33 (3), pp. 683–699.

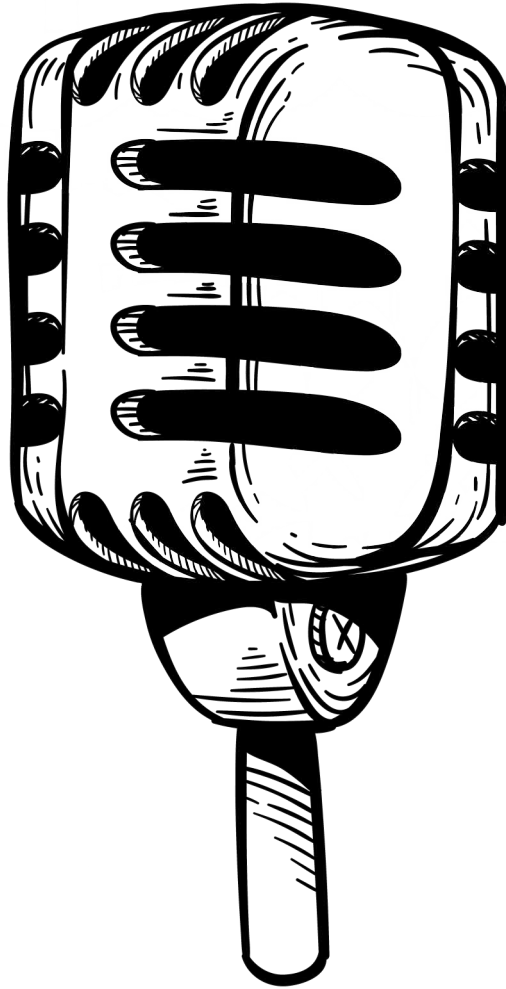
Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Brown, G. (2019). *Eventscapes: Transforming Place, Space and Experiences* (1st ed.). London: Routledge.

Cruz, H. (2020). *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, Porto.

- Domingues, Á.; Travasso, N.; Martins, I. P.; Screpanti, D.; Calix, T.; Cunha, P.; Magalhães, F., & Fernandes de Sá, M. (2015). *Território Casa Comum*. Conferências no Parque, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/83925/2/135202.pdf>
- Duxbury, N. (2020). Cultural and creative work in rural and remote areas: an emerging international conversation. *International Journal of Cultural Policy*, 27(6), pp. 753–767.
- Ferrão, J. (2017). *Retrato Territorial de Portugal*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, I.P
- Getz, D. (2007). *Event Studies. Theory, Research and Policy for Planned Events*. London: Elsevier Ltd.
- Jakob, D. (2013). The eventification of place: Urban development and experience consumption in Berlin and New York City. *European Urban and Regional Studies*, 20 (4), pp. 447-459.
- Jacobs, J. (1962). The Death and Life of Great American Cities. *American Anthropologist*, 64 (4), pp. 907–914.
- Jarman, D.; Theodoraki, E.; Hall, H. & Ali-Knight, J. (2014). Social network analysis and festival cities: an exploration of concepts, literature and methods. *International Journal of Event and Festival Management*, 5 (3), pp. 311-322.
- Lydon, M. & Garcia, A. (2015). *Tactical urbanism: Short-term action for long-term change*. Virginia: Island Press.
- Madanipour, A. (2017). *Cities in Time: Temporary Urbanism and the Future of the City*. London: Bloomsbury.
- Markusen, A., & Gadwa, A. (2010). Arts and Culture in Urban or Regional Planning: A Review and Research Agenda. *Journal of Planning Education and Research*, 29 (3), pp. 379-391.
- Matoso, R. (2019, October 22). *A insustentável leveza do municipalismo cultural*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/10/22/culturaipsilon/opiniao/insustentavel-leveza-municipalismo-cultural-1890791>
- Miles, S. & Paddison, R. (2005). Introduction: The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration. *Urban Studies*, 42 (5-6), pp. 833-839.
- Nuno Portas, J. C. & Domingues, Á. (2007). *Políticas Urbanas: Tendências, estratégias e oportunidades* (4a). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard: Harvard University Press.
- Quinn, B. (2009). Festivals, events and tourism. In T. Jamal & M. Robinson (Eds.). *The SAGE Handbook of Tourism Studies* (pp.483-503). London: Sage.

- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. London: Bloomsbury.
- Richards, G. (2017). From place branding to placemaking: the role of events. *International Journal of Event and Festival Management*, 8 (1), pp. 8–23.
- Richards, G. & Duif, L. (2019). *Small Cities with Big Dreams. Creative Placemaking and Branding Strategies*. New York: Routledge.
- Richards, G. & Jarman, D. (2021). Events as platforms, networks, and communities. *Event Management*, 25 (1), pp. 1–7.
- Richards, G., & Palmer, R. (2010). *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*. New York: Routledge.
- Selada, C. (2011). Creative-based strategies in small cities: A case-study approach. *Redige*, 2, pp. 79–111.
- Smith, A. (2015). *Events in the City: Using public spaces as event venues* (1st ed.). New York: Routledge.
- Smith, A. (2012). *Events and Urban Regeneration: The Strategic Use of Events to Revitalise Cities* (1st ed.). New York: Routledge.
- Veloso, M. (2009). O FETICHE DO PATRIMÔNIO. *Revista Habitus - Revista Do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, 1, pp. 437–454.
- Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.




**HUGO A. REIS**  
**ANTÔNIO**  
**FREDERICO**  
LASALVIA



**ENQUADRAR O QUE NÃO SE VÊ. UMA LEITURA DOS RITUAIS COMO FERRAMENTA PARA A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS ABRANGENTES | FRAMING WHAT YOU CAN'T SEE. A READING OF RITUALS AS A TOOL FOR THE CONSTRUCTION OF COMPREHENSIVE NARRATIVES**

---

O presente artigo apresenta resultados parciais de uma prática/investigação sobre o território em curso no Norte de Portugal. A abordagem adotada é inédita na medida em que a programação e as práticas artísticas são convocadas no momento do projeto para darem subsídios ao planeamento territorial. A partir da necessidade de *conhecer* um território advinda de uma exigência interventiva, um modelo de residências artísticas é convocado como ferramenta para sondar o lugar. Neste processo, o trabalho do artista convidado é conduzido com o objetivo de *dar a ver* determinadas dimensões veladas da vida cotidiana. Esta abordagem, contudo, encontra desafios de ordem metodológica, institucional e artística. A partir da reflexão sobre o primeiro caso de aplicação deste modelo (o ensaio levado a cabo pelo fotógrafo Joan Alvado) pretende-se abrir o espaço para a discussão e perpetuação de estratégias semelhantes de integração entre arte e paisagem construída. O artigo divide-se em cinco partes. A começar pelo contexto contemporâneo de onde surgem as preocupações discursivas para a incorporação de alteridades culturais nos processos criativos, encaminha-se para uma breve contextualização e crítica de abordagens artísticas de viés antropológico. Em seguida, apresenta-se a paisagem relativa ao contexto do trabalho em questão e descreve-se o caso de estudo realizado em Arcos de Valdevez. Finalmente, conclui-se levantando algumas fragilidades e oportunidades para futuras aplicações desta integração interdisciplinar de trabalho.



This article presents partial results of an ongoing territorial research/practice in the north of Portugal. The approach adopted is unprecedented in that cultural programming and artistic practices are called upon at the time of project conception in order to provide input for territorial planning. Based on the need to get to know a territory presented by an intervention requirement, a model of artist residencies is used as a tool to explore the place. In this process, the work of the invited artist is conducted with the aim of revealing certain veiled dimensions of everyday life. This approach, however, encounters methodological, institutional and artistic challenges. By reflecting on the first case of applying this model (a photography residency by Joan Alvado), the aim is to open up a space for discussion and perpetuation of similar strategies for integrating art and the built landscape. The article is divided into five parts. Starting with the contemporary context from which discursive concerns about the incorporation of cultural alterities into creative processes arise, the text moves on to a brief contextualization and critique of artistic approaches with an anthropological bias. Next, the landscape relating to the context of the work in question is presented and the case study carried out in Arcos de Valdevez is described. Finally, we conclude by raising some weaknesses and opportunities for future applications of this interdisciplinary work integration.

**TERRITÓRIO — RITOS E RITUAIS — FOTOGRAFIA**  
**ARTE — FERRAMENTAS DE DESIGN — TERRITORY —**  
**— RITES AND RITUALS — ART — PHOTOGRAPHY**  
**DESIGN TOOLS**

## 1. Introdução

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a prática artística como oportunidade de atuação territorial para abordagens multidimensionais e transdisciplinares. Este ímpeto teórico é fundamentado por um processo de planeamento territorial ainda em curso, situado na vila de Arcos de Valdevez, no Alto Minho, conduzido pelo estúdio FAHR 021.3. No último quarto do ano de 2021 é inaugurada a primeira residência artística de programa insólito. A proposta pretendia convocar a compreensão artística como contributo para o desenvolvimento de um plano estratégico para um território alargado. Sem impor limites ao processo de investigação autoral, cedo se assume a importância de manter em aberto estas duas dimensões do exercício: por um lado, (i) a particularidade da contribuição do autor para o trabalho sobre uma realidade específica, por outro, (ii) a oportunidade de produção artística a partir da especificidade do lugar.

Antes de apresentarmos a abordagem experimentada, bem como, algumas repercussões do resultado artístico, importa situar epistemologicamente a ideia de que a arte possa ser uma ferramenta viável de aproximação ao território. Fundamentalmente, o que se defende aqui é o papel da estética no “acesso ao real”. Não porque o fazer artístico dispõe de uma visão privilegiada sobre o seu objeto, mas pelo simples facto de que, no panorama contemporâneo, o contributo artístico não costuma ser convocado durante o momento de elaboração projetual. Verificamos isto através da averiguação dos saberes que historicamente se distinguiram na tarefa de reconhecimento e representação do território, como: a geografia, a sociologia e a antropologia. Neste panorama, para além das explicitações censitárias, biofísicas e etnográficas, a peculiaridade das artes é que a sua operação convoca dimensões invisíveis ao viés exclusivamente estatístico ou tecnocrático.

## 2. A pretensão pelo preterido

A arte contribui para o entendimento do lugar. Embora este entendimento assertivo possa circular sem grandes fricções no contexto atual, a ideia presente nesta frase nem sempre foi um truísmo amplamente aceito. Interessa, então, pensar que a possibilidade de proposição instrumental da arte no território surge de uma série de noções tácitas sobre a estética e o seu papel, conceções estas que, longe de serem fixas, variam de acordo com o tempo e contexto. Por outras palavras, afirmar que um artista, através de seu trabalho, pode sondar um lugar comum, só passa a ser uma posição defensável perante um certo entendimento de mundo situado na contemporaneidade. Tal consciência, por sua vez, deriva da averiguação da parcialidade dos juízos oriundos de uma dependência restrita aos saberes estabelecidos e, em última instância, da compreensão do carácter ficcional ou especulativo do conhecimento.

Como veremos a seguir, esta abordagem proposta é suscitada por uma dupla inoperância: por um lado, a limitação ou impossibilidade disciplinar para aceder a estratos específicos de um território, (o que pode promover a sua marginalização, estigmatização ou esquecimento); e, por outro lado, a incapacidade da arte para se restringir a uma única metodologia, (culminando na sua particular forma de produção e perpetuação de entendimentos do mundo).



Admitindo que o domínio do imaginário diz respeito à forma como as sociedades humanas atribuem sentido ao mundo e seus espaços, este campo de significação é constituído e levado adiante coletivamente<sup>1:)</sup>. Neste contexto, as perspectivas socialmente partilhadas operam a partir de conceitualizações específicas, por vezes formalizadas em disciplinas nomeáveis. O trabalho de expor a construção histórica de tais imaginários, por forma a mostrar que dada ordem de ideias nem sempre vigorou, e, portanto, não está determinada a permanecer imutável - tarefa genealógica no sentido Nietzscheano do termo - é aquilo que Michel Foucault propõe a partir do conceito de episteme (Foucault, 2014). O objetivo do autor em *As Palavras e as Coisas* é duplo: por um lado, desconstruir a noção de um progresso histórico linear, inexorável e positivo, e, por outro lado, apontar para a arbitrariedade intrínseca às formas de organização do conhecimento, incluindo as vigentes<sup>2:)</sup>.

Na direção oposta da desqualificação das possibilidades do conhecer, a leitura de Foucault permite compreender o pensamento - e, inevitavelmente, o discurso a este associado - como um fluxo que se desloca (não no sentido de uma trajetória específica ou de um fim definido *a priori*, mas como um rumo errático na direção de um horizonte em movimento). Perante o encadeamento histórico de sistemas que se sucedem e se sobrepõem, o autor reconhece uma incompatibilidade manifesta nos fundamentos eleitos entre diferentes visões de mundo. Isto é, determinada narrativa sobre a realidade acarreta, simultaneamente no desvelar e no ocultar do que é possível conceber<sup>3:)</sup>. Por outras palavras, a especificidade do repertório conceitual e cognitivo praticado num dado domínio acaba por enviesar as percepções sobre o mundo, por vezes impossibilitando o acesso a outros modos de ser e estar. Um exemplo seminal disto, dado por Foucault (Foucault, 1988) em *A história da Loucura* diz respeito à posição social atribuída à insanidade em diferentes contextos: se na Grécia Antiga a loucura pôde significar acesso ao divino, foi em grande medida ignorada no alto medievo europeu até ser paulatinamente ostracizada e medicalizada ao longo da modernidade.

Nesta contextura, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (Santos & Meneses, 2009) aprofunda o pensamento de Foucault a partir de uma crítica enfática aos processos desiguais de disseminação e supressão do pensamento na modernidade, repercutindo-se na perda de construções simbólicas. A partir da cunhagem do termo “epistemicídio” (a morte causada do conhecimento)<sup>4:)</sup>, o autor pretende chamar atenção para as repercussões da civilização ocidental nas culturas marginais, em grande medida localizadas no Sul Global.



1:.) De resto, dimensão apresentada na dialética de espaço trazida por Lefebvre e mais tarde Edward Soja em “Thirdspace” (1996) como dimensões de produção de espaço.

2:.) Que as ideias mudem ao longo do tempo não é propriamente uma afirmação revolucionária. Contudo, o aspecto disruptivo que acompanha esta demonstração na tese de Foucault, especialmente no contexto em que esta foi apresentada, está em desarmar o entendimento de que as formas de pensamento atual possuem um discernimento privilegiado em relação ao restante da história.

3:.) Ver Gonçalves & Cidade (2018).

4:.) O termo conhecimento aqui não se limita à sua dimensão racional e analítica. Trata-se do conhecimento encarnado na forma de ser e estar no mundo manifesta em determinada cultura.

Segundo Boaventura, a partir dos processos coloniais e pós-coloniais, estrutura-se uma desqualificação sistemática de saberes “outros” que os de matriz Iluminista e Humanista. Associado aos processos de assimilação sociocultural - conseguida através do poderio bélico ou do *soft power* (Nye, 2009) - observa-se uma situação de desacolhimento em massa dos hábitos vernaculares dos mundos subjugados.

A crítica do sociólogo, contudo, não é ressentida, mas de cunho propositivo: Boaventura apela à necessidade da reforma do pensamento face aos desafios do mundo contemporâneo e aponta para as *Epistemologias do Sul* como um repertório de alternativas viáveis. Perante a incapacidade contemporânea para dar respostas adequadas a problemas sistêmicos da cultura globalizada - disfunções que alcançam desde a organização da vida social, a relação individual com o trabalho, a conceção e vínculo estabelecido com a *natureza*, o cuidado pessoal, entre outros exemplos - o autor aponta para as possíveis lições subjacentes noutras experiências antropológicas.

O projeto vislumbrado por Boaventura é uma nítida repercussão daquilo que Lyotard caracteriza como o fim das metanarrativas (Lyotard, 1984). Diante da crise de legitimidade dos saberes, que deriva da incredulidade contemporânea na noção moderna de progresso, a eficácia observada fora dos paradigmas normais passa a ser um objeto cobiçado. Assim, e uma vez que as *Epistemologias do Sul* estão ao alcance de uma sociedade integrada pelo capital, o risco a manter em vista eleva o seguinte questionamento perante alteridades culturais: a incorporação de outras visões de mundo acarretará numa elaboração efetiva, de modo a curar na origem as patologias observadas nas formas de organização contemporâneas? Ou, estes modos “outros” serão comodificados, numa relação parasitária onde tais saberes são superficialmente convertidos em emplastos para a perpetuação de lógicas insustentáveis?

Na pretensão do preterido, situamos brevemente o entendimento sobre as distintas representações socioculturais, bem como as suas condições de circulação e deslocação. Sugerimos uma rutura potencialmente emancipatória de lógicas decantadas, interrupção esta que se deve à ambivalência das formas de significação do mundo (o que possibilita substituições, sobreposições e transformações). Sucintamente, a (re)avaliação de cosmovisões histórica e culturalmente descartadas, pode-se hoje provar num processo frutífero para as sociedades ocidentalizadas. No próximo ponto, propomos uma leitura conceitual sobre a fundamentação dos discursos da arte com o intuito de assumir algumas de suas metodologias como ferramenta para a construção sobre as tramas de um território.

### 3. Antropologia e arte, projeto e política

Enquanto corpo imaterial, o imaginário coletivo goza de uma existência intangível, mas efetiva. Isto é, a organização das culturas não está assente apenas em aparatos materiais, depende também de redes imateriais, por onde circulam valores, ideias e paradigmas (Latour, 2007). Por sua vez, as ficções a que se adere para significar o mundo possuem carácter prostético na medida em que viabilizam a situação humana numa realidade crua: na qualidade de criatura desamparada, o ser humano carece não apenas de “artefatos”, bem como de “abstrações” para cooperar e competir, construir e consumir. A elaboração simbólica é a condição *sine qua non* do coletivo.

Se uma acurada noção do papel instrumental da arte na elaboração do imaginário esteve sempre operativamente integrada aos mecanismos de poder (o que justifica o seu financiamento histórico por regências laicas e eclesiásticas) a democratização, no sentido de uma pluralidade de vozes integradas na produção artística, só se veio a consolidar ao longo do século XX (consequência de uma trajetória centenária onde paulatinamente surge a possibilidade de trabalhos auto comissionados (Bürger, 1984). De maneira mais ou menos elaborada ou coerente, cínica ou crítica, muitos dos rumos descritos pela arte no contexto pós-moderno passam a questionar o lugar de fala e as repercussões sociais do fazer artístico (Sardo, 2017; Lacy, 1995). Assim, a importância da arte tende a afastar-se do objeto produzido e foca-se nos contextos adjacentes aos processos artísticos (Bourriaud, 2006), incluindo seus contextos políticos e sociais.

Em reação a esta tendência, no texto “The Artist as an Ethnographer?”, o crítico Hal Foster problematiza o paradigma amplamente difundido na contemporaneidade que toma a arte sobretudo como palco de transformações da vida pública. Segundo tal rumo, o prestígio artístico de uma obra deriva do acesso possibilitado pelo autor à culturas subalternas. Das questões que Foster levanta na sua crítica, há interesse em destacar aqui pelo menos uma, já que esta diz respeito à principal virtude defendida pela abordagem apresentada a seguir. Foster manifesta algum ceticismo em relação ao acesso “automático” do artista ao contexto de alteridade, e, por conseguinte, a possível problemática resolução da obra. Este afirma:

o artista quasi-antropólogo de hoje pode procurar trabalhar com comunidades locais com as melhores intenções de envolvimento político e transgressão institucional, apenas para que este trabalho seja em parte recodificado pelos seus patrocinadores como alcance social, desenvolvimento económico, relações públicas... ou arte. (Foster, 1996, p. 303, tradução nossa)

Se o cenário descrito por Foster representa um extravio perverso das intenções artísticas mais ortodoxas, a abordagem que se defende aqui escapa destas hipóteses, na medida em que os desígnios são estipulados de partida. Isto é, o artista inserido no território tem o objetivo de promover um acesso, se não privilegiado, pelo menos singular da realidade em questão. A qualidade da abordagem artística convocada, e que por definição escapa à crítica de Foster, está no facto de que o trabalho da arte não é entendido a partir de um paradigma de *mimesis* do mundo, mas como criação de um mundo próprio, super-imposto ao mundo preexistente.

Por outras palavras, ao convocarmos as práticas artísticas para a auscultação do território com o objetivo de levantar informações úteis para o planeamento, o que se promove é o autor na posição epistemológica de tradução de um contexto situado<sup>5:.)</sup>. Isto não significa dizer que este tenha um acesso automático ou desmotivado para fazê-lo. A virtude que se verifica com tal metodologia é, do ponto de vista estritamente instrumental, que o trabalho de campo promove pontes sociais e aprofunda redes locais.



<sup>5:.)</sup> Tradução que implica, necessariamente, a criação de um novo texto que, apesar de surgir de uma obra prévia, não deve ser confundida com esta.

Assim, a abordagem experimentada no caso de estudo em Arcos de Valdevez busca mobilizar o potencial transgressivo do imaginário, reconhecido por Foster, sem que isso dependa de uma auto-imaginada absorção por parte do artista. O mundo que este mobiliza e elabora é reconhecidamente outro, e o produto de seu trabalho é assumidamente uma visão possível sobre a realidade. Em outros termos, a investigação do território através da prática artística, cujo exemplo é objeto de estudo no próximo ponto, apesar das contingências estruturais de financiamento, de conflitos de interesses entre os atores envolvidos e dos labirintos identitários e subjetivos, assume-se como ferramenta valiosa para o planeamento.

Tal como precedido anteriormente, tratando-se de intervenções artísticas no território, em geral, estas costumam ser convocadas num momento posterior ao planeamento. Segundo essa lógica, jamais cabe ao artista fazer parte do questionamento e da definição de uma estratégia, sendo este chamado a responder pontualmente com uma obra inserida num sítio definido por diretrizes previamente traçadas. Ainda que, por vezes, algumas abordagens *site-specific* e participativas resultem de maneira frutífera neste modelo, onde a concretização artística sucede a predefinição de uma estratégia, entende-se que esta sequenciação de ações é algo estanque e ignora a potencialidade que os autores das obras (artísticas) possam contribuir para o plano.

Em contrapartida, a presente abordagem convoca o artista precisamente para usufruir de seus contributos, isto é, de toda a dimensão do imaginário local por este mobilizada para o planeamento do território comum. Neste contexto, propõe-se uma inversão do modelo amplamente adotado, onde, de princípio, não existe uma segregação imposta e faseada entre o trabalho artístico e o trabalho de planeamento territorial. Pelo menos no início, é habitual que a matéria-prima para ambos os campos dependa de procedimentos e ferramentas muito semelhantes que se baseiam na auscultação do território. Desta forma, como veremos a seguir no caso de estudo, o objetivo da realização das duas abordagens em simultâneo (artística e de planeamento) é sugerir que estas se contaminem e contribuam uma para a outra.

#### 4. Do acesso artístico ao território: “Os Batismos da Meia Noite”

Nas profundezas das florestas do Minho, no Norte de Portugal, mantém-se até hoje uma hibridação de rituais pagãos e religiosos. No entanto, a existência de um sentimento coletivo ambíguo em relação a estes ritos empurra os seus praticantes para a periferia da vida pública, de tal forma que a consumação da “magia” apenas pode ser perpetuada em contextos invisíveis. Bruxas, feitiços, receitas, batismos da meia-noite e pedras de fertilidade pontuam o território e permanecem escamoteados entre personagens comuns da vida quotidiana.

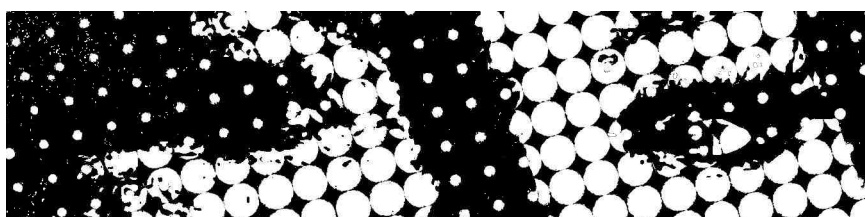
A revelação deste estrato da realidade minhota é um assunto ambíguo. Se, por um lado, o reconhecimento público pode ser um instrumento de afirmação e de homenagem a este património sobrenatural, por outro lado, demasiada luz é propensa a extinguir as sombras. A maior parte dos praticantes do ocultismo não quer ser reconhecida e, para tal, deliberadamente mascara esta dimensão da sua vida. Para chegar aos feiticeiros e às bruxas, é preciso construir uma relação de confiança em torno deles, geralmente concedida por um primeiro contacto com pessoas dentro dos seus ciclos de confiança.

Foi pelos meandros do natural e sobrenatural que se compôs, e observamos, a já aqui referida proposta de atuação artística inserida no processo de auscultação do lugar. Uma aproximação aguda ao extra-mundano foi levada a cabo pelo fotógrafo catalão Joan Alvado através de seu trabalho “Os Batismos da Meia Noite”. Partindo do propósito de não só registrar este mundo recluso, mas também de o potenciar através da investigação artístico-fotográfica, este inicia uma residência realizada como parte de um questionamento urbanístico-territorial. Nesta abordagem situada algures entre o plano urbano e a programação cultural, as metodologias habituais das artes são convocadas para identificar e ativar estratos vernaculares em estado adormecido ou oculto. Assim, através de um processo continuado, o artista propõe-se a trabalhar no dia-a-dia com comunidades locais e a aproximar-se de aspectos que normalmente seriam invisíveis para quem está de fora. Esta aproximação conduz diretamente o autor ao seu objeto de trabalho e, concomitantemente, configura um mapeamento imaginário e afetivo que amplia a caracterização e representação do território.

No caso de Alvado, dado o seu interesse pelo fotojornalismo, etnografia e metafísica, suas imagens contém tanto aspetos de representação e documentação como de ilusão e ficção. Assim sendo, o resultado alcançado não é estritamente limitado às narrativas situadas num contexto específico. Este processo autoral promoveu uma compreensão alargada e, em certo sentido, inacessível do lugar. A partir de um acompanhamento próximo por parte da equipa de arquitetura, a residência artística teve o objetivo de orientar o trabalho segundo questões que eram imediatamente pertinentes para a compreensão da vida cotidiana. Contudo, devido aos próprios procedimentos e preocupações do fotógrafo, fez-se presente uma dimensão local inexplorada. Segundo comenta Alvado:

Eu trabalho com as crenças espirituais das pessoas. E a cultura popular, que se manteve sempre em tradição oral e que aqui, em geral - e agora vou dizer uma coisa que pode ser uma percepção minha - foi desprestigiada como um símbolo de atraso. Há certos territórios rurais que estão mais isolados e de repente chega a modernização e o progresso económico e todas essas crenças são abandonadas. Como que para mostrar que não somos uns ignorantes atrasados, as tapamos e assim elas ficam escondidas. E para mim, o trabalho confirma a sobrevivência de uma visão única do mundo espiritual, transmitida ao longo de gerações por homens e mulheres que viveram num lugar tão cheio de simbolismo, penso que é a cosmovisão particular desta zona que é valiosa. (Alvado, 2022, s/p)

Apesar disso, Joan preserva ao mesmo tempo seu discurso e sua exterioridade diante do mundo que observa. Isto é, o aspeto (reconhecidamente) híbrido da produção consiste no ínterim entre o contexto observado e a interpretação do observador:



Da minha parte, não creio que a realidade exista enquanto realidade objetiva, e muito menos que a fotografia possa representá-la. O trabalho fotográfico não pode e nem tem porquê aspirar a isso. Especialmente em relação aos temas que eu trato. Todavia, é baseado nos fatos concretos que a realidade deste território me oferece que eu faço a minha interpretação através de imagens. É uma perspectiva muito livre, porque creio que não estou na posição de falar de nenhuma realidade objetiva. Trata-se do meu mundo visual através da fotografia. Não estou fazendo um ensaio científico ou algo do tipo. Então é como um jogo para mim falar de tudo isso.<sup>6:.)</sup>

O jogo de Joan Alvaro culminou na exposição “Os Batismos da Meia Noite”, exibida no Fórum de Braga integrada no “Encontros da Imagem - 2022”. Na sequência deste evento, e com o mesmo projeto, o trabalho foi ainda agraciado com o primeiro lugar no “Prémio Galicia de Fotografia Contemporânea” do mesmo ano, resultando na itinerância da exposição pela península Ibérica durante dois anos. Não é por acaso referenciado o episódio da exposição e suas repercussões, pois suscitam *per si* uma importante questão no que diz respeito à “função” do trabalho artístico. Neste caso específico, a resposta variará de acordo com o interlocutor: do ponto de vista do fotógrafo, autor do trabalho, o objetivo é reabilitar um imaginário em vias de extinção; já do ponto de vista de quem convoca o trabalho (estúdio de arquitetura) o propósito é, por um lado, (i) aprofundar o entendimento sobre a realidade a intervir e, por outro, (ii) promover recursos e redes que consolidem uma estratégia e programa para o território; por fim, do ponto de vista da Câmara Municipal, que suporta e incentiva o exercício, o propósito é igualmente duplo: (i) comunicar o território, tanto para o interior quanto para o exterior, e (ii) estabelecer uma relação suave com os municípios.<sup>7:.)</sup> A variada possibilidade de respostas para a pergunta “qual o papel da arte no território?” aponta para a polivalência do trabalho artístico, e, por conseguinte, para a oportunidade que sua integração em políticas de desenvolvimento territorial apresenta.

Além da quantidade de oportunidades e diversidade de orgânicas que daqui despontaram, outras podem ainda emergir se se acentuar o caminho da convergência entre as práticas artísticas e de planeamento territorial. Esta oportunidade de sinergia permite descrever uma paisagem que não se perspectiva apenas nas representações em papel ou ecrã, mas através de *saberes situados* (Haraway, 1988). Neste conjunto de brechas que se desvelam como parte do habitar, o território é interpretado em pleno processo de transformação.

## 5. Da apreensão à prática

O território herdado é fruto de uma rede complexa de relações sociotécnicas exercidas ao longo de gerações. Por vezes, estes vínculos tornam-se disfuncionais ou deixam de existir, fazendo sobrar as estruturas materiais que um dia foram responsáveis por amparar uma cultura. Nesse contexto, é preciso reter que a restauração formal de elementos da paisagem



<sup>6:.)</sup> Trecho de entrevista não publicado. Arquivo dos autores.

<sup>7:.)</sup> Através da aproximação afetiva com o dia-a-dia de cada um que, por força das circunstâncias geográficas (fruto de enclaves e regiões de difícil acesso) e demográficas (fruto dos fluxos migratórios), encontram-se muitas vezes desconectados e ao abandono entre si.

(como: um edifício, uma ponte, uma floresta, entre outros) não é capaz de ser sustentada por si só. Por outras palavras, é irrelevante e anacrônico reviver uma construção se o seu contexto lhe foi roubado: a reabilitação efetiva implica não só projeções arquitetónicas, como também programáticas. Esta condição é particularmente notável no que diz respeito a edifícios de usufruto comum. Qualquer intervenção que se pretenda duradoura depende de um enraizamento nas dinâmicas e relações locais. Isto é, um projeto de arquitetura voltado para o coletivo deve procurar estabelecer as redes para a sua continuidade funcional<sup>8:)</sup> uma vez que as obras estejam concluídas.

Como se pretendeu demonstrar até aqui, perante uma determinada circunstância, a existência de modos de fazer, símbolos e hábitos típicos verifica-se como um recurso tão pertinente para ser apreendido quanto a base material propriamente dita. Numa perspetiva de agregação dessas dinâmicas e saberes ao planeamento, projeto e programação, a associação entre práticas pode surgir a partir da leitura de realidades situadas, contribuindo para a perpetuação de algumas dessas tradições. Por sua vez, estas práticas regionais podem também ser reinterpretadas e adaptadas a partir daquilo que a intervenção artístico-arquitetónica acrescenta ou subtrai. A partir da explicitação dos recursos e agentes disponíveis, torna-se possível associá-los na construção de narrativas integradas que abordem a relação entre o especto físico e simbólico do território, de maneira a oferecer uma interpretação sobre os fenómenos observáveis na contemporaneidade, bem como, de evidências ativas de episódios do passado.

A articulação das artes e dos estudos urbanos não é orientada a partir de certezas, mas de questionamentos sobre como articular os elementos que coexistem no quotidiano de um determinado meio (seja na forma de heranças transformadas ou enquanto novidades disruptivas<sup>9:)</sup>). Isto porque a principal intenção, assumida entre todos os agentes envolvidos (arquitetos, artistas e promotores), não é fornecer respostas fechadas a um problema que se toma como dado, é sim formular entendimentos que exponham diferentes camadas da realidade e possíveis formas de enquadrar o mundo. Não se assumindo de imediato uma narrativa definida e imutável, o intuito de integrar artistas no processo de planeamento e projeto surge: (i) da importância das construções imaginárias que amparam as intervenções (como contraparte das obras físicas), bem como, (ii) na oportunidade de ressignificação cultural mais ampla (como disposição da arte). Deste modo, numa tentativa de evitar o abandono, desentendimento e o subaproveitamento, as práticas artísticas podem operar o firmamento de redes que situam o discurso territorial no contexto diário de uma população ou comunidade. Assim, a arte invoca e expõe aspetos do coletivo para a construção de uma narrativa abrangente.



<sup>8:)</sup> Aqui vale resgatar a crítica de Aldo Rossi em *A arquitetura da Cidade* ao que ele chama *Funcionalismo Ingénuo*. Sem que se caia numa determinação tipológica excessiva, é preciso reconhecer que nem todas as intervenções têm a capacidade radical de intercambialidade utilitária de alguns dos ícones urbanos citados pelo autor. Sendo assim, o que se defende aqui como estratégia complementar à polivalência de usos é a promoção de circuitos que efetivem o uso através da arte.

<sup>9:)</sup> Neste caso, apresentam-se algumas das perguntas que acompanharam o trabalho: Quais são as formas distintivas de comunhão através de ritos e rituais que a população deste lugar pratica atualmente? Como podem ser pesquisadas sem danificar o tecido sócio-cultural (através da desmistificação e/ou estigmatização)? Podem ser integradas noutras narrativas (concebidas) através das ferramentas da investigação artística?

Evidentemente, este processo não seria tão complexo se não encerrasse um conjunto de desafios à sua implementação. Ainda no decorrer deste trabalho foi possível observar que esta metodologia esbarra numa série de obstáculos, que, apesar de transponíveis, devem ser cuidadosamente negociados uma vez que podem desacelerar ou interromper a continuidade de toda a orgânica. Para que o projeto seja levado a frente de forma proveitosa, importa o reforço continuado de hábitos de avaliação e reagrupamento, permitindo manter uma visão comum permeável à deslocação acima referida. Sendo certo que, imersos na espuma dos dias, isto nem sempre é uma prioridade ou sequer uma possibilidade nos modos sedimentados de governação.

No caso de estudo apresentado, o projeto surge de uma iniciativa do poder local para a valorização e divulgação do território, a qual teve como resposta a associada a proposta metodológica dos arquitetos. Por conseguinte, a métrica assumida pelo promotor para a avaliação está diretamente relacionada com o alcance e capacidade de comunicação das intervenções e, por conseguinte, à eficácia na atração de pessoas. Se não acautelado, rapidamente, este ciclo pode traduzir-se numa lógica de espetacularização do território, espoletando uma instrumentalização excessiva<sup>10:.)</sup> da arte. Mantendo-se o discernimento no limiar entre o aspeto útil e supérfluo da obra de arte, interessa sim neste ponto focar no processo de sua gestação enquanto oportunidade de integração intra e interterritorial.

Claro está que as relações sociais estabelecidas durante o trabalho contribuem positivamente para a perpetuação da estratégia maior. Uma vez que a mobilização em torno do planeamento territorial permite o envolvimento do público no processo. As pessoas passam a sentir-se parte do trabalho, munindo-se de um senso de responsabilidade e apreço para com o ato de intervenção. Esta disposição parece ser o que resguarda a continuidade do esforço coletivo para a perpetuação de iniciativas para além dos ciclos políticos. Estes, certamente demasiado curtos para a consolidação de um imaginário de projeto comum.

## 6. Conclusão

Conforme fomos compondo ao longo deste artigo, a relação entre o entendimento teórico e as vivências do espaço sofrem mutações ao longo do tempo. Neste contexto de constante transformação das representações, as práticas artísticas sobressaem-se como catalisadoras de novos diálogos com o meio, tornando-se potentes mecanismos de indagação projetual. Sem com isto apontar necessariamente um papel “central” para a arte enquanto prática de reflexão do mundo, a abordagem apresentada funciona como um caleidoscópio que interpela diferentes dimensões e dá a ver diversificados estratos. Apesar da incipiência do estudo concentrado num caso concreto em Portugal, é nos possível concluir que o recurso às artes (através de variadas práticas, técnicas ou, como neste caso, um programa de residências), quando inserido no momento inicial de projeto (de qualquer escala), esperta múltiplas oportunidades e recursos. No exemplo apresentado, isto se deu principalmente através de processos de articulação sociocultural por onde se operou a resignificação ou dignificação de um legado com frequência estigmatizado.



<sup>10:.)</sup> Excessiva na medida em que, num cenário disfuncional de instrumentalização, qualquer tipo de investigação ou linha discursiva é suprimida em nome da capacidade de circulação do produto artístico. É evidente que este caso limite não é desejado, contudo, o que se defende aqui é que a instrumentalização da arte não é problemática per se. Tudo depende da forma e intensidade com que isto se dá.



Reconhecido está que o trabalho de campo executado por artistas com uma abordagem *object-based*, *place-based* ou *site-specific* depende da familiarização com o território. Uma vez que esta relação é muitas vezes mediada por agentes locais, as repercussões destas atividades de reconhecimento não se limitam ao puro produto artístico e não se extinguem na investigação para alcançá-lo. Ao contrário, a aproximação às populações pelo exercício quotidiano acarreta em seu envolvimento no projeto de forma mais ampla. Por outras palavras, ao levantar a informação necessária para a sua obra, o trabalho artístico enquanto ferramenta conceptual e prática estética pode ajudar a promover e consolidar laços sociais, estimular afetos entre conhecidos e desconhecidos e provocar um sentimento de pertença das pessoas para com o lugar através da representação projetada de seu mundo. Todos estes efeitos colaterais resultam como ímpetus favoráveis de contato ocorrido durante o modelo de residências.

Conscientes, porém, que o discurso da figura do artista e o do gestor/planeador territorial se encontram ainda muito afastados e alheios, algumas questões ficam a descoberto no final desta passagem: de que forma estas abordagens contribuem a longo prazo para a dita resignificação do território? e, quais os efeitos ou fenómenos sociais, culturais e políticos (como a instrumentalização cultural) que possam ainda estar por reparar nestas abordagens?

## Referências

- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eliade, M. (2018). *O sagrado e o profano: A Essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press.
- Foucault, M. (1988). *Madness and civilization*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2014). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70.
- Gonçalves, D. & Cidade, L. (2018). A impossibilidade de pensar certas coisas: analisando o conceito de episteme em Michel Foucault. *Argumentos, Revista de Filosofia*, 20, pp. 152-165.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain*. Washington: Bay Press.
- Latour, B. (2007). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: OUP Oxford.
- Leite, A. & Moreira, J. (2022). *Peneda Gerês Mag: O Parque Nacional como nunca o conheceu No.1*. Viana do Castelo: Words & Company.

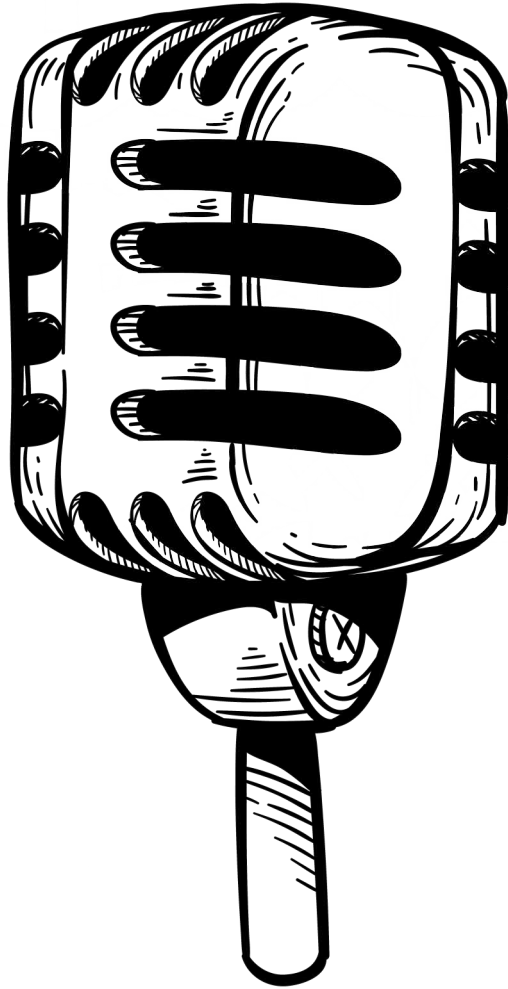
Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Rossi, A. (2001). *A arquitetura da cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Santos, B. S. & Meneses, M. P. (Eds.) (2009). *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina.

Sardo, D. (2017). *O exercício experimental da liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers.



# JOÃO CONCHA



## OS FESTIVAIS DE ARTE(S) E A REVITALIZAÇÃO DA CIDADE DE LISBOA [1998-2020] | ART(S) FESTIVALS AND THE REVITALIZATION OF THE CITY OF LISBON [1998-2020]

Temos como objetivo apresentar de modo genérico os principais resultados da tese de doutoramento “Da revitalização urbana na Lisboa pós-EXPO'98: os festivais de arte(s) no espaço público”, concluída/aprovada em 2022. Entre a realização da Exposição Mundial e a atualidade regista-se um incremento destas iniciativas efémeras, num contexto de transformações profundas para a capital portuguesa. A partir das tendências de ‘festivalização da cultura’ e de ‘eventificação das cidades’, evidenciadas globalmente na Pós-modernidade, procede-se à discussão acerca dos cruzamentos entre dinâmicas e políticas culturais e urbanísticas no espaço lisboeta. Com efeito, os processos pelos quais se tem promovido a revitalização da cidade (renovação, regeneração, requalificação) têm conhecido objetivos e resultados muito diversos, mobilizando as atividades culturais e os ‘eventos’, com especial destaque para o formato ‘festival de arte(s)’. Assim, discutem-se criticamente os impactos deste tipo de iniciativa cultural nos territórios e comunidades, avaliados mediante um modelo por nós concebido e aplicado a três casos de estudo aprofundado — Festival TODOS, iniciativas da Associação Extra]muros[, Festival PEDRAS. Procede-se também a uma síntese acerca das potencialidades, limites e riscos deste tipo de festival no tocante ao desenvolvimento territorial e, mais concretamente, à revitalização urbana.



We aim to present briefly the main results of the doctoral thesis “On urban revitalization in Lisbon post-EXPO’98: art festivals in the public space”, completed/approved in 2022. Between the World Exhibition and the present day, there has been an increase in these ephemeral initiatives, in a context of profound transformations in Lisbon. Based on the phenomena of ‘festivalization of culture’ and ‘eventification of cities’, evidenced globally in Post-modernity, we discuss the intersections between cultural and urban dynamics and policies for the portuguese capital. In fact, the processes through which the revitalization of the city has been promoted (renovation, regeneration, requalification) have had very different objectives and results, mobilizing cultural activities and ‘events’, with special emphasis on ‘art festivals’. Therefore, the impacts of this type of cultural initiative on territories and communities are critically discussed, evaluated using a model designed by us and applied to three in-depth case studies — Festival Todos, initiatives by Extra]muros[ Association, Festival PEDRAS. There is also a synthesis of the potential, limits and risks of this type of event in the field of territorial development and, more specifically, urban revitalization.

**FESTIVAIS DE ARTE(S) — LISBOA**  
**— PÓS-EXPO’98 — REVITALIZAÇÃO URBANA —**  
**— ARTS FESTIVALS — LISBON POST-EXPO’98**  
**URBAN REVITALIZATION**

## 1. Introdução

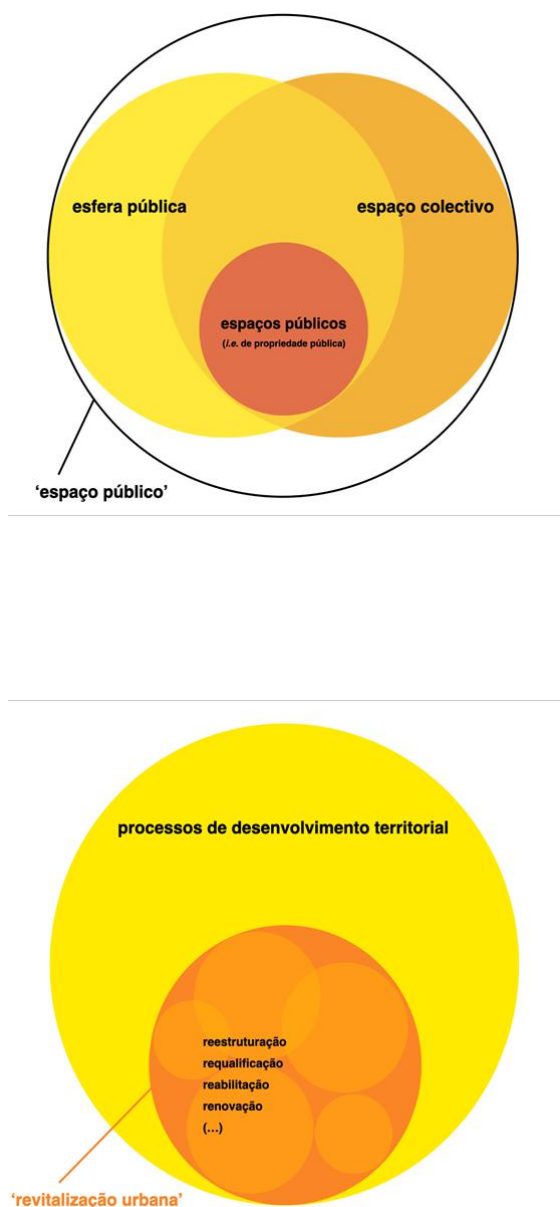
Este texto tem como objetivo apresentar, de modo sucinto, os principais resultados da tese de doutoramento “Da revitalização urbana na Lisboa pós-EXPO'98: os festivais de arte(s) no espaço público”, concluída/aprovada em 2022 (ISCTE-IUL). O estudo insere-se na linha de investigação que relaciona as atividades culturais e o espaço público urbano, centrando-se especificamente nos festivais de arte(s) que decorreram na cidade de Lisboa após a EXPO'98, num contexto de transformações culturais e urbanísticas profundas na capital portuguesa. Deste modo, a partir das tendências de ‘festivalização da cultura’ (Bennett *et al.*, 2014) e de ‘eventificação das cidades’ (Richards & Palmer, 2010), convoca-se a discussão sobre dinâmicas e políticas concretas no espaço urbano lisboeta. Com efeito, os processos pelos quais se tem promovido a revitalização da cidade conhecem objetivos e resultados muito diversos, mobilizando com frequência as atividades culturais e os ‘eventos’ (aqui designados por ‘iniciativa/evento cultural’), com especial destaque para o formato ‘festival de arte(s)’, ainda não devidamente estudado sob esta perspetiva. Julgamos que o trabalho de investigação correspondeu aos objetivos inicialmente propostos, nomeadamente a análise da evolução dos festivais de arte(s) no período considerado e a reflexão sobre a sua participação nos processos de revitalização urbana, a criação de um modelo para a avaliação dos efeitos deste tipo de iniciativa cultural nos territórios (aplicado a três casos de estudo aprofundado) e, ainda, a inferência de alguns princípios genéricos de atuação para promotores, programadores e decisores, entre outros. Nenhuma investigação esgota por completo o seu objeto de estudo, mas parece-nos que os resultados obtidos, e que aqui partilharemos, contribuem efetivamente para uma melhor compreensão destes fenómenos e seu enquadramento.

## 2. Abordagem e metodologia

Procurámos desenvolver uma perspetiva metodológica abrangente e o mais completa possível, que fosse adequada ao objeto de estudo e às várias temáticas e/ou áreas disciplinares que nele convergem. Listamos assim algumas das tarefas e das técnicas empregues nas várias fases da investigação, nas quais se reconhece um certo pluralismo técnico-metodológico, quer numa perspetiva mais panorâmica quer para os casos de estudo:

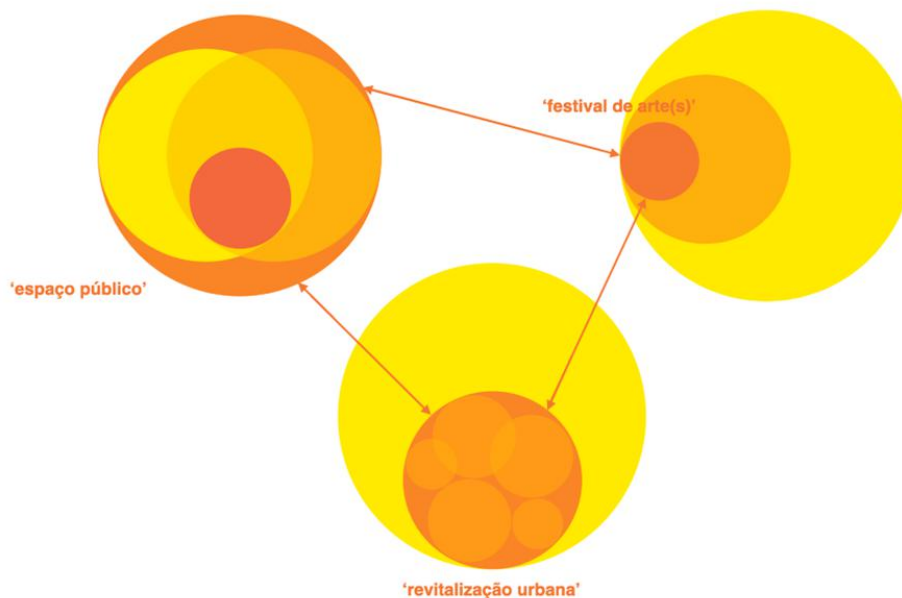
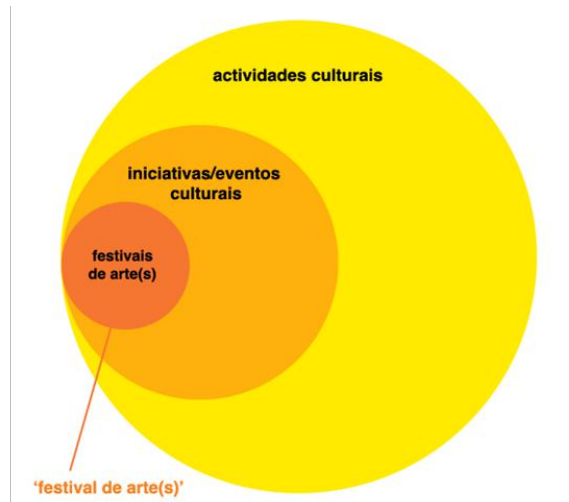
- (1) Pesquisa bibliográfica e enquadramento teórico gerais;
- (2) Aferição e operacionalização de conceitos;
- (3) Levantamento dos festivais de arte(s), sistematização da informação e criação de base de dados;
- (4) Caracterização dos festivais de arte(s) mediante análises quantitativas e qualitativas (descrições, mapeamentos, gráficos, etc);
- (5) Definição de critérios e grelha para a seleção de casos de estudo;
- (6) Caracterização aprofundada dos casos de estudo selecionados, recorrendo a pesquisa bibliográfica, consulta a instituições e agentes locais, entrevistas abertas e semi-estruturadas, observação não participante (quando possível), análise empírica e análise de conteúdo qualitativa;
- (7) Revisão de literatura especializada;
- (8) Criação de modelo de análise/avaliação de impactos no território;
- (9) Avaliação dos efeitos e impactos mediante aplicação do modelo e recorrendo a toda a informação obtida anteriormente e também à realização de *focus groups*;
- (10) Discussão crítica e sínteses.

Num primeiro momento, e para sustentar conceptualmente a abordagem a conceitos-chave como 'espaço público', 'desenvolvimento territorial', 'revitalização urbana', 'iniciativa/evento cultural' e 'festival de arte(s)', realizámos uma pesquisa teórica ampla e com exemplos internacionais concretos, relativos aos sécs. XX e XXI, nos três campos temáticos em causa: espaço público, território, cultura (Figuras 1a a 1d). Começámos por estudar o 'espaço público' a partir de diversas aceções, como as de Arendt (1998 [1958], 2017 [1951]), Cerasi (1990 [1976]), Borja (2000, 2001), Habermas (2012 [1962]) e Lefebvre (1991 [1974], 2011 [1968]), entendendo-o, ao espaço público que nos importava, como domínio público ou espaço comum, sede e lugar da vida coletiva. No caso da 'revitalização urbana' aproximámo-nos da aceção de Isabel Guerra *et al.* (2006), entre outras, enquanto conceito abrangente e integrador no tocante às operações e processos de mudança territorial. Para o 'festival de arte(s)' contribuímos com uma definição baseada na nossa pesquisa e experiência de campo: iniciativa cultural composta por um conjunto de eventos artísticos (dando corpo a um 'programa') de uma ou várias áreas disciplinares, com uma determinada designação, uma dada periodicidade, ocupando de modo temporário um ou mais espaços (Concha & Costa, 2016).



**Figura 1(a): Esquema conceptual (espaço público)**

Fonte: autor



**Figuras 1(b): Esquema conceitual (festival de artes) e Esquema conceitual (revitalização urbana)**

Fonte: autor

Como pudemos também confirmar nesta fase, as atividades culturais constituíram-se a partir da segunda metade do século XX, ou seja, com maior evidência no período que podemos designar por Pós-modernidade, enquanto recursos, produtos e práticas extremamente relevantes na vida das cidades, desde logo pelo seu peso simbólico nas sociedades contemporâneas e igualmente pela sua expressão na economia. Em face de profundas transformações, recordámos os desafios colocados às cidades nas últimas décadas do século XX, nomeadamente processos de desindustrialização e terciarização, conduzindo à necessidade de reformular aceções e modelos de cidade contemporânea e à decorrente reestruturação dos centros urbanos (Guerra, 2017).



As cidades procuraram reinventar-se valorizando aspetos identitários (e.g. imagem urbana, capital cultural e social, valores simbólicos e fatores de distinção) e também setores/subsetores de atividade (e.g. atividades culturais, turismo, entre outros). Essa transformação, grosso modo, dá-se em linha com processos de revitalização urbana. A forte territorialidade de grande parte das iniciativas culturais torna-as proeminentes enquanto instrumentos de desenvolvimento territorial, numa lógica bidirecional, na medida em que também o território é determinante para a sua ocorrência e expansão. Esta realidade remete para as diferentes escalas de atuação a que as iniciativas se propõem, desde o mega-evento (como a EXPO'98, intervindo urbanisticamente numa extensa zona e promovendo externamente a cidade, a região e o país) até ao festival de arte(s), de carácter mais localizado, que ocupa espaços limitados em cada edição tendencialmente anual.

### 3. Contexto espaciotemporal

Numa segunda fase da investigação enquadrámos as transformações urbanas na Lisboa pós-EXPO'98, uma vez que os já mencionados processos de mudança socioeconómica e urbanística, nomeadamente as operações de reestruturação, reconversão ou requalificação de importantes áreas da cidade, se acentuam a partir da década de 90 do século XX, na lógica da cidade 'pós-industrial'.

Esta fase de pesquisa e reflexão foi, de alguma maneira, transversal a todo o trabalho, isto é, sobrepôs-se às seguintes fases dado que exigiu uma permanente atualização e tratamento da informação, desde os planos e projetos documentados até às bibliografias mais específicas, passando por artigos científicos ou por artigos em periódicos (inclusive acompanhando mudanças em curso ao longo das várias fases do estudo). De sublinhar o ponto inicial do arco espaciotemporal da nossa investigação: os grandes eventos ocorridos no final do século, particularmente a L'94 (Lisboa Capital Europeia da Cultura) e a EXPO'98. Estas iniciativas tiveram expressivos impactos culturais (desde logo um dos motivos que informou a definição do arco temporal), pelo que o respetivo setor conheceria uma fase de grande desenvolvimento no país e na sua capital, com reflexo na crescente programação de festivais e, desse modo, em linha com a tendência de 'festivalização da cultura'.

Se no final do século passado os grandes eventos (L'94, EXPO'98) foram um dos principais móveis de transformação simultânea do território urbano e do setor cultural, nas duas décadas seguintes assistimos a uma viragem no que diz respeito ao desenvolvimento territorial na cidade de Lisboa, caracterizada pela maior diversificação das lógicas de atuação, como expomos de seguida. Neste capítulo, abordámos assim as dinâmicas que confirmam precisamente o investimento público e privado em zonas centrais da cidade, que conheceriam um renovado interesse, sobretudo na última década, indissociável de políticas públicas específicas e do crescimento do turismo. As dinâmicas dominantes ecoam alterações legislativas (poder central) face à habitação e arrendamento, ao alojamento local e ao investimento mobiliário/imobiliário (2012 a 2015) e alterações no mapa administrativo da cidade de Lisboa (poder local) e competências atribuídas às freguesias.

Além do mais, registam-se operações de revitalização urbana (i.e. requalificação de espaços públicos, reabilitação de imóveis, reconversão funcional em diversas escalas), respeitantes quer ao setor público quer privado, mudanças no tipo de ocupação e apropriação dos espaços públicos (e.g. tendências como a 'privatização', a 'securitização', a 'tematização'), processos acentuados de 'gentrificação' e de 'turistificação' (ou gentrificação turística) e, ainda, a participação das atividades culturais e, em particular, dos 'eventos culturais' no desenvolvimento territorial segundo lógicas diferenciadas.

Nesse contexto, operações de cunho público ou privado e abrangendo interesses diversos, têm mantido a programação de iniciativas culturais — de menor dimensão e frequentemente sob o formato ‘festival’ — como fator muito significativo para a intervenção local, ou seja, reforço do capital cultural, criação de valor simbólico, mudança na percepção da identidade local, participação das comunidades, entre outros.

Portanto, a ‘eventificação’ da cidade, a ‘festivalização’ da sua programação cultural e a ‘tematização’ e/ou ‘privatização’ de certos espaços públicos (e.g. Intendente e Martim Moniz, alguns dos casos mais emblemáticos) tornaram-se tendências inequívocas, acarretando em última instância sinais quer de ‘*overtourism*’ ([‘sobreturismo’], no sentido de uma eventual ‘sobrecarga turística’, associada à ‘turistificação’) quer de ‘*event fatigue*’ ([‘cansaço de eventos’], para aplicar a expressão usada por Richards e Palmer, 2010). Tais sinais evidenciam-se numa pesquisa quantitativa e também numa análise qualitativa, tendo sido reiterados por muitos residentes e agentes locais sediados no centro histórico de Lisboa.

#### 4. Festivais de arte(s) em Lisboa

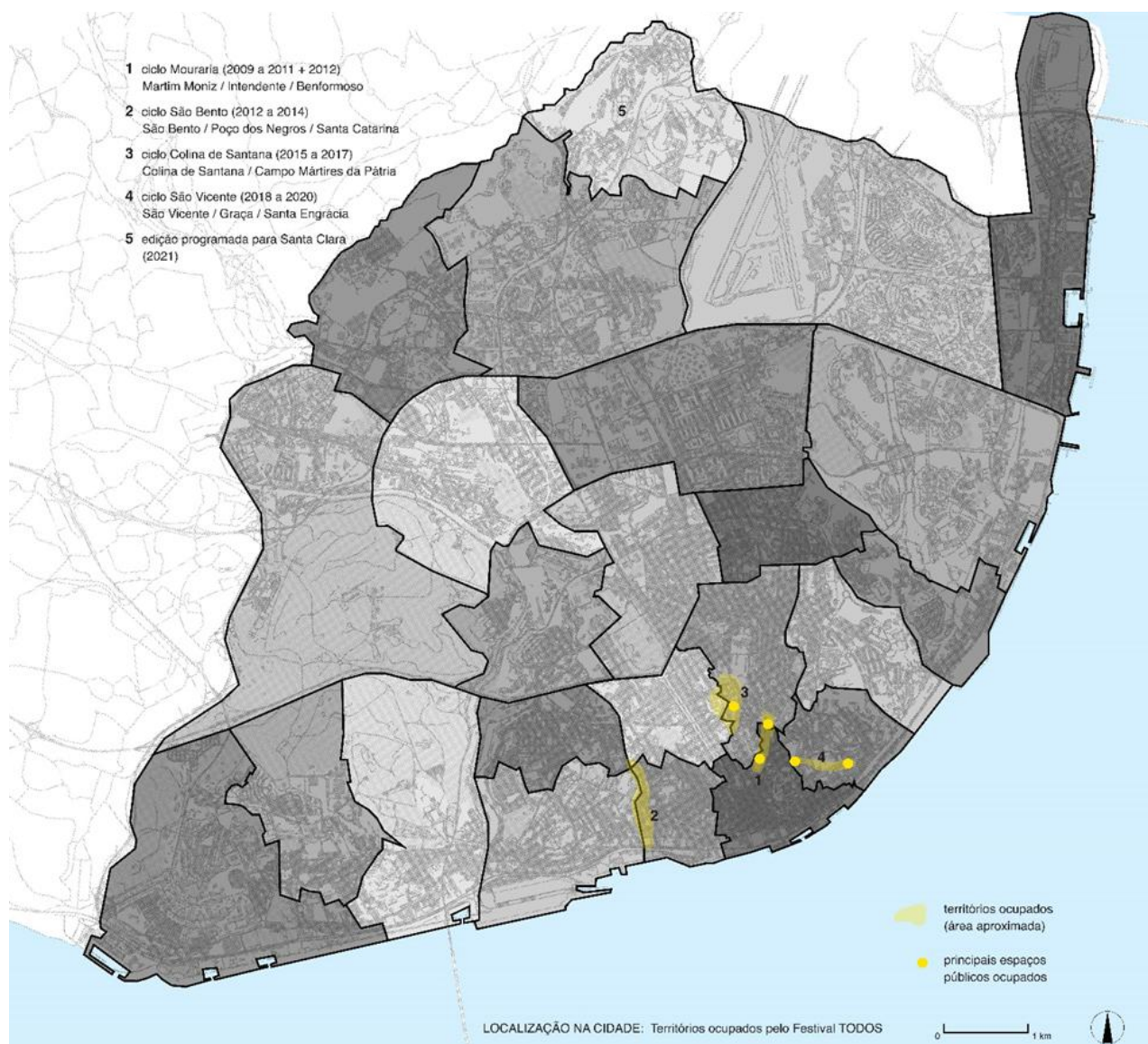
Numa terceira fase, e constatando a ausência de um conhecimento sistemático face ao objeto de estudo e à perspetiva por nós proposta, definimos uma abordagem metodológica e um conjunto de critérios operativos que sustentaram um levantamento exaustivo dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO’98 (Concha & Costa, 2016), o que nos permitiu traçar o perfil dos festivais inventariados e construir uma visão panorâmica dessa realidade heterogénea. Esse levantamento exaustivo, que envolveu também a criação de uma base de dados, não se encontrava realizado à data, pelo que consiste numa mais-valia da investigação, podendo ser disponibilizada publicamente e em formato aberto assim que possível. Dadas as limitações de recursos e o carácter inédito deste trabalho, e tal como prevíamos inicialmente, tivemos que restringir o levantamento sistemático a um período bem delimitado (mais de uma década de festivais de artes, ou seja, de 1998 até 2009), o que não impediu a continuidade de uma pesquisa (mais abrangente ou mais direcionada) para os festivais realizados em anos posteriores, entre 2010 e 2020.

Com base no tratamento da informação recolhida demonstrámos a evolução assinalável dos festivais, num contexto de crescimento de iniciativas culturais no seu conjunto, registando-se no arco temporal em causa um incremento notável em número de novos festivais e número total de edições a cada ano. Além disso, comprovámos uma grande diversificação dos perfis de festival ao longo desse período, obedecendo a características e tendências agora mais claras nesta cidade. A disseminação de festivais de arte(s) correspondeu em grande parte ao aumento do número de festivais de música (em especial) e de cinema, mas também dos festivais multi-artes. Remetemos neste ponto para o conjunto de gráficos e mapas produzidos, já publicados (Concha, 2019). Quanto à sua localização na cidade, são os festivais decorridos nas freguesias históricas que dominam o panorama analisado (e.g. Santa Maria Maior, Santo António, Misericórdia, para referir as que concentram mais ocorrências), em contraste com os realizados em freguesias mais periféricas que escasseiam ou nem sequer atingem uma única ocorrência em alguns dos anos. Esta distribuição ainda profundamente desigual do número de iniciativas no território urbano — com uma centralização dos festivais de arte(s), em função de espaços públicos emblemáticos ou equipamentos coletivos de referência, muitos no centro histórico — é um aspeto a reter. Entre 1998 e 2009, esta categoria é aquela que não sofre qualquer evolução significativa, ao contrário de outras variáveis que vão conhecendo flutuações. E também nos anos seguintes (2010 a 2020), de acordo com a nossa pesquisa, esta tendência mantém-se, apesar dos casos pontuais de festivais em freguesias mais limítrofes (e.g. Lumiar, Marvila, Santa Clara).

Os trabalhos realizados foram determinantes para a seleção de casos de estudo sobre os quais empreendemos uma investigação mais detalhada. Assim, os casos de estudo A (Festival TODOS), B (iniciativas da Associação Extra]muros[, de nome Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz) e C (festival PEDRAS) emergiram como exemplos significativos e contrastantes que não só representavam a realidade dos festivais de arte(s) na cidade como permitiriam uma análise das suas práticas e resultados.

## 5. Casos de estudo

Numa quarta fase da investigação procedemos ao estudo detalhado de cada um dos casos selecionados. O caso A, o festival TODOS - Caminhada de Cultura, iniciado em 2009 pelo seu promotor (Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos - CML, com a Academia de Produtores Culturais) começou por ser um evento localizado no território da Mouraria — mais exatamente no Martim Moniz e depois também no Intendente —, focado nas questões do diálogo e do convívio interculturais (Figura 2).



**Figura 2: Mapa de localização para o festival TODOS**

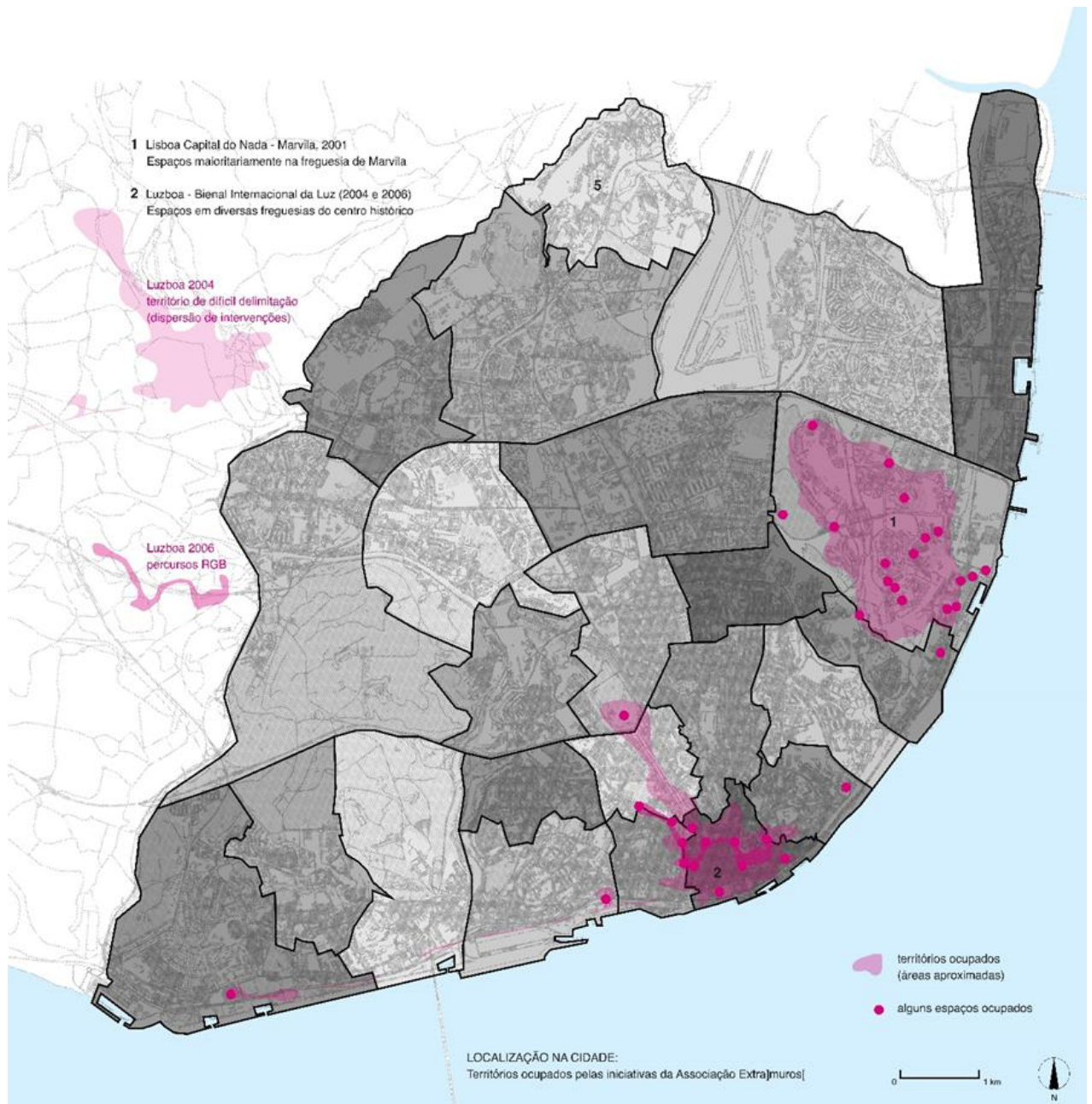
Fonte: autor

Embora o TODOS tenha sido assumido inicialmente como um evento multicultural marcado por uma certa informalidade e sem previsão de continuidade, esta iniciativa municipal conheceu uma progressiva alteração no seu entendimento ao longo de edições sucessivas, tornando-se num importante instrumento de intervenção urbana ao percorrer diferentes territórios para os quais estavam previstas ou em marcha operações urbanísticas de vulto. Na verdade, após contributos efetivos para a mudança na perceção da imagem e identidade locais na Mouraria (ciclo de 2009 a 2012), e ainda que tenha mantido os seus princípios fundadores, acabou por atuar também como meio de visibilização do património existente e da oferta imobiliária disponível (por exemplo em São Bento, ciclo de 2012 a 2014) ou suporte da promoção interna e externa da cidade e dos seus bairros, quadro patente na realização de um ciclo de edições na Colina de Santana (2015 a 2017) ou mesmo na definição apresentada atualmente no sítio em linha do festival: “O TODOS - Caminhada de Culturas celebra, desde 2009, Lisboa como cidade intercultural (...)”. De resto, Lisboa integrou em 2011 a Rede Europeia das Cidades Interculturais, na sequência da organização do TODOS na Mouraria, o que denota uma afirmação da ‘marca Lisboa’ por via da interculturalidade e da própria cidade enquanto destino para o dito turismo cultural.

A itinerância territorial do TODOS, segundo ciclos de aproximadamente três anos em cada bairro ou conjunto de bairros, é uma das características marcantes deste festival, realizado ininterruptamente até à data, destacando-se o significativo financiamento público (maioritário) e alguns patrocínios por empresas privadas, o que se traduziu na existência de recursos humanos e financeiros relevantes, em trabalhos preparatórios de leitura e reconhecimento do território, na significativa capacidade de mobilização das comunidades (ainda que questionada por alguns agentes locais auscultados) e ainda numa forte cobertura mediática.

O caso B, composto por duas iniciativas promovidas pela Extra]muros[ - Associação Cultural para a Cidade, distinguiu-se pela decisão de discutir e testar o papel da ‘arte pública’ nos territórios ocupados, concretizando uma série de intervenções efémeras (e.g. instalações artísticas, peças escultóricas, *performances*) bem como outras ações complementares (e.g. debates e conferências, *workshops* e publicações). Tanto em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 [LXC�N], ocupando espaços da freguesia de Marvila, como em Luzboa - Bienal Internacional da Luz, em espaços no centro histórico da cidade, as questões da qualificação do espaço urbano e da sua imagem estiveram bastante presentes. Na figura 3 vemos a localização mais excêntrica de Lisboa Capital do Nada e a localização central das duas edições de Luzboa, focadas naquela que é hoje a freguesia de Santa Maria Maior mas com algumas extensões pontuais a outros espaços.

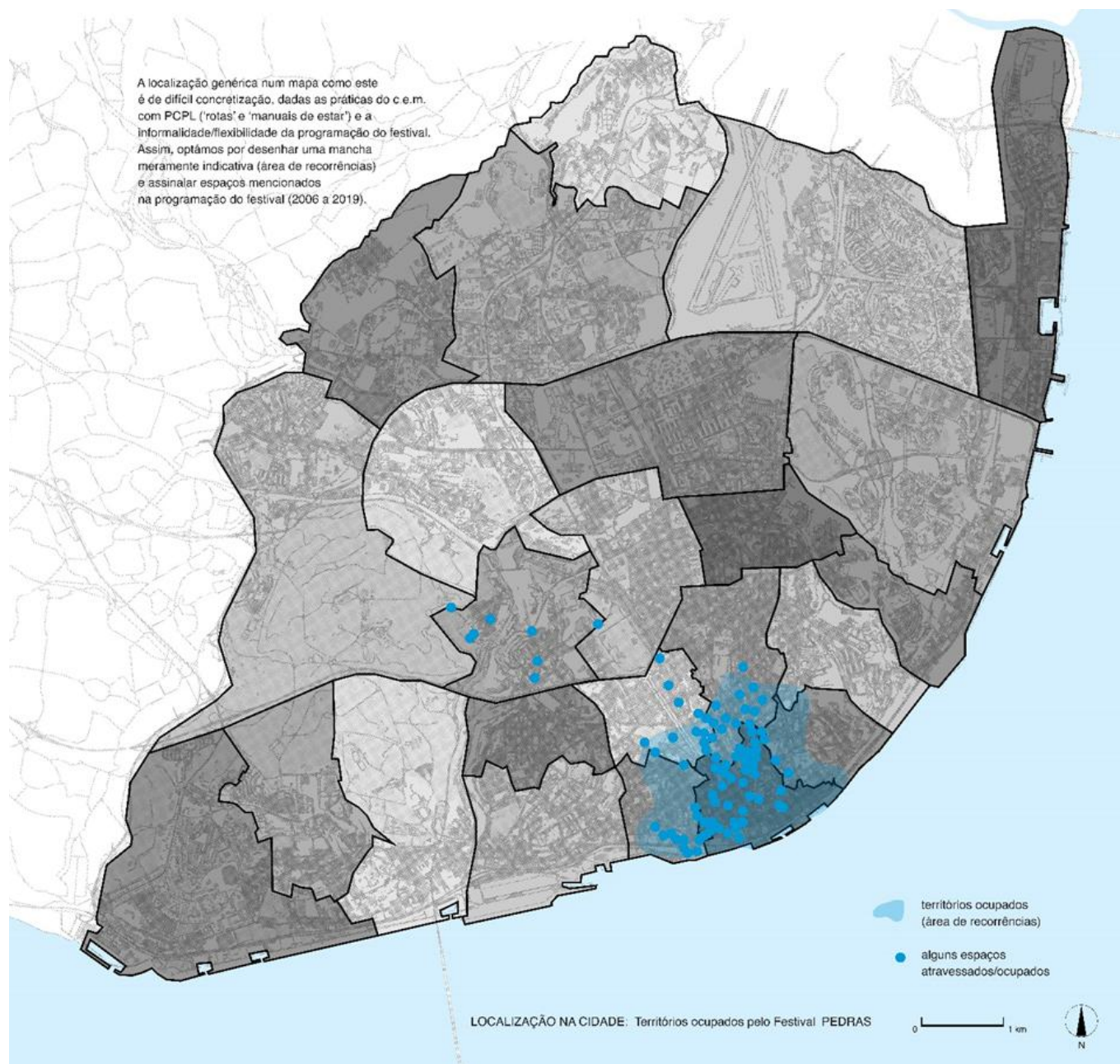
Lisboa Capital do Nada foi concebido como evento único (ocorrido em 2001) e Luzboa como bienal que poderia repetir-se em anos seguintes mas que se ficou por duas edições (em 2004 e 2006). Se no primeiro (LXC�N) as questões da colaboração e da participação da(s) comunidade(s) eram fulcrais no processo de montagem do festival (durante vários meses, em articulação com agentes e instituições locais), no segundo (Luzboa) as questões da regeneração e requalificação urbanas eram mais prementes, em conexão com as chamadas estratégias de marketing e branding urbanos, dado que a promoção externa da cidade e a internacionalização da arte e artistas contemporâneos portugueses se destacavam entre os objetivos.



**Figura 3: Mapa de localização para as iniciativas da Extra]muros[**

Fonte: autor

Com efeito, e através de Luzboa, a capital portuguesa integraria assim a Rede Internacional de Cidades-Luz, esperando benefícios ao nível da atratividade e da competitividade territoriais, desenvolvimentos no setor cultural e no setor turístico ou até eventuais operações de reabilitação arquitetónica de imóveis vistos durante a bienal 'sob outra luz' (e.g. interesse estético, patrimonial, simbólico, funcional). No cômputo geral, as leituras do(s) território(s), a participação do *design* urbano em abordagens transdisciplinares, o desenvolvimento de lógicas de 'estetização' e 'espetacularização' e, ainda, a não continuidade das iniciativas são características determinantes deste caso de estudo B.



**Figura 4: Mapa de localização para o festival PEDRAS**

Fonte: autor

O caso C, o festival PEDRAS, regista uma primeira edição em 2006 e tem sido promovido pela estrutura artística c.e.m. - centro em movimento, procurando partilhar e celebrar com o público e com as comunidades locais um conjunto de práticas regulares de criação e investigação em espaço urbano. Este festival assume-se como corolário de um projeto de investigação artística desenvolvido anualmente por vários meses em espaços da cidade (PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares), em particular em bairros em torno da sede do c.e.m. (Figura 4). O PEDRAS salienta-se no período spatiotemporal estudado como precursor da experimentação de procedimentos *bottom-up* e, sobretudo, de práticas de envolvimento das pessoas (artistas e/ou residentes), de um modo muito informal e sem os pressupostos de integração sociocultural preconizados pelo TODOS e outros festivais. Neste ponto, as designações associadas a 'práticas participativas' são recusadas pelo c.e.m. e esse

envolvimento preconizado tem características fundamentalmente distintas, privilegiando o convívio informal e nunca a exploração ou visibilização de traços ditos culturais, étnicos ou identitários dos envolvidos (recusa ao nível do próprio discurso e não apenas da programação e seus campos temáticos). Ainda que quer o TODOS quer o PEDRAS se afirmem como experiências do tipo ‘imersivo’, o PEDRAS pratica a ocupação informal de espaços públicos, a investigação e a criação coletivas, a produção de diverso material (textual e visual, como as fanzines, por exemplo), tudo isto num processo partilhado entre a equipa e a comunidade local, sem a habitual retórica associada aos festivais culturais nem a hierarquia entre locais e não-locais ou artistas e públicos.

## 6. Impactos

Paralelamente, concretizámos uma longa e complexa análise dos vários tipos de efeitos no(s) território(s) pelos festivais de arte(s) em questão, partindo de uma revisão de literatura sobre os efeitos das atividades e iniciativas culturais, e comprovando a multidimensionalidade dos diferentes interesses e valores possíveis. As questões do desenvolvimento sustentável, da promoção do bem-estar individual e do bem-estar comunitário e, ainda, da participação dos cidadãos e do envolvimento das comunidades (em linha com os objetivos da Agenda 2030), foram determinantes para, posteriormente, conceber um modelo de avaliação de impactos. Ao nível metodológico, foi também determinante a valorização de aspetos sobretudo qualitativos e da ‘perceção’ de quem participa ou usufrui dos festivais de artes(s) e/ou habita nos territórios em causa foi assumida como mais-valia na análise dos efeitos e mudanças observados, em linha com modelos de avaliação de impactos como os de Small, Edwards e Sheridan (2005) ou de Alba Colombo (2008; 2015), os *SIP/CIP – cultural e/ou social impact perception*.

O modelo por nós concebido (Figura 5), pensando na aplicação específica aos festivais de arte(s), reflete a diversidade dos efeitos percebidos, com expressão nos domínios espacial, cultural, económico, social e no tocante à participação e cidadania (Concha, 2021; 2022). Convém mencionar a complexidade da elaboração deste modelo, bem como as dificuldades na sua aplicação, conduzindo ao cruzamento das perceções analisadas com toda a pesquisa e informações recolhidas, provenientes de diversas fontes e técnicas antes referidas.



Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
<b>I. ESPACIAL</b>	<b>I.1 OCUPAÇÃO FÍSICA DOS ESPAÇOS</b> Efeitos ao nível de uma maior ou menor <b>ocupação</b> dos espaços.
	<b>I.2 ACESSIBILIDADE AOS ESPAÇOS</b> Alterações das <b>condições de acesso</b> aos espaços, seja ao nível físico seja ao nível simbólico ( <b>percepção da acessibilidade</b> ).
	<b>I.3 USO E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS</b> Alterações do <b>perfil funcional</b> dos espaços, seja ao nível da(s) sua(s) função(ões) primordiais seja ao nível das suas outras eventuais <b>apropriações</b> .
	<b>I.4 SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS</b> Alterações ligadas à <b>qualificação física</b> ou <b>simbólica</b> dos espaços (qualificação/desqualificação) e suas <b>percepções</b> .
	<b>I.5 PRESSÃO SOBRE A QUALIDADE AMBIENTAL DOS ESPAÇOS</b> Efeitos físicos sobre os espaços e suas qualidades <b>ambientais</b> e/ou <b>experienciais</b> , no âmbito dos seguintes aspectos, entre outros: <ul style="list-style-type: none"> <li><b>higiene urbana</b> (percepção acerca da limpeza e manutenção dos espaços)</li> <li><b>ruído</b> (percepção de níveis de ruído)</li> <li><b>mobilidade</b> (percepção sobre condições de tráfego, funcionamento dos transportes, disponibilidade de estacionamento, entre outros)</li> <li><b>segurança</b> (percepção de segurança)</li> <li><b>gestão dos recursos e sustentabilidade</b> (eficiência e sustentabilidade na gestão de recursos, com eventuais efeitos nos espaços e sistemas urbanos)</li> </ul>

Figura 5: Modelo de avaliação de impactos dos festivais de arte(s) no território

Fonte: autor



Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
<b>II. CULTURAL</b>	<b>II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO</b> Alterações ao nível da maior ou menor <b>oferta e animação cultural</b> no território ( <i>inc.</i> eventuais interferências nas dinâmicas em presença, suas características e/ou evoluções, entre outros).
	<b>II.2 RECONHECIMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL</b> Mudanças no tocante ao <b>reconhecimento</b> (identificação, valorização/desvalorização) de <b>expressões culturais</b> diversas e endógenas ao território e suas comunidades ( <i>inc.</i> tradições culturais ou práticas artísticas em presença, entre outros).
	<b>II.3 DESENVOLVIMENTO CULTURAL TERRITORIALIZADO</b> <b>Desenvolvimento da criação artística e de actividades/iniciativas culturais</b> em função do seu enraizamento no território. Maior ou menor desenvolvimento (valorização/desvalorização) de dinâmicas culturais com base na sua territorialização ( <i>inc.</i> efeitos de diferenciação/indiferenciação das criações, preservação/renovação/reinvenção vs. perda/instrumentalização de tradições e práticas artísticas, capacitação de agentes culturais locais, entre outros).
	<b>II.4 CRIAÇÃO DE PÚBLICO(S) PARA AS ARTES</b> Efeitos no âmbito da <b>criação de público(s)</b> (fidelização, renovação ou perda, entre outros) para as iniciativas culturais e expressões artísticas ( <i>inc.</i> segmentos específicos).
	<b>II.5 VALORIZAÇÃO DAS ARTES</b> Valorização/desvalorização dos <b>campos artísticos</b> ( <i>inc.</i> valor intrínseco, inovação artística, reconhecimento social do valor da 'criatividade' e das expressões artísticas, entre outros).
<b>III. ECONÓMICA</b>	<b>III.1 DINAMIZAÇÃO DO COMÉRCIO LOCAL</b> Efeitos ao nível de uma maior ou menor <b>dinamização do comércio local</b> existente no território, bem como de outras <b>actividades económicas locais</b> afectadas de forma mais ou menos directa pela realização do festival.
	<b>III.2 DINAMIZAÇÃO INDIRECTA DE ACTIVIDADES ECONÓMICAS</b> Efeitos indirectos em <b>sectores e actividades não fixados no território</b> , isto é, mobilizados indirectamente pela realização do festival.
	<b>III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO</b> Alterações ao nível da <b>imagem externa</b> do território. Maior ou menor <b>capacidade de atracção</b> de actividades económicas, investimentos e visitantes.
	<b>III.4 VALOR FUNDIÁRIO/IMOBILIÁRIO</b> Efeitos ao nível do <b>valor fundiário e imobiliário</b> no território ( <i>inc.</i> valorização/desvalorização dos preços do solo, imóveis e rendas).
	<b>III.5 ACTIVIDADE DO PROMOTOR</b> Efeitos ao nível da <b>actividade do(s) próprio(s) promotor(es)</b> ( <i>inc.</i> maior ou menor influência na sustentabilidade da(s) estrutura(s) que promovem as iniciativas).

Figura 5: Modelo de avaliação de impactos dos festivais de arte(s) no território (cont.)

Fonte: autor

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
<p style="text-align: center;"><b>IV. SOCIAL</b></p>	<p><b>IV.1 SOCIABILIDADES</b></p> <p>Efeitos ao nível de uma maior ou menor <b>interacção social</b> na comunidade (<i>inc.</i> entre moradores, entre moradores e não moradores, etc). Bem-estar, desenvolvimento pessoal, interacção/isolamento.</p>
	<p><b>IV.2 SENTIDO DE PERTENÇA</b></p> <p>Efeitos ao nível do <b>sentido de pertença</b> à comunidade (<i>inc.</i> auto-representações, percepção ou imagem interna do território pela comunidade). Bem-estar e/ou orgulho comunitários, validação ou exclusão de grupos, integração vs. marginalização.</p>
	<p><b>IV.3 ABERTURA À DIVERSIDADE E À DIFERENÇA</b></p> <p>Reconhecimento da <b>diversidade sociocultural</b> do território e maior ou menor <b>abertura à diferença</b> (ao 'outro') Tolerância/intolerância, controlo social, conflitualidades.</p>
	<p><b>IV.4 GENTRIFICAÇÃO</b></p> <p>Alterações na <b>composição social</b> do território.</p>
	<p><b>IV.5 IDENTIDADE LOCAL</b></p> <p>Alterações relativas à percepção da <b>identidade local</b>. Alterações no <b>tipo de relação</b>, experiencial e/ou simbólica, com o território, por exemplo em função de grupos, comportamentos e estilos de vida.</p>
<p style="text-align: center;"><b>V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO</b></p>	<p><b>V.1 EXPRESSÃO IDENTITÁRIA</b></p> <p>Maior ou menor <b>expressão das identidades</b>, sua(s) diversidade(s) e diferença(s), individualmente e/ou em comunidade.</p>
	<p><b>V.2 CONSCIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO CÍVICAS</b></p> <p>Maior ou menor <b>sensibilização</b> para comportamentos e consciência cívicos. Maior ou menor estímulo à <b>participação dos cidadãos</b>, <i>inc.</i> efeitos de alheamento ou capacitação para uma cidadania activa (<i>i.e.</i> mudanças centradas nos cidadãos).</p>
	<p><b>V.3 PARTICIPAÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS E CRIATIVOS</b></p> <p>Alterações ao nível das <b>lógicas culturais e práticas artísticas</b> no tocante à <b>participação dos cidadãos</b> (<i>i.e.</i> mudanças centradas nas instituições e agentes culturais, favorecendo ou desfavorecendo a participação).</p>
	<p><b>V.4 INSTITUIÇÕES E PARTICIPAÇÃO</b></p> <p>Alterações ao nível das <b>lógicas de governança</b> no tocante à <b>participação dos cidadãos</b> (<i>i.e.</i> mudanças centradas nas instituições políticas, favorecendo ou desfavorecendo a participação).</p>
	<p><b>V.5 POLÍTICAS PÚBLICAS E PARTICIPAÇÃO</b></p> <p>Alterações ao nível das <b>políticas públicas</b> no tocante à <b>participação dos cidadãos</b> (<i>i.e.</i> mudanças expressas nas políticas e instrumentos de acção concebidos e/ou implementados, favorecendo ou desfavorecendo a participação).</p>

Figura 5: Modelo de avaliação de impactos dos festivais de arte(s) no território (cont.)

Fonte: autor

Operativamente, começámos por procurar descrever as perceções recolhidas ao longo de toda a investigação, provenientes de diversas fontes (i.e. desde as bibliográficas até às entrevistas e *focus groups* que realizámos), e tentámos sistematizá-las em tabelas e, por fim, num quadro-síntese. Para as variáveis em análise previstas no modelo considerámos ainda a existência de cada efeito e sua intensidade, a perceção enquanto positivo ou negativo, a intencionalidade ou previsibilidade do efeito e, por último e quando possível, a sua temporalidade (i.e. mais curta ou mais longa, durante e/ou após o festival). Como tal, pudemos constatar um conjunto de resultados nas diferentes dimensões, mas em particular ao nível espacial, cultural e social. A saber, muito resumidamente:

## Caso A - festival TODOS

Impactos percecionados nas dimensões espacial, cultural, económica e social, com destaque para a apropriação formal/informal dos espaços, a inovação cultural, a dinamização do comércio local, o bem-estar individual e comunitário, o empoderamento das comunidades, o contributo para a nobilitação urbana e eventual 'gentrificação';

## Caso B - iniciativas da Assoc. Extra]muros[

Impactos percecionados nas dimensões espacial e cultural, sobretudo, mas também sociais (Lisboa Capital do Nada) e económicas (Luzboa), com destaque para a apropriação formal/informal dos espaços, o valor intrínseco das criações, a inovação cultural, a promoção externa da cidade e seu potencial turístico;

## Caso C - festival PEDRAS

Impactos percecionados nas dimensões cultural e social, com destaque para o valor intrínseco das criações, o reforço do sentido de pertença, o bem-estar individual e comunitário.

No entanto, e para além da análise das perceções, interessou-nos o cruzamento com outros dados e a problematização do(s) papel(éis) e significado(s), diferenciados ou até divergentes, dos três casos de estudo no tocante à transformação urbana e à revitalização dos territórios. Assim, num momento posterior refletimos criticamente sobre os efeitos antes descritos para cada dimensão e cruzámo-los com todas as leituras feitas durante a investigação, dados esses quantitativos e qualitativos. Estava em causa uma discussão crítica que fosse além do mero registo de perceções que o modelo assegurava. Pudemos observar que o caso de estudo A acabou por constituir-se como mais um meio de intervenção urbana a par de projetos ou programas com vista ao desenvolvimento territorial., a estes interligados. Particularmente após a experiência e os resultados do primeiro ciclo do festival TODOS (Mouraria [Martim Moniz/Intendente], iniciado em 2009), e ainda que à época sem uma perspetiva de articulação estratégica por parte da CML, esta iniciativa cultural tornou-se um instrumento subsidiário e/ou complementar de outro tipo de ações, entre elas as operações urbanísticas previstas em áreas da cidade. O TODOS conseguiu, em diferentes graus e com maior ou menor sucesso nos vários territórios ocupados, dar um primeiro contributo (muitas vezes antes de transformações físicas significativas [i.e. reabilitação, requalificação]) para induzir a vivificação de espaços, dinamizar culturalmente as áreas por onde passou e mudar a perceção pública acerca das mesmas.

Estes efeitos estão associados à criação de valor simbólico a partir do reconhecimento da diversidade cultural e do suposto convívio intercultural. Assim, este festival acabaria por ser um primeiro instrumento de ação sobre os territórios, aumentando a sua atratividade e capital simbólico, mais eficazmente na Mouraria (i.e. efeitos mais visíveis e sustentados pelos projetos de requalificação levados a cabo) ou mesmo em São Bento, mas com pouca expressão na Colina de Santana e com efeitos ainda por avaliar de modo conclusivo em São Vicente. Sublinhamos a possibilidade de a iniciativa ter contribuído, de modo direto e indireto, para amplificar processos de nobilitação de áreas históricas da cidade, sujeitas, em diversos graus e em fases distintas, a múltiplas pressões, intensificadas na última década. Não obstante, as políticas públicas ao nível central relativas à habitação, ao alojamento local e ao investimento mobiliário/imobiliário, com importantes alterações legislativas (em 2012, 2014 e 2015, respetivamente), afirmam-se como os fatores decisivos para as profundas transformações descritas (e.g. gentrificação e/ou turistificação do centro da cidade).

Já no caso de estudo B, a nossa reflexão debateu-se com a não consolidação dos impactos das iniciativas da Associação Extra]muros[, mostrando um reduzido alcance: escassa franja de população efetivamente atingida e/ou mobilizada, menor diversidade de efeitos por comparação com os casos A e C, e limitada temporalidade dos efeitos. Estes efeitos são inclusive questionados por agentes locais e elementos da comunidade. Um conjunto de diferentes aspetos pareceu-nos justificar essa situação, nomeadamente as práticas implementadas e as condições efetivas para tal (LXCN e Luzboa). Entre estes destacam-se a não continuidade das iniciativas, os poucos recursos financeiros e a própria natureza fragmentária da freguesia e bairros intervencionados (em LXCN, referindo a orografia, a morfologia urbana e a dispersão dos espaços e comunidades) ou ainda o foco conceptual e temático das iniciativas e das metodologias aplicadas (sobretudo em Luzboa), sem que a vertente social fosse especialmente relevante. Ainda assim, a integração temporária num circuito internacional de 'Cidades-luz' (i.e. Rede Internacional de Cidades-luz), comprova a vocação de Luzboa para a afirmação de uma 'marca Lisboa' e para a projeção externa da cidade, além do estímulo ao mercado artístico português, apesar da interrupção desta bienal.

Quanto ao caso de estudo C, os seus efeitos, regra geral, tendem a escapar à grelha analítica definida. O festival PEDRAS está muito mais próximo de um conjunto continuado de ações coletivas e efémeras de leitura/reflexão sobre o território e seus espaços concretos do que do típico formato 'festival', isto é, uma série de eventos concentrados num breve período temporal. Assim, é compreensível que o PEDRAS apresente inúmeros efeitos que se caracterizam pela sua continuidade temporal e permanente reformulação, desafiando o nosso entendimento e capacidade de análise ou sistematização, efeitos esses que numa abordagem mais detalhada nos permitem distinguir aspetos qualitativos específicos e díspares dos respeitantes aos outros casos de estudo. Pudemos conferir como impacto cultural, eventualmente não intencional, a instigação de outros agentes e/ou iniciativas culturais a formas de envolvimento da(s) comunidade(s), estimulando ao mesmo tempo uma participação cívica mais atenta e comprometida. Além disso, a ação regular do promotor de PEDRAS, o centro em movimento, apresenta contributos para um desenvolvimento cultural territorializado.

## 7. Síntese crítica

Numa fase conclusiva procurámos aferir alguns dos anteriores achados, relativos aos casos de estudo, num âmbito mais abrangente (outros festivais de artes), mantendo o contexto relativo à cidade de Lisboa, mas estendendo o nosso interesse também a outros territórios e lugares (alguns deles já abordados noutras fases da investigação).

De um modo geral, a multiplicidade de perfis de festivais de arte(s) atesta a sua potencialidade enquanto instrumentos de desenvolvimento e mudança, desde os festivais de base local, concebidos e programados em articulação próxima com os agentes locais e as comunidades, a festivais com uma perspetiva mais 'macro', associada à competitividade das cidades num contexto regional, nacional ou internacional. No caso da cidade de Lisboa os festivais de menor dimensão, atentos a realidades locais, têm ganhado terreno (em número e seu crescimento) face a 'mega-festivais' e iniciativas de dimensão ou público-alvo internacionais. Muitos festivais de arte(s) apostam no reconhecimento da diversidade cultural de um dado território e na promoção de uma imagem de 'cosmopolitismo' (por ex., o caso do festival TODOS, mas também outros ocorridos em Lisboa), pelo que a sua retórica do 'local' não deixa de se conectar com lógicas e processos que tem mais de 'global' (ou globalizante) do que propriamente 'local'. Pensando na economia urbana, o 'cosmopolitismo' é tido como um importante capital cultural de atratividade, capaz de contribuir para a valorização simbólica e material de um território e das atividades, vivências e imagens que este acolhe e/ou projeta. Fazem inclusive fazer parte da génese de certos festivais objetivos explícitos ou implícitos de desenvolvimento do território assente em lógicas de alteração ou reforço do seu capital cultural ou mesmo estratégias específicas de *branding/marketing* territorial (veja-se os casos das marcas 'cidade de festivais').

Em nosso entender, este perfil de festivais deve merecer a devida atenção por parte do promotor e uma articulação entre este e os agentes e as instituições locais, se considerarmos os riscos inerentes: acentuar ou induzir dinâmicas de nobilitação, de reconversão funcional de espaços, de substituição de atividades ou agentes económicos e de recomposição populacional, particularmente em zonas históricas ou consolidadas. Será essencial não ignorar a multidimensionalidade dos impactos expetáveis e das externalidades para os diferentes festivais e ainda o seu potencial disruptivo. No caso do TODOS, que estudámos com maior detalhe, e em cuja esteira se organizaram muitas outras iniciativas, mas também noutros exemplos internacionais, confrontámo-nos por diversas vezes com testemunhos e perceções específicas sobre o contributo para a nobilitação e revalorização de áreas dinamizadas culturalmente, colocando-se então a questão: poderão estes festivais contribuir para os chamados processos de 'gentrificação'?

Estas ligações não são redutíveis a uma mera relação do tipo causa-efeito e têm sido problematizadas num âmbito complexo de intervenções culturais e urbanísticas concomitantes, à luz de políticas públicas concretas, por exemplo para a cidade de Lisboa, ou debatidos na perspetiva da relação entre o turismo cultural/criativo (fomentado por festivais) e os processos de "expulsão" de populações locais, por exemplo em cidades literárias (v. o caso de Óbidos), citando apenas alguns exemplos para o território nacional (Benis, 2011; Gago, 2018; Martins, 2019; Mendes, 2016, 2017, 2018; Tejero, 2017).

Lembremos também alguns festivais lá fora em que se estabelecem ligações entre ‘festivalização’ e ‘gentrificação’, pelo menos de acordo com percepções locais e no contexto de uma discussão pública sobre áreas urbanas em transformação. Dois desses casos, com que nos deparamos durante a investigação, são Vancouver Mural Festival (desde 2016), financiado pelo poder local e situando-se em áreas em processo de desenvolvimento urbanístico na cidade de Vancouver (com a fixação de indústrias tecnológicas/criativas e novos condomínios), bem como o London Mural Festival (por ex. em 2020), localizado em zonas multiculturais de Londres (Canning Town, Hackney, Tower Hamlets), relativamente aos quais se questionam os modos de apropriação do espaço público e sua homogeneização, a representação e a nobilitação da imagem urbana, o envolvimento ou o afastamento de comunidades e grupos residentes, designadamente em contextos de potencial revalorização imobiliária.

A criação de ambientes urbanos relativamente homogêneos e *comodificados*, associados muitas vezes a processos de revitalização urbana a que subjazem uma reconversão funcional (e.g. atividades, agentes, apropriações) e, afinal de contas, uma revalorização fundiária, têm de facto passado também pela intervenção cultural; inclusive mediante o formato festival de arte(s), com iniciativas que pretendem afirmar características identitárias e singulares dos bairros em causa, mas que introduzem novas dinâmicas, atraem novos públicos, projetam novas imagens e reinventam assim a chamada ‘identidade local’. O convite e a abertura promovidos pelos festivais a novos grupos e populações para a fruição de espaços em bairros históricos da cidade de Lisboa, ainda que inicialmente por períodos limitados de tempo (a duração do festival, no fundo, mas com reflexos em período subsequente), representa um conjunto de desafios à resiliência e à capacitação das comunidades, bem como à sua eventual permanência, deslocação ou recomposição.

Em termos teóricos, e procurando o devido enquadramento, convém lembrar os diferentes tipos ou vagas de gentrificação — da ‘gentrificação marginal’ até à ‘*new-build gentrification*’, passando por formas de ‘proto’ ou ‘super-gentrificação’ ou pela ‘gentrificação turística’, entre outros — e recordar, em particular, a noção globalizadora de ‘*gentrification blueprint*’ [que traduzimos por marca ou pegada gentrificadora], dos geógrafos Lees e Davidson (2005), para a ação territorial urbana em décadas recentes. Essa marca ou pegada identificada pelos autores é associada a diferentes tipos de operação urbanística em diversos contextos geográficos, como seja a regeneração, a renovação, a requalificação, entre outras. Precisamente, diga-se, tipos de operação ocorridos em bairros como a Mouraria, também eles ocupados pelo festival TODOS e uma sequência considerável de outros festivais e eventos afins.

Chegados aqui, devemos questionar-nos sobre se será oportuno assinalar e nomear mais um aspeto particular do modelo contemporâneo de desenvolvimento territorial que Lees e Davidson entendem equivaler à tal marca ou pegada gentrificadora, neste caso particular o agravamento ou a indução de processos de gentrificação recorrendo ao festival de arte(s) (e formatos afins - em linha com as tendências de ‘eventificação’ e ‘festivalização’-, enquanto instrumento efêmero mas significativo para transformar a paisagem urbana, a percepção sobre os espaços e a dos seus habitantes, em suma, a identidade de um território. A esse aspeto particular de feição gentrificadora podemos chamar de ‘festentificação’.

Naturalmente que este fenómeno, com o referido termo, carece de uma discussão aprofundada e caso a caso, observável para alguns festivais e respetivos territórios, mas certamente não para outros, consentindo também diversos graus e cambiantes consoante

as circunstâncias de desenvolvimento territorial, dependendo ainda da interligação de vários outros fatores agravantes ou preventivos, como por exemplo políticas públicas específicas ou a ação de terminados agentes locais. Mais do que uma afirmação categórica e generalizadora sobre a participação dos festivais de arte(s) e da festivalização em processos de gentrificação em curso, consideramos importante colocar algumas das questões aqui mencionadas, com as inevitáveis dúvidas ou certezas, por sua vez traduzíveis em desafios.

Nesse sentido, da investigação resulta por fim um conjunto de princípios orientadores acerca do papel dos festivais de arte(s) em território urbano, que se podem constituir como linhas de atuação a ter em conta por instituições locais (e.g. administração pública, organismos locais, técnicos e decisores), mas também por promotores (e.g. instituições culturais, coletivos artísticos, empresas de produção cultural, programadores e curadores) e ainda pelas comunidades e seus cidadãos, que abordaremos oportunamente.

## Financiamento

Esta tese foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através de *Bolsa de Doutoramento (SFRH / BD / 140838 / 2018)*, tendo como entidade de acolhimento o Dinâmia'CET - ISCTE, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, ISCTE-IUL.

## Referências

Arendt, H. (1998 [1958]). *The Human Condition*. Chicago: The University Chicago Press.

Arendt, H. (2017 [1951]). *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Books.

Benis, K. (2011). *Vielas de Alfama: entre Revitalização e Gentrificação. Impactos da 'Gentrificação' sobre a Apropriação do Espaço Público*. Dissertação de mestrado (não publicada). Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (2014). *The Festivalization of Culture*. London: Routledge.

Borja, J. (2000). Fazer cidade: Planos, Estratégias e Desígnios. In P. Brandão & A. Remesar (Eds). *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade – El Espacio Público y la Interdisciplinaridad* (pp. 79 a 89). Lisboa: Centro Português de Design.

Borja, J., & Muxí, Z. (2001). *El Espacio Público, Ciudad y Ciudadanía* [online]. Consult. 20. Jun. 2023. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/31731154\\_El\\_espacio\\_publico\\_ciudad\\_y\\_ciudadania\\_J\\_Borja\\_Z\\_Muxi\\_prol\\_de\\_O\\_Bohigas](https://www.researchgate.net/publication/31731154_El_espacio_publico_ciudad_y_ciudadania_J_Borja_Z_Muxi_prol_de_O_Bohigas)

Cerasi, M. M. (1990). *El Espacio Colectivo de la Ciudad*. Barcelona: Oikos-Tau.

Colombo, A. (2015). How to Evaluate Cultural Impacts of Events? A Model and Methodology Proposal. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 16 (4), pp. 500-511.

Colombo, A. (2008 [1976]). *The Social and Cultural Impacts of Film Festivals. Apresentação na Conferência Arts, Culture and the Public Sphere: Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives*, IUAV University, Venice.

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) [online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/12476>

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* (s/p) [online]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/22528>.

Concha, J. (2022). Os festivais de arte(s) e o desenvolvimento territorial: um modelo de análise de impactos. In P. Guerra (Ed). *Todas as Artes, Todos os Nomes* (s/p). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Concha, J. (2021). *Da revitalização urbana na Lisboa pós-EXPO'98: os festivais de arte(s) no espaço público*. Tese de doutoramento (não publicada). ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Gago, A. (2018). *O aluguer de curta duração e a gentrificação turística em Alfama, Lisboa*. Dissertação de mestrado (não publicada). Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa e Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Lisboa.

Guerra, P. (2017). A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. In: Pires, V. de A. N. & Almeida, L. B. F. de (orgs.). *Circuitos urbanos, Palcos midiáticos: Perspectivas culturais da música ao vivo* (pp. 29-53). Maceió: Edufal.

Guerra, I.; Moura, D.; Seixas, J. & Freiras, M. J. (2006). A Revitalização Urbana: Contributos para a Definição de um Conceito Operativo. *Cidades: Comunidades e Territórios*, 12/13, pp.15-34.

Habermas, J. (2012 [1962]). *A Transformação Estrutural da Esfera Pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

Lefebvre, H. (2011 [1968]). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.

Martins, S. F. (2019). Turismo, Gentrificação Urbana e (des)Alojamento Local na Cidade de Lisboa, Portugal. *Geografia, Ensino & Pesquisa*, 23 [online]. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/37424>.



Mendes, L. (2018). Gentrificação e Turistificação da Cidade ou... É a Financeirização da Habitação, estúpido!. *O Jornal Económico* [online]. Disponível em: <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/gentrificacao-e-turistificacaoda-cidade-ou-e-a-financeirizacao-da-habitacao-estupido-340218>

Mendes, L. (2017). Gentrificação Turística em Lisboa: Neoliberalismo, Financeirização e Urbanismo Austeritário em Tempos de Pós-crise Capitalista 2008-2009. *Cadernos Metrópole*, 19 (39), pp. 479-512.

Mendes, L. (2016). Tourism Gentrification: Touristification as Lisbon's New Urban Frontier of Gentrification. Apresentação na Conferência *Tourism Gentrification and City Making*, Academia Cidadã, Stadslab.

Richards, G., & Palmer, R. (2010). *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

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), pp. 66-77.

Tejero, C. M. (2017). Turismo, Literatura e Gentrificação: Os festivais e cidades literárias perante as consequências do fenómeno turístico. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, 27-28, pp. 367-369.



## **PARTE III**

**TODOS OS ESPAÇOS. TODAS AS  
ARTES VISUAIS.  
METODOLOGIAS BASEADAS NAS  
ARTES, NOS SONS E EXPERIÊNCIAS  
REAIS/VIRTUAIS**



**INÊS**  
AZEVEDO

**JOANA**  
MATEUS

**TIAGO**  
ASSIS

**SUSANA**  
MARQUES



**PRETO / BRANCO / VERDE: RESIDÊNCIAS BIOIMAGENS**

BLACK / WHITE / GREEN: BIOIMAGING RESIDENCIES

---

No projeto Preto|Branco|Verde: Residências Bioimagens (PBV) procuram-se alternativas sustentáveis para produção de imagens em contexto de residência artística que exploram a fotografia através de práticas ecológicas. O PBV foi estruturado em duas residências, uma primeira denominada de Ecolab, que procurou desenvolver um laboratório fotográfico portátil e uma segunda, Diálogos, que se dedicou à experimentação artística e pedagógica das referidas práticas. Na primeira residência, usaram-se tecnologias digitais, como Rhino e Grasshopper e, simultaneamente, *origami* e *kirigami* para desenhar o modelo de laboratório fotográfico portátil, posteriormente construído em materiais sustentáveis. Na segunda residência, o laboratório foi testado e foram exploradas técnicas de registo e revelação ecológicas, como a utilização de *pinhole*, *quimigramas* e *caffenol*, de forma artística, colaborativa e participativa.



The project Black|White|Green: Bioimages Residencies (PBV) seeks sustainable alternatives for producing images in the context of an artistic residency that explores photography through ecological practices. PBV was structured in two residencies, the first called Ecolab, which sought to develop a portable photographic laboratory, and the second, Dialogues, which was dedicated to artistic and pedagogical experimentation with these practices. In the first residency, digital technologies such as Rhino and Grasshopper were used, along with *origami* and *kirigami*, to design the model of the portable photo lab, which was later built using sustainable materials. In the second residency, the laboratory was tested and ecological recording and developing techniques were explored, such as the use of pinhole, chemigrams and caffenol, in an artistic, collaborative and participatory way.

SUSTENTABILIDADE — FOTOGRAFIA — IMAGEM  
— EDUCAÇÃO ARTÍSTICA — COLABORAÇÃO E  
PARTICIPAÇÃO — SUSTAINABILITY  
PHOTOGRAPHY IMAGE — ART EDUCATION —  
— COLLABORATION AND PARTICIPATION

## 1. Introdução

O projeto Preto|Branco|Verde (PBV), promovido pela Casa da Imagem e com o apoio da FBAUP/I2ADS, dedicou-se ao desenvolvimento e criação de práticas sustentáveis e ecológicas para a produção de imagens fotográficas. Trata-se de uma ramificação de um outro projeto em implementação há vários anos, o Bioimages<sup>1:)</sup>, em consonância com o qual se definiram os dois eixos de atuação do PBV: o desenvolvimento tecnológico-laboratorial e o desenvolvimento artístico-educativo. O primeiro eixo refere-se quer à pesquisa de técnicas de revelação baseadas na bioquímica — como o *caffenol* (Williams, 1995), ou outros reveladores à base de plantas (Pinho, 2019) — quer à realização de *ecobjets*, dispositivos de captura e de produção de imagens que utilizam materiais sustentáveis e/ou reutilizáveis. Parte do desenvolvimento deste eixo ocorre da investigação de técnicas e objetos pré-existentes e da sua exploração mediante propostas de criação e oficinas artísticas. Estas propostas ocorreram em diversos contextos: de residência artística, de atividades de enquadramento escolar e de colaborações com uma associação de desenvolvimento local e a sua comunidade próxima, dando-se, assim, corpo ao segundo eixo de ação no âmbito da educação artística.

Seguindo as abordagens axiais previamente identificadas, o PBV constituiu-se a partir de duas residências artísticas. Começamos com a Ecolab, com Yannick Röels (Cultureghem) e Emanuel Santos na qual se desenvolveu um laboratório portátil de revelação fotográfica. Na segunda residência, Diálogos, as artistas Rita de Almeida Leite e Yasmine Moradalizadeh, realizaram um trabalho colaborativo artístico a par de diversas oficinas com grupos e com comunidades, experimentando o laboratório portátil e outros objetos e técnicas desenvolvidas no projeto. As residências aconteceram de forma sequencial, tendo a primeira ocorrido de outubro de 2022 a janeiro de 2023 e a segunda de fevereiro a abril de 2023. Posteriormente, seguiu-se um período de exposição, partilha, divulgação, reflexão e consolidação dos resultados do projeto, que se prolongou até ao final de novembro de 2023.

Através destas áreas de atuação, com o PBV procuramos incorporar preocupações ambientais e abordagens alternativas à produção de imagens fotográficas seguindo uma perspetiva ecológica e colaborativa, orientada por uma visão crítica. No contexto desta investigação sobre a ecologia das imagens fotográficas (Sontag, 1979), consideramos importante explorar a ecologia e a arqueologia dos media de forma expandida (Alonso, 2019; Guattari, 2000; McLuhan, 1994), juntamente com os eixos de ação acima mencionados. Nesse sentido, resgatar técnicas ditas 'obsoletas' para se misturarem com as tecnologias recentes revelou-se uma estratégia para descobrir alternativas sustentáveis de produção de imagens. Por outro lado, a obsolescência abre um território à experimentação artística que é interessante para considerar formas alternativas de produção ainda não vinculadas às restrições temporais e aos utilitarismos de um mundo mercantilizado estando, assim, mais próximas da criação.



<sup>1:)</sup> <https://bioimages.i2ads.up.pt/easr/>

Consequentemente, as tecnologias atuais podem ser subvertidas através deste desvio para apoiar formas alternativas de produção. Em particular, o conflito entre ‘baixa’ tecnologia e ‘alta’ tecnologia é diluído num ambiente *DIY maker* (Anderson, 2012; Cubitt, 2017; Gershenfeld, 2005; Rifkin, 2011; Thompson, 2012), em busca de outras formas de produção de imagens.

No decorrer do PBV, tentámos perceber tecnologias que permitam a investigação de processos mais sustentáveis, mas que simultaneamente expandam a discussão e a reflexão sobre o que fazemos, como fazemos e as consequências do que fazemos. Deste modo, o projeto moveu-se em ciclos de ação-investigação (Lewin, 1946), em que as ações que experienciámos são objeto de reflexão para problematizarmos e configurarmos as abordagens seguintes.

Este texto <sup>2:)</sup>centra-se, assim, naquilo que tem vindo a ser os nossos processos e metodologias nos projetos de produção de imagem sustentável como combinações de diferentes técnicas de desenvolvimento laboratorial e produção de imagens fotográficas sustentáveis. Assumem-se os conflitos decorrentes de diferentes naturezas tecnológicas e reflete-se sobre os processos colaborativos e pedagógicos envolvidos na produção sustentável de imagens. Contudo, este texto procura ir além desses enquadramentos metodológicos e assume um carácter mais ‘descritivo’. Esta experiência procura uma aproximação às “artes de notar” (Tsing, 2022). Sentimos que a tecnologia baseada no progresso sem sentido está refém da escalação infinita com consequências ecológicas nefastas. Nesse sentido, procuramos *desescalar* as ditas ‘*high techs*’ para incorporar em processos ‘*low tech*’. No entanto, esse progresso e ânsia de escala não é apenas de dimensão tecnológica, tem também a ver, precisamente, com a ciência moderna e a “capacidade de fazer com que o enquadramento de uma pesquisa se aplique a escalas maiores sem alterar as questões de pesquisa” (Tsing, 2022, p. 85). Assim, não procuramos um enquadramento metodológico que justifique a nossa ‘prática’ e se enquadre nas escalas da ciência moderna e procuramos *praticar* uma escrita que não se separa do problema, da experiência do projeto e da sua especificidade. Contamos a nossa estória a Preto, Branco, Verde.

## 2. O processo

Conforme identificado previamente, o PBV seguiu dois eixos de reflexão-ação – técnico-laboratorial e artístico-educativo – que foram sendo postos em prática a partir das duas Residências, a Ecolab e a Diálogos. Ambas as Residências se envolveram com os eixos a partir de abordagens diferentes: inicialmente a partir da conceção de projeto e da sua construção em prototipagem e, de seguida, a partir da sua experimentação artística e educativa. Como a descrição do projeto irá demonstrar, a transversalidade entre eixos e residências fez-se a partir de uma vivência particular do tempo da produção/criação e da relação com a natureza do trabalho participativo e colaborativo. O eixo técnico-laboratorial compreendeu a exploração de técnicas de construção de objetos e dispositivos cuja



<sup>2:)</sup> Este artigo expande a comunicação efectuada no Todas As Artes Todos os Nomes 2023 e estende dois textos que se encontram em fase de publicação.

aplicação compreendeu contextos experimentais concretizados nos protótipos. O eixo artístico-educativo compreendeu, não só a definição das condições particulares que enquadraram a prototipagem dos *ecobjects* e do *ecolab* (Pinho & Assis, 2019, 2020), como contextualizou o campo da sua experimentação posterior, marcado pela ligação sensível e visual aos elementos naturais, ao acaso e ao erro e às manifestações participativas e colaborativas de diferentes pessoas que se foram relacionando com o projeto.

Referimos participação e colaboração como modos diferentes de estabelecer relações com a prática e entre os pares (Golding & Walklate, 2019). Entendemos que a participação implica uma relação mais exterior aos processos que tendem a ser definidos por um grupo e participados ou experimentados por outro grupo. Essa participação pode ser mais ou menos implicada. A colaboração já remete para uma autoria dos processos partilhada desde a raiz, pressupondo que ambos os envolvidos detêm o mesmo grau de envolvimento no processo. Na primeira fase do PBV, o nosso objetivo inicial foi compreender as necessidades e requisitos fundamentais para o desenvolvimento de um protótipo do Ecolab: um laboratório associado à fotografia analógica a preto e branco. A experiência e conhecimento que ambas as instituições (Cdl e FBAUP/I2ADS) foram adquirindo ao longo dos últimos anos, nomeadamente com a realização de oficinas de fotografia analógica em espaços sem laboratórios fotográficos, a par do desenvolvimento de *ecobjects* para captura e revelação fotográfica, juntamente com a investigação histórica e reflexão atual sobre Fotografia, levaram-nos a estabelecer requisitos específicos para o desenvolvimento deste laboratório. Foi dado privilégio à portabilidade e à utilização de materiais sustentáveis, de fácil acesso e replicação na sua construção. Simultaneamente pensado para funcionar em contexto escolar, o protótipo do Ecolab deveria permitir que várias pessoas o pudessem manipular ou estar integradas na sua utilização. Estabelecemos, assim, princípios de ordem pedagógica que ajudaram a definir melhor os critérios e objetivos para que o Ecolab fosse pensado. Destinado a ser manipulado por grupos, a sua utilização deveria ser coletiva e autónoma relativamente ao espaço.

Na segunda residência artística, testou-se o primeiro protótipo funcional do Ecolab durante as oficinas na Escola EB 2/3 de Miragaia, Porto, e com a comunidade próxima da Associação de Desenvolvimento Local Terras do Lagarto em Vilar de Amargo. Esta Residência explorou tecnologias e práticas fotográficas sustentáveis, permitindo aos participantes experimentar e ganhar autonomia nos processos de produção de imagens ecológicas. Através da mediação e da experimentação artística desenvolveram-se oficinas fotográficas em que se definiram os seguintes desafios: 1) a possibilidade de um processo de trabalho individual adquirir uma dimensão coletiva e participada; 2) a substituição de um processo tradicionalmente tóxico, por uma componente de registo e revelação ecológicas; 3) a perceção e conhecimento das diferenças entre o imediatismo da prática fotográfica digital e as características espaço-temporais da fotografia analógica.

Assim, as atividades de mediação procuraram a articulação de duas orientações de ação e reflexão: o envolvimento da pessoa na experimentação sustentável de recursos e materiais considerando os aspetos performativos e expressivos de uma prática que se quer alternativa ao tempo produtivo. Para potencializar o laboratório portátil e incorporar a prática artística pessoal, a equipa artística desenvolveu três tipos de atividades criativas didático-colaborativas: quimigramas, fotogramas e oficinas de retratos *pinhole*. Por meio dessas atividades, foram testados e aperfeiçoados o Ecolab, os *ecobjets* e a química ecológica para a realização das atividades, considerando o contexto de experimentação e as pessoas envolvidas.



### 3. Ecolab

Na primeira residência, uma quantidade significativa de trabalho e comunicação ocorreu à distância. Essa comunicação serviu para definir os requisitos do Ecolab: deveria ser construído com materiais acessíveis que utilizassem fibras naturais, como algodão ou papel; deveria ser transportável através de transportes públicos e facilmente replicável em contextos fotográficos não profissionais; além disso, deveria facilitar o uso colaborativo dos processos fotográficos, permitindo que vários indivíduos trabalhassem simultaneamente, ou pudessem assistir ao processo; e deveria permitir uma utilização seca – carregar uma câmara *pinhole* com papel fotossensível - e húmida - revelar uma fotografia. O tempo de execução, a escolha de materiais sustentáveis e a conceção de um objeto transportável foram os desafios mais significativos. Inicialmente, a equipa pensou na ideia de uma mochila inspirada nas raízes históricas dos laboratórios fotográficos portáteis ou de um objeto que pudesse ser acoplado a uma bicicleta. O processo de trabalho acabou por estabelecer o objetivo de um laboratório no formato de uma caixa de cartão dobrável.

Definidos os requisitos em função dos objetivos, conjugaram-se tecnologias complexas como a modelação 3D através de Rhino e Grasshopper, com a modelação de papel através de dobragens em técnicas de kirigami e *origami*. A exploração de uma forma mais esférica, económica e orgânica com as referidas técnicas, conduziu a uma forma geodésica. Para criar um objeto leve, transportável, fácil de construir e que pudesse ser replicado, trabalhamos inicialmente em pequena escala com modelos de papel. Em seguida, passamos a desenvolver protótipos de cartão para estudar os requisitos de espaço, necessidades de uso e durabilidade do material (Fig. 2). A dimensão do laboratório deveria acomodar tanques de revelação com tamanho máximo de 10x15cm para facilitar o manuseio, e incluir filtros de luz vermelhos adequados para revelação, que permitissem que quem os manipulasse visse o processo e ao mesmo tempo o tornasse visível para outras pessoas.



**Figura 1: Origami e Kirigami**

Fonte: os autores



**Figura 2: Protótipo em cartão**

Fonte: os autores

Durante a criação e construção do Ecolab, foi necessário utilizar materiais não biodegradáveis para concretizar objetos resistentes e duradouros, mas procurou-se um equilíbrio que fosse compensando esse gasto. Por exemplo, usamos a modelação e impressão 3D para desenvolver objetos de auxílio à captura e produção de imagens. Chamamos de *ecobjects*, porque a sua produção está pensada num sentido ecológico. São prototipados em ambiente DiY, de modo que o seu processo de construção possa ser replicado. A forma de construção é aberta para que possa ser alterada, adaptada e inovada de forma autónoma. Como é um processo aberto também convida a discussão ecológica sobre todos os seus passos e recursos.

Utilizou-se plástico que pode ser reciclado, fibras mais naturais que sintéticas, menos colas tóxicas, entre outras decisões comprometidas com os princípios assumidos pelo PBV. Assim, o facto de se utilizar Polylactic Acid (PLA) para os objectos não significa que o processo seja mais amigo do ambiente do que outros plásticos e, nesse sentido, continuamos a problematizar e a investigar esta e outras alternativas. Sobretudo, a modelação e impressão 3D com plástico permite produzir modelos e protótipos sem intenção de produção massiva e em escala, mas com maior capacidade de disseminação pública e gratuita, para que possam ser desenvolvidos através da reutilização ou noutros materiais sustentáveis.

O trabalho de desenvolvimento do Ecolab realizado por Yannick Röels e Emanuel Santos teve uma segunda fase no Cultureghem, organização socio-cultural sediada no mercado público Abattoir, no Anderlech, em Bruxelas, em setembro de 2023. A partir da experiência do protótipo montado na Casa da Imagem foi realizado um novo, utilizando outros materiais com a intenção de conferir mais resistência ao objeto e, por outro lado, facilitar a sua montagem. Desta vez, optou-se por encomendar um serviço de corte de peças em MDF a laser, para conseguir um controlo mais preciso das dobragens implicadas na montagem do Ecolab. Consequentemente, obteve-se um objeto mais robusto, mas também mais pesado em que o tempo e a dificuldade de montagem não se alteraram significativamente.

O Ecolab foi testado num evento público gratuito, aberto à participação. Foi improvisado um estúdio fotográfico ao ar livre, com focos de luz para ajudar na captura de retratos *pinhole* do público participante. Relativamente aos materiais utilizados na produção dos *ecobjects*, o fator ecológico foi colidindo com os fatores de acessibilidade. Esta é uma questão levantada em muitos outros processos atuais, de procura de uma sustentabilidade entre a maior ecologia dos produtos e o seu custo financeiro; os materiais e produtos mais ecológicos são, na grande maioria das vezes, mais caros e mais difíceis de aceder; a maior parte das pessoas não tem poder de escolha e, entre o produto mais diferenciado, mais ecológico e mais caro e o produto massificado, menos ecológico e menos dispendioso, apenas pode comprar o segundo. Esta é uma questão de igualdade social que também teve impacto na concretização do projeto. A equipa foi ponderando na circunstância real de que o impacto da nossa proposta depende da sua possibilidade de se disseminar noutras escalas por via de modelos adaptados a cada realidade em ambiente DIY. Só assim terá um efeito positivo no âmbito da produção de imagens pelas comunidades de aprendizagem e criação.

Portanto, muitas das nossas escolhas procuraram conciliar a relativa facilidade de acesso com um menor impacto ecológico, não tendo sido possível optar pelas soluções ideais. Finalmente, espera-se que a produção destes *ecobjects* permita a realização de processos e imagens fotográficas mais ecológicas e que sejam uma alternativa à criação digital, tanto pelos materiais, como também pelo seu particular (lento, reflexivo) modo de produção.

## 4. Diálogos

A segunda Residência do projeto PBV teve início após a residência Ecolabs. Envolveu uma estreita coordenação entre a equipa artística do projeto e as artistas Rita de Almeida Leite e Yasmine Moradalzadeh, bem como uma partilha prévia do processo de trabalho e desafios da residência anterior. A residência Diálogos, como o nome indica, articulou a experimentação do protótipo do Ecolab com a utilização de processos químicos ecológicos (Caffenol-C); compreender uma reflexão sobre imagem e ecologia no desenvolvimento das práticas artísticas autorais; considerar o trabalho autoral do ponto de vista colaborativo e integrar propostas de trabalho com diferentes grupos de pessoas, incluindo grupos de alunos e pessoas pertencentes à aldeia de Vilar de Amargo.

Assim, a par do trabalho fotográfico autoral desenvolvido de forma colaborativa pelas artistas, as técnicas de fotografia *pinhole* e de quimigramas foram propostas transversais nesta residência, resultando em atividades de mediação com os diferentes parceiros e seus grupos. A Escola EB2/3 de Miragaia, sob a orientação da Professora Irene Loureiro e de um grupo de alunos do 9º ano (entre os 13 e os 14 anos), foi o primeiro grupo que participou neste projeto. Foram propostas três sessões didático-experimentais que decorreram ao longo de duas semanas. Precedendo as atividades, foi realizado um primeiro momento

didático onde foram partilhados os princípios de formação de imagens de luz e foi explicado o processo de revelação fotográfica. Foram realizadas oficinas de *pinhole* e fotogramas, com cada grupo de estudantes alternando a experimentação entre as duas técnicas. Para esta oficina foram utilizadas as câmaras *pinhole* desenvolvidas por Tiago Pinho (impressas em 3D no âmbito do projeto Bioimagens) e pelo Ecolab. As fotografias foram tiradas no jardim contíguo à Escola, o Jardim das Virtudes, e reveladas no exterior, utilizando o Ecolab (Fig. 3). Paralelamente, foram realizados fotogramas no laboratório fotográfico da Escola, que tem estado em desuso e que foi recuperado para a atividade. Ambas as sessões respondiam à aprendizagem e experimentação de processos tradicionalmente referentes a quem inicia o contacto com a fotografia analógica a preto e branco. Deste modo, permitiram que os participantes se deixassem deslumbrar pela transformação da imagem latente na imagem fotográfica e iniciassem jogos de composição de luz e sombra.

Na sessão final, divididos em pequenos grupos, os estudantes realizaram quimigramas, uma técnica fotossensível que explora a interação de diferentes matérias com o papel sensibilizado, de forma plástica, fazendo uso de uma paleta cromática que se revela na utilização alterada da química de revelação. Assim, para criar as imagens foram experimentadas diversas matérias como o vinagre, o sal, a tinta, as flores e a terra do jardim.



**Figura 3: Utilização do Ecolab**

Fonte: os autores

Após a participação dos estudantes, foi realizada uma sessão de reflexão sobre as propostas e processos. Os estudantes identificaram-se com as diversas técnicas exploradas durante as atividades, enfatizando o processo de criação de uma imagem luminosa a partir de uma caixa (*pinhole*), a formação de imagens latentes, o processo de desenvolvimento e a liberdade expressiva oferecida pelos quimigramas. Além disso, discutiram o não imediatismo das fotografias em comparação com as imagens digitais. Esta diferença no tempo das imagens foi um fator de surpresa apreciado. Considera-se que todas estas técnicas permitiram expandir o campo de percepção daquilo que pode ser considerado uma fotografia. A utilização de técnicas que pertencem a um campo obsoleto da produção fotográfica comum, trouxe uma dimensão que articulou, simultaneamente, o domínio sobre a prática com a exploração sobre a imagem. Isto é, quanto mais os participantes nas atividades compreendiam os princípios subjacentes à formação de uma imagem no papel, mais o resultado visual da fotografia, correspondia a uma representação com um carácter extremamente diferente daquele obtido pelo disparo de um telemóvel. A compreensão de outras práticas fotográficas compreendeu, assim, a aceitação e integração de um outro tipo de fotografias <sup>3:)</sup>(Aumont, 2005).

A residência Diálogos teve uma segunda etapa mediada pela Associação de Desenvolvimento Local Terras do Lagarto, sediada em Vilar de Amargo, através de uma das suas fundadoras, a Marlene Lebreiro. Em Vilar de Amargo, as artistas Rita de Almeida Leite e a Yasmine Moradalizadeh, iniciaram os registos do seu projeto autoral colaborativo e, com a Casa da Imagem, realizaram um conjunto de retratos de diversas pessoas de Vilar de Amargo usando câmaras *pinhole* e um laboratório fotográfico improvisado. O início da Residência foi marcado pela vivência de diferentes lugares da Vila, campos arados, bebedouros públicos para animais e o chafariz da aldeia serviram de palco para a interação performativa de materiais, com suportes fotográficos. Isso envolveu fazer o papel fotográfico reagir com elementos naturais como água, terra e plantas, utilizar materiais orgânicos e humildes para expor à luz quando projetado em papel fotossensível e aproveitar a química ecológica para obter variações de preto e sépia (Figuras 4 e 5).

A permanência na aldeia durante dois dias foi coincidente com festividades locais, o que permitiu envolver pessoas da comunidade, que compareceram à festa de domingo, numa atividade de registo de retrato fotográfico com câmaras *pinhole*. As pessoas da comunidade reagiram de diferentes maneiras, a desconfiança inicial foi sendo ultrapassada à medida que as fotografias em negativo iam sendo expostas na parede exterior da torre do relógio. Alguns dos participantes manifestaram interesse devido às memórias nostálgicas de visitas anteriores de fotógrafos e fotografias à *la minute*, enquanto outros ficaram intrigados com o processo de revelação fotográfica, que era novo para eles. Os participantes não apenas apreciaram as imagens, como quiseram compreender o processo na totalidade, acompanhando desde a captura da imagem até à exposição.



<sup>3:)</sup> "antes de ser uma reprodução da realidade (...) a fotografia é um registo (...) esse saber sobre a génese fotográfica é essencial." (Aumont, 2005, p. 120).



**Figura 4: Experiências com elementos naturais**

Fonte: os autores



**Figura 5: “fogo, terra, ar e água”, quimigramas**

Fonte: os autores

## 5. Um Ecolab no jardim, junto à fonte ou no mercado: fotografia partilhada

O registo fotográfico abre-se ao mundo, captura-o e relaciona-se com ele, mas depende sempre de uma perspetiva individual (um ponto de vista) e de um conjunto de escolhas que produzem uma imagem referente à realidade que capta. Sendo, aparentemente a reprodução 'exata da realidade', a imagem fotográfica é sempre uma construção subjetiva<sup>4:)</sup> (Didi-Huberman, 2011). Quanto à revelação da imagem fotográfica, na nossa memória coletiva associamos a prática laboratorial da fotografia analógica a ambientes alquímicos, como algo de secreto e privado. Relembramos como se fazia fotografia, até à década de 1990: as imagens latentes da película reveladas num espaço escuro, apenas iluminado por uma luz vermelha, através de um processo de trabalho que requeria método, tempo e concentração. O laboratório fotográfico era um espaço-tempo muito particular. No laboratório, éramos manipuladores de máquinas e de químicas intensas, observadores sensíveis das imagens; trabalhávamos sozinhos, isolados, com um olhar focado.

Neste enquadramento, a abordagem de Preto, Branco, Verde à fotografia força uma experiência diferente da produção fotográfica tradicional. Essa nova prática advém dos dispositivos e materiais que utilizámos: a câmara *pinhole*, o Ecolab, o *caffenol* e as matérias orgânicas, a par dos processos de criação das imagens, nomeadamente, com os quimigramas. Comparando a prática tradicional com esta nova prática, o que perdemos em isolamento, ganhamos em partilha, o controle perde para o encontro, o segredo torna-se acessível.

A captura de imagens que realizámos com a câmara *pinhole*, no espaço do Abattoir e em Vilar de Amargo, concretiza de forma simples o fenómeno da câmara escura - independente da determinação humana - que quase descompromete o fotógrafo do resultado que vai obter. É certo que podemos decidir a forma da câmara *pinhole*, a sua distância ao objeto, adivinhar o enquadramento e calcular o tempo de exposição. Porém, se na câmara fotográfica antevíamos a imagem a fotografar através do reflexo único que a câmara nos fornecia, na fotografia com a *pinhole*, apenas podemos imaginar a imagem que vai ser registada e, nesse aspeto, partilhamos o mesmo olhar de todos e qualquer um sobre o que vai ser fotografado. Fotografando com a *pinhole*, acentua-se o papel do acaso e podemos tornar o momento de fotografar numa prática bastante partilhada.

Juntando os *ecolabs*, tornámos a experiência de fazer fotografia numa performance pública. Os *ecolabs* são objetos pensados para conferirem autonomia, mobilidade e ar livre aos seus utilizadores. O laboratório, de espaço fechado e isolado, passa a ser um objeto que pode ser manipulado por vários atores em alternância e partilha, no espaço aberto, público e iluminado. No Jardim das Virtudes, o *ecolab* foi utilizado com os participantes da Escola para fazer fotografias utilizando as câmaras *pinhole*. As câmaras foram apontadas para registar a



<sup>4:)</sup> "Falar de imagens dialéticas é, no mínimo, projetar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos da sensibilidade, o óptico e o tátil, neste caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com os seus equívocos, os seus espaçamentos próprios) (Didi-Huberman, 2011, p. 141).

paisagem e para fazer retratos. O maior desafio sentido foi a relação entre o tempo e o movimento. O hábito de fotografar com digital, tornava a necessidade de esperar uma realidade estranha. A possibilidade de utilizar caixas para registrar imagens que puderam ser reveladas no local, conferiu uma espécie de tempo paralelo à fotografia analógica, em que o que foi registrado ainda era visível ao mesmo tempo que imagens em negativo surgiam.

Para além do carácter participativo permitido pela utilização da câmara *pinhole* e do *ecolab*, abrangemos maior número de participantes pelo recurso à química de revelação ecológica *caffenol*. A preparação simples e acessível deste revelador e a sua baixa toxicidade, tanto para as pessoas como para o ambiente, aumenta a acessibilidade da prática fotográfica. O processo de revelação com *caffenol* é essencialmente experimental e plástico, não fazendo muito sentido utilizá-lo com a expectativa de poder controlar absolutamente a uniformização ou estabilização dos resultados. Com o *caffenol*, composto por ingredientes como o café, que não é uniformizado quimicamente e é, por isso, bastante instável, as imagens produzidas vão estar sempre sujeitas a diferenças e alterações. Escapando à necessidade (da fotografia industrial) de controlar ao máximo os resultados, revelando com *caffenol* envolvemo-nos numa experimentação química mais lúdica, fluida e sensorialmente estimulante.

Nos quimigramas que realizámos, experimentámos agir sobre as folhas de papel fotossensível com matérias e elementos muito diferentes: para além do *caffenol*, do sal e do vinagre, no Jardim das Virtudes, com plantas recolhidas pelos participantes; em Vilar de Amargo, esfregámos terra, escorremos água, deixámos as folhas voar; na Casa da Imagem, queimámo-las com fogo; no mercado Abattoir, com restos orgânicos da confeção colaborativa do almoço, sombreámos e tingimos as folhas. Com as impressões, tingimentos, viragens e múltiplas reações químicas do papel fotossensível, agimos para interferir e causar reações e criámos como que imagens-corpo. Não são imagens traduzíveis, nem podem ser lidas; são a própria matéria interferida, tal como a cicatriz na pele, o solo escavado ou a árvore queimada. São bioimagens. Estamos de 'regresso ao mais básico', mais próximos dos processos primordiais da fotografia, como o papel salgado ou a albumina e antevemos outras possibilidades de trabalho, agindo sobre o papel orgânico com a prata da forma mais artesanal possível.

Se a primeira fase das residências utilizou ferramentas digitais e trabalhos manuais para construir um objeto de natureza precária, no sentido da sua fragilidade e degradação, na segunda fase das residências do Diálogos a tecnologia digital foi reduzida. O projeto PBV está empenhado em tentar estabelecer um equilíbrio na produção artística da fotografia, que mitigue os impactos ambientais da tecnologia fotográfica tradicional, reconhecendo a sua capacidade de produzir imagens mais 'amigas' do ambiente do que as imagens digitais. Ao avaliar a pegada ecológica da produção de imagens fotográficas, as imagens digitais, apesar de não possuírem materialidade física, não podem ser consideradas inofensivas porque os meios tecnológicos que as produzem têm um tremendo impacto ambiental (Levin et al., 2023). A ciência tem avaliado o impacto ambiental e a pegada ecológica dos materiais utilizados na indústria. Acreditamos na utilização de métodos de produção artesanais, mais biológicos e ecológicos. Hoje, podemos utilizar tecnologias complexas para otimizar a processos artesanais, como na produção dos nossos *ecobjets* e do *Ecolab*, utilizado nas atividades das residências Diálogos. Abriu-se um diálogo entre recursos de tecnologias digitais e materiais 'pobres' como forma de realizar uma prática artística que os combina numa nova performatividade com impacto no corpo, como um ato híbrido: o carácter do analógico permanece (sua duração e a sua materialidade física), mas agora potencialmente



acelerada pela capacidade de comunicar imediatamente no espaço digital, potencialmente restaurado pela capacidade de se redesenhar digitalmente. A problemática teórica foi concretizada em hipóteses de ação e, conseqüentemente, a sua viabilidade pode ser avaliada. As escolhas e decisões do projeto poderão, assim, ser revistas e permitirão novas hipóteses de processos e materiais.

A fotografia, tarefa que habitualmente associamos a um ato individual, ganhou uma dimensão coletiva através de dinâmicas pedagógicas. Numa consciência performativa sempre alerta e atualizada pela urgência climática, a fotografia tornou-se, neste projeto Preto, Branco, Verde, um dispositivo para a colaboração entre artistas e para a participação de outros grupos, através de um processo de mediação artística fundamentalmente experimental e relacional, misturando pessoas, tecnologia e natureza na criação de imagens fotográficas.

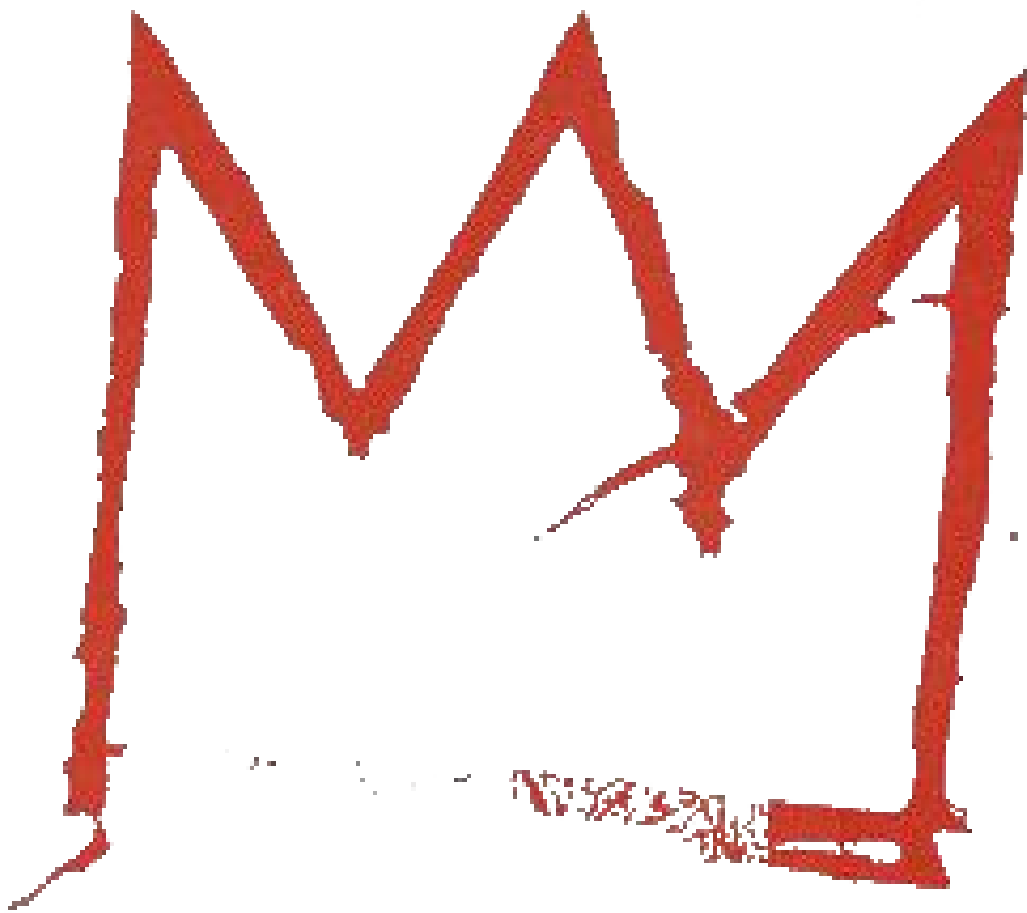
## Financiamento

Este projeto foi financiado pela DGArtes e suportado pela Culturghem.

## Referências

- Alonso, C. (Ed.). (2019). *Mutating ecologies in contemporary art*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Anderson, C. (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. Berkeley: Crown Business.
- Aumont, J. (2005). *A Imagem*. Coimbra: Edições Textografia.
- Cubitt, S. (2017). *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*. Durham: Duke University Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora.
- Gershenfeld, N. (2005). *Fab: The Coming Revolution on Your Desktop-from Personal Computers to Personal Fabrication*. New York: Basic Books.
- Golding, V. & Walklate, J. (2019). *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Guattari, F. (2000). *The Three ecologies*. London: The Athlone Press.
- Levin, B.; Schumacher, S.; Ruelfs, E.; Beyerle, T.; Angus, S.; Bozak, N.; Neilson, B.; Ribbat, C.; Solie, K.; Westner, K.; Redmann, R. & Mintie, K. (2023). *Mining photography: the ecological footprint of image production*. Online: Spector Books.
- Lewin, K. (1946). Action research and minority problems. In G. Lewin (Ed.). *Resolving Social Conflicts* (pp.34-46). New York: Harper & Row.
- Mcluhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press. Consult. 17 jan. 2024. Disponível em: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=20DED23C30D43FAF7911CB9D65985B2F>

- Pinho, T. (2019). *Fórmulas Químicas – Bioimages*. Consult 17 jan. 2024. Disponível em: <https://bioimages.i2ads.up.pt/easr/en/formulas-quimicas/>
- Pinho, T. & Assis, T. (2019). Bioimages in Artistic Education: Action-Research of the Production of Images and Their Devices From Ecological Processes. *Proceedings of INTED2019 Conference*. Available at: <https://library.iated.org/view/PINHO2019BIO?re=downloadnotallowed>
- Pinho, T. & Assis, T. (2020). Redesigning The Pinhole Camera: An exercise about how to develop an "Ecobjet" for creating "Bioimages. *Proceedings of EDULEARN20 Conference*. Available at: <https://library.iated.org/publications/EDULEARN20/start/450>
- Rifkin, J. (2011). *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*. London: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. London: Penguin.
- Thompson, R. (2012). *Manufacturing processes for design professionals*. London: Thames & Hudson.
- Tsing, A. (2022). O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/o-cogumelo-no-fim-do-mundo>
- Williams, S. (1995). *A Use for that Last Cup of Coffee: Film and Paper Development*. Disponível em: <https://people.rit.edu/andpph/text-coffee.html>



# HENRIQUE S. ANDRADE



## DRAWING RESEARCH: CREATIVE APPROACHES TO ARCHITECTURAL RESEARCH | **DESENHAR UMA PESQUISA: ABORDAGENS CRIATIVAS PARA A PESQUISA ARQUITETÓNICA**

O desenho é generativo, tal como a fotografia, a escrita e a pintura, que podem ser considerados formas de design que utilizam a criatividade, podendo ser úteis à investigação. O *Critical Spatial Practice* (Rendell, 2011) utiliza a sinergia entre Arquitetura e Arte, em intervenções críticas e reflexivas. Coletivos como "Rael San Fratello" exemplificam como métodos criativos ampliam o processo de design, sugerindo que essas abordagens podem ser incorporadas na investigação arquitetónica e no geral, apesar de parecerem incompatíveis com o método científico. Através de desenhos produzidos para uma investigação de doutoramento, pretende-se demonstrar o potencial analítico e visual do Desenho.

Drawing it's a generative tool. In a broad sense photography, writing, and painting can be considered forms of design that utilize creativity, which can intertwine with other generative processes like research. *Critical Space Practice* (Rendell, 2011) emphasizes the synergy between Architecture and Art, marked by critical, reflective interventions. Collectives like "Rael San Fratello" exemplify how creative methods expand design inquiries. Suggesting these approaches can be embraced in architectural and broader research despite appearing incompatible with the scientific method. This article showcases drawings from a Phd research, that enriched research questions and hold potential in conveying findings through visual essays.

ARTE — ARQUITETURA — INVESTIGAÇÃO  
DESENHO — METODOLOGIAS CRIATIVAS  
ART — ARCHITECTURE — RESEARCH  
DRAWING — CREATIVE METHODOLOGIES

## 1. Introduction: drawing and research

This article aims to explore the use of “drawing” as a research methodology from the experience of applying it in the planning and starting phases of my own PhD research. Instead of attempting to explain “what is drawing”, which might prove to be a very wide concept to be effectively defined, there is a need to explain the positioning taken towards it, from which the experiences described in this text start. There are 3 important concepts related to drawing that are relevant to this text.

The global skill of drawing a perceived object, person, landscape (something that you see "out there") requires only five basic component skills, no more. These skills are not drawing skills. They are perceptual skills. (Edwards, 1999, p.17)

Drawing has a lot to do with perception hence why some authors, like Edwards, regard it to be a way of “seeing” and perceiving the world around us. In this way, Drawing can be both a skill and a tool that allows us to interact with the physical world. On the other hand, Drawing is also a way of thinking:

Drawing, like dancing, is an exploratory, sense-making process where the observer, and the thing or idea observed, are inextricably bound together in a physical, material space/time relationship. Drawing is both an active and subjective engagement, valued by artistic researchers, not only for what may finally be encrypted in the drawing, but more significantly for the access provided through drawing to thinking that is close to the unconscious. (Mäkelä *et al.*, 2014, p.4)

As it is used in any design practice, drawing is also an activity close to the domain of ideas. Despite starting from the physical, drawing is also an analytical tool that can allow us to critically interpret reality. Finally, as a result of the last two, drawing might be the start of any transformation of reality since, by capturing and analyzing it, drawing is the ideal starting point of any creation process. Thus, the meanings of the words “drawing” and “design” are very close, in the sense that both are processes of creation and change so, in a broad sense, photography, sculpture, painting or even writing can all be examples of ways of drawing or designing something new. “Drawing and design constitute two, partly overlapping, sets.” (Sacchi, 2022, p.1).



The use of drawing in research is often associated with the possibility of illustrating knowledge and facilitating its communication. In social sciences, particularly anthropology, there are a lot of examples of its use as an observational ethnographical tool (Silvano, 2018). More recently, the work of some authors raised awareness of its importance as an analytical method (Taussig, 2011; Weaver-Hightower *et al.*, 2017), particularly in the field of comic-based research. However, the experiences described in this document intend to question what the place of artistic drawing in the world of scientific research might be. The word “artistic” is chosen to describe drawings that are to be created in a process similar to art production and not to judge their artistic value as a product. In other words, the interest of this research in drawing concerns the process and not the finished product, given that a drawing does not have to be a finished piece. At this point, it is relevant to cite the painter Paul Klee’s positioning toward Drawing, which looks at it as an experience with endless possibilities, like a walk, that takes its author to a place where he may be enriched or completed by the event upon return.

An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk’s sake. The mobility agent is a point, shifting its position forward. (Klee, 1953, p.16)

## 2. Creative approaches as a methodology

Starting from the title, it is important to explain the meaning of the expression “creative approaches”. The objective of this article is to describe the experience of applying methods from art-based research in work whose main goal is not art production. These methods are also close to design research since both fields of research share a generative goal and aim to produce something. In doing so, these methods might bring the possibility of uncovering new “types” of data that could not be gathered by traditional research.

A group of student participants could be presented with materials commonly used in collage making (magazines, newspapers, colorful selection of paper, drawing tools, pens, scissors, glue, tape, etc) and asked to create a collage or drawing that represents their perception of the drinking culture on their campus and how it makes them feel. Students also could be asked to provide a textual description of their collage. Both the visual art and their textual descriptions could be analyzed. This approach has the potential to bring forth data that would not emerge with visual or verbal communication alone. (Leavy, 2017, p.20)

Although design is familiar to creativity related methods, art-based methodologies might create the opportunity to expand these already existing approaches from the individual use of the author to an enrichment of the creative process through participation, where drawing might become participatory drawing.

Creative approaches act as experimental and innovation-driven tools towards that goal. Whether this can be applied in less “productive” steps of a research process is the main question behind this paper. Hence, the word creative is used in the title to designate approaches borrowed from art and design-based research, while also referring to their closeness to creative processes and experimental trials.

Creative approaches might include painting, photography, writing, sculpture, and many more. All these methods might be understood as a way of “drawing” something, even research. Research starts with the selection of one of the many possible approaches to apply, since their different purposes allow the gathering of different types of data regarding the subject of research. What art knowledge brings to the table is the possibility of working with abstract ideas, opening the door to use interpretation as a way for researchers to learn from the ideas of other individuals.

In one sense, visual arts-based practices are necessarily participatory—that is, visual art has an audience that experiences it. (Leavy, 2008, p.242)

Interpretation is also a fundamental concept in the critical analysis of a subject. Therefore, creative approaches might be useful in any phase of research that requires the researcher to be analytical. For interpretation to happen, visual methods must be, not only representative or illustrative but also “artistic”, with the ability to induce subjectivity and therefore enrich creative processes. In this sense, subjective is both what nourishes creation and interpretation of what is. This is also why creation and interpretation are not independent of each other.

Since creative arts research is often motivated by emotional, personal, and subjective concerns, it operates not only on the basis of explicit and exact knowledge but also on that of tacit knowledge. (Barrett & Barbara, 2007, p.4)

Creative approaches might also be understood as processes that indulge in this sort of tacit knowledge making it visually readable as an addition to the knowledge generated by traditional methods. Through the experience of using Drawing as a research tool, described and shown on this paper, it is expected to make a valid contribution to drawing research by providing a report of its use in a Phd research context.

As well as opportunities, art-based research methods, also present some ethical challenges. Artistic work brings the question of authorship and ownership of the work. The telling of personal “stories” also calls into issues of privacy and confidentiality, this presents a very challenging terrain for conducting research. Another concerning question is that the subjectivity that allows interpretation is a field where emotion plays a huge part. With this being said, it is hard to measure and classify the influence that emotion might have on the research data. As well as the likelihood of making positive or negative impacts on subjects or participants by being experiencing the artistic approach (Cox & Boydell, 2015).

### 3. Drawing as critical spatial practice

The PhD research from which this paper originated started by studying the relationship between Architecture and Participation. Participation is a wide and interdisciplinary field of knowledge. Regarding Architecture, many scholars’ work shows the benefits of a participatory approach to architectural design. (Arnstein, 1969; Edwards-Groves *et al.*, 2016) At the same time, others identify the need to critically evaluate these processes, from their successes but also failures (Schelings & Elsen, 2022). In an interview Jeremy Till remarks that many times participation tends to become a sort of political obligation, not actually engaging the public in a way that is meaningful to the design process (Upmeyer, 2016). Some of the difficulties concerning participative architecture are a symptom of some

disciplinary paradigms (Foster, 2017; La Cecla, 2008) that result in some incompatibilities between architecture and participation. Furthermore, the work of interdisciplinary architecture collectives, like “forensic architecture” or “assemble studio”, suggests a way of designing or thinking about space with contemporary city problems at its core. So, this incompatibility is something to work on, in order to use participation to produce better results in design. Empirically, art and creative methods seem to allow the establishment of connections where there are gaps in Participatory Architecture.

“Critical Spatial Practice” is how Jane Rendell designated a field of activity where art and architecture meet (Rendell, 2009). This is a kind of intervention where spatial context is the main motivator. Unlike Architecture, their primary goal is not to provide solutions to problems but rather to elaborate a critical and analogical essay about that same space. In 2019, Rael San Fratello studio made an intervention on the border of USA and Mexico with the same characteristics. The intervention “Tetter-totter wall”. By placing playground toys between the border wall, no direct solution was provided to the place, however the political discussion and questioning about it was amplified by the intervention.

The Critical Spatial Practice approach is a kind of action-based research where the chosen place is the object of research. The creative methods are used to amplify the analytical discourse around the place and consequently the questioning around it. In this sense, Critical Spatial Practice might be understood as a less traditional methodology of design and research where creative approaches might be used as tools. Markus Miessen work follows the notion that Critical Spatial Practice is the most compatible way to use participation in architectural design. Miessen looks at conflict as something that is part of the participation process and therefore needs to be worked on with a critical approach (Miessen, 2011; 2017).

In a general sense, utilizing creative approaches to generate something material might be seen as a form of drawing, and what is design if not a form of drawing space?

## **4. Drawing my PHD research**

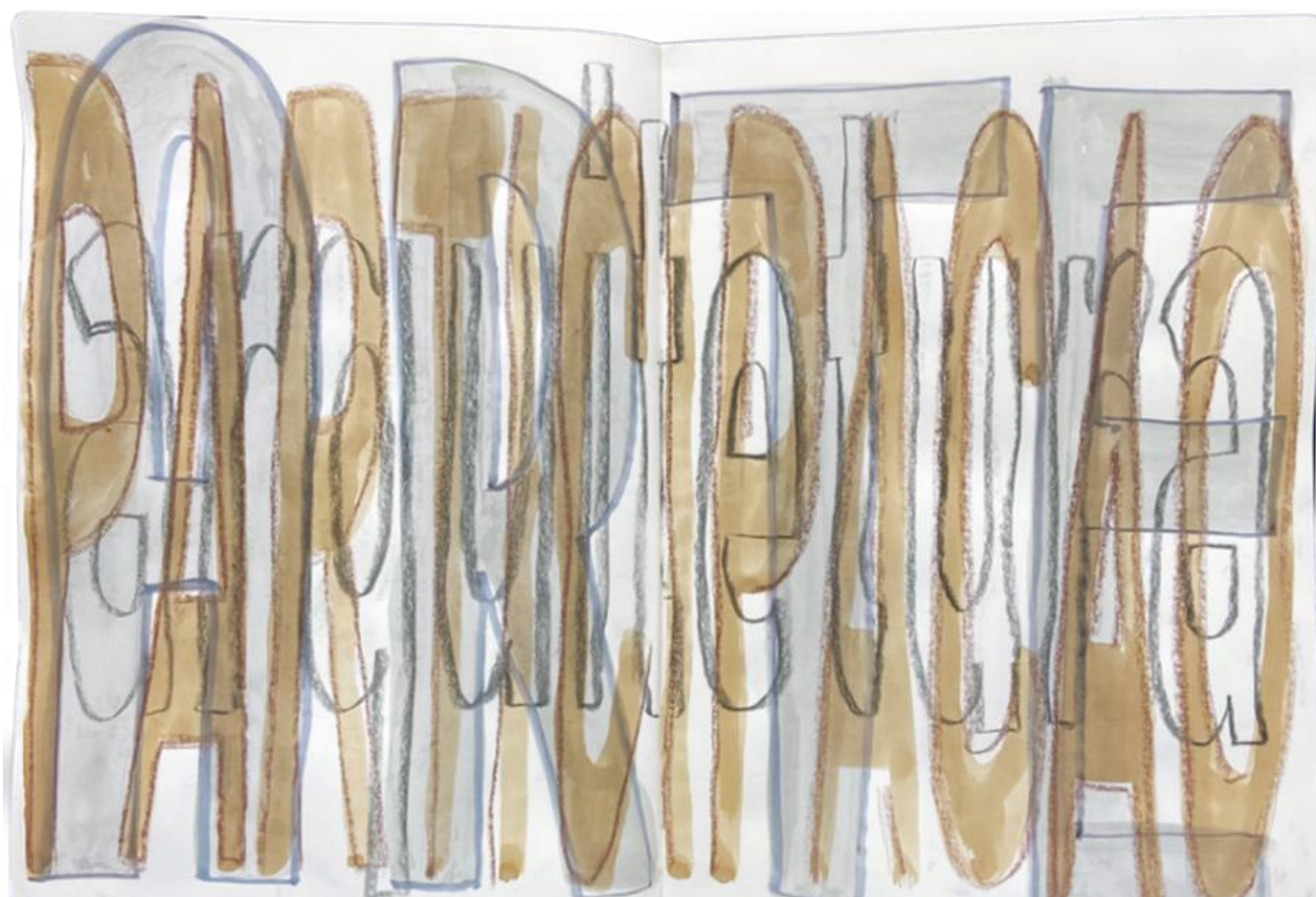
The choice of the theme that would motivate the referred PhD research was followed by all the classical obstacles of this phase. The “problem”, with its related literature and case studies, became more complex, while there was also a need to find a starting question that was to be provided with a hypothesis.

The research was to be planned with the goal of looking into Critical Spatial Practice as a tool and ultimately a compatible way of practicing participative Architecture. To do this, experimentation on this methodology was to happen. In this sense, the object of study would be a methodology, so it would be possible to apply it and therefore test it in specific situations, but in the very own research, as well.

Drawing started to happen naturally in parallel to reading. This creative approach was found to be a way to promote critical analysis of the case studies and literature so, it was decided that drawing would happen as part of the research to be practiced and organized in a sort of visual and conceptual diary. This set of drawings was fundamental to problematizing and synthesizing the literature review in order to pose the research question.



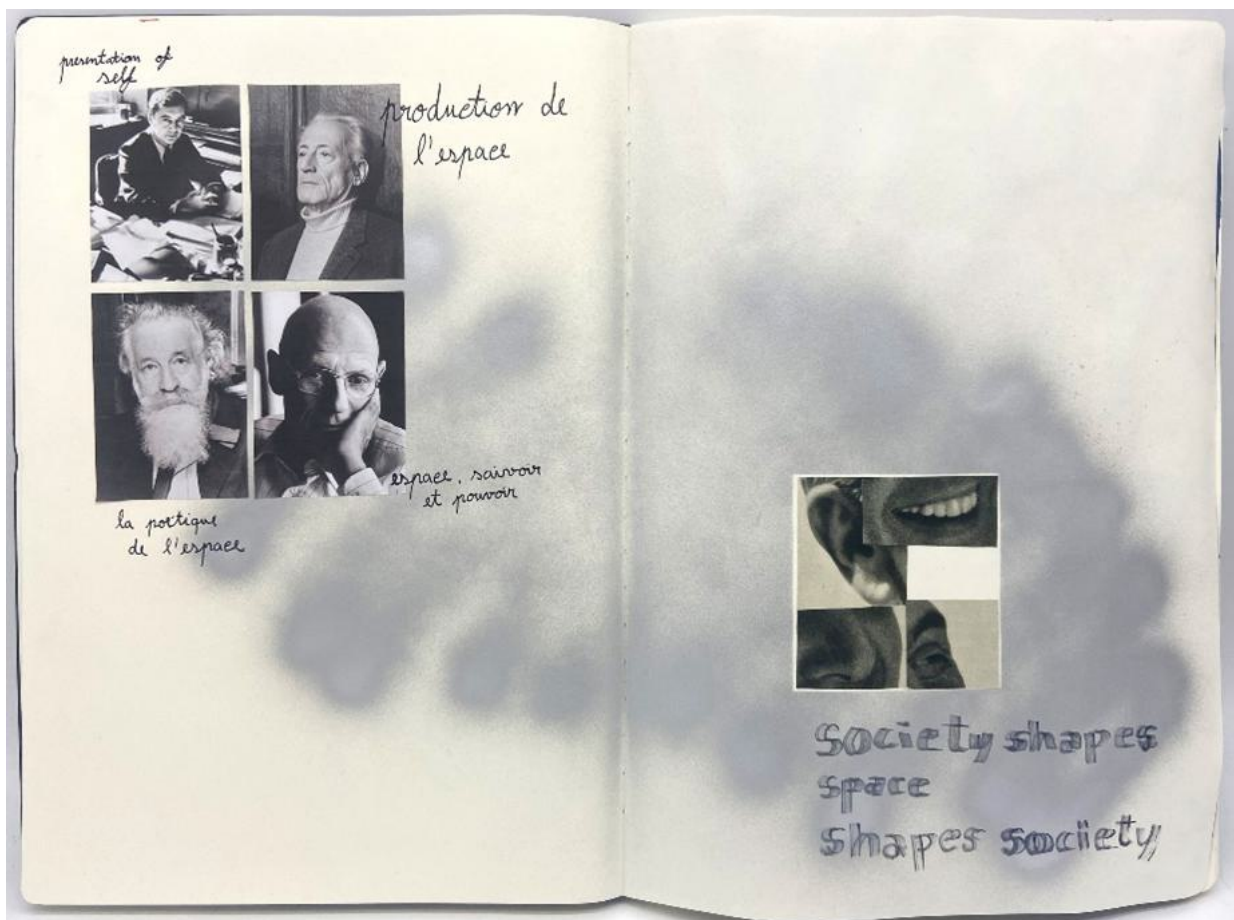
On the catalogue for the 1990 Louvre exhibition: *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Jacques Derrida describes drawing as a purely exploratory activity by calling it, and the person who draws, blind. Then the author explains this comparison. When trying to draw a blind man (as the subject), the person who draws (who is also blind) has no other option but to produce a sort of self-portrait, by gathering information within himself. (Ponzio, 2019, p.118). A sort of activity that has the capacity to allow a blind man to represent blindness suggests that the great advantage of drawing it is not in its final product (an image) but instead in its process, and in the underlying events that happen within the drawer subconscious. (Alphen, 2008, p.61). Similarly, the drawings that are present in this article, are but representations of a moment in research where some qualitative information gathered in literature needed to be critically analyzed. So, each of these drawings is a memory of those moments and not a visual representation of the gathered knowledge.



**Figure 1: Visual diary – page 1**  
Source: Henrique Andrade, 2023

The drawings start from the recognition of a conflict but also a dialogue between the topics of Architecture, Participation, and Art. From here, each page of the diary was used as a parallel practice since it was happening at the same time as research, drawing information from it, interpreting it, and then giving it back. This could be referred to as a complementary methodology working in permanent dialogue with the main methodology of research. This use of creative approaches (drawing, writing, collage...) was again in line with the Critical Spatial Practice approach, of providing questions rather than answers. Better questions should generate better responses.

One of the more serious failings of some so-called public art has been (...) to produce public spaces and objects that provide solutions- answers rather than questions.” (Rendell, 2009, p.1)



**Figure 2: Visual diary – page 2**  
Source: Henrique Andrade, 2023

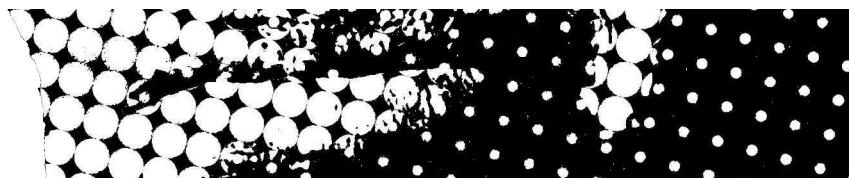
This use of Drawing as an analytical tool is also useful when dealing with study case examples, particularly those of the Art practice domain that need abstract interpretation. The next drawing is connected to the 1981 public art sculpture by Richard Serra: “Tilted Arc”. This piece, made to be put in a square in New York City, was not well-received by the public. The result was an organized movement involving users of the square that managed to get the object removed from the public space, in a sort of “inverted participation” process (Mundy, 2013).



**Figure 3: Visual diary – page 3**

Source: Henrique Andrade, 2023

Another case study that shows the critical awareness that art can bring to participation projects, is the 1974, intervention by Marina Abramovic, called “Rhythm 0”. This work was a six-hour performance where the artist surrendered herself completely to the public, with a table of 72 objects disposed to be used as participants saw fit. Among these objects were everyday items but also life-threatening objects like a gun and some razor blades. Though it started in a relatively innocent matter, the public attitude would later change towards placing the artist in harassment and life-threatening situations (Bortoluzzi & Biancalana, 2018).





**Figure 4: Visual diary – page 4**

Source: Henrique Andrade, 2023

Drawing is a meditation from which I can access inner vision. I put down something on paper and then react to it. Once I make a line, it becomes a condition: does it look like what I thought? Does it make me want to draw another or shall I erase it? It encourages me to make decisions only I can make. (Fitch, 2011, p.147)

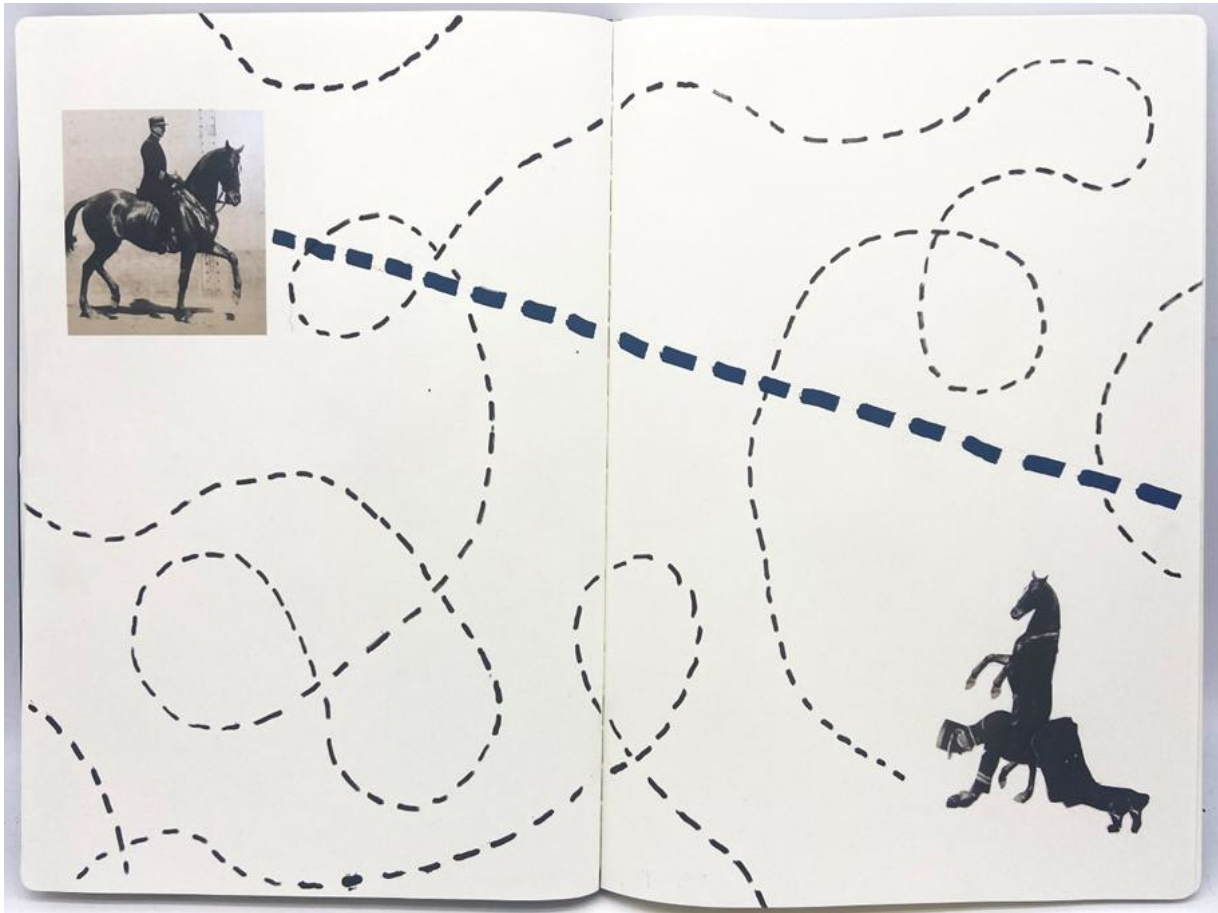
Drawing as a method to follow reading can work to establish “dialogues” with authors or their work. The next drawing was made while reading Jane Rendell’s text in a sort of response to the phrase: “You can’t design art” (Rendell, 2009, p.1). The drawing allowed me to reflect on this affirmation and rephrase it. Art cannot be deNsigned, but art “can design”, by having effects on people and space. Therefore, art can and should be a design tool.



**Figure 5: Visual diary – page 5**

Source: Henrique Andrade, 2023

Sometimes a drawing may motivate another drawing. This happens when new ideas arise from the first drawing, or the analysis is not finished. The last drawing motivated a new one, reflecting on the comparison of art projects and architectural design. Abstract representation of an idea brings the opportunity to compare by establishing metaphors that promote discussion and questioning. In this drawing, architectural design is represented by the tamed horse and the linear route. Since architecture's goal is to materialize an idea by limiting the creative process until a solution is found. On the other hand, art projects tend to be much less limited, and restless, leaving a lot of questions open. Here represented by the untamed horse and a random route.



**Figure 6: Visual diary – page 6**

Source: Henrique Andrade, 2023

This last drawing helped to raise the question: are there moments where architectural design and research could use artistic methodologies to help raise more incisive and rich questions and therefore build better responses? In this way, drawing helped to pose the starting question of research by synthesizing, conceptualizing, and problematizing the knowledge gathered in literature and case studies. This question was the following: “In what way can creative approaches be a participative, operational and compatible methodology to architectural research and design?”.

After the starting question was found, drawings remained useful to the research every time analytical analysis or abstract interpretation was needed. Moreover, the set of drawings produced might be useful for knowledge visualization and communication when needed. Drawing as a method continues to make sense during the research after the starting phases. This can be seen in some other drawings produced after the first set.



**Figure 7: Visual diary – page 7**

Source: Henrique Andrade, 2023

This last drawing attempts to be a representation of a participative process through creative approaches. The motivation was the need to understand what the place of participation in could be this processes. The drawing brought the idea that participative creative approaches could bring the public to the creative process of architectural design through interventions that would include all the actors of an architectural design project and its inhabitants. In such a manner, drawing allowed us to find new connections with literature like with Robert Smithson's concept of "non site" (Shapiro, Smithson& Flam, 1998) (as an image of where this participation would happen), but also to "draw" new questions from the main question of the research. In this way, makes sense that drawing should be kept as a complementary practice within research methodology.

## 5. Science, art and research

In concluding an article, it is common to review the research results. In this case, the results are the set of drawings produced in order to raise the starting question of the research. So, drawing served as a method to problematize the gathered knowledge, similar to problematization methodologies. The most common way to pose a research question is "gap-spotting", where the researcher looks for blank spaces in existing knowledge and does not challenge it. What is most interesting in the problematization that is made possible by drawing is not only to question knowledge but also the researcher's beliefs and positioning. (Alvesson & Sandberg, 2011)

... our idea is to use problematization as a methodology for challenging the assumptions that underlie not only others' but also one's own theoretical position and, based on that, to construct novel research questions. (...) The ambition is therefore not, nor is it possible, to totally undo one's own position; rather, it is to unpack it sufficiently so that some of one's ordinary held assumptions can be scrutinized and reconsidered (...) (Alvesson & Sandberg, 2011, p. 252)

The drawings shown in this document allowed us to build the positioning from which the question arose. A positioning of recognizing participation as a solid field of knowledge, with proven benefits. However, also a positioning that recognizes a need to be critical towards Participatory Architecture Design and approaches that allow a more meaningful and engaging participation within the design process. Although this logical construction is built from the research, it also links to literature. (Arnstein, 1969; Lawrence, 1982; Miessen, 2011, 2017; Schelings & Elsen, 2022)

...visualizing ideas through drawing as a successful strategy to locate the "white/open space" of possibility, which encourages intuitive thinking and enables the imaginative leaps that are so necessary for creative design action and innovative change to emerge (Mäkelä *et al.*, 2014, p.8)

Drawing as an inquiry method differs from the typical way that drawing is used to represent something. However, when looking at the art or design process, both approaches can be identified as working together towards the design goal. This is because design and art also have a degree of investigation, which raises the point of questioning whether the distinction between architectural research and practice continues to make sense.

Contemporary research questions demand a more fluid conception of where one discipline ends and another begins. (Brew *et al.*, 2011, p.7)

...visualizing ideas through drawing as a successful strategy to locate the "white/open space" of possibility, which encourages intuitive thinking and enables the imaginative leaps that are so necessary for creative design action and innovative change. (Lecanides-Arnott, 2014, p.13)



Regarding research in general, Drawing is always present. Writing could be a form of drawing, even a form of creative drawing, sharing a lot of similitudes of a creative process (getting informed by references, moments of frustration) This is why drawing is compatible with research, and even a complementary method. In one sense, it gives a new platform for knowledge analysis much more oriented to questioning, but also a way to say what is not possible to express by words.

Arts-based practices have posed serious challenges to methods conventions, thus unsettling many assumptions about what constitutes research and knowledge. (Leavy, 2008, p.11)

Drawing as a method of research offers the opportunity to engage in generative moments, where something is created. This is why it is most common in art or design based research, and also why it could prove very useful in action research. One of the greatest challenges that the implementation of this approach faces is convincing researchers outside of the art-based field, that this is a beneficial, compatible, and possible tool for research. The notion that practicing drawing is only possible with academic training in the field or some kind of talent, increases that difficulty. Drawing can be practiced by anybody who can trace on a surface. Much like writing, it can be done with more or less "ability" or mastery, and in that case, the benefits of writing are widely recognized by researchers. This does not mean that these processes should not be guided and advised by experts in arts-based fields, but instead calls for the importance of their presence in research centers, towards a more creative and humane research as well as opportunities to mutually enrich scientific and artistic knowledge.

Furthermore, drawing holds the potential to be participatory, creating opportunities to practice more inclusive research and access to academic knowledge. On the other hand, drawing can have an important role in any type or phase of research where there is a degree of abstraction or a need for interpretation. These moments are present in every research, even the ones closer to natural sciences because research is a human activity and therefore prone to mistakes and abstraction. Drawing might be a way to enrich these moments without replacing traditional research, accepting them as something fruitful toward a more humane research practice. The usefulness of these methods resides in their ability to question a subject, for that reason, they can be used to pose the questions that motivate research. In conclusion, to science that makes questions Art can raise questions, and better questions produce better answers.

## Referências

Alphen, E. van. (2008). Looking at drawing: theoretical distinctions and their usefulness. In S. Garner (Ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research* (pp. 59–70). Intellect.

Alvesson, M., & Sandberg, J. (2011). Generating Research Questions Through Problematization. *Academy of Management Review*, 36 (2), pp. 247–271.

Arnstein, S. R. (1969). A Ladder Of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35 (4), pp. 216–224.

- Barrett, E., & Barbara, B. (Eds.). (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: Bloomsbury.
- Bortoluzzi, G. J., & Biancalana, G. R. (2018). A arte performática de Marina Abramovic: corpo e dor. *Contemporânea - Revista Do PPGART/UFSM*, 1(2), p. 19. <https://doi.org/10.5902/2595523335411>
- Cox, S. M., & Boydell, K. M. (2015). Ethical issues in arts-based health research. In S. Cliff & P. M. Camic, (Eds.). *Oxford Textbook of Creative Arts, Health, and Wellbeing* (pp. 83–92). Oxford: Oxford University Press.
- Edwards, B. (1999). *The new drawing on the right side of the brain* (1a). New York: Penguin.
- Edwards-Groves, C.; Olin, A., & Karlberg-Granlund, G. (2016). Partnership and recognition in action research: Understanding the practices and practice architectures for participation and change. *Educational Action Research*, 24 (3), pp. 321–333.
- Fitch, D. (2011). Drawing from drawing. In S. Gardner (Ed.). *Thinking through Drawing: practice into knowledge* (pp. 147–149). Intellect.
- Foster, H. (2017). *O complexo Arte-Arquitetura*. Ubu editora.
- Klee, P., & Moholy-Nagy, S. (1953). *Pedagogical sketchbook*. London: Faber & Faber.
- La Cecla, F. (2008). *Contra a Arquitetura*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Lawrence, R. J. (1982). Trends in architectural design methods-the “liability” of public participation. *Design Studies*, 3 (2), pp. 97–103.
- Leavy, P. (2008). *Method meets art*. New York: Guilford press.
- Leavy, P. (2017). *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts Based, and Community Based Participatory Research Approaches*. New York, NY: The Guilford Press.
- Mäkelä, M., Nimkulrat, N., & Heikkinen, T. (2014). Drawing as a Research Tool: Making and understanding in art and design practice. *Studies in Material Thinking, The Art of Research* (10), pp.1-12. Available at: [https://www.researchgate.net/publication/277308776\\_Drawing\\_as\\_a\\_research\\_tool\\_Making\\_and\\_understanding\\_in\\_art\\_and\\_design\\_practice](https://www.researchgate.net/publication/277308776_Drawing_as_a_research_tool_Making_and_understanding_in_art_and_design_practice)
- Miessen, M. (2011). *The nightmare of participation*. London: Sternberg Press.
- Miessen, M. (2017). *Crossbenching: towards a proactive mode of participation as a Critical Spatial Practice*. Dissertation, Goldsmiths, University of London.
- Mundy, J. (2013). *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*. *Lost Art: Missing Artworks of the Twentieth Century*. London: Tate publishing.

- Ponzio, J. (2019). Aquilo que conduz a escritura na noite: uma leitura de memórias de cego, de Jacques Derrida. *Revista Teias*, 20 (58), pp. 115–126.
- Rendell, J. (2009). *Critical Spatial Practice*. *Art Incorporated*. Available at: <https://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2009/06/critical-spatial-practice.pdf>
- Sacchi, L. (2022). *Drawing and Project*. *Festival Dell'Architettura Magazine*, 59–60, pp. 72–76.
- Schelings, C., & Elsen, C. (2022). Assessing Participation: Toward Long-Term Experiences, Trajectories and Maturity. *Architecture*, 2 (3), pp. 518–543.
- Shapiro, G., Smithson, R., & Flam, J. (1998). *The Collected Writings* (Vol. 56). <https://doi.org/10.2307/431955>
- Silvano, F. (2018). Prefácio. In P. C. Almeida (Ed.). *Desenho Etnográfico. Um curso breve duas vezes / Ethnographic drawing. Two times a workshop*. Lisboa: Palavrão.
- Taussig, M. (2011). *I swear I saw this: drawings in -fieldwork notebooks, namely my own* (1a). Chicago: University of Chicago Press.
- Upmeyer, B. (February 16, 2016). Participatory Urbanism. *MONU Magazine*. Available at: <https://www.archdaily.com/782319/distributing-power-jeremy-till-on-the-complex-necessity-of-participatory-urbanism>
- Weaver-Hightower, M., Sousanis, N., & Kuttner, P. (2017). How to draw comics the scholarly way: Creating comics-based research in the academy. In P. Leavy (Ed.). *Handbook of arts-based research* (pp.396-423). London: Guilford Press.

# LARISSA

# RACHEL

# GOMES SILVA



## ENTRE SABERES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO ARTESANATO NAS ARTES VISUAIS | BETWEEN KNOWLEDGES: PROCESSES OF CREATION OF HANDICRAFTS IN THE VISUAL ARTS

Este capítulo, surge a partir das minhas inquietações como artista e professora, entre atravessamentos que surgiram ainda durante a graduação em Artes Visuais e ganharam força no mestrado, atualmente no doutorado, entendo novas perspectivas, reverberando em outros questionamentos, sobre os processos artesanais e como eles podem ser trabalhos no curso de licenciatura em artes visuais. Como docente, venho provocando meus estudantes a encontrar dentro dos seus próprios territórios, referências artísticas e possibilidades de criação, porém se voltando para os artistas do cotidiano, que trabalham com os mesmos materiais e processos estudados na licenciatura, mas que não tem o reconhecimento artístico devido. Sendo assim, apresentarei o desenvolvimento da minha proposta durante meu primeiro ano como docente na Universidade Regional do Cariri.

This chapter arises from my concerns as an artist and teacher, between crossings that emerged during graduation in Visual Arts and gained strength in the master's, currently in the doctorate, I understand new perspectives, reverberating in other questions, about the craft processes and how they can be works in the degree course in visual arts. As a teacher, I have been provoking my students to find within their own territories, artistic references and creative possibilities, but turning to everyday artists, who work with the same materials and processes studied in the degree, but that does not have the proper artistic recognition. Therefore, I will present the development of my proposal during my first year as a professor at the Regional University of Cariri.

ARTES VISUAIS — CRIAÇÃO —  
ARTISTAS DO COTIDIANO — PROCESSOS ARTESANAIS  
VISUAL ARTS — CREATION —  
EVERYDAY ARTISTS — ARTISAN PROCESSES

## 1. Os percursos para a pesquisa

Quando retorno as minhas motivações que me levaram a licenciatura em artes visuais, recordo de como gostava de “brincar” com tintas, massinhas de modelar, de criar roupas para bonecas, atividades bastante comuns para uma criança, mas que acabei desenvolvendo com o passar dos anos. Porém, quando iniciei a licenciatura, notei que a criação em artes visuais, ia além das habilidades manuais, claro que elas eram importantes para as disciplinas de ateliê, mas mesmo assim, o domínio da prática, sem o conceito e compreensão da sua intenção não eram suficientes.

Ao estudar a história da arte, compreendi que durante o domínio das antigas civilizações greco-romanas, as atividades manuais eram inferiorizadas, não por sua questão estética, mas por quem as executava, geralmente homens de classes inferiores e pessoas escravizadas,

As artes liberais eram exercidas por homens livres; já os ofícios, artes *serviles*, relegaram-se a gente de condição humilde. E os termos artista e *artíficen* (de *artifes*: o que faz arte) mantém hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual (Bosi, 1985, p. 14)

Em paralelo, no Brasil colônia, as atividades manuais também foram consideradas inferiores, por serem associados a pessoas escravizadas, indígenas e mestiços, “As atividades manuais eram rejeitadas nas escolas de homens livres e primariamente exploradas em função do consumo nas missões indígenas ou no treinamento dos escravos” (Barbosa, 2002, p.22), podemos notar a mesma associação, em contextos divergentes, em países e culturas distintas.

Outro fator que devemos que deteve a minha atenção ao aprofundar meus estudos na história da arte, fui compreender a relação arte e ensino, com o surgimento das Academias de Belas Artes na Europa XVI, pois foi nesses espaços que começaram a ser discutidos os conceitos e motivações da criação e intencionalidade do artista, não apenas o ato de criar, como ocorriam as guildas ou corporações, que eram espaços de execução do trabalho.

No princípio do Renascimento, o nome “academia” foi, na Itália, indistintamente empregado às diversas áreas. Essas instituições tinham, originalmente, um espírito liberal, objetivando emancipar os artistas das guildas e diferenciando-os do artesão na escala social (Osinski, 2002, p.31).

Com as academias, o status de arte foi sendo modificado durante o renascimento, fazendo com que o artista não fosse mais visto como mero trabalhador braçal, ele seria agora um criador, que usaria suas habilidades para expressar toda a sua criatividade, originalidade e poiesis, transcendendo o mero fazer manual, para o intelectual, como afirma Perreira:

É muito importante enfatizar, aqui, que elas não foram criadas para substituir as oficinas, pois jamais se propuseram a ensinar os ofícios de pintar, esculpir ou construir: isso continuou sempre a ser feito nas oficinas. Justamente porque se voltavam para a transformação das artes plásticas em artes liberais, elas se propunham a acrescentar o que faltava na formação do artista para que ele fosse considerado um intelectual: a discussão teórica e o aprendizado do desenho – tomado com a parte racional do processo artístico (Perreira, 2016, p. 22)

Desta maneira é possível afirmar, ainda que as academias estivessem ganhando espaço na Europa pela ênfase em trabalhar o lado intelectual da criação artística, as guildas/oficinas de artistas/artesãos ainda tinham seu espaço, porém havia surgido um novo conceito em torno do que era ser artista, que acabou sendo visto de forma distinta a figura do artesão, Wittkower (1989). Logo, artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio, passaram a se afastar dos métodos tradicionais, para criar obras que elevassem a sua arte “No Renascimento os artistas tinham começado a aprender a se considerar seres superiores, portadores de uma mensagem sublime; Leonardo da Vinci desejava que o artista fosse um cientista e um humanista, mas de modo nenhum um artesão (Pevsner, 1994, p.3)”. O que se contrapõe a afirmação de Mário de Andrade quando afirma que:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras dignas deste nome, Artesão que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom (Andrade, 2012, p.12)

Porém, Leonardo era um grande artista, pensador, cientista, seus trabalhos são enigmáticos, técnicos e preciso, ele dominava os processos e materiais, mas entendia que ser artista era algo além, logo, ser considerado artesão estaria associado a trabalhos braçais, que não exigia a capacidade criadora e estética, como defende Gullar (1994):

distingue-se do artesão que continua a produzir objetos de uso e preso às formas tradicionais. Uma das características do artesanato, em contraposição à arte então nascente, é que esta se caracteriza pela busca de novas formas e estilos, enquanto o artesanato é conservador e repetitivo. Nele, a experiência é passada de pai para filho e não como conhecimento estético, forma estilística, mas como a forma do objeto, ou seja: um copo se faz assim, uma bandeja se faz assim, um cálice se faz assim (Gullar, 1994, p. 8)

Nesse sentido, compreendo que o processo de criação é um item necessário para ambas as áreas, porém para o artista existem as questões conceituais do trabalho, a intenção, a fundamentação. No renascimento a proposta era mostrar a potencialidade da arte, que demandaria estudos teóricos e práticos, para atingir os objetivos como um cientista com seus experimentos, reafirmando assim a posição intelectual do artista, logo, se afastando da ideia de que arte era apenas trabalho manual, que exigia força bruta:

Como artista liberal, era preciso reconhecer os fundamentos científicos de sua arte, passar por um aprendizado teórico e, se possível, até mesmo contribuir para a teoria das artes. A partir de então, portanto, as considerações teóricas acompanham a prática artística, ou, para ser mais exato, creio que o fato de a prática ter de fundamentar-se na teoria foi algo que se tornou um artigo de fé para os artistas de vanguarda (Wittkower, 1989, pp. 77-78)

De facto, esse afastamento, gerou uma distinção entre artista e artesão, arte e artesanato, porém ambas têm a mesma raiz voltada para o potencial criador:

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, amplia-se (Ostrower, 1977, p.27).

O ato criador está presente em ambos, pois como Ostrower afirma, o homem ou no nosso caso, artistas podem seguir por diversos caminhos de acordo com seu meio, sua cultura, suas referências, criar é um processo constante, que tende a se ampliar. Que vai de encontro com Shapiro que traz a seguinte reflexão "(...) a arte não é somente um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados (Shapiro, 2007, p.136)".

Assim me volto para a minha própria trajetória, estudei artes em uma universidade no interior do estado do Ceará, que não me limitou como artista, professora ou pesquisadora, mas ampliou as possibilidades de compreender os processos artísticos do meu território, que não era comumente referenciado nos livros de artes.

Como educadora e artista, passei a compreender o artesanato como a aproximação prática das artes geral, como os processos artesanais são mais objetivos, possuem técnicas que aprendemos durante a licenciatura, compreendi que era necessário o compartilhamento de saberes, para resignificar arte e artesanato no ensino de artes, tanto na licenciatura, quanto na educação básica, tendo como referência a seguinte reflexão de Paulo Freire, "Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina ensina alguma coisa a alguém (Freire, 1996, p.23), passei a ver a sala de aula como um lugar de troca, onde todos podem ter algo a ensinar.

Meu principal objetivo era provocar o despertar do olhar dos estudantes para o seu próprio território, como um lugar de potencialidade artística, da mesma maneira que a prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leda Guimarães, observou em suas turmas:

Em vários momentos na minha sala de aula percebo alunas com sacolas contendo algum tipo de material para trabalhos manuais. Nem sempre essas alunas executam a atividade dentro da universidade. Medo de serem repreendidas, de não ser o local adequado, de serem vistas como artesãs, são alguns dos motivos listados para essa timidez (Guimarães, 2012, p. 69)

A universidade não deveria ser um local para se ter medo de produzir ou criar, ter habilidades manuais é um item necessário para um estudante de arte, então não teria motivos para serem repreendidas, porém, a ideia de ser fazer arte, mudou tanto desde o renascimento, que as práticas mais simples, são vistas como menos importantes, Parker usa como exemplo o bordado na arte:

A hierarquia entre arte e artesanato sugere que arte feita com linha e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos. Mas as diferenças reais entre elas se dão nos termos *onde* e *por quem* são produzidas. O bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, ainda que não só, por homens, na esfera pública, por dinheiro (Parker, 1984/2019, p.98)

O que me faz retornar a minha pesquisa de mestrado que finalizei em 2015, que era voltada para a produção artística feminina na região do Cariri Cearense, mas essa ideia era muito vasta, então tive que delimitar, e acabei estudando apenas um grupo de mulheres, a Associação das Bonequeiras no Pé de Manga, que se dedicam a trabalhar com bonecas de pano, na cidade de Crato, onde morei por quase 10 anos.

A escolha por esse grupo, além de ser uma associação apenas de mulheres, que era meu objetivo, reafirmar a presença feminina na produção artística e valorizar essa presença na arte, já entendendo que não deveríamos limitar arte e artesanato, notei que tínhamos afinidades com a produção têxtil, que já era uma prática que estava exercitando, com o bordado e a costura, além da questão afetiva com a boneca, que praticamente toda menina já teve uma, na minha infância tive uma boneca de pano, que se perdeu no tempo, mas que permanece na minha memória. Logo os encontros com o grupo, fez com que meu olhar para as atividades artesanais mudasse, conseguir entender suas motivações, conheci suas histórias e processo criativo, todos esses atravessamentos me fizeram compreender o processo de arte e artesanato de outras formas.

Quando comecei a exercer a docência em 2019, na Universidade Regional do Cariri, onde me graduei, trabalhei com a proposta de reafirmar a nossa identidade, compartilhar nossa cultura em escolas e universidades, valorizar a nossa herança cultural, através do olhar além do cotidiano, como provocar Ivone Mendes Richter, em Interculturalidade e estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais, propõe uma investigação sobre a estética do cotidiano dos seus estudantes, questionando:

Qual seria a constituição racial e ética das (os) alunas(os)? Qual a visão estética trazida de casa? Como o ensino da arte poderia colaborar para estabelecer um vínculo mais estreito e de melhor integração entre a escola e as culturas presentes no espaço escolar (Espaço escolar aqui compreendido como o que abrange a própria escola e as famílias dos alunos) (Richter, 2008, p.16).

Partindo da proposta de Richter, trabalhei na ideia da identidade dos estudantes de artes, em relação ao seu contexto cultural, partindo da troca de saberes, que poderiam ser estudados na prática artística.

## **2. Troca de saberes em sala de aula**

No meu primeiro dia como docente na URCA, em 2019, na disciplina de Arte Popular e Estética do Cotidiano, tive inicialmente o cuidado de trazer referências da arte local, de artistas mais populares na região, para trazer a discussão de identidade da cultura do lugar, no caso as cidades de Crato, onde fica localizada a universidade e Juazeiro do Norte, onde



ficam localizados alguns pontos de cultura importantes na região, como o Centro de Artesanato Mestre Noza e a Lira Nordestina.

A escolha por esses dois espaços, foi uma forma de me voltar para a minha própria formação, pois foram locais que conheci quando era estudante e agora o retorno como professora, com as minhas próprias turmas. Essa escolha era uma maneira de reafirmar a importância desses lugares, para a nossa formação artística, além de fazerem parte da história e da cultura do lugar, porém, são praticamente esquecidos pela própria comunidade. Mas a ideia de valorização cultural e patrimonial no Brasil é diferente, em relação à Europa, que passa por uma efervescência patrimonial, Candau (2016), no Brasil temos uma crise em relação a nossa identidade:

De fato, para os europeus, a identidade nacional une entre si coletividades culturais que podem ter patrimônios culturais muito diversos; a união é essencialmente política e se faz através de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global. Para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem, em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional, - algo que se exprime de forma concreta, independentemente de uma conscientização. Os elementos culturais são basicamente os mesmos; a variação que existe é do grau em que cada complexo pesa em outro estrato, numa ou noutra etnia (Queiroz, 1989, p.44)

Somos um país multicultural, mas o contexto desse relato é voltado para o nosso território, para reafirmar a importância dele para a nossa identidade artística e cultural para estudantes de artes da região.

Quando realizamos as visitas aos espaços, conversamos com os artistas locais, compreendemos que a forma que eles começaram a aprender as técnicas, tanto os escultores do Mestre Noza, quanto os xilógrafos do Lira, foi primeiro observando, a forma que se usava as ferramentas, como se desenhava, enfim, entender cada passo do processo.

O que não era muito diferente das aulas práticas do curso, onde antes de começar qualquer processo, precisamos entender o passo a passo, o uso de cada ferramenta, como tirar o melhor de cada material e técnica, porém estávamos observando esse exercício de artistas que não tem a formação universitária, que aprenderam uns com os outros, com nas antigas guildas.

Essa experiência, além da referência de Richter, tive como base a ideia da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucimar Bello sobre a pesquisa-ação:

A pesquisa-ação é pesquisa empírica, dentro de uma perspectiva científica, na qual as questões são coletivas, participando ativamente pesquisadores e participantes. Na pesquisa-ação, há uma relação intimista e explícita entre ambos; a investigação processa-se mutuamente de forma aberta, não havendo espaço para positivismo ou para funcionalismos. São fundantes da pesquisa-ação: conhecimento e ação, ciência e “saberes” de cada um e de todo o grupo. São fundantes saberes instituídos e saberes instituídos – saberes desconstruídos. (Frange, 1995, pp. 120- 121)

Logo, para realizar a minha primeira proposta prática decidir compartilhar o que havia aprendido com a minha avó materna e com as mulheres da Associação de bonequeiras, a qual foram a minha referência artística para a produção da série Bonecas de Trapo, além de compartilhar as minhas motivações e interesse pelas temáticas femininas na arte.

Para a atividade, comecei apresentando o material escolhido para o exercício, que no caso, foi o algodão cru, tecido que também é usado para a confecção de telas de pintura, após mostrar e o material, o compartilhei com o grupo, também distribuir linhas de costura e agulhas, são matérias que costumo usar nas minhas criações e que tenho afinidade de trabalhar bordado, para esse processo levei como referência as peças de bordado da minha própria avó materna e os ensinei o mesmo ponto que ela havia me ensinado quando criança, chamado 'ponto atrás'.

A troca foi satisfatória, cada um foi trabalhando com os temas que achavam mais interessantes, e os resultados foram bem variados, alguns já mostravam habilidade com o bordado, outros comentavam que nunca haviam feito, mas se desafiavam a fazer desenhos detalhados, que acabaram não sendo finalizados durante a aula, porém, o objetivo era a partilha desse saber e a criação a partir dele (Figura 1).



**Figura 1: Alunos em processo de criação.**

Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Após a primeira provocação, cada um dos estudantes ficou responsável por compartilhar um saber familiar, que poderia ser explorado na prática artística, com o restante da turma, sendo permitido o uso de técnicas variadas. Preferi não restringir as possibilidades, mas sugeri que fossem saberes, aprendizados com algum familiar ou pessoas próximas, destacarei dois processos que chamaram a minha atenção.

O primeiro processo que irei destacar será o trabalho em couro, realizado por uma das estudantes, que desenvolvia peças com esse material antes do curso, como bolsas, carteiras e na universidade conseguiu trabalhar não só com a materialidade, mas com a carga de significado que esse material tinha na sua história.

Aqui preciso destacar a identificação que a estudante tinha com o material, no caso o couro, era a mesma identificação que tenho com os processos têxteis, ou seja, mesmo que tenhamos idades, vivências e criações distintas, estabelecemos na nossa trajetória, artística relação com determinados materiais, a partir das nossas memórias, criando assim nossa própria identidade de ser quem somos, pois de fato “A identidade baseia-se na memória: eu sou quem eu sou porque fui o que fui” (Cardoso, 2016, p.91).

Quando a sua vivência começou, o que despertou a atenção de todos foi o seu processo de aprendizado, ao relatar a sua história explicou que aprendeu o ofício observando o seu pai, que já exercia o trabalho com couro havia alguns anos, o que despertou o interesse da estudante pelo ofício ainda quando criança, porém ao pedir que seu pai a ensinasse, ele se recusou, mas apesar da recusa de ensiná-la, ela passou a observar e pouco a pouco, foi aprendendo sobre os pontos, cortes e tratos com o couro, logo começou a desenvolver seus próprios trabalhos.



**Figura 2: Processo de costura em couro**

Fonte: Acervo pessoal, 2019

Para a atividade a discente preparou o material, levando o couro já cortado e marcado, para ser perfurado nos locais indicados, pois seu objetivo era ensinar a costura, a proposta era que cada um dos seus colegas fizesse o seu próprio patuá, um objeto afetivo, que pode ser usado como amuleto. Cada estudante teve a liberdade de criar uma imagem para marcar o couro, para essa marcação, tínhamos a opção de usar o pirografo, que ela havia levado e mostrado como usar, mas alguns alunos optaram por bordar o couro, como na imagem (Figura 2). Ao conversarmos sobre o processo, conseguir perceber o encanto com aquele momento, particularmente, achei um processo ousado, por questões de materiais, que não são tão comuns, o uso do pirografo, também foi uma experiência que nunca havia vivenciado, como costurar o couro, que exige mais técnica, pude perceber o orgulho da aluna, em ter conseguido alcançar o seu objetivo de trabalhar com couro. Outra troca marcante, partiu de um estudante que compartilhou com o grupo os bonecos que confeccionava em T.N.T. - Tecido não tecido, (Figura 3), em seu relato explicou que passou a fazer seus próprios bonecos ainda quando criança, pois queria fazer os personagens que gostava de ver nos desenhos animados e histórias em quadrinhos, como não tinha condições de comprar, passou a fazer seus próprios brinquedos, por isso pediu a sua mãe que o ensinasse a costurar.



**Figura 3: Aluno orientando a turma para a confecção de bonecos com T.N.T.**

Fonte: Acervo pessoal, 2019

Nesse processo a nostalgia e as memórias de infância dominaram a sala, o T.N.T. não é um material de muita qualidade, mas ela faz parte do nosso cotidiano, por ser usado em decoração de escola, como alternativa para alguns trabalhos, por ser mais barato que tecido, e quando o estudante compartilhou os bonecos que desenvolvia para brincar, mostrou que o T.N.T. pode ser muito mais que tecido sem qualidade, ele pode dar forma “sonhos”.

Era notório o carinho que o estudante tinha pelos bonecos que criou, pois mostrava não apenas o vínculo com um brinquedo de infância, mas os momentos que vivenciou com a sua mãe para criá-los, além de dar forma aos desenhos e brinquedos que não podia ter.

Esses momentos que trouxeram nostálgico, memórias, que foram sendo compartilhadas entre os estudantes, remete à reflexão de Halbwachs (2006) sobre o recordar:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda a influência e encontro em mim muitas ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas (Halbwachs, 2006, p.31)

Tivemos essa troca, de lembranças em comum, de partilhar histórias, além dos saberes, criando afinidades entre o grupo. Foram momentos enriquecedores, destaquei apenas dois, pois foram os mais marcantes, onde todos da turma foram compartilharam seus saberes, como a aluna que aprendeu a pintar com a vizinha que fazia pintura para panos de prato, ou o aluno que aprendeu a modelar com argila com o tio e as estudantes que aprenderam a fazer fuxico e ponto cruz a com suas avós, todas as propostas despertaram o interesse dos estudantes, mesmo que alguns se estivessem relutantes, pois alegavam, que não sabiam nem colocar a linha na agulha, todos acabaram se permitindo a experimentar.

Foi encantador ver que a turma de Arte Popular e Estética do Cotidiano, passou a entender que a arte não estava apenas na Universidade ou nas Instituições de arte, ou nas grandes capitais, que os saberes mais populares e cotidianos devem ser valorizados e podem estar mais próximos do que os artistas citados nos livros de História da arte.

Essa primeira experiência acabou sendo o fio condutor para a minha pesquisa de doutorado, pois vi a potencialidade que a troca de saberes das práticas do cotidiano, podem ser potentes, tanto na produção artística, quanto no ensino de artes.

### 3. Possibilidades em andamento

Não considero que os processos tiveram um fim, mas abriram possibilidades para novas experimentações, meu olhar para cada trabalho é bastante particular, pois cada, um seguiu um caminho, e obtiveram resultados diversificados, não é possível comparar, ou classificar como bom, ou ruim, mas até onde cada um conseguiu chegar.

Logo entendo que a arte e o artesanato, estão interligados entre eles, podem até seguir de formas individuais, mas no fim acabam se encontrando, afinal o que é um artista que não consegue trabalhar com as possibilidades de cada material.

Mário de Andrade (2012) levantou essa questão entre o artista e artesão, ele acreditava que todo artista deveria ser, ao mesmo tempo, artesão, pois ele entendia que o artista deveria conhecer os processos, as técnicas, os materiais.

Porém, esses saberes antes considerados “inferiores” podem ser repensados, as práticas vistas como artesanato e desvalorizadas, são colocados dentro das salas de aula das Universidades, como forma de compartilhar conhecimento, e experimentação de técnica e materiais.

A provocação de levar esse conhecimento, mais “popular” para a Universidade, foi uma forma de trabalhar o olhar dos estudantes para o seu lugar, para o seu território, levando-os a entender seus próprios pertencimentos, quanto aos saberes desvalorizados.

## Agradecimentos

Nesses agradecimentos, destacarei as mulheres que continuaram para a minha formação e me instigaram a continuar trilhando o meu próprio caminho, começando por minha Avó, Rachel Arlete Amorim, de quem herdei o nome, a minha base para esses processos, minha mãe, Professora Doutora Maria Arlene Pessoa, que me, apesar de ser de outra área, é minha inspiração como professora e pesquisadora, minha tia, Aurivete Amorim, a primeira pessoa a me apoiar nas minhas escolhas, e minha orientadora, a Professora Doutora Rejane Coutinho, que acreditar nesse projeto, me dando a oportunidade de desenvolver essa pesquisa.

## Referências

Andrade, M. (2012). *O baile das quatro artes*. Nova Fronteira.

Barbosa, A. M. (2019). *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

Bosi, Alfredo.(1985). *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática.

Candau, J. (2016). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

Cardoso, R. (2016). *Design para um mundo complexo*. Ubu Editora LTDA-ME.

Frange, L. B. P. (1995). *Por que se esconde a violeta?* São Paulo: Annablume.

Guimarães, L. (2012) O caminho das eiras: trabalho, cotidiano e aprendizagens das artesanias femininas. In A.F., Martins & R. Martins (Eds.). *Interações com Visualidades em contextos de ensinar e aprender*. (pp. 69 a 98). Goiânia: UFG/FAV; FUNAPE.

Gullar, F. (1994). O artesanato e a crise da arte. *Revista de Cultura e Vozes*, 88 (4), pp. 7-12.

Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Parker, R. (2019 [1984]). A criação da feminilidade (1984/2023). In A. Carneiro; A. Mesquita & A. Pedrosa (Eds.). *História das mulheres, Histórias feministas: Antologia* (pp. 95-109). São Paulo: MASP.

Perreira, S. G. Arte (2016). *Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a academia de belas-artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj.

- Persver, N. (2002). *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo, Martins Fontes.
- Osinski, D. R. B. (2002). *Arte, História e Ensino - Uma trajetória*. São Paulo, Cortez Editora.
- Ostrower, F. (1977). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- Queiroz, M. I. P. D. (1989). Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo social*, 1, pp. 29-46.
- Richter, I. M. (2003). *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. São Paulo: Mercado de Letras.
- Shapiro, R. (2007). Que é artificação?. *Sociedade e estado*, 22 (1), pp. 135-151.
- Wittkower, R. (1989). *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes.

**LORENZO**  
**STEFANO**  
**IANNIZZOTTO**  
**ALEXANDRA**  
**PAIO**



OS VERDES PLANOS: TERRAIN VAGUE AND MARGINAL AREAS  
BETWEEN CITY AND COUNTRYSIDE IN PIER PAOLO PASOLINI  
PASOLINI AND PAULO ROCHA | **OS VERDES PLANOS:**  
**TERRENO VAGO E MARGINAL ENTRE CIDADE E CAMPO**  
**NO PIER PAOLO PASOLINI PASOLINI E PAULO ROCHA**

Terrain Vague (Solà-Morales, 1995) ou Urban Voids, são espaços inéditos dentro da cidade ou nas suas margens, onde o selvagem e o natural prevalecem sobre o construído e o inesperado prevalece sobre o planejado. São estes espaços que foram escolhidos por cineastas como Pier Paolo Pasolini (Mariani & Barron, 2011) e Paulo Rocha (Rocha et al., 2014) em filmes como *Mamma Roma* (1962), *Os Verdes Anos* (1963) e *Uccellacci e Uccellini* (1966) como lugares privilegiados de observação para mostrar a rápida expansão da cidade e, ao mesmo tempo, a persistência das realidades rurais. O objetivo deste trabalho é, após uma breve introdução teórica do conceito de terrain vague e do contexto dos filmes, fazer uma análise comparativa dos dois realizadores e de como os terrain vague de Roma e Lisboa estão representadas nestes filmes, tendo em conta as cenas do filme, o contexto cultural e os pensamentos dos próprios cineastas.

Terrain Vague (Solà-Morales, 1995) or Urban Voids, are unprecedented spaces within the city or on its margins, where the wild and the natural prevail over the built and the unexpected prevails over the planned. It is these spaces that were chosen by filmmakers such as Pier Paolo Pasolini (Mariani & Barron, 2011) and Paulo Rocha (Rocha et al., 2014) in films such as *Mamma Roma* (1962), *The Green Years* (1963) and *Uccellacci e Uccellini* (1966) as privileged places of observation to show the rapid expansion of the city and, at the same time, the persistence of rural realities. The aim of this paper is, after a brief theoretical introduction to the concept of terrain vague and the context of the films, to make a comparative analysis of the two directors and how the terrain vague of Rome and Lisbon are represented in these films, considering the scenes of the film, the cultural context and the thoughts of the filmmakers themselves.

**TERRAIN VAGUE** ——— **URBAN VOIDS** ——— **CINEMA**  
**PASOLINI** ——— **PAULO ROCHA**  
————— **TERRAIN VAGUE** ——— **URBAN VOIDS** ———  
————— **CINEMA** ——— **PASOLINI** ——— **PAULO ROCHA**



## 1. Introduction

Since the 1960s, the interest of photographers, filmmakers and artists has increasingly turned to anonymous spaces, spaces that are resultant, ambiguous, and difficult to define in the city. Terrain Vague (Solà-Morales, 1995) or Urban Voids (Figure 1), are unprecedented spaces within the city or on its margins, where the wild and the natural prevail over the built and the unexpected prevails over the planned. In these border spaces, the urban dimension mixes, overlaps and hybridises with the rural and wild dimension. It is these spaces that were chosen by filmmakers such as Pier Paolo Pasolini (Mariani & Barron, 2011) and Paulo Rocha (Rocha et al., 2014) in films such as *Mamma Roma* (1962), *The Green Years* (1963) and *Uccellacci e Uccellini* (1966) as privileged places of observation to show the rapid expansion of the city and, at the same time, the persistence of rural realities. For the first time, the gaze of the two directors lingers on these usually neglected spaces with great interest, to show the rapid changes in space and the social consequences, lifestyle, and personal events. The aim of this paper is, after a brief theoretical introduction to the concept of terrain vague and the context of the films, to make a comparative analysis of the two directors and how the terrain vague of Rome and Lisbon are represented in these films, considering the scenes of the film, the cultural context and the thoughts of the filmmakers themselves.



**Figure 1: Terrain Vague in Coimbra**

Source: the authors

## 2. Background

“I’ll begin with the following hypothesis: Society has been completely urbanized. This hypothesis implies a definition: An urban society is a society that results from a process of complete urbanization. This urbanization is virtual today, but will become real in the future” (Lefebvre, 2003, p. 1)

The historic European city could be defined as a relatively dense set of buildings, with fairly clear and obvious boundaries, and a political and social identity recognized by its citizens. There were various reasons for this, starting with the need to defend the city, which is why many of them were surrounded by defensive walls. Moreover, the recognition of the city as a collective identity, clearly recognized by its citizens, is of fundamental importance, together with the "the attempt of the individual to maintain the independence and individuality of his existence against the sovereign powers of society, against the weight of the historical heritage and the external culture and technique of life" (Simmel, 2014, p.35). In this sense, we can speak of a city when the material construction, made up of dwellings, squares and public buildings, also corresponds to a collectivity, a political entity that recognizes itself as unique, albeit with enormous internal conflicts, and that identifies itself with the city's built boundaries (Romano, 1993, 2010).

For these reasons, for example, the first town planning regulations came into being with rules concerning, for example, the uniformity of façades or the management of public space. And consequently, the idea of the city was also constructed in opposition to the idea of the countryside, where building regulations were not valid, where customs and manners could be different. For these reasons, the city appeared as a dense agglomeration composed mainly of solid, dwellings and public buildings, and empty spaces, mainly squares and other public spaces, with clear boundaries, if not even surrounded by walls. The city was thus clearly divided from the countryside and was thus represented in this way (Figures 2 and 3).

During the 20th century, at different times but with greater density after the Second World War, one can observe a consistent expansion of the city beyond the traditional boundaries, a widespread and constant phenomenon of urban sprawl. Architects, urban planners and academics have studied this phenomenon, its causes and consequences, and have proposed a series of new definitions, such as Hinterland or “conurbations,’ 'city-regions, 'urban regions” (Brenner & Schmid, 2011).

Since the last years of the twentieth century and the beginning of the twenty-first, however, the phenomenon of urbanisation has reached a new scale of expansion, so much so that Henri Lefebvre's visionary prediction of the achievement of the complete and total urbanisation of the planet seems to have been realised (Keil, 2020). This new *Planetary Urbanization* (Brenner & Schmid, 2011) while exporting the urban condition it is very often characterised by a lack of planning, urban infrastructure and quality standards, and spatial justice (Sawyer *et al.*, 2021); also seems to seriously threaten the existence of the wild, of totally untouched areas of the planet, because in fact: “It is no longer plausible to characterise the differences between densely agglomerated zones and the less densely settled zones of a region, a national territory, a continent, or the globe through the inherited urban/rural (or urban/non-urban) distinction” (Brenner & Schmid, 2011).



**Figure 2: Effetti del Buon Governo in città, 1338-1340, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena**

Source: Wikipedia



**Figure 3: Effetti del Buon Governo in campagna, 1338-1339, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena**

Source: Wikipedia

“These spaces are not empty: in fact, they are full of other alternatives (non-economic) potential. Due to their marginality, these spaces offer opportunities (ecological or social, for example) that other public spaces do not and cannot” (Lopez-Pineiro, 2020, p.17)

Due to rapid urbanization, the large scale of the urban sprawl phenomenon, the absence of planning and population growth, the contemporary city has generated new types of spaces within it. Among these new spaces are the *Terrain Vague* (Solà-Morales, 1995) o *Urban Voids* (Lopez-Pineiro, 2020), unseen spaces that eschew a single definition. For these ambiguous and blurred spaces, there are many definitions, for example *Terrain Vague* (Solà-Morales, 1995), *Urban Voids* (Lopez-Pineiro, 2020), *Urban Interstices* (Brighenti, 2013), *Vacant Lot or Land* (Bowman & Pagano, 2004), *Third Landscape* (Clément, 2022) o *Interstitial Landscape* (Gandy, 2011) e *Drosscape* (Berger, 2006), *Territori Attuali* (Careri, 2006).

The interesting aspect is that every time one tries to define these spaces, one implicitly chooses a lens through which to look at them, a perspective. In a nutshell, every definition inevitably brings with it a set of values, judgements, and hypotheses about the future of these spaces, along with, of course, a specific disciplinary area; in fact, “An urban void must absolutely remain unnamable in order for it to retain its openness, marginality, and indeterminacy. As James Corner has pointed out, a void cannot be labeled” (Lopez-Pineiro, 2020, p. 19). Based on these premises, we can nevertheless state that *Terrain Vague* are unpublished spaces within the city, which are neither traditional public spaces, nor gardens or parks, nor even agricultural spaces. Resulting or residual spaces, ambiguous spaces with blurred boundaries, lie in a condition of abandonment, invisibility, neglect. These spaces, whose scale can vary from the small lot between two buildings to large plots on the edge of the city, have no specific function, no name and lie in a perpetual intermediate condition. Between different scales of the city, between different states of development and planning, between different temporary uses and between nature and human. Indeed, due to their abandoned state and the absence of human control, these spaces are spontaneously occupied and appropriated by nature, especially by species that cannot survive elsewhere.

Due to their characteristics and state of neglect, these spaces can bridge ecological and social approaches: “Urban Voids offer a rare match between sociocultural and ecological opportunities” (Lopez-Pineiro, 2020, p. 69).

For these reasons, these spaces offer refuge for species hunted in other places, have a very rich biodiversity and are a place of encounters between different species, giving rise to a kind of urban wildness (Clément, 2022; Gandy, 2013; Marinoni, 2004). In a context of *Planetary Urbanization*, in which the paradigm of the city-countryside and urban-rural dichotomy has now been overcome, cities are also being challenged and will have to play an important role in achieving ecological goals in the future, such as climate change and improved ecosystem services. The *Terrain Vague* already performs important ecological functions, such as rainwater absorption and all the benefits of vegetation. A particularly relevant aspect regarding these spaces seems to be biodiversity. Although there is a rich debate with diverging visions, there is no doubt that cities will also have to contribute to biodiversity. Due to the absence of human control, these spaces are rapidly colonized by rare species not permitted elsewhere, and due to the many variables at play and instability, these spaces prove to be extremely dynamic. Several studies show, in the case of Berlin for example, how these spaces are richer in biodiversity than the national parks managed by the authorities, just as the urban agglomeration demonstrates a higher biodiversity than the surrounding countryside.

Similarly, spontaneous appropriations occur daily in these spaces, and these spaces are used for informal or elsewhere non-permitted uses by the community and various groups (Brighenti, 2013; Kamvasinou & Roberts, 2014). Indeed “Despite their marginality – or rather, precisely because of it – urban voids are spaces engaged in temporary processes of abandonment and appropriation, simultaneously empty of regulated urbanity but also filled with unexpected possibilities” (Lopez-Pineiro, 2020, p. 15). Due to their characteristics, these spaces are outside the usual production of space typical of finance and the capitalist system, which tends to conceive space as uniform and as a mere resource to be exploited for immediate gain. In fact, their marginality and lack of control makes these spaces available for a whole range of activities not permitted elsewhere. For this reason, together with the fact that informal uses already exist, these spaces are ideal for urban experiments such as temporary urbanism, tactical urbanism, and experimental urbanism.

The urban design challenge for the Terrain Vague is to design in these spaces without losing the characteristics that make them unique. To integrate these spaces into the urban system, without them being standardized with other public spaces; temporary and ephemeral activities and interventions, which nevertheless can turn into long-term visions or have a valuable legacy, both for people and ecological aspects.

### 3. Terrain Vague and Art

Filmmakers, sculptors of instantaneous performances, and photographers seek refuge in the margins of the city precisely when the city offers them an abusive identity, a crushing homogeneity, a freedom under control (Solà-Morales, 1995, p. 122).

Exactly because of their marginality, state of abandonment and absence of control, these spaces seem to be privileged terrains of both interest and experimentation and appropriation by artists. In fact, in the very definition of Terrain Vague, Ignasi de Sola-Morales (1995) recounts how, starting in the 1960s, many photographers began to take an interest in and represent these spaces, privileging these intermediate territories rather than life on city streets, such as Manolo Laguillo (Manolo Laguillo, 2007); but also explains how, due to their nature, these spaces are refuges for artists and alternative practices.

Tracing the close link between architecture and nomadism, Francesco Careri (2006) analyses the close link between nomadism, the Terrain Vague and artistic practices, and identifies a single strand of interest in these spaces, ranging from the walks of the Surrealists, through the drifts of the Situationists, and on to Land Art. These reflections led him, together with the other members of the Stalker group (1995), to long walks, urban drifts and experiments in the city of Rome, as the group's manifesto states: “Stalker traverses Current Territories on foot, this is the chosen way to be in those spaces without mediation, to participate in their dynamics. Nomadic research, aimed at knowing by crossing, without regimenting, homologating, and defining the object of knowledge, so as not to impede its becoming” (Stalker, 1995). In addition to photography, these spaces were the subject of interest by filmmakers during the 1960s and 1970s, in fact “Many postwar Italian films are like- wise engaged with the overgrown edges of the city, where the landscape has gone to seed, has been bulldozed, is in the initial stages of being redeveloped, or is being furtively inhabited or otherwise used under the radar of local authorities” (Mariani & Barron, 2011, p. 309).

Moreover, much more recently, these spaces are increasingly being used for festivals, performances and temporary art practices. This is the case for example of Ondi, in Tokyo, an undeveloped lot used for concerts, exhibitions and performances of a temporary and ephemeral nature in the centre of Tokyo (Heike Rahmann & Marieluise Jonas, 2014), or as Labic Barreiro Velho (LABIC, 2022). Finally, it is important to state that recently the growing interest in these areas has led to the emergence of projects like *cittàinattesa*, a photographic project of Giovanni Hänninen (Amoretti, 2013; Hänninen & Amoretti, 2015) and artistic experimentation, with the aim of understanding and representing these places. In Lisbon, for example, this is the case of *The Pond* (Almeida & Bivar, 2022), an art project launched by a group of artists, but which saw the involvement of various actors and professionals. During the pandemic, fascinated by the abandoned green spaces near their homes, the authors embarked on drifts to discover the uncultivated, abandoned and even polluted nature of the area. This curiosity led to an art project and the production of a film, called *Letter from the Pond* (2022).



**Figure 4: Pier Paolo Pasolini, 1960**

Source: PICRYL

## 4. Methodology: Cinema between document and representation

The man only noticed the reality when he represented it (Pasolini, 1988, p. 197)

Just like photography, which is often used for the three-dimensional representation of public spaces alongside drawings (Capasso, 1998), cinema could also be used as a means of urban investigation. Although there are many cases and examples of the use of photography and film as tools for urban study, investigation and design, we think it is possible to say that they are not systematically included as tools for urban investigation and that there is perhaps not a large body of literature on the theory and methodology of this use, even though there are many recent studies on this topic.

One important thing to note is that both photographic and cinematic images, when used in this sense, provide us with information on at least two different levels: document and representation. First of all, photography and film can be a document, that is, they are a testimony, a source and can provide useful information and data for a study of the city. Just think, for example, of Eugène Atget's photographs of Paris and the incredible source of data of various kinds that his photographs can provide on the life, customs, and habits of the society of the time. If this is clear enough for photography, it is important to state that film can also have the same function. For example, the film *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), shot by Leitão de Barros, can provide us with interesting information on the evolution and development of the city of Lisbon, as well as, of course, on the ways of life and society of the time.

Together with the documentary aspect, the artistic image of photographers and filmmakers also offers another level of information, another reading. Like any other art form, the cinematic image is representation, interpretation and vision. In this sense, it can offer us an interpretation about the reality that is shown, a set of means, techniques and choices that aim to represent, to stage reality, a set of judgements, values and interpretations about that reality, and finally a vision. By vision, we mean that through the image, the artist can show a possible use, a possible future, or his vision of the reality he represents. This aspect becomes particularly interesting in the case of the *Terrain Vague*. As we have said, they are undefined, ambiguous spaces, which may seem empty and meaningless to a distracted gaze. Cinema, on the other hand, can show us the real or possible events that can happen in these places, the people who inhabit them, their dreams, and even contribute with creativity and trace a possible future. In this sense, cinema and photography are not mere tools for representing reality, but can already become a proposal, a project and contribute to the future of these new spaces.



## 5. Os Verdes Planos: Pier Paolo Pasolini and Paulo Rocha

Pier Paolo Pasolini turned the habitat of the Roman lumpenproletariat of the 50s and 60s into a central argument of his work. His varied and extensive production [...] deserves to be considered part of an interdisciplinary, open, and articulated history of Rome (Del Cid Mendoza, 2020, p. 144)

The literature on the work and lives of Pier Paolo Pasolini and Paulo Rocha is extensive and complete, for these reasons our intention is not to add to or complete existing studies on this subject. Instead, the idea is to draw a comparison between these two authors, with the aim of highlighting some possible similarities and differences in their approach to Terrain Vague in their films, in particular *Mamma Roma* (1962) and *Os Verdes Anos* (1963). In particular, we would like to highlight three aspects in common: the attention to reality, the interest in the Terrain Vague and the interest in ways of living. Firstly, for both films, the two directors started from a strong desire to know, study and represent reality. A reality, which was not the better known reality of the tourist centre of Rome and Lisbon, but an alternative, marginal, almost unknown or at least never represented reality. Moreover, this curiosity did not stem from an abstract or intellectual interest, but from real experiences and personal motivations.

Pasolini, in fact, had lived and frequented very well the neighbourhoods on the outskirts of Rome, the borgate: "In Rome, the life of an unemployed and immigrant with a 'scabrous aura' forced Pier Paolo to confront the harsh reality of the urban underclass and of existence on the margins. However, it was precisely that burning wandering constantly in search of opportunities that [...] allowed him to mature the experience of the borgate" (Castiglione & Urso, 2017, p. 1-2), or also "Artists and writers contribute to increasing public attention, first and foremost Pasolini, who from 1955 onwards elects the borgata as an expression of the precious persistence of the authenticity and vitality of a people" (Mancini, 1960). Paulo Rocha, on the other hand, as he says: "When I came back from Paris, after my short film course at IDHEC3 I had something similar: I spent my life studying those fields that lay beyond, at the bottom of the Avenue of the United States." (Rocha *et al.*, 2014).

Moreover, both directors came from smaller towns and cities, and had recently moved to the capital, where they suddenly found themselves immersed in very different realities. When they arrived in the capital, they frequented and became interested in the peripheral and marginal areas, intermediate zones between the city and the countryside, where on the one hand the modernity of the city was advancing rapidly and on the other hand rural ways of life and dimensions still persisted. However, while we can say that Paulo Rocha in a way identified with this condition, we cannot say the same for Pasolini. Pasolini, rather, had been enormously struck by the profound differences that separated the modern bourgeois society of those years and the inhabitants of the capital's suburbs, an unbridgeable difference. He had recognised, in the people, in the architecture and in the ways of living, an ancient tradition, the only resistance to the bourgeois homologation that extended throughout the country.





**Figure 5: Frame from Mamma Roma with actors Anna Magnani and Ettore Garofolo**  
Source: PICRYL



**Figure 6: Frame from Mamma Roma with actors Anna Magnani and Ettore Garofolo**  
Source: PICRYL

## 6. *Mamma Roma* and *Os Verdes Anos*

“In *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha films the desolate landscapes of a Lisbon under construction, between two apparently contradictory spaces: an urban periphery in the new neighbourhoods of *avenidas novas* [...] and a rural periphery, [...] a place already threatened by urban growth” (Urbano, 2013, p. 154). Both *Mamma Roma* and *Os Verdes Anos* basically deal with the story of the characters' difficult attempt, coming from a rural reality, to adapt to the new urban life. A difficult, indeed impossible attempt, which in both cases ends in tragedy. In this sense, the films have two main characters: on the one hand, the story, and the human tragedy of the characters, which, however, represents the story of many other people; on the other hand, the city, with its suburbs and the *Terrain Vague*.

The story told in *Mamma Roma* is that of an impossible change of life, morality, and social class. *Mamma Roma*, in fact, of humble origins and a prostitute by profession, thanks to her savings moves to a rich neighborhood of Rome, where she starts a business in a market. The attempt at redemption is twofold: economic and social, also represented by the dwelling, a flat in a modern neighborhood, as opposed to the previous country life; and moral, because she starts an activity that is accepted and well regarded by bourgeois society, as opposed to the previous activity. However, the attempt is continually hindered by the re-emergence of the past (his protector, Carmine, and the stories about his past) and by the son's difficulty in adapting to city life; an attempt that is destined to end in tragedy. In *Os Verdes Anos*, the main story is the difficult love affair between the two protagonists, both from a rural background and humble origins, who have to adapt to their new urban life (Granja, 2010).

The whole film revolves around the contrast between Júlio's difficulty in adapting to urban life, and Ilda, who instead seems to adapt and quickly appreciate urban life. The film continually stages this strong contrast, through the places, the ways of doing things, the dwellings, starting with the difference between where Júlio lives, a still-rural area on the edge of the city, and Ilda, a flat in a modern building in the home of a wealthy middle-class family: “The dichotomy between rural and urban is represented in the very first shots of the film, in a panorama of a countryside landscape with Lisbon in the background” (Urbano, 2013, p. 154). All shots are between contrasts: vertical and horizontal (Fonseca, 2020), city and country, urban and rural, modern and ancient, center and periphery, wealth and poverty, underground and elevated, glass and mass. An interesting aspect that the films have in common is the large number of scenes filmed in the *Terrain Vague*. Interestingly, there is a contrast between the scenes filmed in the modern, urban areas of the city and the scenes filmed in the *Terrain Vague*. The city, is the place of work, wealth, formal social relations, but also of large public buildings, institutions, hospitals, prisons, and universities, and of crime. In contrast, the scenes shot in the *Terrain Vague*, in the unpopulated rural areas close to modern expansion, always have another meaning: they are the scenes of play, of informal acquaintance, of walks and chats, of intimacy, but above all of love. Many of the intimate scenes of acquaintance and dialogue between lovers are always filmed in the *Terrain Vague*. We think it is interesting to note how the cinema also represented their high degree of freedom and informality.



**Figure 7: The locations of Os verdes Anos today. Parque da Bela Vista**

Source: the authors

## 7. Walking through the The Green Years

“As in the film *Mamma Roma* (1962) where the ruins of the aqueducts and the buildings of the new Quadraro are the background and contrast of each other” (Sentieri, 2023, p. 4). An interesting aspect in the representation of the Terrain Vague in the two films is that the overlapping and interpenetration of the urban and rural dimensions, typical of these spaces, is perfectly shown. In both films, large residential buildings overlook expanses of uncultivated grass, agricultural ruins, country houses, Roman monuments. These spaces are depicted on all different levels and in all their complexity. In addition, the films provide us with important information on urban expansion in that period, becoming a document of historical and urban investigation, to be combined with the study of historical cartography, books, urban planning and photography projects.

As far as Rome is concerned, there is a lot of information on the neighbourhoods and places where *Mamma Roma* was filmed. Without any scientific pretension, but driven by curiosity, walking in the areas where *Os Verdes Anos* was most likely filmed, we had fun trying to find the spot from which some scenes were shot. During a beautiful and famous sequence, Julio and Ilda walk on a hill in the midst of olive trees. The scene, portrayed as if it were a painting, shows the two protagonists in the centre, on the left the olive trees, and on the right the valley with modern buildings. Looking at those places today, many years later, we took some photographs of the area from which the scene might have been filmed, in today's *Parque da Bela Vista*.

## Acknowledgements and Funding

The authors would like to thank FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia, which funded the doctoral scholarship of one of the authors, and DINÂMIA'CET-Iscte - Centre for Socioeconomic and Territorial Studies, which supports the authors' research activities.

## Bibliography

Almeida, L., & Bivar, M. (2022). *The Pond* [Projeto artístico]. Disponível em: <https://theponds.info/>

Amoretti, A. (2013). *A city in waiting*. *Domus*. [online]. Consult. 2 jan. 2024. Disponível em: [https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2013/04/24/a\\_city\\_in\\_waiting.html](https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2013/04/24/a_city_in_waiting.html)

Berger, A. (2006). *Drosscape: Wasting land in urban America*. New York: Princeton Architectural Press.

Bowman, A. O., & Pagano, M. A. (2004). *Terra incognita: Vacant land and urban strategies*. Washington: Georgetown University Press.

Brenner, N., & Schmid, C. (2011). Planetary urbanisation. In M. Gandy (Ed.). *Urban Constellations* (pp.10-13). Berlin: Jovis.

Brighenti, A. M. (2013). *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between*. Farnham: Ashgate.

Capasso, A. (1998). *Camminare e Vedere*. Napoli: Prismi.

Careri, F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.

Castiglione, O., & Urso, S. D. (2017). *Lo Schermo della Periferia: Urbano e Umano nel cinema di De Sica, Pasolini e Rosi*. September. EDA. ESEMPI DI ARCHITETTURA, pp. 1-28.

Clément, G. (2022). *Manifesto of the Third Landscape*. Lund: Trans Europe Halles.

Del Cid Mendoza, A. (2020). Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni: Suburbs, cinema and cartography*. *Zarch*, 14, pp. 144-159.

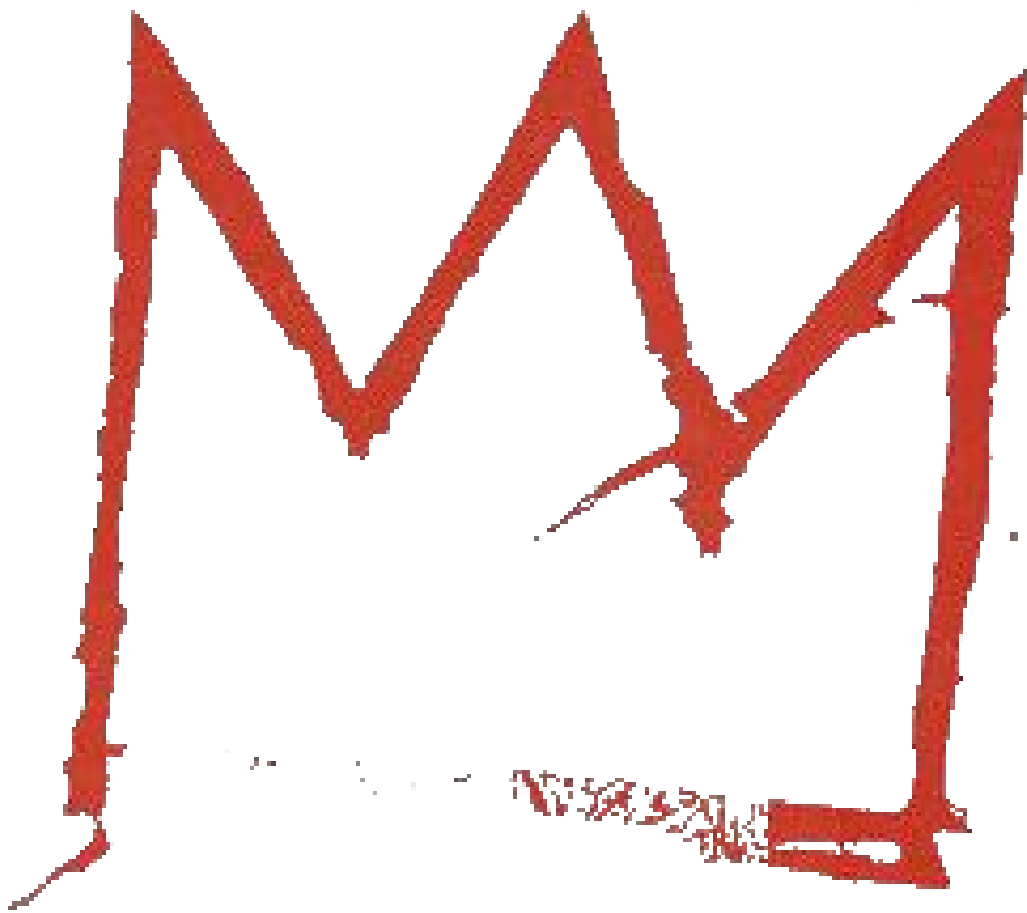
Fonseca, M. S. (2020). *Os verdes anos / 1963*. FOLHA DA CINEMATECA. Disponível em: <https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/OS-VERDES-ANOS.pdf>

Gandy, M. (2011). Introduction. In M. Gandy (Ed.). *Urban Constellations* (pp. 149-153). Berlin: Jovis.

Gandy, M. (2013). Entropy by design: Gilles Clément, Parc Henri Matisse and the Limits to Avant-garde Urbanism. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37 (1), pp. 259-78.

- Granja, P. (2010). Paulo Rocha 'Os Verdes Anos' (1962) and the New Portuguese Cinema. *Portuguese Cultural Studies*, 3, pp. 61–68.
- Hänninen, G., & Amoretti, A. (2015). *Cittàinattesa*. [Projeto artístico]. Disponível em: <https://hanninen.it/cittainattesa/>
- Heike R. & Marieluise J. (2014). Void Potential. Spatial Dynamics and Cultural Manifestations of Residual Spaces. In M. Mariani & P. Barron (Eds.). *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (pp. 1–256). London: Routledge.
- Kamvasinou, K., & Roberts, M. (2014). Interim spaces: Vacant land, creativity and innovation in the context of uncertainty. In M. Mariani & P. Barron (Eds.). *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (pp. 187–200). London: Routledge.
- Keil, R. (2020). The spatialized political ecology of the city: Situated peripheries and the capitalocentric limits of urban affairs. *Journal of Urban Affairs*, 42 (8), pp. 1125–1140.
- LABIC. (2022). *Plano de Atividades. LABIC Barreiro Velho*. [Projeto de laboratório cidadão] Disponível em: <https://labicbarreirovelho.pt/atividades/>
- Lefebvre, H. (2003). The Urban Revolution. In N. Brenner (Ed.). *Critique of Urbanization: Selected Essays*. Minneapolis. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5040/9781350099197.0013>
- Lopez-Pineiro, S. (2020). *A Glossary of Urban Voids*. Berlin: Jovis.
- Mancini, E. (1960). La dimensione individuale e comunitaria della borgata prima della massificazione sociale. Intelletuali e fotografi fra il 1945 e il 1960. Rivista Di Studi Di Fotografia. *Journal of Studies in Photography*, 1, pp. 62–79.
- Manolo Laguillo. (2007). *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo*. Barcelona: Impreso. [Projeto artístico] Disponível em: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/barcelona-1978-1997-manolo-laguillo>
- Mariani, M., & Barron, P. (2011). Cinematic space in Rome's disabitato: Between metropolis and terrain vague in the films of Fellini, Antonioni, and Pasolini. *Modernism - Modernity*, 18 (2), pp. 309–333.
- Marinoni, G. (2004). *Parc Henri Matisse*. LOTUS INTERNATIONAL, 122, pp. 112-117.
- Pasolini, P. P. (1988). Affabulazione. In *Teatro*. Milano: Garzanti.
- Rocha, P., Moura, E. S. de, Freitas, M. de, & Neves, J. (2014). Verdes Anos de Paulo Rocha—1963. In J. Neves (Coord.). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora.
- Romano, Marco. (1993). *L'estetica della città europea: Forme e immagini*. Torino: Einaudi.

- Romano, Marco. (2010). *Ascesa e declino della città europea*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Sawyer, L., Schmid, C., Streule, M., & Kallenberger, P. (2021). Bypass urbanism: Re-ordering center-periphery relations in Kolkata, Lagos and Mexico City. *Environment and Planning*, 53 (4), pp. 675–703.
- Sentieri, M. (2023). *Camminare nella Roma di Pasolini*. Doppiozero [online]. Consult. 02 jan. 2024. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/camminare-nella-roma-di-pasolini>
- Simmel, G. (2014). *Le metropoli e la vita dello spirito*. Armando Editore.
- Solà-Morales, I. de. (1995). Terrain Vague. In C. Davidson (Ed.). *Anyplace, Anyone* (pp. 118–123). Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- Stalker. (1995). *STALKER TROUGHT THE ACTUAL TERRITORIES*. [online]. Consult. 2 jan. 2024. Disponível em: <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>
- Urbano, L. (2013). Cidade Coincidente. In L. Urbano (Ed.). *Revoluções Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. Lisboa: AMDJAC.



# MARIELEN BALDISSERA



## ARTISTA PESQUISADORA: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA NA PRÁTICA DA ETNOGRAFIA URBANA | ARTIST RESEARCHER: DIALOGUES BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY IN THE PRACTICE OF URBAN ETHNOGRAPHY

A relação da antropologia com as artes não se dá apenas no estudo das imagens a partir de um olhar teórico, também pode vir de um lugar de criação ao passar pelas mãos de artistas-pesquisadoras, como é o meu caso. Neste artigo, escrevo sobre a minha experiência em um lugar de hibridismo, apresentando colagens e desenhos que fazem parte de capítulos visuais presentes em minha tese de doutorado em antropologia social. A intenção, que se manifesta em toda a tese, é aproximar os campos da antropologia visual e das artes visuais de uma maneira prática. Em minha pesquisa tive como foco as produções de cunho feminista no ambiente urbano, delineando um caminho em que produtoras de arte explicitamente ativista são as interlocutoras da investigação. Após rever os processos realizados, busco refletir sobre como a prática da etnografia urbana pode se unir com as práticas artísticas.

The relationship between anthropology and visual arts does not only occur in the study of images from a theoretical perspective, it can also come from a place of creation when passing through the hands of artist-researchers, as is my case. In this essay I write about my experience in a place of hybridity, presenting collages and drawings that are part of visual chapters of my PhD thesis in social anthropology. The intention is to bring the fields of visual anthropology and visual arts together in a practical way. In my research I focused on feminist productions in the urban environment and worked with activist art producers. I seek to reflect on how the practice of urban ethnography can be combined with artistic practices.

ANTROPOLOGIA VISUAL — ARTES VISUAIS —  
METODOLOGIA — ARTE FEMINISTA — ARTIVISMO VISUAL  
ANTHROPOLOGY — VISUAL ARTS — METHODOLOGY  
— FEMINIST — ART — ARTIVISM



## 1. Introdução

A relação da antropologia com as artes não se dá apenas no estudo das imagens a partir de um olhar teórico, também pode vir de um lugar de criação ao passar pelas mãos de artistas-pesquisadoras, como é o meu caso. Neste artigo, escrevo sobre a minha experiência em um lugar de hibridismo, apresentando imagens que fazem parte de capítulos visuais presentes em minha tese<sup>1:)</sup> de doutorado em antropologia social. A intenção, que se manifesta em toda a tese, é aproximar os campos da antropologia visual e das artes visuais de uma maneira prática. Em minha pesquisa tive como foco as produções de cunho feminista no ambiente urbano, delineando um caminho em que produtoras de arte explicitamente ativista são as interlocutoras da investigação. Na história dos feminismos, a arte sempre esteve presente como uma ferramenta de linguagem e ativismo, um campo de experimentações em que as mulheres puderam expressar suas demandas.

As mensagens feministas aparecem na cidade em diversos formatos, técnicas, estéticas, temporalidades e geolocalizações, tudo isso foi objeto de mapeamento fotográfico, cartográfico, e posterior análise e ressignificação poética por meio de colagens e desenhos criados por mim. A produção fotográfica foi utilizada como uma das primeiras estratégias para o reconhecimento dos circuitos, itinerários e lugares de manifestação das intervenções urbanas, na captura dos dados em campo, bem como tática de interlocução com as mulheres artistas e ativistas. Depois desse movimento com a fotografia voltei a entrar em contato com o desenho e a colagem e percebi que posso utilizar também essas linguagens em minhas pesquisas na antropologia. Após rever os processos realizados, busco agora refletir sobre como a prática da etnografia urbana pode se unir com as práticas artísticas, tendo como ponto de partida a metodologia utilizada durante o percurso do doutorado.

## 2. Resgates de arquivos pessoais e fotográficos

Em diversos momentos de minhas experiências durante a pesquisa, mais especificamente durante o trabalho de campo, senti que as emoções vivenciadas em meu corpo e o próprio corpo eram extremamente importantes para a construção de conhecimento que estava articulando ali, principalmente por ser um corpo feminino em um espaço público<sup>2:)</sup>. Da mesma forma que não há “pensamento único”, não há experiência corporal única, cada pessoa sente a vivência da cidade de uma maneira particular, levando em consideração diversas características que carregamos. A experiência das mulheres nas cidades difere da dos homens, pois, apesar



<sup>1:)</sup> O texto completo da tese está disponível para consulta no repositório digital da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), link: <http://hdl.handle.net/10183/246512>

<sup>2:)</sup> As reflexões que fiz sobre as questões do corpo, dos feminismos e do potencial da arte e das práticas artísticas enquanto meio de reivindicação de movimentos sociais encontram-se mais aprofundadas e melhor elaboradas no texto da tese, principalmente nos capítulos e subcapítulos intitulados “Antropologia, Feminismo e Arte”, “Mulheres artistas e o urbano” e “Feminismo, política e arte”

das tentativas de ultrapassar as fronteiras do feminino e do masculino, apesar das intervenções no corpo que tentam se distanciar das referências biológicas (como *queer*, transexual, bissexual, etc.), as categorias homem/mulher parecem persistir como um lugar de enunciação das relações de poder, que funcionam como espelhos e refletem as relações políticas, econômicas e simbólicas em vigor, que oferecem um valor e um *status* diferentes aos homens e às mulheres, lançando assim as bases desiguais que, em seguida, têm repercussões nas diferentes esferas da vida cotidiana, onde são construídas as subjetividades e as práticas dos sujeitos. (Monnet, 2013, p. 225)

Já sabia que nas artes visuais esse voltar-se para o “eu” e suas subjetividades é algo aceito e até mesmo desejável, mas sempre relutava ao pensar que uma pesquisa “séria” de antropologia não levaria essas questões em consideração. No final da trajetória chamada doutorado, após um amadurecimento dentro do conhecimento antropológico, senti-me mais segura para trazer algumas questões pessoais para a escrita, de modo a colaborar com a temática trabalhada.

Percebi que toda a linha de pesquisa que construí durante a pós-graduação se deve às minhas vivências particulares, e não apenas às situações vividas durante o doutorado e o mestrado, mas sim, desde que me conheço por gente. Como trazem Laurel Richardson e Elizabeth Adams St. Pierre (2019, p. 60):

Estou descobrindo que minhas preocupações com a justiça social, independentemente de raça, classe, religião, gênero ou etnia, derivam de minhas experiências de infância. Isso solidificou minhas dúvidas sobre a escrita. Como posso tornar minha escrita importante? Como posso fazer para acelerar este mundo em um projeto democrático e de justiça social?  
3:.)

Ao refletir sobre esses questionamentos, acredito que pode ser enriquecedor para a pesquisa relatar também parte de minha biografia, colocando-me como uma das mulheres artistas e ativistas que pesquiso, como uma interlocutora de mim mesma. Sendo assim, apresento aqui uma pequena parte de minha jornada, do caminho que percorri até me tornar artista e pesquisadora. Melhor dizendo, artista-pesquisadora. A partir dessa posição de hibridismo, trago alguns trabalhos artísticos que realizei durante o doutorado e busco, por meio das imagens e da descrição de seus processos de criação, mostrar como o feminismo e a partilha com outras mulheres estão presentes na arte que produzo. Em meu processo criativo há um constante movimento de revisitação de documentos, de coleções de imagens e fotografias que reuni com o passar do tempo. Neste artigo abordo os desdobramentos provenientes desses resgates e exponho as criações poéticas e visuais realizadas a partir do armazenamento e da experimentação, compostos por colagens e desenhos.



3:.) “Estoy descubriendo que mis preocupaciones de justicia social, a través de raza, clase, religión, género o etnia derivan de mis experiencias de infancia. Esto ha dado solidez a mis cuestionamientos de escritura. ¿Cómo puedo hacer que mi escritura importe? ¿Cómo puedo hacer para acelerar este mundo en un proyecto democrático y de justicia social?”

### 3. Reencontro com velhos conhecidos

No início de 2019, inspirada por uma provocação da professora Fabiana Bruno na disciplina “Dos Álbuns aos Atlas: Montagem e conhecimento em antropologia”<sup>4:.)</sup> decidi me aventurar a fazer colagens com meu material de pesquisa, realizando composições com figuras recortadas de revistas em conjunto com desenhos, pinturas e fotografias de minha autoria. O ponto de partida foi o seguinte, após apresentar meu trabalho em aula, mostrando as fotografias de intervenções urbanas que eu havia realizado até então, Bruno questionou: para que juntar todas essas fotografias, seria apenas pelo prazer de colecionar? No colecionismo<sup>5:.)</sup> se busca adquirir uma grande quantidade do produto desejado, peças raras tem mais valor e há a avidez por possuir um novo lançamento. Pensando dessa maneira, eu estava agindo realmente como uma colecionadora, além de não criar nada de novo com esse movimento repetitivo. Ela continuou suas perguntas:

- Tu sabes desenhar?
- Sei – disse eu.
- Então o teu problema está resolvido.

Após esse breve diálogo, claramente o meu problema não havia se resolvido, mas sim, se complexificado. Já havia sido provocada de maneira similar pelo professor Ruben Oliven, que, já no primeiro semestre do curso, durante a cadeira de “Seminário de Doutorado”, me incentivava a desenhar em minha pesquisa. Foi no terceiro semestre que essa vontade se consolidou, na cadeira de “Oficina de Etnografia” ministrada pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza C. da Rocha, quando propuseram aos alunos um exercício etnográfico com imagens, em técnica livre. Senti que era uma boa oportunidade para realizar experimentações que se faziam necessárias para sair da esfera dos devaneios mentais e dar um destino criativo à coleção de fotografias realizadas em campo.



<sup>4:.)</sup> Curso promovido pelo grupo de pesquisa Navisual (Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS) em 2019. “O Navisual tem se consolidado como um importante espaço para a divulgação do material etnográfico produzido por pesquisadores e para a discussão do uso de técnicas audiovisuais na pesquisa antropológica. Atualmente sob a coordenação a Profa. Cornelia Eckert, visa dinamizar a utilização dos recursos audiovisuais disponíveis no Laboratório de Antropologia, documentar suas atividades, bem como estimular o desenvolvimento teórico e metodológico da antropologia visual na pesquisa.” Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/nucleos/navisual/> Acesso em julho de 2018.

<sup>5:.)</sup> “Segundo Michel de Certeau, as primeiras coleções no ocidente surgem na Itália, e depois na França, no século 15, atreladas aos grandes mecenas; o colecionismo é uma forma de se apropriar da história das famílias mais abastadas. É na Idade Clássica, afirma Certeau, que colecionar se torna ciência e ganha estatuto. Relaciona-se intimamente ao sistema jurídico, com regras que estipulam o direito à propriedade e termos que justificam as escolhas de pertencimento, a confecção de documentos para certificar a entrada nas coleções e a organização de procedimentos para lidar com os objetos.” (PATO, 2012, p. 226)

Antes, durante e após o trabalho de ir para a rua fotografar, é necessário pensar as imagens em núcleos organizadores de sentido, e nesses momentos entra o processo criativo e também estético. Durante os anos de pesquisa acumulei uma coleção fotográfica de intervenções urbanas feministas na cidade, criando um acervo pessoal que organizo por data e também pelo teor do conteúdo das mensagens recolhidas. Ao visitar meu arquivo e partir desse acúmulo como matéria-prima para dar outro destino à coleção, encontro, como se refere a artista Cecília Almeida Salles (1998, p. 17),

[...] duas grandes constantes nesses documentos que acompanham o movimento da produção de obras. Seriam características comuns que estão presentes em cada processo sob diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: *armazenamento* e *experimentação*.

Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado pela primeira vez em 1936, analisa como as novas técnicas de produção e reprodução de imagens interferiram na aura das obras de arte. A possibilidade de realizar incontáveis cópias fotográficas, por exemplo, mudaria a forma como a obra de arte é percebida e comercializada. Atualmente, a profusão e acúmulo de reproduções de imagens é tema de diversos estudos em variados campos de pesquisa, bem como os enormes arquivos de imagens (físicos e virtuais) constituem fonte aparentemente inesgotável para a criação de artistas. Ao referir-se às questões colocadas pelo filósofo alemão, a pesquisadora Ana Pato (2012, p. 89) compreende que, “desde então, os limites que balizam o que é considerado obra de arte se expandiram. O questionamento de Benjamin, contudo, permanece atual, e nos convida a recolocar a nossa questão: de que forma a lógica arquivista interfere no próprio estatuto da obra de arte?” (Pato, 2012, p. 89) Quando visito meu arquivo de fotografias de intervenções urbanas e realizo colagens misturando técnicas como fotografia, desenho a lápis e pintura com tinta acrílica, relaciono-me com esses questionamentos.

A retomada ao acervo pessoal imagético exige um novo olhar, uma disposição para ver e compreender as imagens de maneira diferente do que foi pensado no momento do clique. Ocorrem diversas ressignificações e agrupamentos não imaginados anteriormente. Ao considerar as inscrições nas paredes como grafismos, a demanda “Aborto legal”, por exemplo, passa a ser uma imagem desenhada e se transforma em elemento visual e estético para criar novas composições. Em minha leitura, as cidades pichadas, com diversos cartazes, adesivos, pinturas e outros elementos, funcionam visualmente como uma gigantesca colagem composta por vários desenhos e imagens, que tem como suporte as paredes de concreto. Nas colagens que apresento abaixo, também posso entender que o resultado visual de cada uma delas se caracteriza como uma montagem, já que, segundo Bruno (2009, p. 77):

O fato de o termo evocar logo uma operação decisiva da arte cinematográfica, não deve, no entanto, significar a necessidade de confiná-lo neste único universo cultural e no horizonte deste singular suporte imagético. [...] A própria palavra “fotomontagem” é definida pelo dicionário Houaiss como “técnica de reunir duas ou mais imagens distintas para criar uma nova composição”.

Nessas montagens convivem elementos heterogêneos e anacrônicos que provêm de lugares e tempos diferentes, como argumenta o filósofo e crítico de arte Georges Didi-Huberman (2006, in Bruno, 2009, p. 80) ao se referir sobre o risco de realizar uma arqueologia, que traz como resultado *imaginação e montagem*. Lembrando que o conhecimento não é apreendido apenas pela leitura de textos, mas também de imagens, Bruno (2009, p. 78) indica que:

Se for verdade que uma imagem colocada ao lado de outra (ou de outras) sugere e proporciona novos lugares passíveis de perceptos e de afetos, há de se convir que o conhecimento por imagem pode diferir de uma montagem para outra, por via de novas *configurações formais*.

Eu já havia realizado movimento de criação parecido na apresentação de minha dissertação em Poéticas Visuais. Na exposição final apresentada na banca de defesa (Figura 1) montei um grande painel que funcionava como uma coleção de imagens da representação visual da mulher, em que diversas técnicas e suportes se misturavam e se relacionavam:

Trago os retratos criados para o meu projeto conversando com imagens da cultura visual e da história da arte para que as imagens falem por si. Apropriei-me de figuras retiradas da Internet que tivessem relação com os retratos. São imagens de desenhos, ilustrações, propagandas, fotografias de bancos de imagens, e pinturas que fazem parte da história da arte. O critério de busca deu-se por questões formais, como pose, expressão do rosto, enquadramento, mas principalmente pela ideia que se passa através dessas representações femininas. (Baldissera, 2015, p. 117)



**Figura 1: Maciel Goelzer: Montagem de defesa de dissertação de Marielen Baldissera, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, 2015**

Fonte: Acervo pessoal

Na dissertação de mestrado realizei fotografias, mas, antes de cursar a graduação costumava desenhar muito. Durante o curso de Artes Visuais, que iniciei em 2008 e finalizei em 2012, acabei por deixar o desenho de lado. É contraditório, pois escolhi este curso justamente por meu amor por desenhar, atividade que praticava quase todos os dias durante a infância e adolescência. Ao ingressar no ambiente acadêmico me deparei com um cenário que, em vez de incentivar a criatividade das alunas e alunos, acabava por tolher e descartar tudo que não fosse considerado “arte de verdade”. Esse tipo de relato não é raro entre estudantes de artes, tanto os meus colegas que passaram pela formação no Instituto de Artes da UFRGS, quanto outras pessoas de diferentes universidades e também diferentes países, como a portuguesa Inês Belo Gomes (2016, p. 78):

A rigidez de um ensino de desenho acadêmico, em contraposto ao foco conceptual inerente às outras disciplinas artísticas, crivou-me de uma ambiguidade que se traduziu na forma como passei a desenhar: desinteressadamente, desapaixonadamente. Senti que me cortavam a liberdade, fundamentalmente aquilo que mais havia prezado na prática artística e sobretudo no desenho. Fui esmorecendo. Desisti.

Gomes (2016, p. 77) relata que ficou três anos sem desenhar, já eu passei no mínimo dez anos longe dos papéis e lápis e tintas, longe daquilo que, por muito tempo, movia minha vida. Tão longe e tão perto. Durante a graduação, para sobreviver de alguma maneira, foquei na atividade da fotografia, algo que eu também amo fazer. Essa passagem de técnicas manuais para técnicas digitais também se faz presente na história da antropologia, segundo a antropóloga brasileira Karina Kuschnir<sup>6:)</sup> (2016, p. 7) com o passar do tempo “[...] o desenho perdeu seu protagonismo para os equipamentos de produção de imagens como a câmera fotográfica e filmadora”. Mesmo nos campos como artes e design, em que o aprendizado da técnica do desenho é indispensável para a produção de conhecimento, o meio digital substituiu grande parte do trabalho manual.

Para a presente pesquisa, ao me desafiar a trabalhar com a técnica de colagem manual, colocando a mão na massa, recortando, colando, rabiscando e pintando, consegui abrir os caminhos para o retorno do meu desenho. Quero acreditar na percepção da arte-educadora estadunidense Betty Edwards (in Kuschnir, 2014, p. 27) “[...] de que desenhar é uma ‘habilidade global’, assim como ler, dirigir ou andar de bicicleta. Uma vez aprendida, não se perde; necessita apenas de ‘prática, refino e técnica’”.

Nessa retomada do trabalho manual voltei a sentir a diferença entre fotografar e desenhar. No desenho e na colagem se trabalha uma temporalidade diferente, é como que mais alongada. São atividades que exigem maior nível de concentração em uma tarefa e dispendem de mais tempo para produzir uma única imagem.



<sup>6:)</sup> Kuschnir pesquisa sobre desenho e antropologia e mantém um blog com seus próprios desenhos e textos: <https://karinakuschnir.wordpress.com/>

O fato de você desenhar te obriga a desacelerar. Isso é o que mais sinto falta: me permitir fazer uma coisa que desacelere essa constante cobrança de mais produção e menos aprofundamento. O que me atraiu na antropologia foi justamente a ideia de poder me aprofundar. (Kuschnir, 2019, p. 28)

Também existem as questões físicas, das sensações corporais, que são bastante diversas: ficar sentada durante toda a tarde, sentir dor nas costas, nas mãos, sentir a pegada do pincel, da tesoura, a consistência da tinta, tudo novo de novo, um reencontro com velhos conhecidos.

#### 4. Processos de criação

Para realizar minhas primeiras colagens, direcionadas ao exercício da disciplina Oficina de Etnografia, recortei vários elementos de revistas (figuras femininas, objetos, padrões de texturas, etc.) que pareciam combinar entre si, em um processo bastante intuitivo. Também imprimi em papel *couché* algumas fotografias que realizei em minha pesquisa de campo com diversas frases feministas coletadas pela cidade de Porto Alegre, de diferentes temporalidades, em riscos de spray, caneta, estêncil, etc. Agrupei esses elementos pré-existentes, inventei novos através do desenho, de forma manual, e editei alguns detalhes digitalmente no Adobe Photoshop. Nesse movimento inicial, realizado em maio de 2019, criei seis composições diferentes, das quais apresento duas a seguir (Figuras 2 e 3):



Figura 2: Leli Baldissera: Essa cidade também é minha. Colagem, tinta acrílica e caneta Posca, 2019

Fonte: Acervo pessoal



**Figura 3: Leli Baldissera: Aborto legal. Colagem, tinta acrílica e caneta Posca, 2019**

Fonte: Acervo pessoal.

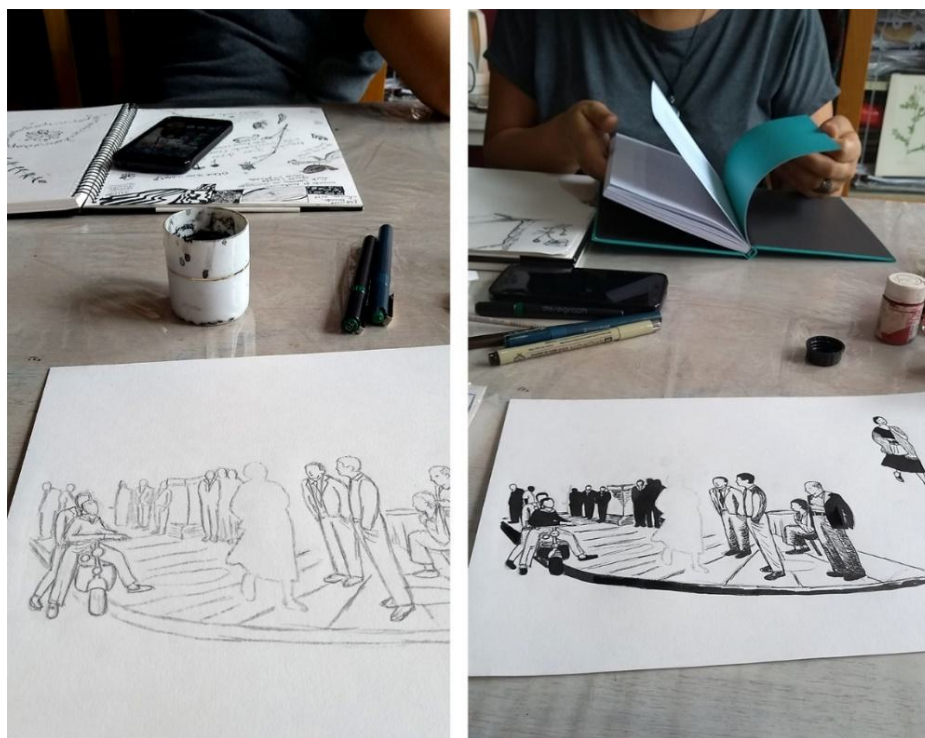
Cada composição tem uma temática e gera uma leitura diferente. Aqui, opto por não tentar “explicar” o que me propus em cada uma para deixar aberto o espaço de fruição, em que a espectadora do trabalho lida com seu próprio arcabouço pessoal para ser tocada pelas imagens. Não penso na colagem apenas como uma técnica que traz diversas possibilidades de composição, mas como um movimento carregado de complexidades, como enfatiza Blanca Ortiga,

a colagem vai além de ser um procedimento ou um conceito. Ela é um gesto e nos coloca no campo da ação. Em termos políticos, é um gesto revolucionário que rompe com a repetição que consolida construções culturais. A partir do que parece um ato inocente, aponta subversivamente ficções culturais, convidando-nos a ver sua natureza performativa. (2020, p.10)

Ao realizar essa investigação imagética busco aproximar os campos da antropologia e da arte. Concordo com Kuschnir (2014, p. 28) ao entender que “[...] antropologia e desenho são *modos de ver* e também *modos de conhecer* o mundo. Colocar esses dois universos em diálogo permite, na minha hipótese de pesquisa, um enriquecimento mútuo [...]”. Ainda em diálogo com a mesma autora (2014, p. 28), que além de antropóloga se apresenta em seus textos como “desenhadora”, retomo a técnica do desenho em parceria com a fotografia para realizar os atos de: “tornar visível, narrar, compreender, produzir, apropriar-se de e conhecer”, sempre levando em consideração a produção feminista visual e urbana.



Dando sequência ao meu movimento de resgate do meu eu artista, em outubro de 2019 comecei a participar da turma de desenho da artista-pesquisadora Aline Daka. Todos os sábados à tarde, um grupo de mulheres se reunia na casa dela para desenhar, realizando projetos pessoais com o auxílio de Aline e o apoio das colegas ali presentes. Como o curso se baseava em projetos inicie as aulas com o intuito de transformar minhas colagens em desenhos (Figura 4) e criar uma série, um corpo de trabalho. Havia também o objetivo de, posteriormente, imprimir as imagens resultantes como cartazes em lambe-lambe para colar na cidade com o coletivo Mulherio Urbano, que havia sido criado em setembro do mesmo ano.



**Figura 4: Processo do desenho realizado em aula ministradas pela artista Aline Daka, 2019**

Fonte: Acervo pessoal

Após transformar minha colagem favorita em desenho a lápis, pintar e finalizar a imagem no Photoshop, decidi continuar a série não a partir das colagens antigas, mas sim criando novas composições. Para isso defini algumas regras, como a utilização da mesma paleta de cores (preto, branco e vermelho) e mesmos materiais (caneta nanquim preta, tinta nanquim e tinta acrílica vermelha). Todas as imagens foram realizadas a partir da apropriação e montagem de dois elementos:

- fotografias que representam mulheres e que tenham sido realizadas por mulheres;
- frases feministas que fotografei em diferentes cidades durante a pesquisa de campo;

Com o intuito de produzir lambes, busquei selecionar mensagens (escritas e visuais) que vão direto ao ponto, para que possam ser absorvidas rapidamente na passagem cotidiana de uma pessoa pelas calçadas da cidade. O ambiente urbano é muito diferente de um museu, local que as pessoas visitam com o objetivo de admirar obras de arte e dispendem um tempo em frente a cada uma delas. Segundo Carlsson Benke (2015, p. 11) “a força de um pôster reside em sua capacidade de estabelecer comunicação direta com as pessoas em espaços públicos”.

Unindo as fotografias e as frases em composições visuais, realizei dez desenhos, dos quais trago três (Figuras 5, 6 e 7), que compõe a série “Mulheres que lutam”, apresentada a seguir.



Figura 5: Leli Baldissera: Essa cidade também é minha II. Tinta acrílica e nanquim, 2019

Fonte: Acervo pessoal



Figura 6: Leli Baldissera: Mulheres resistem lutando. Tinta acrílica e nanquim, 2020

Fonte: Acervo pessoal



Figura 7: Leli Baldissera: Liberta tua bruxa interior. Tinta acrílica e nanquim, 2020

Fonte: Acervo pessoal

Considero esses desenhos como resultados de minha pesquisa tanto quando os textos, as entrevistas, as fotografias. Não como desenhos etnográficos<sup>7:)</sup> propriamente ditos, mas como um dos modos diversos e talvez mais compreensíveis de comunicar pesquisas acadêmicas. Pensando que poucas pessoas têm acesso ou até mesmo interesse em ler uma tese de doutorado, essas imagens são uma maneira de fazer com que meu trabalho de quatro anos atinja um maior número de pessoas. Concordo com Kuschnir (2018), quando a autora coloca que “A linguagem visual gráfica pode não ser ‘universal’, mas é muito mais acessível do que textos escritos à mão.” Estou iniciando no mundo da aproximação entre antropologia e desenho, ainda tateando e descobrindo maneiras de experimentar, muito inspirada pelas leituras dos textos de Karina Kuschnir, Aina Azevedo e Manuel João Ramos. Segundo o antropólogo e desenhador português,

Nada deveria, no entanto, predispor um antropólogo a ignorar as múltiplas conexões entre estes dois «modos de fazer mundos» (na feliz expressão de Nelson Goodman). Como práticas perceptivas e intelectuais tão marcadas pela tentação da solidão, e tão persistentemente artesanais, o desenho e a antropologia convivem e interagem — ainda que nem sempre reconhecidamente — no terreno, nas academias, nos museus e no mundo editorial. (Ramos, 2010, p. 20)

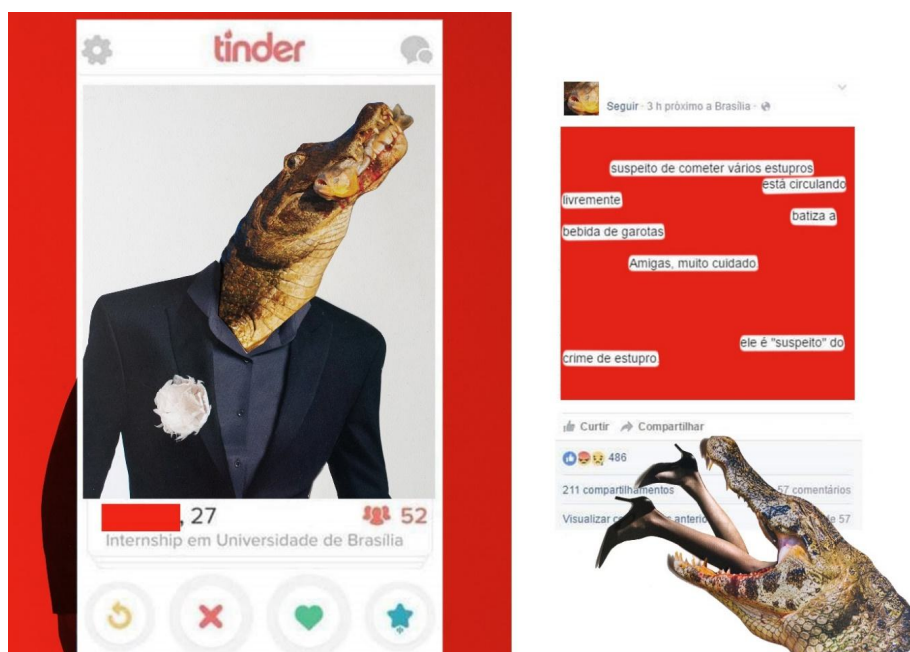
Além do desenho, também há a aproximação com outras linguagens, como as colagens apresentadas anteriormente. Outra grande aliada e incentivadora desse movimento de conexões escritas e imagéticas é a professora Fabiene Gama. Em 2021 trabalhamos em conjunto para um artigo escrito pela mesma, intitulado “Violências contra mulheres em universidades brasileiras: escrachos, denúncias e mediações.<sup>8:)</sup>” Fui convidada por ela para realizar imagens para compor o texto, com o intuito de ilustrar e mostrar o que as palavras não poderiam (Figura 8). Para demonstrar tal intenção, escrevemos no prólogo:



<sup>7:)</sup> “Aqui, seria o caso de fazer uma pausa a respeito do termo “desenho etnográfico” que parece dizer tanto e, ao mesmo tempo, tão pouco sobre si mesmo. Tanto, se levarmos em conta a distinção que celebra: um tipo especial de desenho, porque feito por etnógrafos em trabalho de campo; tão pouco, por essa distinção remeter mais a uma época remota da antropologia e a um estilo vago que leva a reboque uma série de denominações, tais como: desenhos de cultura material, desenhos anatômicos, esboços nos diários de campo e retratos – para nomear suas maiores expressões e especialismos, sem que isso signifique dizer muita coisa.” (Azevedo, 2016, p. 17) Para saber mais sobre a história do desenho na antropologia, ler o artigo “Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual” de Aina Azevedo (2016) e demais trabalhos da mesma autora.

<sup>8:)</sup> O artigo foi publicado em 2022 na coletânea “Panoramas da violência contra mulheres nas universidades brasileiras e latino-americanas”, organizada por Tânia Mara Campos de Almeida e Valeska Zanella. Também realizei a ilustração da capa desde livro, publicado pela editora da OAB.

Este texto foi escrito a partir das experiências de pesquisa e docência da Profa. Fabiene Gama, docente do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e conta com desenhos, ilustrações e colagens de Leli Baldissera, nome artístico de Marielen Baldissera, artista e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ambas somos parte do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/UFRGS), do grupo de pesquisa "Gêneros, Imagens e Políticas" (CNPq/UFRGS) e do projeto de pesquisa "Experiências de assédios e violências de gênero em universidades: contribuições antropológicas", do qual este artigo é resultado parcial. Neste projeto, Fabiene Gama coordena uma equipe de pesquisadoras que têm estudado e investigado o tema das violências em universidades, e Leli Baldissera produz imagens a partir de nossas discussões. A produção de desenhos, ilustrações e colagens como recurso para apresentação de informações sobre violências de gênero é especialmente interessante porque imagens realistas, em especial *prints* de mensagens e imagens fotográficas, podem expor as pessoas envolvidas e provocar ou interferir em processos judiciais. Para elaboração das imagens para este texto, Leli utilizou as seguintes técnicas: desenho, colagem manual e colagem digital. Além das imagens produzidas pela artista, também apresentamos alguns *prints* de páginas no Facebook a fim de apresentar visualmente as ideias veiculadas nas páginas dos órgãos e/ou coletivos citados no texto. (Baldissera & Gama, 2022, p. 325)



**Figura 8: Leli Baldissera: Suspeito. Colagem manual e intervenção digital, 2021**

Fonte: Acervo pessoal

## 5. Considerações finais

Segui no fluxo de trabalhar com colagem desenho, arquivo, montagem e apropriação, conceitos que aparecem visualmente no oitavo capítulo da tese, momento da pesquisa em que tomei maior liberdade para me expressar por meio das imagens e de colagens digitais<sup>9:.)</sup>. Ali apresento as imagens que produzi partindo de premissas e temáticas que me são sugeridas pelas mensagens encontradas em campo. Realizei criações provenientes em sua grande maioria de fotografias de minha autoria, combinadas com imagens retiradas da internet, e algumas poucas realizadas por outras pessoas<sup>10:.)</sup>. Em minhas fotografias a apropriação se dá pela presença de frases e desenhos riscados nas ruas por outras mulheres e também de obras de arte, como esculturas e pinturas expostas em museus.

Nas narrativas intituladas “A arte de sangrar” e “A arte de gozar”, retomo a relação da arte feminista com a representação do corpo feminino, principalmente a partir do entendimento do sexo biológico da mulher em uma leitura do feminismo radical. Nessa produção, que considero como um livro de artista virtual, relaciono dor e prazer, sagrado e profano, violência e liberdade, trazendo elementos que são considerados abjetos e ainda lidos como tabus na corporalidade feminina, como a menstruação e a masturbação. A escolha dos verbos “sangrar” e “gozar” se deu a partir da análise das mensagens presentes nas intervenções fotografadas durante a pesquisa, em que frases relacionadas a estas temáticas aparecem frequentemente. A sexualidade e corporalidade das mulheres se fazem presentes nas manifestações escritas e visuais que estão relacionadas ao aborto, à violência, ao estupro, ao útero, à vulva, ao parto e à maternidade, ao controle da igreja sobre nossos corpos, à menstruação, às mulheres lésbicas, ao orgasmo, ao gozo e ao ato sexual em suas diversas possibilidades.

Ao utilizar meu acervo pessoal de fotos, revisitei diferentes temporalidades e locais, selecionando um material variado, realizado em viagens e caminhadas que não se configuram necessariamente como saídas de campo para a pesquisa de doutorado. Mas, podemos pensar, quando é que a pesquisadora não está pesquisando? Quando a artista não está criando? A compulsão por fotografar quase tudo o que vejo acaba por criar um enorme arquivo com imagens latentes. Esse arquivo<sup>3</sup> está carregado de possibilidades para a criação de novas obras, novos conceitos, montagens e ressignificações, em um jogo de combinações que pode se estender ao infinito.

## Financiamento

Bolsa de doutorado CAPES (Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) do ano 2019 a 2021. Brasil.



<sup>9:.)</sup> Trago aqui algumas mulheres que utilizaram e utilizam a técnica da colagem e fotomontagem em seus trabalhos artísticos e fazem parte do meu imaginário visual. Tenho como referência tanto as históricas, relacionadas ao surrealismo e a *pop art*, como Hannah Hoch, Kate Edith Gough, Lady Filmer e Martha Rosler, quanto as contemporâneas que se aproximam do feminismo e do antirracismo, como, Carmen Winant, Rosana Paulino, Mitti Mendonça, Kerolaine Kemblin, Elisa Riemer, Leticia Lampert, Susana Blasco, Alice Quaresma, entre outras.

<sup>10:.)</sup> Entre elas: Charlene Cabral, Desirée Ferreira.

## Referências

- Azevedo, A. (2016). Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5, pp. 15-32.
- Baldissera, M. (2015). *Encontros com o outro: arte e gênero em uma experiência de troca de retratos*. 188 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Baldissera, M. (2022). *Arte e ativismo feminista nas ruas das cidades: etnografia das políticas e poéticas em contextos urbanos*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Benke, C. (2015). *Street art: técnicas e materiais para arte urbana*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Bruno, F. (2009). *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, SP.
- Gama, F. & Baldissera, M. (2022). Violências contra mulheres em universidades brasileiras: escrachos, denúncias e mediações. In T. M. Campos & V. Zanello (Eds). *Panoramas da violência contra mulheres nas universidades brasileiras e latino-americanas*. Brasília: OAB Editora.
- Gomes, I.B. (2016). “Deixei o desenho enterrado” ou como ressuscitar o grafismo enquanto metodologia antropológica: um caso prático. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5 (2), pp. 75-90.
- Kuschnir, K. (2014). Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3 (2), pp. 23-46.
- Kuschnir, K. (2019). A antropologia como uma forma de olhar o mundo: uma conversa com Karina Kuschnir. Entrevista concedida a Diana B. Mello. KULA. *Antropólogos del Atlantico Sur*, 20-21, pp. 22.
- Monnet, N. (2013). Flanâncias femininas e etnografia. *Revista Dobra*, 11, pp. 218-234.
- Ortiga, B. (2020). Wiping out semantic horizons. In R. Elizegi (Ed.). *Collage by Women: 50 Essential Contemporary Artists*. Turkey: Promopress.
- Pato, A. (2012). *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP.
- Ramos, M. J. (2010). *Histórias Etíopes, diário de viagem*. Lisboa: Tinta-da-China.

Richardson, L.; Pierre, E. A. (2019). St. La escritura. Un método de indagación. In Calva, S. & M. Bénard (Org). *Autoetnografía: una metodología cualitativa*. Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP.

# TOMMASO FARINA



## ART-BASED METHODOLOGIES AND SCHOOL EDUCATION: THE EMANCIPATORY VALUE OF THE PERFORMING ARTS IN THE POST-PANDEMIC ERA | **METODOLOGIAS BASEADAS NA ARTE E EDUCAÇÃO ESCOLAR: O VALOR EMANCIPATÓRIO DAS ARTES PERFORMATIVAS NO PÓS-PANDEMIA**

A utilização de oficinas, brincadeiras e atividades artístico-expressivas no trabalho educativo com jovens tem sempre um grande potencial transformador. De fato, essas atividades não são apenas oportunidades de aprendizagem experiencial e situada (Lave & Wenger, 1991), mas também ativadores e facilitadores dos processos simbolizadores. Permitem-nos experimentar dinâmicas relacionais que, embora "simplificadas", são facilmente encontradas em experiências de vida cotidiana (Wulf & Zirfas, 2007). Partindo dessas premissas, este artigo pretende focalizar as atividades oficinais artístico-expressivas concebidas e realizadas com duas turmas de crianças de 7 anos de uma escola primária italiana. O objetivo é destacar como as metodologias baseadas na arte – especialmente em momentos históricos complexos como o que vivemos durante a pandemia – têm um impacto cognitivo, afetivo e social que envolve toda a estrutura de personalidade dos sujeitos que as vivenciam (Corsi, 2020).

The use of workshop, play and artistic-expressive activities in educational work with young people always holds great transformative potential. Indeed, these activities are not only opportunities for experiential and situated learning (Lave & Wenger, 1991) but also activators and facilitators of the symbolizing processes. They allow us to experience relational dynamics that, although "simplified," are easily found in everyday life experiences (Wulf & Zirfas, 2007). Starting from these premises, this paper aims to focus on the artistic-expressive workshop activities designed and carried out with two classes of 7-year-old children in an Italian elementary school. The objective is to highlight how art-based methodologies – especially in complex historical moment such as the one we lived during the pandemic – have a cognitive, affective, and social impact that involves the entire personality structure of the subjects who experience them (Corsi, 2020).

**EXPERIENTIAL LEARNING - LABORATORY ACTIVITIES**  
**EDUCATION - SCHOOL - ART**  
**APRENDIZAGEM EXPERIENCIAL - ATIVIDADES**  
**LABORATORIAIS - EDUCAÇÃO - ESCOLA**



## 1. Premise

This paper aims to focus on the artistic-expressive workshop activities designed and carried out with two classes of 7-year-old children in an Italian elementary school during the second quarter of 2021. The main objective is to highlight how art-based methodologies have a cognitive, affective, and social impact. They represent effective educational and didactic tools, very useful in terms of stimulating emulation, fostering vicarious learning (Bandura, 1977), allowing the emergence of emotional experiences, and recovering the emancipatory value that distinguishes all performing arts, especially drama and music.

This has been particularly true in a complex historical moment such as the one we lived during the pandemic: More in general, this is true whenever a historical moment is characterized by an emergency. The use of workshop, play and artistic-expressive activities in educational work with young people always holds great transformative potential. Indeed, these activities are not only opportunities for experiential and situated learning (Lave & Wenger, 1991) but also activators and facilitators of the symbolizing processes. They allow us to experience relational dynamics that, although “simplified”, are easily found in everyday life experiences (Wulf & Zirfas, 2007).

## 2. Theoretical framework

In the first phase of the research, I investigated the concept of performativity and its significance in human interaction nowadays, particularly in the mechanisms of self-affirmation of the cultural and social identity of individuals. I started from Walter Powell’s and Marilyn Strathern research on the two post-modern concepts of *audit culture* (Strathern, 2000) and *knowledge economy* (Powell & Snellman, 2004) trying to decline and deepen the reflections of the two Stanford and Cambridge researchers on a pedagogical and educational level. The research question concerned how to facilitate the passage from a performative conception of personal action in the school environment – i.e., educational-didactic process centered primarily on the acquisition of performance skills, responding mostly to an evaluative logic – to a transformative conception or an educational process intentionally connoted from an ethical point of view and aimed at the acquisition of communicative, relational, socio-emotional skills and the enhancement of the existential and evolutionary dimension. The contextual goal was the emersion and recognition of emotions aroused by pandemic events. Within this framework, artistic-expressive workshops are moments of aggregation and reworking of experiences, individual and collective (Wulf & Zirfas, 2007). The German pedagogue and sociologist Christoph Wulf emphasizes the importance of the play-performance dimension in learning and training processes, pointing out that:

the extent to which rituals and ritualization contribute to the performative formation of communities and how they come to shape educational processes and promote learning is central to educational research. Likewise, so are the materiality and the sensitive aspect of body enactment. The corporeality of human beings is shaped through language and imagination (Wulf, 2013, p. 8)

According to Richard Schechner (2013), dramatization and kinesthetic activity are educational and didactic mediators/tools. Every ritualized behavior represents a substantial component of human action, and every performance allows for a conscientization and recovery of that rituality. This is why developing a knowledge and "competence" of rituality, reclaiming "the explanatory power of theater, retraining the relational co-presence between actor and spectator and their mutual contribution" (Tumia, 2016, p. 5) means interpreting performance not as staging but as putting on a vision with a pedagogical and transformative value. According to Maurizio Fabbri (2019), the use of artistic languages and theatrical training at school, make it possible to:

identify learning content and methodologies that are not separated from the needs of the learner, bringing out latent roles, figures and characters who are the real protagonists of the training event and who, in the absence of a script to dramatize, would remain hidden, always lurking, ready to interfere in the events of the training, without others being able to recognize their intentions or their interferences, and interpret the expectations and meanings contained (p. 33)

If, for learners, the value of the creative expression conveyed by dramatization has to do with identity-building processes and relational dynamics, for teachers it concerns the artistic potential of teaching action that "manifests itself in the performative dimension, through acts that happen *hic et nunc*, and that make use of daily replicability" (Carlomagno, 2020, p. 351). In other words, the cognitive, emotional, social, and cultural experiences learned in school in the interaction between learners, as well as in that between learners and teachers, strengthen the link between imagination and reality not only through speech but also through gesture, in a mutual effort of understanding-learning during which – according with Maurice Merleau-Ponty (1945) – the body is our anchor in the world. Finally, the relationship between education and local cultural heritage, is a privileged dimension for working with young people in the direction of situated and transformative learning (Dewey, 1938; Mezirow, 2016). Cultural heritage should be considered as matter for reflection and lesson from things, or encounter from which "deep feelings can arise that nourish reflection and creation" (Grappin, 2006, p. 59), as well as leverage for the recovery of intersubjective and relational factors. At this stage, it should be useful to define what is meant by *cultural heritage*. We'll do this looking at how the term fits within the framework of Italian law, with specific reference to the Code of Cultural and Landscape Heritage (2004), which qualifies:

as *cultural heritage* both cultural assets and landscape heritage and reserves the definition of *cultural asset* to tangible and intangible assets of artistic, historic, archaeological, ethno-anthropological, archival, and bibliographical interest, as well as testimonies with cultural value. *Landscape heritage* is used for intangible assets and areas that are an expression of the historic, cultural, natural, morphological, and aesthetic values of the area.

Heritage, therefore, consists of tangible assets, physical places and natural environments, as well as intangible assets, such as languages, music, religions, folklore, manual skills, as well as the conceptualization and interpretation of same as individual's assets and as a group (Bortolotti *et al.*, 2008). In this perspective, also inter-activity, or the fruitful and constructive relationship with the new education and information technologies, was experimented in this

research, to enable pupils both "[...] to learn online" thanks to the "development of educational and research communities in the school, through the professionalizing skills of all personnel deputed to teaching" (Pignalberi, 2013, p.26), and also to develop interdisciplinarity and strengthen continuity between theoretical knowledge and operational and technical-practical skills typical of ICT.

### 3. Methods and educational instruments

Our approach to educational and instructional design can be discerned in the practices of Participatory Action Research (Lewin, 1967; Freire, 1982). In fact, the workgroup carried out a collective and self-reflective inquiry that involved both researchers and schoolteachers, as well as the children who participated, and stakeholders at the territorial and local levels. The main objective of the actions taken was to understand and improve the participatory practices and situations in which the workgroup found itself working. In this sense, embracing the *reflection-in-action* perspective (Schön, 1983) in social education, the reflection process was directly linked to action, influenced by understanding local history, culture and context, and embedded in social relations.

The hands-on-laboratory activities were planned during two organizational-preliminary meetings, which were attended by the external expert and the teaching staff involved – the school contact person for the project, two curricular teachers and a support teacher – and took place throughout the entire second four-month school period, starting on 5/13/2021. The experiential-exploratory phase ended on 5/6/2021, with a meeting in which the working group discussed the educational methodologies adopted during the workshops, the critical issues, and the achievements, as well as the possible development of further phases of the project. The following table summarizes the chrono-program of activities:

Meeting date	Activity on that date
15/1/2021	Organizational-preliminary meeting (online)
4/2/2021	Organizational-preliminary meeting (in-person)
Between 13/2 and 4/6 2021	Practical-laboratory activities distributed in 20 total meetings
18/3/2021	Feedback meeting and redefinition of activities*
5/6/2021	Final comparison/discussion meeting
* The feedback meeting, although not initially planned, became necessary in relation to the protracted period of distance learning.	

**Tabela 1: Chrono-program of experiential-exploratory activities**

Source: Farina (2022)

Regarding the qualitative research methodology, the following survey, analysis, and documentation tools were adopted in a perspective of integration and complementarity with the educational and teaching strategies implemented in the different phases of the project:

Adopted methodology	Stage of use/goal
<b>Focus group</b>	<p><b>First organizational-preliminary meeting:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Stimulating discussion and an initial in-depth investigation of the topic of performativity in the school setting.</li> <li>• Identifying the needs of pupils and the ways through which to involve them in specific workshop activities.</li> </ul> <p><b>Concluding meeting:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Stimulating the emergence of experiences and perceptions of the experience.</li> <li>• Reflecting on results and replicability of the project.</li> </ul>
<b>Circle time</b>	<p><b>At the beginning of each meeting with pupils from both sections:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Facilitating communication and mutual understanding, working on the social-emotional dimension of the workshop experience.</li> <li>• Facilitating the identification of areas of empowerment as well as intrinsic motivations for participation in activities (with special attention to those manifested by the most fragile individuals).</li> </ul>
<b>Free or semi-structured Interview</b>	<p><b><i>In itinere</i>, targeting the whole class or small groups:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Stimulating spontaneous emergence of experiential experiences during artistic-expressive workshop activities.</li> <li>• Addressing personal and sensitive issues on the topic of performativity (e.g., how one deals with, at home, studying, preparing for a test or assignment; what are parents' expectations and how are they manifested, etc.).</li> </ul>
<b>Experiential observation and meeting reports</b>	<p><b><i>In itinere</i>, during and after each meeting:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Monitoring activities by participating in them.</li> <li>• Collecting, document and outline meaningful impressions and evidence because of monitoring activities.</li> </ul>

**Tabela 2: Survey, analysis, and qualitative documentation tools**

Source: Farina (2022)

The purpose of this research project can be further summarized as follows: to stimulate the imaginative, motor and socio-emotional skills of the pupils involved in the workshop activities, through different playful-educational experiences of an artistic-expressive type. These specifically concerned:

- The encounter with the historical figure of Pesaro composer Gioachino Rossini and exploration of local area places related to it thus insisting on situated learning.
- The choice and in-depth study of one of his most famous works, “La gazza ladra” (trans.: “The Thieving Magpie”. The name by which the project was informally codified).
- The encounter with the characters of the opera and the expressive reading of the monologues and dialogues included in it. Above all, the encounter with their emotions, to facilitate mirroring by the children.
- The integral listening to the opera's *overture* and its sound and rhythmic interpretation through the *body percussion* technique (Carretero-Martínez *et al.*, 2014).
- The free drawing of the main characters and scenes of the work, understood in its meaning as a tool for representation and free interpretation, as well as for symbolization and better understanding of the outworld.
- The preparation of costumes and the staging of the play without a final performance in front of an audience, with the aim of enhancing the experiential and existential scholastic dimension more than the learning and evaluative dimension.

These phases of the project are particularly interesting because, from an educational point of view, they triggered a virtuous and transformative process. The topic of Rossini's opera turned out to be particularly suitable and easy to be explored from multiple points of view (historical, literary, musical, artistic, geographical, etc.). The teaching staff considered appropriate to include the study and the deepening of “The Thieving Magpie” in the specific scope/objectives of the various teaching activities. Therefore, the project crossed the curricula with a monographic approach to the different sources of knowledge. The result was the creation of a common thread that kept the experimentation alive within an integrated course throughout the second quarter. This allowed for greater continuity in the project, making up for both the time gap between meetings and the slowdowns due to alternating face-to-face and distance teaching.



**Figure 1: Poster made during and after the exploration and documentation activity, including through photo-elicitation**

Source: Farina (2022)

The activities described above constituted a valuable opportunity for the emergence of the trans-formative potential of artistic expression through dramatization. In other words, artistic workshop focused on that kind of group's "research that agrees on the roles of the characters, the environment in which to situate them and the dialogue to be improvised" (Giovannetti & Coccia, 2006, p. 35). The project, therefore, in line with the objective of enhancing more the "experiential-existential" school dimension than the "cognitive-learning" one, did not include the final performance in front of an audience (the parents, the teaching staff, the pupils of other classes, etc.). Focusing on the meaning of experience and cultural insight of the pupils, in fact, the experiential-exploratory phases were developed around the paradigms of reflection-in-action (Schön, 1983) and practical activity in education as the reworking of lived experiences (Dewey, 1938) as tools for problematizing and reflecting on the narratives that arose from the workshop activities themselves. Furthermore, from an anthropological point of view, whenever we attempt to project a cultural world around us, while keeping intact our individual dimension, we feel part of a collectivity. This happens, especially, when artistic expression is stimulated and the performative action becomes a moment of sharing (linguistic, cultural, spatial, and temporal) of a common and past inner experience, handed down through the rituality of dramatization (Turner, 1982). The writing of narrative reports, following each meeting, was functional for the analysis and understanding of the questions and criticalities, as well as the answers and resources generated by the experience and the "narrative-action" of it (Stramaglia & Rodriguez, 2018).

#### **4. Field research and situated learning**

The objectives of the situated learning activities, shared with the other members of the workgroup, were essentially the following:

The activities of documentation and in-depth study of the figure of Gioachino Rossini through the exploration of places in the city linked to the composer. This stage represented an "encounter" with the local artistic-cultural heritage assets (tangible and intangible) and its enhancement:

- The "G. Rossini" Conservatory building.
- The statue of the composer.
- The "G. Rossini" theater.
- The "Rossini" pizza, a typical local delicacy which can only be appreciated in this region of Italy.
- The Rossini Street and the composer's birth house.
- The "Iper-Rossini" shopping center and mall.
- The "Rossini Opera Festival" locations and facilities.
- The "StraRossini" cycling competition track.

Once we came back to school we worked on the narrative, artistic-literary and dialogical narration of the composer's story and works, of "The Thieving Magpie". The reworking and dramatization of the play text provided an important opportunity for educational experimentation. Starting from the analytical reading of the narrative text and the identification of the structure of the play, we moved on to the recognition of moods and the identification of emotions, through:

- The use of audio-visual materials and simplified narrative texts.
- The creation of posters and composition of a large puzzle of the characters in the play.
- The discussion and negotiation on the mood and emotion felt by the character that has been assigned to each workgroup of children.
- The narration of the character, by each group, also through mime.

The project also originated as a co-design experience aimed at exploring the relationship between expressive-performance activities, learning motor skills and well-being, as well as analyzing the effects of body-motor activities on learning processes and the transferability of learning.

<b>Where</b>	"A. Manzi" Primary School, Pesaro, Italy
<b>Who</b>	Two second classes of 23 pupils each
<b>When</b>	Second quarter 2021
<b>What</b>	Four main stages of laboratory-based, artistic-expressive educational and didactic activities focused on the music and theater work of the composer Gioachino Rossini
<b>Workgroup</b>	Three teachers + one pedagogue/counselor

**Tabela 3: Summary of the characteristics and organizational phases of the project**

Source: Farina (2022)

## 4.1. First stage: exploration and documentation

In this phase pupils and their teachers went around the city of Pesaro, where Rossini was born, to explore places through which it was possible to trace elements of his life and history. Afterwards, we reworked together, in the classroom, the information we found. We used photo-elicitation focused on the following image-stimulus, together with the music from the overture of "The Thieving Magpie", played in the background:

- The "G. Rossini" Conservatory historic building, where music classes and opera singing lessons are still held today.
- The statue of the composer, erected in the inner courtyard of the conservatory since its inauguration in honor of the composer.
- The "G. Rossini" theater: recently restored and the site of the city's theater and music seasons, as well as one of the main locations of the internationally renowned "Rossini Opera Festival".
- The Rossini Street, one of the two main streets that run through the historic center of the city of Pesaro.
- The composer's birth house, where all the original furnishings and fittings are contained, as well as many of the original scores of the composer's major works.

The approach we adopted, as a workgroup, is what Gordon (1977) called *active listening*. That meant we put ourselves in listening to the other persons, their emotions, and feelings, starting from mimicry, posture, proxemics, and thus also from the expressive and communicative resources and sensitivities enacted through body and movement.



**Figure 2: Reprocessing activities through movement and dramatization carried out during phase two**

Source: Farina (2022)

## 4.2. Second stage: re-elaboration and dramatization

In this phase pupils re-elaborated and dramatized the play “The Thieving Magpie”. We started with analytical reading of the narrative text and identification of the structure of the play. We did this through expressive reading and staging of the characters, revising the dialogues, and rewriting the texts, simplified and in rhyme. Then, we went on to recognize the moods (of the characters) and identify the emotions (their own and others'), not only by listening to the story but also by the emphasis given to the reading, onomatopoeias, exclamatory, exhortatory phrases, etc. In addition, we asked pupils to recount, if it occurred, an incident in which they had personally experienced the emotion they had just recognized. Finally, the free drawing workshop activities – which, like the play activities, originate from an inner, self-destined narrative (playing for oneself, drawing for oneself) – enabled the pupils to symbolically return to an imaginary womb where there was no fear of separation or abandonment (Winnicott, 1989).



### 4.3. Third stage: kinesthetic and ritual dimension

In this phase the mimic-kinesthetic activity – not to simulate but to enhance the expressiveness – and the evocation of the ritual-ludic dimension (Turner, 1986), was based free and there was a non-purposeful expressive movement in play and educational activities. In fact, according to Le Boulch (1979):

the imaginative function exercised during free expression games is neither object-oriented nor other-oriented, but, on the contrary, implies a reflection of the subject on himself, the first manifestation of internalization. The exchange with the other forces a great diversity of attitudes that demand increasing control of expression and mimicry. Dramatic games and more socialized forms of expression (e.g., those on a musical theme) that lean toward more artistic aspects will naturally find their place in this exchange (p. 50)

To do this, on the one hand, we went through a projective listening situated learning activity (Sintoni, 2019) aimed at experiencing sensations, emotions, and images, to understand the musical structure in Rossini's work, with its dynamics, phrasing, and variations in sound intensity. On the other hand, through the kinesthetic interpretation of the musical overture of "The Thieving Magpie" and motor play, it was possible to work largely on sense-motor synchronization, enabling learners to spontaneously translate auditory stimuli into motor responses and expressive gestures throughout the entire playful-learning experience. In other words, it was a matter of adopting an embodied perspective in pedagogy. This, according to Gomez Paloma (2021) would strengthen the teacher's awareness that:

cognition is not only a processing of information but itself movement and action, processing of not only mental but also proprioceptive information. It derives from the action performed by the subject in the physical and social environment that co-evolves with him. It is emotional information that is always determined to be new as a function of the individual's prior experience and the social context that "hosts" that action (p. 100)

### 4.4. Sixth stage: costume preparation and staging

In the last phase we went through costume preparation and disguise, which conducted to a spontaneous genesis of cultural performance (Turner, 1986) broadening the horizon of one's own cognitive experience through the social-historical experience of others and facilitating the processes of creative-imaginative activity (Rossi & Travaglini, 1997). Even in the school routine, according with Nadia Carlomagno (2020), it is possible to implement a constant reshaping of teaching action that "in its various forms of professional action represents a way of the body, through voice, gestures, mimicry, to interact with learners using every possible function at its disposal, which is made explicit through endogenous and exogenous mechanisms" (p. 351). In other words, the cognitive, emotional, social, and cultural experiences learned in school in the interaction between learners, as well as in that between learners and teachers, reinforce the link between imagination and reality not only through speech but also through gesture, in a reciprocal effort of understanding-learning during which-as Maurice Merleau-Ponty (1962) stated-the body is our "anchor" in this world.



**Figure 3: Final stage of costume preparation, rehearsal and staging of "The Thieving Magpie"**

Source: Farina (2022)

## 5. Qualitative results overview

After the final staging, a spontaneous debate by children from both sections on the state of mind characterized by anxiety and bewilderment, inevitably exacerbated by the pandemic events and the anomalous alternation between face-to-face and distance learning, emerged. We used the focus groups (with teachers), and both the circle time and the semi-structured interviews (with pupils), to explore the deep meaning of the workshop experience and the function of dramatization and mimic-kinesthetic activities in relation to awareness of their emotions.

Following an explicit request from the children, the working group agreed on the possibility of taking advantage of a room next to the classrooms, hitherto unused, to set up what, later, was called "the emotions room". Even today, this room represents a physical place to go to in times of stress, anxiety, and worry. A corner, within the school, in which to find calm, concentration and solidarity set up with musical instruments, soft mats, drawing materials. The following are some of the most significant considerations of the teachers, gathered during one of the final focus groups:

Art teacher: "Having allowed the girls and boys to access the topic proposed by the project was very helpful. At first the novelty threw them off a bit, then things got better and better. It all tied together naturally between subjects, and the educational outings to the city were a great opportunity to make the words concrete".

Italian language and history teacher: "Emotions are a sensitive subject, even as adults we struggle to talk about them. Now the children have begun to do so even during class. Yes, at first there was some wariness, then it became a natural thing. It was a useful experience not only to raise children's awareness of the issue but also to give them the opportunity to motivate their own choices. The stage of identifying with the characters in the play has been worked out and could be the beginning of a later stage of the theater project".

Music teacher: "The 'emotion room' has become a great resource. One day A. (a pupil) said to me, 'Teacher, I'm going to the emotion room so that my emotions, which are so strong, don't bump into others'. All the girls and boys have benefited from being involved in the workshop activities, and the fact that the theme of 'The Thieving Magpie' has flowed into the curricular subjects has provided them with a nice opportunity to learn how to 'connect the dots'".

## 6. Conclusion

The use of experiential educational methodologies and playful, art-based workshop activities offers the concrete possibility of stimulating learners' expressive and motor resources. The development of creative and artistic aptitudes, more or less evident, but, nevertheless, present in everyone can have positive repercussions as much on cognitive learning as on the management of relational dynamics and the recognition of affective-emotional experiences of school-age children. The work resulted in an Italian-language monograph in which, in addition to the theoretical construct in its entirety, the activities carried out during the experiential phase are described in detail. The reporting and description of the activities carried out during the experiential-exploratory phase of the present research, constituted a valuable opportunity to detect how artistic, musical and kinesthetic disciplines manage to activate germinative processes and significant moments in the emotional lives of young school-age subjects, representing not only educational and didactic devices functional to the development of social and cultural learning – for example, emulation or vicarious learning (Bandura, 1977) – but also useful tools for tracing the meaning of performative acting back to its primal evolutionary, relational and emancipatory value.

## References

- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Bortolotti, A. et al. (2008). *Per l'educazione al patrimonio culturale*. Milano: FrancoAngeli.
- Carlomagno, N. (2020). Le potenzialità didattiche delle arti sceniche. *Education Sciences & Society*, 11 (1), pp. 346-359.

Carretero-Martínez, A.; Romero-Naranjo, F. J.; Pons-Terrés, J. M. & Crespo-Colomino, N. (2014). Cognitive, Visual-spatial and Psychomotor Development in Students of Primary Education through the Body Percussion – BAPNE Method. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 152, pp. 1282-1287.

Corsi, M. (2020). *Il tempo sospeso. L'Italia dopo il coronavirus*. Milano: FrancoAngeli.

Dewey, J. (1938). *Experience & Education*. New York: Kappa Delta Pi.

Farina, T. (2022). *Educare nella scuola primaria. La dimensione artistico-espressiva e il recupero del significato educativo della performance*. Roma: Anicia.

Fabbri, M. (2019). L'educazione artistica come esperienza di sconfinamento formative. In M. Caputo & G. Pinelli (Eds.). *Pedagogia dell'espressione artistica* (pp. 25-34). Milano: FrancoAngeli.

Freire, P. (1982). Creating alternative research methods. Learning to do it by doing it. In B. Hall, A. Gillette & R. Tandon (Eds.). *Creating Knowledge: A Monopoly* (pp. 29-37). New Delhi: Society for Participatory Research in Asia.

Giovannetti, R. & Coccia, R. (2006). *Manuale di animazione psicopedagogica*. Milano: FrancoAngeli.

Gordon, T. (1977). *Leader effectiveness training, L.E.T: The no-lose way to release the productive potential of people*. New York: Wyden Books.

Gomez Paloma, F. (2021). La Pedagogia del futuro. L'apprendimento e la formazione prendono CORPO. In M. Stramaglia (Ed.). *Pedagogia, didattica e futuro. Studi in onore di Michele Corsi* (pp. 95-106). Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia.

Grappin, S. (2006). Patrimonio e scuola: risveglio di passioni. In L. Branchesi (Ed.). *Il patrimonio culturale e la sua pedagogia per l'Europa* (pp. 59-64). Roma: Armando.

Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Boulch, J. (1979). *Educare con il movimento. Esercizi di psicocinetica per ragazzi da 5 a 12 anni*. Roma: Armando.

Lewin, K. (1967). *Il bambino nell'ambiente sociale*. Firenze: La Nuova Italia.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.

Mezirow, J. (2016). *La teoria dell'apprendimento trasformativo. Imparare a pensare come un adulto*. Milano: Raffaello Cortina.

Pignalberi, C. (2013). Formazione e pratica riflessiva nella scuola: riflessioni ai margini di una cultura del cambiamento. *Formazione, lavoro, persona*, 3 (8), pp. 23-37.

- Powell, W.W. & Snellman, K. (2004). The Knowledge Economy. *Annual Review of Sociology*, 30 (1), pp. 199-220.
- Rossi, S. & Travaglini, R. (1997). *Progettare la creatività. Teorie psicologiche e analisi dei casi*. Milano: Guerini.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.
- Schön, D.A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Sintoni, C. (2019). Musica e movimento per l'Educazione musicale: una risorsa preziosa oltre mode e semplificazioni. In M. Caputo (Ed.). *Espressione artistica e contesti formative* (pp. 71-88). Milano: FrancoAngeli.
- Stramaglia, M. & Rodriguez, M.B. (2018). *Educare la depressione. La scrittura, la lettura e la parola come pratiche di cura*. Parma: Junior-Spaggiari.
- Strathern, M. (2000). *Audit Cultures: Anthropological Studies in Accountability, Ethics, and the Academy*. New York: Routledge.
- Tumia, G. (2016). *Performatività e performance: confini di genere e genere teatrale*. *Sinestesiaonline*, 15, pp. 1-8.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- Winnicott, D.W. (1989). *Playing and reality*. New York: Routledge.
- Wulf, C. & Zirfas, J. (2007). *Die Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven*. Berlin: Beltz.
- Wulf, C. (2004). *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*. Amburg: Rowohlt.

# VANESSA FREITAG



## O LUGAR DO FAZER NA ARTE TÊXTIL: REFLEXÕES EM TORNO DA PRÁTICA TÊXTIL NUM CONTEXTO UNIVERSITÁRIO MEXICANO |

THE PLACE OF MAKING IN TEXTILE ART: REFLECTIONS ON TEXTILE PRACTICE IN A MEXICAN UNIVERSITY CONTEXT

O presente trabalho de pesquisa está ancorado na prática da linguagem têxtil e o diálogo que estabelece com a arte contemporânea, possibilitando assim, a construção de um corpo de trabalho artístico da professora-artista, no qual, emprega fios e formas de construir com o tecido. Do contato e da prática inicialmente desinteressada com a materialidade, surgiu um projeto de pesquisa, docência e extensão universitária, relacionado com o fazer e o pensar com as mãos. Diferentemente dos processos de pesquisa que partem de um tema, problema e objetivos muito específicos, a exploração prática com a arte e com a linguagem têxtil gerou a experiência com outras formas de pesquisar: primeiramente, mediada pelo fazer e experimentar constantes; posteriormente, pelo processo de análise, identificação e seleção de possíveis linhas e temas de pesquisa artística; y finalmente, do seu processo de ensino-aprendizagem com estudantes universitárias.

This research is anchored in the practice of textile language and the dialogue it establishes with contemporary art, thus enabling the construction of a body of artistic work by the teacher-artist, in which she uses threads and ways of building with fabric. From the contact and practice that was initially uninterested in materiality, a research, teaching and university extension project emerged, related to doing and thinking with one's hands. Unlike research processes that start from a very specific theme, problems and objectives, practical exploration with art and textile language generated experience with other ways of research: firstly, mediated by constant doing and experimenting; subsequently, through the process of analysis, identification and selection of possible lines and themes of artistic research; y finally, through the teaching-learning process with university students.

ARTE E EDUCAÇÃO ————— PRÁTICA TÊXTIL  
————— ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA —————  
ART EDUCATION ————— TEXTILE PRACTICE —————  
————— CONTEMPORARY TEXTILE ART

## 1. A modo de introdução

Quando criança, minha avó materna me deu vários retalhos de tecidos para que pudesse fazer “alguma coisa” com os mesmos, a fim de que me distraísse. Peguei aqueles pedacinhos de tecidos e comecei a cortar em tiras e a fazer “rolinhos” para dar forma ao corpo de algum boneco. Não usei agulha, mas construí os mesmos somente com os trapinhos que, enrolados e amarrados entre si, davam a ideia de bonequinho. Lembro que foi um processo de aprender enquanto fazia e de descobrir como unir os tecidos uns aos outros. A “atividade” foi tão prazerosa, que comecei a criar vários, durante vários dias seguidos. Então, o fazer e o manipular daqueles retalhos me pareceu mais divertido que o brincar com o boneco depois de feito.

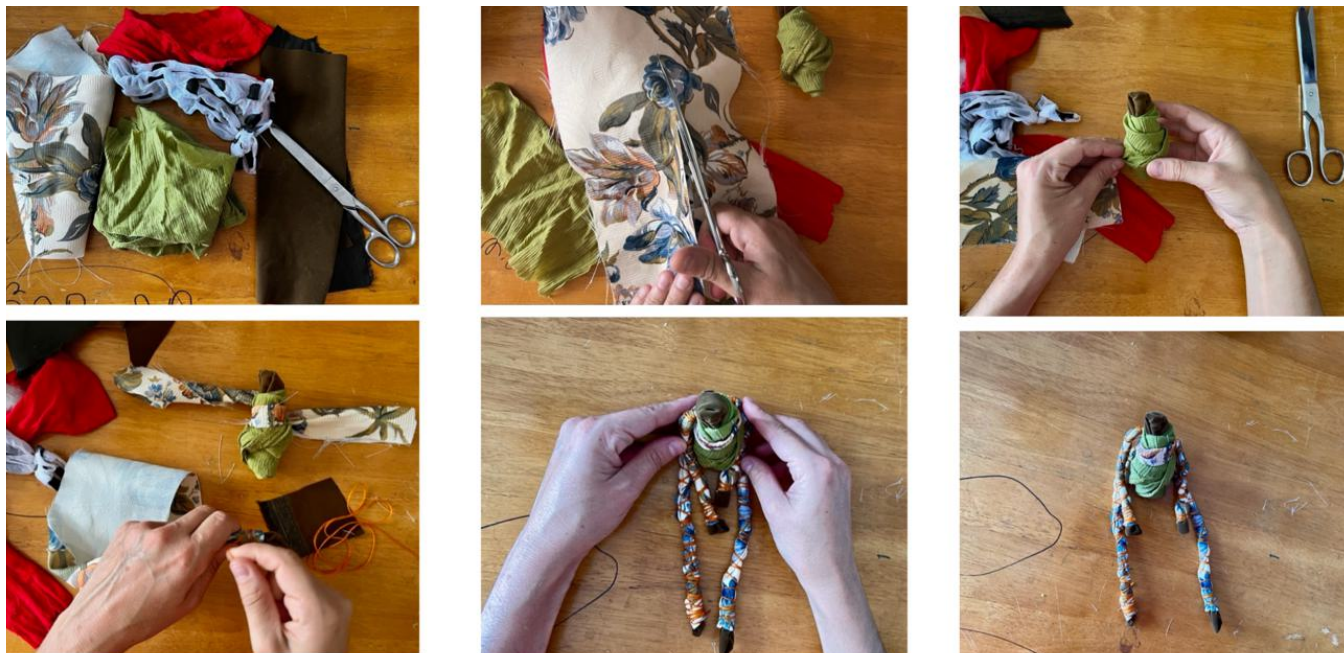
Essa lembrança me acompanha até hoje e marca meu interesse pela materialidade têxtil também no trabalho artístico que realizo atualmente como artista. Algo similar acontece com a prática docente, dado que temos um ateliê de têxteis na instituição em que laboro e onde ensino arte têxtil contemporânea para a comunidade estudantil.

As reflexões do presente texto nascem do encontro com os materiais e do processo de experimentação com técnicas (que prefiro chamar “possibilidades”) que a linguagem têxtil permite trabalhar no contexto universitário. Entre elas, o bordado, o tecer em tear de pregos, o crochê e a costura. Tais possibilidades serão analisadas no transcurso deste texto.

No processo dialógico de ensinar-aprender-ensinar a linguagem têxtil, fui me interessando pela forma como os e as estudantes<sup>1</sup> se relacionavam com os materiais, os temas que traziam para o espaço do ateliê e as dificuldades sentidas no processo criativo como tal. Por extensão, observava que o ateliê de têxteis era um lugar “seguro” para compartilhar pensamentos, algumas angústias vividas pelas estudantes na universidade, na família ou no contexto circundante, e por ser um momento para aprender habilidades específicas com fios e agulhas.

Neste texto, considero o lugar do fazer na arte têxtil desde duas perspectivas: a de pensar no espaço em si (o ateliê) como propiciador do encontro sensível com materialidades e processos têxteis, como um lugar não autoritário de aprendizagem e do compartilhar histórias, conhecimentos, saberes e materiais, num mesmo sítio; e por outro lado, penso no lugar do fazer quando relacionado com o ato de criar, com o momento de aprender um saber mediante a aquisição de uma habilidade manual, como um processo não separado do corpo e do pensar.





**Figuras 1: Processo criativo com trapos elaborados pela própria professora-artista**  
 Fotografia: arquivo pessoal da pesquisadora, 2022

## 2.O espaço do ateliê como um convite para a experimentação

Para Facco (2017, p. 215), a palavra “ateliê” provém do francês “atelier” e se refere ao espaço de criação ou estúdio, um laboratório ou local de trabalho no qual ideias e processos são livremente experimentados ou postos em prática por aquele que cria nesse ambiente.

Neste sentido, o “Taller de Telares”, como assim é conhecido o curso optativo que ministro, é um espaço para o contato, a experimentação e o aprendizado de técnicas e materialidades da linguagem têxtil e está disponível à toda comunidade universitária da instituição em que trabalho como professora. Esse espaço se constituiu lentamente como um lugar onde coincido a docência, a pesquisa e a extensão universitária. Uma vez por semestre e durante uma vez por semana, o ateliê abre suas portas para receber estudantes interessados em cursar uma matéria optativa do Bacharelado em “Cultura y Arte” (que forma gestores/as culturais) e também, estudantes de outros cursos.

Nesse lugar, as estudantes aprendem os primeiros passos para a construção de tramas e pontos de algumas técnicas têxteis (costura, bordado, crochê, tear de pregos) que se consegue ministrar durante o semestre. Depois do aprendizado básico de cada técnica, cada estudante decide por qual se aprofundará e que temas pesquisar para seus projetos artísticos-artesanais-criativos. A etapa de aquisição técnica é importante não só porque chegam no ateliê querendo aprender “algo diferente” ou “algo que já viram em casa” ou “na internet”, mas porque desejam saber fazer algo para si mesmas, com suas próprias mãos.



Diferente da ideia de que o espaço do ateliê pode ser um lugar transitório, efêmero ou dispensável, tenho observado o contrário: ter um lugar para aprender uma linguagem artística/artesanal é importante, dado que permite às estudantes, uma aproximação aos materiais, utensílios, suportes e uma disposição do corpo (e da mente) sobre o trabalho que se fará. A existência física do ateliê de têxteis permite a continuidade de uma prática/ofício/arte em constante vulnerabilidade no programa educativo do qual formo parte.



**Figuras 2(a), 2(b) e 2(c): O lugar do fazer: o ateliê de têxteis. Universidad de Guanajuato, Campus León**

Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2016-2018

A organização do mobiliário, a iluminação e o espaço em si do *taller* fomenta a imersão das estudantes em um lugar distinto ao da sala de aula “convencional” e como consequência, um convite à experimentação livre de materiais e técnicas e o aprender mediado pela curiosidade de saber como cada coisa funciona e se usa no ateliê. De acordo com Varela e Marengo (2022, p.226) “el trabajo artístico promueve la relación estrecha con el material, con el espacio y con los otros, llevando a la práctica la idea de que ‘hacer es pensar’”.



**Figuras 3(a), 3(b) e 3(c): O lugar do fazer no ateliê de têxteis: alguns processos.**

Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2016-2018

Penso que a disposição das mesas, o encontro com os fios, linhas, novelos, restos de tecidos, tesouras, agulhas e teares, estimula uma relação não hierárquica das pessoas com o espaço e entre si mesmas. Consequentemente, com os materiais e instrumentos de trabalho, dado que muitas vezes, são compartilhados entre todas. Isto promove um ambiente no qual as estudantes se sentem convidadas ao fazer, ao movimentar-se no espaço da sala de aula-ateliê, e em que todos os sentidos são mobilizados, tal e como argumenta Derdyk:





**Figuras 3(a), 3(b) e 3(c): O lugar do fazer no ateliê de têxteis: alguns processos.**

Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora, 2016-2018

É essencial recuperarmos a conexão substantiva entre os sentidos e a mente, a conjugação essencial entre a sensibilidade e a inteligibilidade justamente para que o ensino de arte não se desligue do ato cognitivo, para que o ato de aquisição de conhecimento não esteja ausente quando a nossa atuação corporal sobre os materiais” (Derdyk, 2011, s/p)

Tenho observado, de semestre em semestre, que o interesse pelo ateliê de teares se deve à uma soma de fatores, entre os quais, menciono: as estudantes querem aprender um conhecimento técnico, especificamente, a bordar, a tecer no tear, a costurar ou outras variantes técnicas do têxtil para fazer algo para si, como forma de autoconhecimento, para presentear ou para vender. Também porque estão em contato com a cultura digital disponível na internet e em outros aplicativos que mostram trabalhos feitos com o têxtil e por isso, se sentem motivadas em aprender. Por último, observam e querem conhecer o significado dos bordados criados por mãos de mulheres indígenas mexicanas, tão presentes no nosso cotidiano. Ou seja: ao começarmos os trabalhos no ateliê, as estudantes já trazem expectativas daquilo que buscam nesse lugar, e portanto, esse processo de aprendizagem sempre vem acompanhado de um trabalho de contextualização histórica e cultural daquilo que se vê e se aprende no espaço do ateliê de têxteis.

Entre as possibilidades têxteis trabalhadas no atelier, se mencionam: o bordado, o tecido em tear de pregos, o crochê e a costura manual. Tais possibilidades técnicas foram lentamente incorporadas às aulas devido a duas situações contextuais que me parecem importantes socializá-las aqui: a primeira, se relaciona diretamente com o contexto ou a região em que nos encontramos: o México, um país em que a prática artesanal é ampla, diversificada e guarda uma ancestralidade nos modos de se fazer e de se viver as tradições. Entre elas, estão os bordados e os tecidos em tear de cintura, por exemplo. Nem sempre esses saberes são socializados nos contextos universitários, mas o espaço do atelier de teares, propicia que olhemos para a nossa realidade de forma sensível e crítica. Sobre isto e com relação à técnica do tear de cintura, sendo esta, uma forma de construir os tecidos que seriam usados para a vestimenta dos e das integrantes dos povos originários ainda muito antes do processo de colonização. De acordo com Lechuga (2009, p.17), “hay ininterrumpida evidencia arqueológica de culturas indígenas cuando menos de 3.000 años anteriores a la llegada de los españoles (...) Las telas se tejían en telar de cintura; las mujeres eran las encargadas exclusivas de este arte”.

Já o bordado se considera como uma técnica de ornamentação das superfícies tecidas. Muitas das telas tecidas em tear de cintura do México pré-hispânico continham elementos bordados enquanto se tecia (conhecido como “brocados”) ou posterior a este, onde se agregavam elementos como signos cosmológicos e/ou atributos aos deuses. Por isso mesmo, “religión, conciencia social, sentido estético y destreza manual, se combinaban para producir el vestuario del indígena mesoamericano” (Lechuga,2009, p.19).

Tenho observado que o bordado é a técnica/linguagem que as estudantes mais gostam de trabalhar. Talvez porque há uma certa relação com a prática do desenho, só que utilizando fios e o tecido para realizá-lo; além disso, os tipos de pontos de bordado são aprendidos com certa rapidez e os efeitos estéticos se notam em pouco de tempo de aprendizagem.

Outra das técnicas/linguagem altamente apreciadas pelo público jovem universitário é o crochê. Embora seja esta uma técnica de adorno construída unicamente com agulha de gancho (de aí provêm o seu nome, do francês “croc”) e fios de diferentes espessuras, possibilitando que seja construído trabalhos bidimensionais ou tridimensionais com certa rapidez. Além disso, a maioria das referências que as estudantes têm com relação ao têxtil é o que elas observam do entorno doméstico, ou seja, os guardanapos, toalhas, cobertores ou tapetes confeccionados pela mãe, avós ou tias que costumam tecer o crochê. Também as referências compartilhadas pelas redes sociais ou plataformas digitais para a aprendizagem de “amigurumis”, que são pequenos bonecos japoneses construídos mediante o crochê.

É nesse espaço onde as práticas tradicionais convergem com o contemporâneo; onde as formas de construir, altamente ancoradas no fazer manual, dialogam com as referências do mundo tecnológico e estrangeiro. Sendo assim, professora e artista, entendo esse lugar de forma ambígua: entre ensinar procedimentos técnicos muito específicos da linguagem têxtil; e por outro, que esse saber-fazer seja compreendido, apropriado, incorporado como uma “ferramenta” para ajudar a construir, desconstruir, reconstruir de forma livre e autônoma, pensares e sentires que as próprias estudantes trazem para dentro do ateliê. Se trata, portanto, de um desafio conciliar ambas esferas: a técnica sistemática; e a livre exploração de ideias e materiais.

### 3. A relação entre a artesanía e arte, entre pensar e fazer

As mãos são a parte mais sensível do nosso corpo e, portanto, o órgão mais importante para pesquisar fisicamente o nosso entorno (Makela & Latva-Somppi, 2011, p.45, tradução nossa)

Estando no espaço do ateliê de têxteis e em constante contato com diferentes tipos de fios, texturas, cores e formas de tramas, observo um interesse por parte das estudantes de aprender como as coisas são/estão feitas, para que servem os utensílios/ferramentas para tecer e como trabalhar com os diferentes tipos de fios. Quando algumas aprendem uma técnica de forma mais rápida que a outra, vão se ajudando entre si, até que todas conseguem aprender e avançar na aquisição de um saber específico ou habilidade: os tipos de pontos, os arremates, as possibilidades de texturas, as formas de fazer que ajudam a construir imagens e conseqüentemente, a comunicar uma ideia própria.

Mas, e o que seria uma habilidade? Se entende como uma prática treinada (Sennett, 2009, p.53), e para tal, é necessário um processo de repetição, de fazer uma e outra vez, para que um conhecimento seja incorporado. À medida que uma habilidade melhora, cresce a capacidade para aumentar a quantidade de repetições. No contexto do ateliê, isto se observa no início das aulas, quando executam os primeiros movimentos com a agulha e os fios: há concentração nos movimentos das mãos e dos olhos. Esta concentração se intensifica à medida que praticam, ao ponto de assimilar os procedimentos técnicos.

E é quando passam mais horas trabalhando, porque o sentimento de “saber-fazer” gera interesse para continuar com o projeto que estão aprendendo. Essa fase inicial é crítica, algumas se irritam ou se distraem facilmente. O aprendizado de um novo conhecimento nos deixa mais sensíveis e com a atenção focalizada no processo, na incorporação de novos procedimentos. No entanto, a mediação individualizada e o apoio entre as colegas contribuem a motivá-las durante o processo de assimilação, entendida como a etapa de conversão da informação e dos exercícios práticos, em conhecimento tácito. Logo, permitem que as estudantes superem as dificuldades na compreensão da linguagem e não desistam de continuar aprendendo.

Diz Sennett (2009, p. 216) que quando uma nova habilidade é desenvolvida ou adquirida, o que se repete muda de conteúdo: “Repetir una y outra vez una acción es estimulante cuando se organiza mirando hacia delante. Lo sustancial de la rutina puede cambiar, metamorfosearse, mejorar, pero la compensación emocional reside en la experiencia personal de repetir”. Ou seja: cada novo trabalho ou experimento se caracterizará por uma forma diferente de fazer, onde as estudantes sentirão uma curiosidade de provar com outros suportes ou fios, ou se abordam os mesmos assuntos, mas com outros tratamentos formais e estéticos. Assim sendo, a repetição nunca é uma experiência repetitiva na verdade, ao contrário, geralmente as motiva a buscar diferentes caminhos no processo criativo.

No caso das aulas no ateliê, o processo de experimentação é contínuo e intensificado durante os primeiros meses do semestre. À medida que vamos observando uma certa autonomia no trabalho de cada estudante, alguns temas sempre aparecem durante as aulas: a relação entre o fazer e o pensar; entre arte e artesanato; entre os têxteis tradicionais e as linguagens contemporâneas; o pouco reconhecimento dado ao trabalho artesanal e têxtil elaborado por mulheres indígenas do México; o uso indevido ou ilegal da iconografia dos bordados indígenas por agentes “empoderados” do circuito artístico ou da moda; a necessidade de se valorizar os trabalhos cujos processos, se constroem mediante um trabalho lentificado e artesanal; entre outras problemáticas.

A relação ambivalente entre arte e artesanato ainda gera interesse e debate dentro da sala de aula-ateliê. Não só porque, teoricamente, parece haver um desinteresse por parte da comunidade acadêmica sobre o assunto, mas porque na prática ou na vida cotidiana, essas tensões e contaminações existem. E são trazidas para a sala de aula, onde temos a oportunidade de ressignificar olhares, saberes ou concepções sobre o assunto.

Sobre isto, Larrea Príncipe (2007, p.15) menciona que “cuando el arte, por técnica o por tipo de configuración, toca ámbitos correspondientes a lo funcional o decorativo, como es el caso de obras con textil, esto lleva a plantearse la importante cuestión de las aproximaciones y diferencias entre artes decorativas y Bellas Artes en la actualidad”. Além disso, para Cooke (2007) a palavra “artesanato” por si mesma, foi sendo definida ao longo do tempo não pelo que é, mas por aquilo não é: não é arte, não é produto do pensamento, não é digno de valor, não é profissional, etc.

O fazer artesanal e têxtil, especialmente por ser desempenhado maioritariamente por mãos femininas, ainda se caracteriza por um trabalho precário, cujos esforços (tempo, saberes, materiais) nunca estão inteiramente visíveis no produto final. E essa desvalorização não se expressa unicamente em termos econômicos “sino también en términos sociales, en especial en lo que respecta a las generaciones más jóvenes” (Pérez-Bustos, 2016, p.171).

A partir da prática, as estudantes vão compreendendo que o tecer em si mesmo é um tipo de conhecimento, ou seja, um “conhecimento incorporado” (Pérez-Bustos, 2016, p.168), e um saber que não se pode alienar, fragmentar, separar, categorizar e algumas vezes, não se consegue traduzir ou verbalizar. Sobre isto, Sennett (2009, p.121) agrega que “en realidad, lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas”. Como professora, me encontro com situações nas quais só posso explicar como se faz um ponto, uma trama, uma forma tecida, quando mostro com fios e agulhas, o como se faz. O verbalizar geralmente perde sentido se não há primeiro, um “ver como”. Em poucas palavras, um ensinar-fazendo.

#### **4. Considerações finais.**

O lugar do fazer na arte têxtil não é “só” um fazer e nem é “só” um pensar sobre o que se faz. Fazer é pensar: “lo que la mano sabe es lo que hace” (Sennett, 2009, p.193). E a postura analítica sobre o que se faz acontece de forma dinâmica: enquanto se está escolhendo os materiais, pesquisando referências, imaginando/antecipando o trabalho, ou ao questionar sobre o que as estudantes observam e vivem em seu cotidiano, sobre o que lêem e conversam no transcurso da experiência vivida com o têxtil no espaço do ateliê.

Para tal, a mediação do professor/a neste processo é muito importante, tanto para a construção dessa consciência de pesquisa e experimentação sobre o que se está fazendo, quanto para o processo de aprender a ver outras possibilidades do trabalho, dos materiais e técnicas que se está explorando. Também no apresentar das referências e na sistematização dos projetos das estudantes que desejam explorar a linguagem têxtil como possibilidade de criação.

Aprender que ver com outros trabalhos, entender as motivações de artistas, artesãos/os e criadoras que exploram a linguagem, também ampliam as nossas capacidades para pensar e imaginar nossos próprios projetos. Todas estas etapas exigem a presença atenta do/a professor/a no momento de ensino-aprendizagem.

Como docente do ateliê de Teares e atuante na produção artística com esta linguagem, saber fazer e saber das limitações e possibilidades da linguagem, devido à experiência prática com esta, contribui para pensar em estratégias de investigação com as tramas. Se como professora, não conheço profundamente sobre aquilo que ensino, o ambiente de aprendizagem também se verá afetado.

Por último, propiciar um ambiente de exploração ativa com os materiais, sem um compromisso imediato e exigente com o “bem feito” ou com o resultado “impecável”, vem se tornando num desafio constante da minha prática como docente. No fazer têxtil, o tempo de dedicação e experimentação é o que confere certos acabados bem feitos e a aquisição técnica do mesmo. Como o ateliê se configura num espaço mais de experimentação, o mesmo se debate entre as expectativas das estudantes de aprender algo bem terminado, e o explorar livremente das técnicas e materiais. Aspectos que continuarei indagando no processo de pesquisa.

## Referências

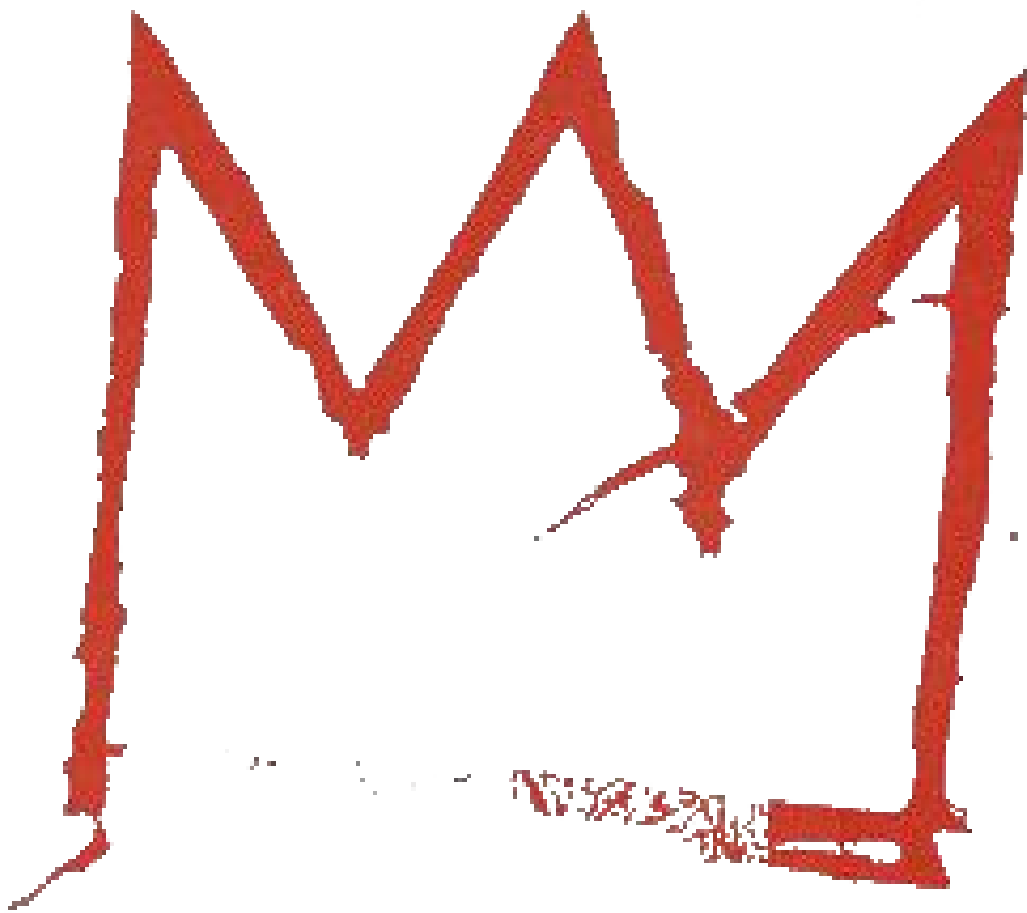
- Cooke, E. S. (2007). Modern craft and the american experience. *American Art*, 21 (01), pp. 2-9.
- Derdyk, E. (2011). O espaço da criação e a criação do espaço. *Revista Emília*. Disponível em: <https://emilia.org.br/o-espaco-da-criacao-e-a-criacao-do-espaco>.
- Facco, M. (2017). Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais. *Revista Digital do LAV*, 10 (2), pp. 213-227.
- Larrea, I.P. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, España.
- Lechuga, R. (2009). *La indumentaria en el México indígena*. Fondo Nacional para el fomento de las artesanías. México: FONART.
- Makela, M. & Atva-sommpi, R. (2011). Crafting narratives: using historical context as a reflexive tool. *Craft Research Review*, 02, pp. 37-60.

Pérez-Bustos, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39 (2), pp. 163-182.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama: Barcelona.

Varela Gadea, F. & Marengo Mara, P. (2022). Arte y educación: concebir el espacio del atelier como una oportunidad de innovación pedagógica. *Revista Linhas*, 23 (51), pp. 215-236.





# VITOR DIRAMI BERRIEL



---

## FLÁVIO DE CARVALHO E A ROUPA DO HOMEM DO FUTURO | FLÁVIO DE CARVALHO AND THE CLOTHES OF THE MAN OF THE FUTURE

Em 1956, o artista visual brasileiro Flávio de Carvalho causou comoção ao desfilas pelas ruas do centro de São Paulo vestindo sua criação batizada de “New Look”. O choque geral deveu-se à peça inferior do traje que o artista desenvolveu: uma saia. Esse traje fora concebido especialmente para o homem sul-americano, sucedendo curiosos ensaios sobre a história da indumentária publicados anteriormente em um periódico paulistano. Por meio de sua notoriedade e acesso aos meios de comunicação, Flávio suscitou um debate sobre gênero e moda que alcançou até mesmo as tribunas do parlamento brasileiro. Numa época em que a comunidade acadêmica nacional ainda começava a discutir a teoria da moda, Flávio de Carvalho propôs a sua própria Dialética da Moda e expressou publicamente o fim da barreira de gênero na indumentária.

In 1956 Brazilian visual artist Flávio de Carvalho caused a commotion when he walked by the streets of São Paulo’s downtown wearing his latest creation, a two-piece blouse and skirt which he named “New Look” preceded by unusual essays on dress and fashion history. Being famous and expert using of early media tolls Carvalho’s performative artwork was made known through Brazil and even at the Parliament. In a times were a issue as fashion was still new in Brazilian colleges, Flávio offered his own Dialectic of Fashion, expressing publicly his views on ending gender difference in dress.

---

ARTE — MODA — GÊNERO  
ART — FASHION — GENDER

## 1. Introdução:

Os escritos de Flávio de Carvalho (1899 – 1973) sobre a história da indumentária são uma porção da vasta gama de trabalhos deste multifacetado artista, “engenheiro, arquiteto, pintor, desenhista de extraordinária inventividade, que o consagra como o número 1 do seu tempo, sociólogo e escritor”, como o definiu Pietro Maria Bardi (cit. in. Greggio, 2012, p. 39). Sua longa estadia na Europa, dos doze anos de idade até 1922, rendeu-lhe uma graduação em engenharia civil pela Universidade de Durham, na Inglaterra, além de formação multidisciplinar, resultado da aprendizagem de pintura, dos teóricos das emergentes ciências sociais (Durkheim, James Frazer, Bronislaw Malinowski), da psicanálise (Freud) e das vanguardas europeias (dadaísmo, futurismo, surrealismo e expressionismo alemão) – todas influências determinantes em sua vida e obra. Flávio não participou da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em janeiro de 1922, pois só chegaria ao Brasil no fim de agosto, depois de ser detido na escala do navio em Lisboa por ter pulado do navio e ido a nado até o cais. (Toledo, 1994, p. 30).

O artista nutria um interesse peculiar e notório pela indumentária desde os anos 1930 (Moreira Leite, 2008). Impressiona a sua capacidade de elaborar ilações, fabulações históricas inimagináveis nos livros de história, mas que em sua *Dialética da Moda*<sup>1:)</sup> adquirem grandeza e a sonoridade de mitologias. Mas Flávio, artista paradoxalmente prolífico pelo destaque em múltiplos meios de expressão criativa – que encobrem inúmeras vezes a abundância de projetos inconclusos – ao mesmo tempo que dedica verdadeiro afincamento às elucubrações, dispõe de um cientificismo peculiar, certamente validado por critérios que ele mesmo estabeleceu. E agora, é preciso salientar que no momento em que ele escreveu a *Dialética*, na década de 1950, já fora chancelado pela imprensa paulistana como uma autoridade nas mais diferentes áreas do conhecimento. Um traço remanescente de sua intensa atuação em São Paulo desde o fim da década de 1920. Seja como colaborador frequente dos *Diários Associados de Assis Chateaubriand* ou como autor de projetos arquitetônicos polêmicos, destinados a introduzir a arquitetura moderna no Brasil; ou ainda como cobaia do próprio experimento de “psicologia das multidões” – quando provocou fiéis católicos em meio a uma procissão de Corpus Christi em 1931 e foi quase linchado pela multidão. Seja como for, Flávio de Carvalho era em 1956, ano em que publica seus artigos sobre a história da moda no *Diário de São Paulo*, uma figura singular no cenário artístico nacional e provavelmente a única figura oriunda da primeira geração do modernismo no Brasil a estar tão interessada pela moda naquele momento. José Carlos Durand (1989) nos lembra que entre a primeira geração de pintores modernistas, no grupo de nascidos entre 1880 e 1920 “a maioria deles contou com meios materiais para liberar-se de encomendas e demandas que exprimissem a pauta de gostos dos segmentos enriquecidos da burguesia cafeeira e dos imigrantes bem-sucedidos no comércio e na indústria” – o que ajuda a explicar o caráter da arquitetura de Flávio desde o princípio: vanguardista e impopular. Pela



<sup>1:)</sup> Toledo (1994) nos informa na biografia *O Comedor de Emoções*, que em 1971, dois anos antes do seu falecimento, Flávio de Carvalho iniciou a tradução dos textos de *Dialética da Moda* para a língua francesa a pedido de Gaston Gallimard – fundador da famosa editora que leva o seu nome – que estava interessado em publicar na França a teoria da moda do artista brasileiro. Com mais de setenta anos de idade então, a tarefa era demasiado extenuante para Flávio, que após meses, confiou o trabalho a um tradutor recomendado que nunca o terminou.

escolarização realizada completamente na Europa, Flávio de Carvalho possui uma vivência incomum até mesmo dentro da primeira geração de modernistas brasileiros (a grande parte herdeiros de famílias abastadas), o caso mais parecido com o seu é o do pintor Antônio Gomide. De uma forma ou de outra, o acesso dos artistas brasileiros à experiência do discurso ou a pictorialidade das vanguardas históricas na Europa, no início do século XX, definia-se através de suas limitações de renda, domínio linguístico e sociabilidade. (Durand, 1989, p. 87-88).

Chamado de “reformador museológico do retrato” pelo escritor José Geraldo Vieira e de “antropófago ideal” por Oswald de Andrade (Toledo, 1994, pp. 29-475), Flávio é desde o início de sua notoriedade, um artista que propõe mudanças radicais (sobretudo na arquitetura e no vestuário) que interagem fortemente com a maneira como vive o ser humano e como se constitui a sociedade. O futurismo (vislumbrado em projetos como A Cidade do Homem Nu<sup>2:)</sup>) propagada por Flávio parece uma idealização do futuro tornada realidade no presente tempo. E sua expressão criativa veemente e multimídia, foi posteriormente afirmada como precursora de práticas artísticas contemporâneas no Brasil. O que, de imediato, revela uma situação paradoxal: um artista “de seu tempo”<sup>3:)</sup>, mas que também deve ser lido como um artista “contra seu tempo”, devido à abordagem de certos temas e à habilidade em manipular ferramentas modernas em diversos tempos históricos. Compreender o interesse de Flávio pela moda e como os seus prognósticos radicais se relacionam a uma epistemologia do vestir constituem os objetivos desta minha pesquisa.

## 2. A roupa do futuro

A moda é cíclica e “mágica” e por um processo de sugestibilidade, prognostica acontecimentos sociais catastróficos, benéficos ou não, com a intenção de garantir a sobrevivência do homem. As alterações observadas na moda satisfazem as ansiedades dos grupos humanos. A insistência da moda é uma forma de magia capaz de satisfazer a história. São gráficos de sobrevivência mostrando as ansiedades e as previsões de um futuro. É pelas artes plásticas e pela moda que os desejos de sobrevivência do homem se apresentam graficamente marcados. (Carvalho, 2010, p. 13)



<sup>2:)</sup> O abismo entre a realidade daquele tempo e a do futurismo vislumbrado neste projeto – apresentado no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos realizado no Rio de Janeiro em 1930 – para uma nova cidade a ser construída nos trópicos é ainda mais flagrante se esta for comparada à reação ao experimento que Flávio empreendeu no mesmo ano, quando caminhou paralelamente à uma procissão de Corpus Christi no trajeto contrário e vestindo um boné, o que causou a ira dos fiéis que quiseram linchá-lo e serviu de origem para o livro Experiência nº2 (1931), escrito e ilustrado pelo artista.

<sup>3:)</sup> Didi-Huberman (2015, p. 26) utiliza a expressão em relação ao artista anacrônico, cuja obra de visualidade heterogênea exigiria do historiador uma visão sob diversos ângulos – “de suas manipulações do tempo”, desta feita, não levando em consideração apenas as categorias exclusivamente existentes à época em que o artista trabalhou – “artista e seu tempo”.

De sua profícua produção escrita, destaco os ensaios sobre história da indumentária, publicados sob o formato de artigos dominicais no jornal *Diário de São Paulo* entre os meses de março e outubro de 1956. A historiografia da moda elaborada por Flávio de Carvalho é antes de tudo contestatória – como quase todas as manifestações artísticas que ele empreendeu em vida – entretanto, sem nunca desprezar a disciplina histórica, a qual o artista dedicava um afincado semelhante ao reservado à etologia, etnografia e psicanálise, fontes de pesquisa aparentemente inesgotáveis para Flávio por toda a vida. Paradoxalmente, o cientificismo rigoroso de Flávio convive com operações subjetivas, como um certo animismo<sup>4:.)</sup> discursivo deveras rebuscado, que se traduz pela operação que Flávio exerce na história do vestir ao dotar de sentimentos e intenções humanas as peças de vestuário e adorno utilizadas pelo homem, que assim, codificariam mensagens, alertas e profecias sobre o passado e o destino da humanidade. Desta feita, o artista substitui a divisão historiográfica das idades/eras/estilos por uma outra, de caráter psicosssexual, baseada em “períodos fecundantes” e “antifecundantes” (Carvalho, 2010, p. 13) – sendo o primeiro representado pelas formas curvilíneas do traje feminino (a crinolina no século XIX, por exemplo) e a diferença na posição da cintura em ambos trajes masculino e feminino. Já os períodos “antifecundantes” Flávio definiu como “Idades Púberes”: momentos históricos nos quais as cinturas de ambos os sexos se encontram na mesma altura e seus trajes se assemelham. Para Flávio de Carvalho, só três Idades Púberes são passíveis de identificação na história: o período do nu primitivo (i.e., a pré-história), o Sumeriano e o Romano-Cristão, com novas tentativas em 1789, 1840 e 1911 – associados pelo autor ao florescimento do comunismo e do feminismo – “no começo de uma idade púbere não há diferenciação entre o homem e a mulher pela vestimenta. [...] O desenvolvimento do traje e do próprio homem imita o desenvolvimento da criança.” (Carvalho, 2010, p. 37). A sua dialética da moda parece não temer nem ter nenhum problema em lidar com o anacronismo, pelo contrário, se apropria e faz uso dele ao deslocar movimentos do seu próprio tempo (as múltiplas referências ao comunismo são compreensíveis para um autor que escreve durante a Guerra Fria) para depois encaixá-los em diferentes temporalidades, em prol de um quadro explicativo (realizado através da moda) das questões sociais pertinentes à sua época. Nesse sentido, a posição de Flávio perante os problemas históricos é verificar no seu presente (o tempo em que ele atua) os tópicos que possam fornecer categorias de análise e decifração do passado. “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão.” (Huberman, 2015. p. 27).



<sup>4:.)</sup> Sigmund Freud em seu texto *O Inquietante* (1919/2010, p. 359) descreve o animismo como uma concepção caracterizada por “preencher o mundo com espíritos humanos, pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas [...]”. Flávio de Carvalho era estudioso da obra de Freud e não se deve ignorar que ele estava à par dos tantos conceitos formulados pelo psicanalista austríaco, que certamente influenciaram a sua dialética da moda, onde também fica exposto o profundo interesse do artista pelo primitivismo (segundo Freud o animismo é próprio aos primitivos, no sentido antropológico, e possuímos vestígios dessa atividade psíquica em nossa mente) tão caro à Flávio e a outros artistas identificados às vanguardas modernas no início do século XX



**Figura 1: Flávio de Carvalho trajando o seu “New Look” caminha pelo centro de São Paulo em 18 de outubro de 1956**

Fonte: Fundo Flávio de Carvalho do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio” do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP

Para finalizar a série de artigos do jornal e também antecipar a chegada de uma iminente Idade Púbere, Flávio de Carvalho desfilou pelas ruas do centro de São Paulo, no dia 18 de outubro de 1956<sup>5.)</sup> vestindo um traje de verão concebido por ele e executado pela figurinista italiana Maria Ferrara (Figura 1). Era o “New Look” – composto de saio pregueado, blusa com mangas bufantes, meias de bailarina (também conhecidas sob a alcunha “arrastão”), sandálias de couro e chapéu. A cor: verde (saia) e amarela (blusa)<sup>6.)</sup>. À despeito da comoção inicial, após alguns dias o modernista Menotti Del Picchia vaticinou: “Não creio que vinguem seus modelos: Flávio é um Galileu, não um Dior ou um Fath. Não é um costureiro; é um filósofo. É duro e heroico bater-se contra encruadas convenções” (cit. in. Osorio, 2000, p. 47). Ao somar o passado e o presente em sua equação vestimentar, Flávio desejou prever o futuro da moda, mas acabou provocando um choque cultural, desses que costumam provocar a sensação de modernidade. Foi justamente na indumentária da antiguidade clássica, tempo onde homens e mulheres se vestiam de maneira semelhante, que Flávio

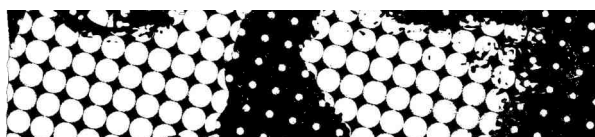


<sup>5.)</sup> O mês de outubro é quando tradicionalmente são apresentadas as coleções de primavera-verão para o ano seguinte.

<sup>6.)</sup> Foi executado um segundo traje, este com saio branco e blusa vermelha.

busca subsídios para entender como será o traje do homem do futuro. É assim que nasce o seu “New Look” – um traje igualitário em sua essência. Flávio tentou justificar a criação desse traje com os argumentos mais palatáveis disponíveis ao público que ele pudesse atingir – funcionalidade, conforto, até mesmo o bem-estar social estava em jogo na adesão ao “New Look”. Embora o que mereça ser salientado são as referências a elementos do vestuário feminino – a saia, as cores, o tecido de fibra artificial e importado dos Estados Unidos – responsáveis por grande parte da repercussão, e que inevitavelmente tornaram Flávio (um notório homossexual) alvo de ameaças homofóbicas (Toledo, 1994, p. 523). Flávio estava certo em sua intuição de que a moda passaria por um período de grandes mudanças em breve – “Hoje, de trinta anos para cá, os homens não usam mais chapéus. Estaríamos nos aproximando de uma Idade Púbere? Tudo indica que sim.” (Carvalho, 2010, p. 223) – mas sua criação estava em desacordo com o tempo no qual fora concebida, estava à frente dele.

O “New Look” em última análise dialoga e se insere junto a outras manifestações artísticas na série de reinvenções críticas da moda geradas a partir da reflexão sobre a relação entre o corpo e o vestuário, ocorridas desde o início do século XX. E ainda que a circulação de notícias e a performance do “New Look” deverem substancialmente ao futurismo e ao dada, Flávio de Carvalho está mais interessado num diálogo com a moda nos moldes das interações de Sonia Delaunay e os surrealistas (na parceria com Elsa Schiaparelli) (Costa, 2009, p. 37). Flávio não empresta à sua criação o mesmo nome do traje feminino feito por Christian Dior em 1947 apenas pela ironia dele querer ser para os homens aquilo o que o traje de Dior não era para as mulheres; ele enxerga na figura do costureiro francês um perito na arte de criação de um estilo completamente fantasioso e até mesmo antipopular; porém, que reinaria absoluto sobre a década de 1950 no que foi apontado como uma mudança agressiva estimulada pela indústria francesa (Paoletti, 2015, p. 41). Por outro lado, a insurgência de Flávio, mesmo estando no limiar entre a arte e a moda, parece fixada em questões racionalistas, incluindo a higiene e a saúde em sua agenda – ideais já manifestados anteriormente na Europa pelo britânico Partido pela Reforma do Traje Masculino<sup>7:)</sup> (Blackman, 2014, p. 80). O que afasta o artista da máxima estético-poetização da vida tão almejada pelo dandismo, se considerarmos que “todo estetismo é evasão” (Bollon, 1993, p. 230). Nesse sentido, o “New Look” está inscrito num período de transição e reivindicações que obtiveram poucas conquistas em relação à transformação na roupa masculina, mas que abriram caminho para várias mudanças que seriam efetivadas nos anos 1960.



<sup>7:)</sup> O Men's Dress Reform Party (MDRP) na sigla original em inglês, foi um partido britânico em atividade entre 1929 e 1940. Barbara Burman (1995) informa que este grupo singular na história dos movimentos que buscaram a reforma dos trajes na Grã-Bretanha devido ao seu foco no vestuário masculino, não era um movimento uniforme, incluindo em sua pauta desde questionamentos sanitários e sociais até propaganda eugenista. O MDRP tinha em seus membros fundadores eugenistas proeminentes como o Dr. Caleb Williams Saleeby, entre outros indivíduos ligados a grupos progressistas da sociedade com agendas que iam além da reforma nos trajes Flávio de Carvalho pode ter entrado em contato com o grupo na ocasião de sua visita à Inglaterra entre 1934 e 1935. (Carvalho, 2014).

### 3. Passado e presente

Autores como Eduardo Sterzi (2008) e Gonzalo Aguilar (2022) salientaram o valor do legado antropofágico em trabalhos de Flávio de Carvalho como a tese “A Cidade do Homem Nu” de 1930, a *Dialética da Moda* e o “New Look”, ambos de 1956. De fato, uma leitura do “New Look” sob uma perspectiva ontológica da antropofagia parece possuir uma potência enriquecedora. Se a antropofagia e o seu mentor Oswald de Andrade serão reclamados pela geração intelectual e artisticamente engajada dos anos 1960 a partir do Golpe Militar de 1964 pelo seu conteúdo anárquico, como foi o caso do Cinema Novo com *Macunaíma* (1969) e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971); da primeira montagem de *O Rei da Vela* sob a direção de José Celso Martínez Corrêa no Teatro Oficina em 1967; e do Tropicalismo no mesmo ano; Flávio já havia posto em prática a retomada da filosofia antropofágica aplicada à *Dialética da Moda* e o “New Look” muito antes, quando a obra de Oswald representava um cânone ultrapassado (Aguilar, 2022, p. 906).

Curiosamente, antes de morrer em 1954 Oswald voltara-se para as utopias ao longo da história na série de artigos *A Marcha das Utopias*, onde afirma que “no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto”. O “New Look” de Flávio, que bem poderia ter tido sua fâsca acesa por Oswald quando este diz que “suar e penar é se vestir”, foi além de um protesto, uma utopia também pela reação ultrajada do público perante a obra, afinal, lembremo-nos “no fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia.” (Andrade, 1978, p. 194, 157 e 198). Ao teorizar a história da indumentária considerando a noção de matriarcado – inclusa no programa antropofágico – e expandindo mesmo o projeto ao fazer pesquisa junto aos povos originários em campo, Flávio aparenta estar respondendo a um problema postulado por Oswald no Manifesto Antropofágico – “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (Andrade, 1978, p. 68). A concepção de um traje verde e amarelo, adaptado ao clima nacional, portanto, anticolonialista e fabricado com a última tecnologia disponível, visaria dessa maneira a continuação do projeto antropofágico que encerraria uma fase desse programa no passado ao mesmo tempo em que busca se reconciliar com ele, abrindo caminho para uma outra etapa da civilização em síntese com aquele tempo (anos 1950).

Se a ideia de nudez parece uma etapa superada em meados do século, é porque a antropofagia não poderia ser no pós-guerra o que significou nas décadas de 1920 e 30; o que nos permite apreender um sentido ambíguo no “New Look”: de uma obra que retoma um projeto estético e político da antropofagia, sem deixar de estar atenta ao seu próprio tempo. O traje de verão aspirava ser o mesmo dispositivo que o delegado do Movimento Antropofágico Flávio de Carvalho defendera em seu urbanismo social na tese “A Cidade do Homem Nu”: “prepara o homem para ser feliz.” (cit in. Sterzi, 2008, p. 24).

A importância de Flávio de Carvalho na história da arte brasileira é atestada na medida em que alguns experimentos artísticos seus foram revalorizados pela crítica de arte como precursoras no Brasil de práticas artísticas contemporâneas como a performance, o happening e a arte conceitual, além de iniciar no campo da arte nacional uma reflexão sobre o corpo e a roupa que será levada adiante por gerações seguintes de artistas como Lígia Clark e Hélio Oiticica (Osorio, 2000; Costa, 2009; Aguilar, 2022). O que aproxima a obra de Flávio de Carvalho de uma discussão de gênero na contemporaneidade é a sua insatisfação com a conformidade da roupa dos homens e a hipocrisia do traje social masculino (leia-se: terno e gravata) em território tropical.



Esta é a razão principal da valorização de referências femininas para o vestuário masculino, que ocasionaram o questionamento da vigência do dimorfismo sexual na indumentária, subvertendo dessa forma os estatutos que regem certas performances de masculinidade. O que Flávio fez foi simplesmente um atentado contra o poder hegemônico que rege a utopia masculina: o corpo, mas não qualquer corpo. O “corpo utópico”<sup>8:.)</sup> masculino é aquele corpo heterossexual, e foi em sua direção que Flávio infringiu ataques em 1956. Num período em que uma nova classe etária (a juventude) aliada à uma nova geração de estilistas de moda começava a contestar a distinção atrelada à moda de mostruário da diferenciação de gênero, a saia não era concebida como uma vestimenta do homem heterossexual em sua performatividade; logo, o indivíduo desviante da norma política estava sujeito à várias retaliações pela demonstração de afeminação, desde insultos verbais, ameaças e ataques homofóbicos até o assassinato – um quadro que infelizmente não parece totalmente alheio ao da sociedade dos nossos tempos. Uma análise sociocultural sobre a performance do “New Look”, levando em conta recortes de gênero, classe e raça, responde ao questionamento acerca do livre-trânsito que o artista de categoria social privilegiada desfrutou ao passear pelas ruas da cidade “tomando trajes impróprios aos seus”<sup>9:.)</sup>, mesmo estando sujeito à repressão policial.

Uma demonstração de tolerância que não se tratava do mesmo expediente reservado àqueles corpos não-normativos e/ou dissidentes do binarismo de gênero que ousavam se expor publicamente em roupas femininas no mesmo período nas grandes cidades brasileiras (Trevisan, 2018). Ao defender o “New Look” com alegações aparentemente abstratas ou ingênuas como “cores vivas substituem e compensam desejos de agressão e evitam guerras” e “estilo adequado a gordos e magros”, Flávio, de maneira discreta (o desprezo pelos paradigmas da moda) ou até mesmo abertamente (a performance do “New Look” é um convite à reação), estava manipulando, expondo e confrontando o paradigma conceitual e real da expressão de masculinidade – expressões que não são determinadas pela noção de sexo biológico. Afinal a identidade de gênero é construída *performativamente*<sup>10:.)</sup>, segundo Judith Butler:



<sup>8:.)</sup> O conceito de corpo utópico segundo Michel Foucault (2013) pode ser entendido como uma representação do corpo como uma máquina de utopias que são geradas a partir de nossa corporeidade. Contudo, o corpo utópico conserva uma dicotomia em si – ao mesmo tempo que alimenta verdadeira dimensão arquitetural na ideia de corpo como casa, incluindo performances de vida e morte, inclui o desejo de esculpir a si mesmo, acenando assim às diversas performances de gênero possíveis e a noção de corpo como expressão artística. Expande-se dessa maneira até o intercâmbio entre corpo e roupa, abrangendo a roupa como expressão corporal, logo, compreende a roupa como ferramenta, condutor, interceptador e também alteridade.

<sup>9:.)</sup> “Disfarçar o sexo, tomando trajes impróprios do seu, e trazê-los publicamente para enganar” – era assim que o artigo 379 do 1º Código Penal Republicano (1890) tipificava o travestismo, considerado contravenção com pena de quinze a sessenta dias de prisão.

<sup>10:.)</sup> Palavras grifadas da autora

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (Butler, 2022, p. 26)

## 4. Considerações finais

Se a criação de Flávio de Carvalho pode ser comparada às ações das vanguardas europeias do início do século XX; na verdade ela tem motivações próprias e que se afastam definitivamente das propostas vestimentares do futurismo, do surrealismo e do dada pela intersecção que representa a saia aplicada ao traje dos homens. Como vimos, o “New Look” foi construído como uma obra múltipla, sendo uma peça de roupa com função social altamente alardeada que não se conforma em ser unicamente um artefato; tampouco um produto de design ou um experimento, para ser plenamente um dispositivo de ativação de gestos que gerarão acontecimentos, confrontos, rupturas e reflexões – este um dos princípios centrais da arte performática.

Ao questionar a desigualdade de gênero na moda, o artista exemplifica como as expressões de gênero, aquilo que Judith Butler (2022) chama de *performatividades* – constituídas pelo resultado dessas expressões – tem impacto na ideia de identidade de gênero; reafirmando o quanto certas expressões estão histórico e socialmente atreladas a determinadas identidades de gênero e que a posição social e o prestígio de um indivíduo influencia sobremaneira se ele irá ou não sofrer represálias em relação a desvios da norma indumentária. A atitude de Flávio de Carvalho fala também sobre a autonomia do artista em relação ao mercado (seja ele o de moda ou de arte) e de suas limitações, ao mesmo tempo em que o depósito tão firme de crença na potência alastrante da obra artística e no suporte não institucionalizado sugerem a valorização do conceito de arte como experiência (Shusterman, 1998). O próprio trajeto do artista pelas ruas do centro de São Paulo trajado em sua criação revela uma intenção de reunir arte e vida, trazendo o “New Look” à vida real numa intervenção teórica que se funda na prática e constitui em si uma prática. O “New Look” se opõe a divisão platônica entre arte e realidade pelo intuito de instrumentalizar a arte para fins humanos. Foi isso o que possibilitou o aumento do seu valor (simbólico, evidentemente) – e por consequência o do legado de Flávio – ao longo dos anos até tornar-se a obra mais reconhecida do artista em nossos dias: a valoração da obra nos termos de sua experiência estética.

O “New Look” se afasta da noção de prática definida pela história e honrada por este nome, na medida em que o artista conferia à moda a mesma importância da arte, sem estabelecer diferenciação entre artes industriais e comerciais. Sua proposta de interação com o povo por meio de uma exposição em plena via pública também deve ser levada em conta na avaliação da experiência estética, pois integra o público como participante em sua performance artística unindo obra de arte e espectador – sem o qual desfaz-se o caráter experimentador da obra, pois a noção de experiência envolve tanto a atitude receptiva como a ação produtiva de acordo com Shusterman: “a arte, em sua criação e apreciação, é tanto produção dirigida quanto recepção aberta, construção controlada e absorção cativante” (Shusterman, 1998, p. 48). A noção de arte como experiência expande assim a compreensão do “New Look” para além da vestimenta disruptiva, sublinhando a interação do artista com o meio ambiente social. Indiretamente retira a arte de sua concepção solene diante de um

dispositivo que tem seu significado ativado também em acordo à reação das pessoas diante da obra artística, posto que o sujeito receptor também deve se expor, já que sem exposição não há experiência. E sem experiência não podia ser obra de Flávio de Carvalho.

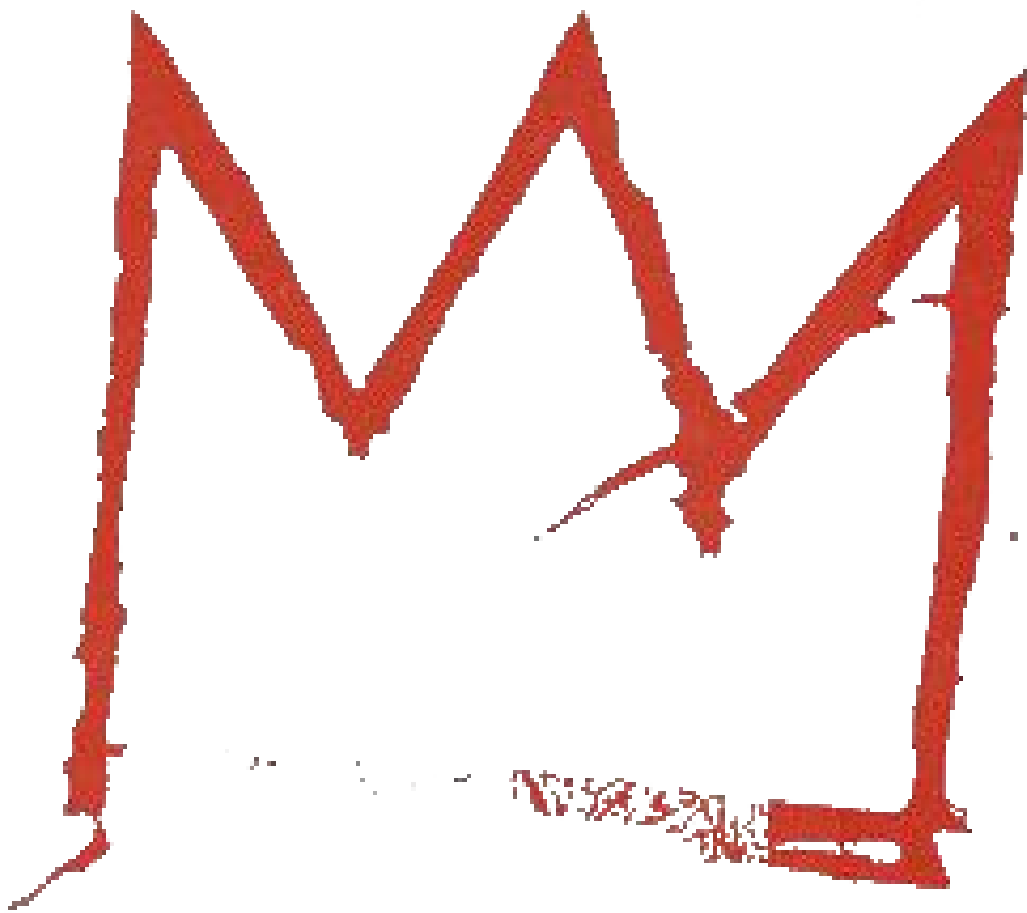
## Financiamento

Esta pesquisa não seria possível sem o financiamento viabilizado pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por meio da bolsa oferecida pelo Programa de Excelência Acadêmica/PROEX.

## Referências

- Aguilar, G. A. (2022). Os herdeiros da antropofagia. In G. Andrade (Org.). *Modernismos: 1922-2022* (pp. 906-943). São Paulo: Companhia das Letras.
- Andrade, O. A. (1978). *Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e as utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bollon, P. (1993). *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco.
- Burman, B. B. (1995). The Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929-1940. *Journal of Design History*, 8 (4), pp. 275-290.
- Butler, J. B. (2022). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Blackman, C. B. (2014). *100 anos de moda masculina*. São Paulo: Publifolha.
- Carvalho, F. C. (2010). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Carvalho, F. C. (2014). *Os ossos do mundo*. Campinas: Editora UNICAMP.
- Costa, C. C. (2009). *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Durand, J. C. (1989). *Arte, Privilégio e Distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo.
- Foucault, M. F. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Freud, S. F. (2010). *Obras completas volume 14: história de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Greggio, L. G. (2010). *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

- Huberman, G. D. H. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Moreira Leite, R. M. L. (2008). *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: SENAC.
- Osorio, L. C. O. (2000). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Paoletti, J. B. P. (2015). *Sex and Unisex: fashion, feminism and the sexual revolution. Bloomington and Indianapolis*: Indiana University Press.
- Shusterman, R. S. (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34.
- Sterzi, E. S. (2008). *prova dos nove: Alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. Bauru: Lumme editor.
- Toledo, J. T. (1994). *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Editora UNICAMP.
- Trevisan, J. S. T. (2018). *Devassos no Paraíso: a homossexualidade do Brasil, da colônia a atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva.



# RAFAEL ALVES CAMPOS



## APARIÇÕES COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE CORPOS/TERRITÓRIOS NEGROS

| APPARITIONS AS A PROCESS OF ARTISTIC  
INVESTIGATION INTO BLACK BODIES/TERRITORIES

Pessoas negras estão constantemente em performance, simultaneamente invisíveis e hiper visíveis, presos em uma condição de tríplice representação de si, de uma raça e de uma história de escravizados. A existência tríplice é concomitantemente fardo e potência que utilizo para investigação artística em que convoco a entidade Tuca Malungo, um tigre escravizado, para realizar Aparições, um modo de rememorar a vida e produzir políticas de existência, através do/da ancestral presentificado/da no corpo físico se busca problematizar a esfera pública com as questões "o que você vê quando me vê? Seus antepassados usaram máscaras?". Utilizo a abordagem qualitativa para produzir a escriturabilidade sobre a experiência que aconteceu no contexto do Simpósio #6 CULTURA/CIDADE: Um Direito! no dia 16/06/2023 entre 17h30 e 18h50, no entorno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e que resultou em uma corpografia: cartografia da e na cidade com e no meu corpo.

Black people are constantly in performance, simultaneously invisible and hyper-visible, trapped in a condition of triple representation of themselves, their race, and a history of enslaved people. This triple existence is both a burden and a power that I use for artistic inquiry, invoking the entity Tuca Malungo, a enslaved tiger, to perform Appearances, a way of recollecting life and generating policies of existence, through the ancestral presence embodied in the physical form, aiming to problematize the public sphere with the questions "what do you see when you see me? Did your ancestors wore masks?". I employ a qualitative approach to produce a written account of the experience that occurred in the context of the Symposium #6 CULTURE/CITY: A Right! on June 16, 2023, between 5:30 PM and 6:50 PM, in the vicinity of the Faculty of Fine Arts at the University of Porto, resulting in a corpography: a mapping of and in the city with and through my body.

APARIÇÕES — PERFORMANCE —  
CORPO/CIDADE — CORPOGRAFIA —  
— APPEARANCES — PERFORMANCE —  
— BODY/CITY — CORPOGRAPHY

## 1. Entrada

“De que tribo você veio?” me questionou o homem português após me perguntar o que eu fazia em Porto. As palavras me atingiram como um soco na cara, reverberaram na minha cabeça como um ruído ensurdecedor, fiquei atônito por alguns instantes enquanto sentia o sangue ferver nas veias e lhe respondi:

- De que tribo eu venho? Você me perguntou de que tribo eu venho?! Ah vá a m.!

Seguidas de palavras agressivas, enquanto virava as costas e deixava o local revoltado. Infelizmente, não consegui colocar em prática os conhecimentos que adquiri com bell hooks e Stuart Hall (Hooks & Hall, 2018) sobre a importância da fala não violenta e da potência do diálogo como instrumento de descolonização da mente que requer mudanças específicas. Nem sempre a teoria e prática se encontram no cotidiano da vida de imigrante em Portugal.

Grada Kilomba (2019, p. 111) fala sobre as fantasias alienantes da branquitude sobre “raça”<sup>1:)</sup> e territorialidade, na qual a “raça” é imaginada dentro de fronteiras nacionais específicas e as categorias de “europeidade” e a “negritude” são opostas. As perguntas “O que você faz aqui?”, “de onde você vem?”, “Quando vai voltar?”, exemplificam o racismo contemporâneo baseado em diferença cultural, onde a pessoa negra permanece incompatível com a nação e que não pode pertencer ao lugar da branquitude (Europa), os inquéritos evidenciam o racismo em termos de territorialidade.

Existe também um *voyerismo* e o prazer através da exposição da outridade que a pessoa branca busca ao questionar-me sobre a minha origem. Ela deseja confirmar sua fantasia remota sobre um primitivismo moderno (Hooks, 1992, cit. in Kilomba, 2019, p. 118) que constitui o sujeito negro como primitivo, o outro que está mais perto da natureza, que vem de uma tribo e possui aquilo que a pessoa branca perdeu, ele personifica em meu corpo um exotismo que lhe excita e lhe atrai.

Franz Fanon (2020) explica que, por ser um corpo negro, enfrente o olhar branco opressor que dificulta a minha elaboração do esquema corporal enquanto sujeito, o meu conhecimento do corpo é negacional, pois é concebido em terceira pessoa a partir do que a branquitude reprime em si e projeta sobre nós: “selvagem, animal, diabo, pecado” (p. 179). Meu esquema corporal desaba ao ser atacado em vários pontos e se transforma em um esquema epidérmico racial, fragmentado em uma existência tripla represento meu corpo, minha raça e meus ancestrais escravizados.



<sup>1:)</sup> Utilizamos a palavra raça entre aspas, para evidenciar o conceito socialmente construído que parte uma abordagem sociológica, já que biologicamente não se aplica esta definição.

Ao ser inspecionado como um objeto de fetiche, de obsessão e desejo e a personalizar a imagem alienada de mim mesmo, experiencio um processo de despersonalização absoluta (Fanon, 2020) na qual sou forçado a desenvolver um relacionamento com o eu rompido internamente, pois devo performar um papel roteirizado pelo colonizador. O olhar do sujeito branco é perturbador e reflete uma autoimagem assustadoramente deformada (Kilomba, 2019).

Fanon (2020) se refere ao fenômeno da alienação como as máscaras brancas no sentido figurativo, porém também podemos falar concretamente sobre as máscaras que foram constituídas com funções específicas e simbólicas pela branquitude, como a máscara de Flanders. Elas foram representadas nos quadros “Castigo de Escravos” (1839) de Jacques Etienne Victor Arago e “Máscara que se usava em negros” (1820/1830) de Jean Baptist Debret (Erro: origem da referência não encontrada), que são conhecidas respectivamente como a escrava Anastácia e o Tigre.

As máscaras coloniais são instrumentos metálicos que eram afixados a cabeça de pessoas escravizadas, com o intuito de castigo, emudecimento e invisibilização. No caso da máscara de Anastácia, era afixado a sua boca, instalado entre a língua e o maxilar, preso na cabeça por tiras. Aparentemente tinham a função de impedir que africanos/as escravizados/das comessem cacau, cana de açúcar ou terra (na busca pelo suicídio) (Kilomba, 2019).

Já a máscara representada no quadro do tigre oculta completamente a face, está afixada com um cadeado na nuca e sobre a cabeça ele carrega uma Bulha. Estes escravizados eram obrigados a carregar as bulhas cheias de excrementos para depositar nos rios ou praias, cumpriam a função mais violenta dentro do sistema colonial. Por um lado, podemos inferir que a máscara poderia protegê-lo do líquido ácido que transbordava e marcava seus corpos, por outro lado, percebe-se que ao cobrir completamente a face, se rouba sua subjetividade e humanidade. Nesse sentido, quem está protegido é a branquitude de ter que olhar nos olhos do sujeito negro e sentir sua dor. O título do quadro de Debret “máscara que se usa em negros” é simbólico sobre esse processo de coisificação do negro, que não se trata de um corpo humano, mas de uma máscara vazia.

Muito maior que função prática, a máscara é um símbolo de tortura e de implementação de um senso de mudez, medo, dor e invisibilização, e segundo Kilomba (2019), representa o colonialismo como um todo, pois representa políticas sádicas de conquista e dominação das pessoas chamadas de “outras”, que não podem falar, evitando assim que o sujeito colonizador seja forçado a confrontar verdades desconfortáveis, verdades reprimidas que tem sido guardadas como segredos vergonhosos, como o racismo, o colonialismo e a escravização.

A litogravura de Anastácia, é um caso curioso de identificação desta pessoa que foi eternizada, considerada uma figura religiosa cultuada no Brasil e alguns países de África. Dizem que ela nasceu em 12 de maio de 1740, que era uma princesa da tribo Bantu da família real de Galanga, ou de uma família real Kimbundo, nascida e sequestrada em Angola e levada para Bahia, outras afirmam que ela nasceu no Brasil, ou que ela nem tenha existido de fato, pois pode ser apenas um retrato criado por Etienne Arago. Não é possível ter certeza de quem ela foi, segundo Conceição (Conceição, 2020), todas as histórias podem ser tentativas de legitimar sua existência, uma estratégia para lembrar das barbáries do passado e assim Anastácia se tornou um símbolo de luta!





DISPOSITIVO ENTREGUE  
AOS PARTICIPANTES E  
TRANSEUNTES

**Figura 1: Relação entre Tuca Malungo na praça São Lázaro e o dispositivo entregue aos participantes e transeuntes com a imagem do tigre representado por Debret**

Fonte: Foto Juliano Mattos e dispositivo arquivo pessoal

Seguindo esse raciocínio sobre a criação de contra narrativas que possam auxiliar a elaborar traumas individuais e coletivos, me pergunto quem era o Tigre aprisionado no quadro de Debret? Quais foram seus sentimentos e dores? Será que doía mais seu corpo ou sua alma? Quais pensamentos cruzavam sua mente enquanto caminhava pelas ruas? Será que sonhava que alguém algum dia escutaria seu grito? Será que tinha vontade de ser lembrado? Quais marcas deixou na cidade e como a cidade marcou seu corpo? Como reescrever uma história que nunca poderá ser resgatada?



Para refletir sobre essas perguntas utilizo a Aparição/ Performance Arte como instrumento, me conecto com a ancestralidade e dou voz a entidade que batizei como Tuca Malungo<sup>2:)</sup>, o tigre capturado pelo olhar alienante de Debret (Erro: origem da referência não encontrada). Me torno objeto da minha investigação artística e utilizo meu corpo máquina de guerra (Mattiuzzi, 2013) para AFROntar a esfera pública e devolver para a branquitude as fantasias alienantes que construíram sobre nossos corpos, no intuito de ressignificar arquétipos e buscar a cura, individual, coletiva, atual e ancestral. Uma prática micropolítica de luta antirracista.

Nesse ínterim, produzo a corpografia das cidades, uma cartografia com e do corpo na e da cidade, um modo sensível e artístico de perceber a urbe que está grafada no meu corpo, e ao me tornar um errante, crio narrativas urbanas sobre o corpo negro ancestral, evidencio afro inscrições, memórias de atravessamentos étnico raciais ou de disputas de poder inscritos na urbe e no meu corpo. Elaborei a estratégia decolonial na encruzilhada das teorias de corpografias de Paola Jacques, Fabiana Britto e Ida Freire (Britto & Jacques, 2008; Freire, 2019; Jacques, 2012), Afroperspectiva (Junior, 2020) e Aparições de Amira (Caridade, 2021).

A perspectiva decolonial, que se baseia no pensamento afrocentrado e do sul global, contesta a historiografia tradicional da sociedade ocidental, marcada por colonização e racismo estrutural, que impregna todas as camadas, visíveis e invisíveis dos corpos e territórios. A perspectiva decolonial recria possibilidades para pessoas negras, desafiam a hierarquização de saberes e construindo epistemologias a partir do corpo como espaços de fuga da subalternidade imposta pela ordem colonial que separa corpo e mente (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016; Caridade, 2021; Kilomba, 2019).

A partir de uma cosmovisão afrodiáspórica, Junior (2020) afirma que estamos conectados pela energia vital da natureza, da sociedade e do espaço. Nós somos investimentos de nossos ancestrais, o corpo carrega memórias e marcas de tempos vividos e pode ser sensibilizado através da arte, por exemplo, e tornar-se instrumento de conexão energética com a ancestralidade. É o que nos propõem Lhola Amira, com seu conceito prática das Aparições.

As "Aparições" (appearances), concebidas pela artista sul-africana Lhola Amira, representam uma abordagem decolonial da performance art. Este conceito/prática, introduzido por Amira na 33ª Bienal de arte de São Paulo em 2018, enfatiza que as produções de artistas negros/as não se limitam a objetos ou artefatos, nem separam vida e arte. Inspirada na espiritualidade africana Nguni e na noção Zulu de Ukuveça, Amira argumenta que os artistas negros/as realizam "aparições" em que o ancestral está presentificado no corpo físico do/da artista como estratégia de enfrentamento do trauma colonial na busca pela harmonia do corpo



<sup>2:)</sup> Malungos era o nome dado aos africanos que chegavam juntos no mesmo navio negreiro no Brasil, uma estratégia de ressignificar identidades apagadas durante o trânsito colonial. Isso contrastava com a tática de misturar etnias e vender os africanos separadamente para enfraquecê-los, tornando 'malungo' uma estratégia de resistência e fortalecimento do senso de coletividade. 'Tuca' foi meu primeiro apelido na infância, uma conexão com minha criança interior e as energias ancestrais, como descrito em Campos (2023).

ancestral violentado. Essa abordagem amplia as fronteiras da performance arte ao incorporar práticas que vão além da materialidade, centrando-se na rememoração da vida e na construção de políticas de existência e futuro (Caridade, 2021).

Neste artigo a aparição acontece na esfera pública com o intuito de produzir experiências urbanas erráticas que permitam uma apreensão da cidade com e no corpo, de perto e dentro que resulta na corpografia (Britto & Jacques, 2008; Freire, 2019; Jacques, 2012). Para Freire (2019) o corpo carrega as memórias de locais ou experiências vividas que ficam inscritas sobre as camadas subjetivas de nossas existências e a corpografia é uma maneira de ler e escrever essas histórias. Já Jacques (Freire, 2019; Jacques, 2012) afirma que não só o corpo leva as marcas da cidade, mas a cidade também é marcada por eles. As corpografias urbanas, portanto, são mapas da vida urbana inscritos no corpo dos habitantes, evidenciam o que o projeto urbano negligência ao revelar elementos que escapam à abordagem tradicional. Elas destacam as micropáticas cotidianas do espaço vivido e as diversas apropriações do ambiente urbano, geralmente ignoradas por estudos urbanos mais convencionais, centrados em projetos pré-determinados e menos atentos aos desvios posteriores.

São realizadas por errantes urbanos que percebem a cidade e se concentram na experiência. O errante não observa a cidade de cima, não se preocupa com planificações e representações, mas sim com práticas, ações e percursos. A partir desse olhar interno, ele cria sua própria cartografia, ou melhor dizendo, a corpografia, através da transmissão das narrativas dessas vivências da diferença e do contato com o Outro, ou seja, a experiência da alteridade na cidade (Freire, 2019; Jacques, 2012).

A investigação iniciou, em 2020 no Brasil, junto do Rio da Bulha que está invisibilizado sob Avenida Hercílio Luz, assim como as contribuições da negritude na narrativa de constituição identitária da cidade em Florianópolis (Campos, 2023a, 2023b; Campos & Santos, 2021a). Neste artigo, traço um paralelo com o Rio das Carquejeiras<sup>3:.)</sup> que corre invisibilizado pelas ruas no entorno da Faculdade de Belas Artes em Porto - Portugal. Os objetivos da aparição são:

- Através da arte, sensibilizar o corpo aos afetos da rua e a conexão ancestral com Tuca Malungo, como política de existência, memória e cura do corpo/território e produzir uma contra narrativa sobre a imagem alienada e colonial de Tuca Malungo, e assim, promover políticas de futuro<sup>4:.)</sup>;
- Corpografar o rio invisível no entorno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, assim problematizar a esfera pública visando identificar semelhanças ou contradições com os territórios corpografados no Brasil.



3:.) O 'Rio das Carquejeiras' é como nomeio dois riachos canalizados perto da FBAUP, que deságuam perto da estátua das Carquejeiras nas Fontainhas. Esses riachos não têm nomes documentados no mapa georreferenciado do site da prefeitura da cidade."

4:.) Convidamos participantes a registrar Tuca Malungo com fotos e vídeos, ressignificando o tigre de Debret para criar uma corpografia coletiva. Havia uma ironia em colocar os participantes, na maioria caucasianos, na posição de Debret. A versão completa está disponível no link: <https://app.samsaidyes.com/SFM2aNtwiRtyfPQU6>.

Pretende-se assim, honrar a ancestralidade presente em meu DNA e tirar partido desta existência tripla (Fanon, 2020) para denunciar os traumas e que se atualizam cotidianamente, denunciar aquilo que o urbanismo hegemônico exclui e trazer para o visível o que a branquitude quer silenciada. A aparição é um operador de desestabilização, ação micropolítica antirracista que visa enegrecer lugares, implodir paradigmas e AFROntar a alteridade, dando ignição a processos de afetação simbólica.

A aparição de Tuca que apresento aconteceu no contexto do Simpósio #6 CULTURA/CIDADE: Um Direito! no dia 16/06/2023 entre 17h30 e 18h50, iniciado no jardim da FBAUP, caminhei sobre o rio invisível das carquejeiras até as fontainhas e encerrado no hall central do prédio histórico (Figura 2). Foi elaborada durante a unidade Curricular Representação Desenho e Imagem do Território do Mestrado em Arte para o Espaço Público (MADEP), com acompanhamento do Professor Vasco Cardoso (2022/2023)<sup>5:.)</sup>, unidade curricular que cursei durante o intercâmbio como aluno internacional do Doutorado em Educação Artística (FBAUP). Para elaborar os dados foram produzidos materiais gráficos como um livro objeto com fotos e o registro da experiência.



Figura 2: Mapa que constava no dispositivo entregue aos participantes, com o percurso realizado e provocações sobre o território  
 Fonte: Arquivo Pessoal



5:.) Agradecemos ao apoio de: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS); Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Banco Santander; Bia Petrus, Lais França, Desorienter; William Thomsen; Michele Mara; Pedro Dalai e fotógrafos.

Para apresentar os resultados utilizo a escrevivências de Conceição Evaristo (2005), um modo de escrita que origina na literatura de mulheres negras (sendo Carolina de Jesus (2020) um ícone), que se utiliza de um olhar incorporado, sensível, de perto e de dentro da cidade e mescla palavras de dor e alegrias atravessadas pela nossa existência única. Adoto uma abordagem teórica afrocentrada, na qual convido intelectuais negros para embasar o debate, e desse modo contestar a historiografia tradicional, a hierarquização de saberes e reivindicar a descolonização de nossas mentes e imaginação (Caridade, 2021; Kilomba, 2019)

## 2. “O que você vê quando me vê? Seus Ancestrais usaram máscaras?

### Corpografar rios Invisíveis” 16/06/23 (1h20).

Essas foram as duas questões principais que disparavam a reflexão e convidavam as pessoas a participar da aparição/performance arte que realizei, antes de ontem, no entorno da FBAUP. Este relato é a escrevivência (Evaristo, 2005) onde registro sentimentos e reflexões do que aconteceu, desse modo, produzo a corpografia da cidade e me conecto com Tuca Malungo pela memória do corpo e experiência artística. Enquanto escrevo, ainda sinto dores nos braços causados pela exaustão. Ontem Dormi quase o dia inteiro e ainda me sinto cansado, a exaustão é física, emocional e espiritual emprestar meu corpo para a entidade e violentar-me como um modo de honrar a existência dos ancestrais tem suas consequências. Meu corpo dói, dói muito. Mas a dor não é só física, a maior violência foi emocional, pois AFRONTar a branquitude ao longo do caminho e seus olhares alienantes, foi o mais doloroso.

Durante o percurso a máscara me cegava, sufocava, eu mal via o caminho a seguir, assim como as faces brancas. Mas depois de analisar as fotos e reparar nas expressões, senti que mesmo sem vê-los, seus olhares e reações me afetaram muito durante o caminhar, foram gatilhos para um trauma ancestral, uma dor que vinha de Tuca. Carreguei a bulha sobre a cabeça por mais de uma hora, fazendo alguns intervalos, onde colocava ela no chão para entoar o ponto de Oxum abençoar e limpar a energia de lugares que Tuca sentia que devia. Essa comunicação de Tuca com meu corpo se dava pela intuição. A intuição é tecnologia ancestral que pode ser acionada de diversas maneiras, e a arte é uma delas. No caso de Tuca a máscara é elemento central, que também auxilia na criação de uma condição meditativa, me desconecto do mundo exterior e me conecto com o interior. Também a Bulha que carregava sobre a cabeça, era pesada e exigia a concentração total de todos os músculos do corpo, não há espaço para pensar, apenas resistir para cumprir a tarefa, o corpo exausto exige a concentração total. Respira.... Inspira.... resiste e continua.



A máscara que cega, também me faz olhar para dentro do vazio, para dentro da visão de Tuca. Já não é meu corpo que fala, é o corpo dele, já não sou eu pensando, é meu corpo sensibilizado em estado de meditação ativa atingido através de um esforço físico e emocional imenso, que exige cada milímetro de minha existência. Tento não pensar no que fazer, mas sentir, e a partir disso deixar que o corpo faça. Caminhei da FBAUP até o Jardim São Lázaro, desci a rua das fontainhas, passei pelo miolo da “quadra secreta”<sup>6.:</sup>, voltei a Rua das Fontainhas, desci até a escultura das carquejeiras, depois fui até a fonte das fontainhas, onde havia um presépio de Jesus e João Batista, na sequência desci alguns metros na ladeira das carquejeiras, fui até o lavador de roupas, enchi a bulha de água, tomei um banho de descarrego, abandonei as vestes de escravizado para substituí-la pelas vestes de rei e voltei para a faculdade, foram uma hora e vinte minutos de esforço físico, emocional e espiritual.

Estas horas de sacrifício e autoflagelo causaram muita dor física, fico pensando em quantas dores Tuca e os Tigres sentiam ao final do dia. Eu carreguei a bulha com 7 ramos de lírios. Mas eles carregavam cheia de excrementos, o peso, o cheiro, a dor, o asco, a máscara sufocante, que marcou minha glote e testa ao arrancar partes de pele, me fizeram pensar nas suas peles flageladas, doloridas, rasgadas e queimadas. Quando comecei a caminhar, ainda na faculdade, sentia meus braços tremerem, e muita dificuldade para equilibrar a bulha sobre a cabeça, pensei que eu não conseguiria terminar o trajeto. No final quando cheguei no ponto de lavagem de roupas e enchi a Bulha de água até transbordar, já me sentia esgotado, e fazer o esforço de carregá-la sobre a cabeça foi absurdamente difícil. Na primeira tentativa de erguê-la, já senti o líquido jorrar pelo meu corpo. Equilibrar a bulha cheia, com as mãos molhadas escorregando sobre a superfície lisa e sem força nos braços foi quase impossível.

Ao caminhar por entre as pessoas tinha que utilizar toda a concentração e força, até que a bulha pendeu para um lado e quase caiu, por alguns segundos pensei que estava tudo perdido, mas consegui no impulso agarrá-la. Tentei levantá-la mais uma vez sobre a cabeça, mas foi impossível, os braços falharam, respirei fundo, e consegui subir a bulha até o ombro, e finalizei o percurso assim. Ao lembrar disso, a dor e a empatia se acentuam. É claro que essas pessoas eram marcadas pelo líquido ácido e fétido de excrementos, é impossível levantar a bulha cheia sem que transborde, é um esforço desumano o peso que eles tinham que carregar, a concentração necessária para equilibrar, somada a sensação de sufocamento e cegueira é um martírio. Sinto a dor dos tigres ao imaginar o suplício que foram suas vidas, e assim entendo ainda mais o desejo de fala e de justiça que esses corpos ancestrais violentados necessitam.

Houve um momento em que cruzamos com as imagens de Jesus e São João Batista, que foram montadas junto da fonte de água, na foz do rio (in)visível das carquejeiras (Figura 3<sup>a</sup>). Segundo a bíblia, Jesus carregou sua cruz, foi violentado e espancado até a morte, foi um mártir, que segundo alguns historiadores, teria traços negroides, mas que foram



<sup>6.:</sup> Refiro-me à 'quadra secreta' a uma área residencial que se distingue do entorno em termos formais, estéticos e sociais. Prédios altos nas margens atendem à burguesia, enquanto o miolo da quadra é projetado para a demanda popular, com edificações estreitas de até dois pisos, casas humildes com varal de roupas no passeio, algumas foram transformadas em alojamentos locais, demonstrando a especulação imobiliária em curso.

embranquecidos pelo processo colonial. Em seu nome se justificaram as invasões de África, e o escravismo criminoso, Bambi Ceuppens (2021) afirma que até o século XVIII, o tráfico de pessoas escravizadas foi justificado como a maldição de Cam que Noé lançara sobre ele e seus descendentes (gêneses 9:20-27), que acrescentava a associação entre negro, submissão e pecado. Que ironia do destino cruzar com Jesus na foz do rio, não é mesmo?

Neste local conhecido como Fontainhas, se montou um presépio, um parque de diversões e barracas de alimentação que anunciavam a chegada da Festa de São João, padroeiro da cidade de Porto, uma das maiores festas populares de Portugal. Não esperávamos que a imagem de Jesus estaria junto da fonte do rio, pois nesse mesmo local, anteriormente existiam pessoas em situação de rua que habitavam sobre o viaduto, e que foram removidas para a tal festa. A imprevisibilidade da vida e a dinâmica da cidade são fascinantes.

A experiência corporal dos habitantes comuns, em contraste com a concepção espetacularizada do corpo como produto de imagem, desafia a lógica dos projetos urbanos contemporâneos baseados na cidade como produto de imagem. Para aqueles que exploram a cidade, esta deixa de ser meramente uma mercadoria imagética quando vivenciada, e essa experiência se inscreve em seus corpos. Assim, a cidade persiste e se opõe à espetacularização no corpo daqueles que a praticam, revelando, por sua mera presença, a domesticação e pacificação dos espaços luminosos e espetaculares (Freire, 2019; Jacques, 2012).

Enquanto me deslocava pelo meio do parque de diversões, com o corpo todo manchado, um homem português bradou “MAS O QUE FIZERAM COM ESTE HOMEM?!” (Figura 3b). Eu escutei, mas não consegui vê-lo, por acaso, alguém fotografou esse momento: ele estava com as mãos levantadas e sua linguagem corporal sugeria espanto e indignação. Enquanto escrevo esse relato, penso que gostaria de responder-lhe:

- Foram seus ancestrais, foram eles que fizeram isso e muito mais com este corpo ancestral, é revoltante não é mesmo?

Grada Kilomba afirma que ao utilizar a arte para elaborar o trauma, se cria uma magia em que não se trabalha com o fato, mas com o significado, acessa o inconsciente e se entra no imaginário coletivo, para ela quando não há magia e reflexão, estamos fadados a repetir a dor (Kilomba, 2022). É por isso que a aparição acontece com o objetivo de elaborar o trauma, produzir memória, identidade e futuro, para que um dia, quem sabe, possamos superar a dor.



**Figura 3a: Tuca e Cristo na Fóz do rio (in)visível**

Fonte: Julinano Mattos



**Figura 3b: “Mas o que fizeram com esse homem?” nas Fontainhas**

Fonte: William Thomsen

Outros aspectos interessantes foram as intervenções de algumas pessoas da cidade. Durante o debate final com os participantes, foi afirmado que aparentemente as pessoas mais velhas, e possíveis moradores da região foram os que mais interagiram conosco. Um pouco antes de chegar na “quadra secreta”, uma senhora que estava muito próximo da entrada olhou para o nosso grupo e nos convidou a entrar para visitar. Foi curioso, pois, já era o plano fazê-lo, mas ter a autorização verbal de uma moradora tornou aquilo especial. Ela foi caminhando a nossa frente carregando suas sacolas de compras, enquanto Tuca caminhava atrás com sua bulha (Figura 4 a).

“QUE LÍRIOS LINDOS” disse uma outra senhora que observava a movimentação de dentro de seu Jardim, no momento eu não havia lhe visto nem escutado, mas uma das pessoas que nos acompanhavam ouviu e lhe fotografou com um sorriso largo e acolhedor. Neste momento, Tuca sentiu que deveria parar ali, entoar o ponto de Oxum para encantar e limpar as energias daquela quadra secreta. Tuca sussurrou que deveria deixar um Lírio no gradil de uma casa, só depois de ver as fotos, percebi que era a casa da senhora sorridente. “Gentileza gera Gentileza” diria o poeta, a intuição, tecnologia ancestral funcionou novamente (Figura 4 b).





**Figura 4a: A entrar na quadra secreta com a mulher à frente**

Fonte: Juliano Mattos



**Figura 4b: Que Lírios Lindos! disse a mulher da sua varanda**

Fonte: William Thomsen

Nesta mesma quadra, cruzamos com uma criança sozinha brincando com seu patinete, três senhoras e uma criança papeavam sentadas no corredor, ao avistar Tuca uma falou “LÁ VEM A NOIVA! ... ou o noivo?”. Durante o debate final, alguém disse, que viu quando uma delas correu para trancar a porta de sua casa ao ver o grupo se aproximar. Percebe-se também que apesar do estranhamento, também houve acolhimento através de frases de surpresa, acionando memórias coletivas de casamentos imaginários tão comuns nesse período em que se festeja também Santo Antônio casamenteiro.

O corpo sem face acionou a especulação de gênero “É noiva ou é noivo?”, a minha sexualidade dissonante talvez se manifeste no movimento do corpo ancestral, é nesse sentido que percebo pelo olhar alheio que Tuca Malungo, não tem gênero definido, é uma entidade ancestral que não está preocupada em atender expectativas de gênero.

Fiquei reflexivo sobre a espacialidade da quadra secreta, que gera uma intimidade e sensação de pertencimento tão grande, ao ponto de uma pessoa se sentir quase “dona” do lugar e no direito de nos autorizar a entrar em um lugar que é público. Um ato de gentileza, e que também reflete a sensação de poder e controle sobre o acesso.

Os caminhos são estreitos, alguns têm a largura de um carro e outros mal cabem duas pessoas lado a lado, as casas são todas coladas umas nas outras, existem bancos e floreiras, varais cheios de roupas penduradas, sugerem que o público e o privado se mesclam ali. Algo que também é semelhante ao que acontece no Monte Serra, o bairro negro do Brasil. É curioso imaginar que no centro de Porto, em um dos locais mais adensados da cidade, se encontraria semelhanças urbanísticas e de uso com um bairro negro do morro de Florianópolis, talvez tenhamos mais semelhanças do que diferenças?

Aparentemente, existe uma rede de intimidade entre alguns vizinhos, como no caso das senhoras que conversavam na calçada, a criança que brincava sozinha no corredor, reflete um modo de vida, que se opõem a vida turística e elitizada do entorno. Onde carros cruzam a todo momento e o tempo é acelerado, ali naquela quadra secreta, o tempo parecia passar mais lentamente. Essas diferenças espaciais e sociais, nos fazem pensar sobre o que afirma Jacques sobre o urbanismo ter surgido como campo disciplinar e prática profissional com o intuito de modernizar as cidades, transformar ruas estreitas e labirínticas de cidades coloniais ou medievais, em grandes vias de circulação de automóveis, que reduziram “as possibilidades de experiência corporal direta, através do andar pelas ruelas, e indiretamente, as possibilidades de experiência da alteridade urbana”(Jacques, 2012, p. 31).

Por outro lado, a autora defende, que mesmo que o urbanismo hegemônico sempre esteve alinhado aos interesses do capital, da máquina e velocidade, sempre existiu um caminho errante, simultâneo, paralelo, que estava focado em uma transmissão desviante da experiência urbana da alteridade através do caminhar pela cidade como crítica

Corresponderiam às críticas aos três momentos do urbanismo: o período das flanêries, ou flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas, mas também criticou algumas de suas ideias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-70, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo. (Jacques, 2012, p. 31)

Nota-se, portanto, na deambulação pela cidade as diferenças espaciais que reverberam diferentes movimentos urbanísticos que moldam a cidade em características opostas e dessa maneira, criam espacialidades distintas. Mas não fora só afetações positivas, ao olhar para as fotos percebi o assombro, espanto, escárnio, deboche e estranhamento nas faces da branquitude. Isso me gerou um desconforto que não era só meu, mas do corpo ancestral marcado pelo olhar alienante. Uma pessoa branca que acompanhava o trajeto, afirmou ter se sentido envolvido e afetado pelo esforço físico e o sacrifício do percurso, mas que outras pessoas ali me viam com incômodo e constrangimento, que me olhavam como a um animal no zoológico, algo exótico e bizarro.

Ao refletir sobre a afirmação do interlocutor identifico o que Kilomba (2019) diz sobre a negação ser o primeiro mecanismo de defesa do ego da pessoa branca no processo de reconhecimento de sua própria branquitude e de si própria como perpetradora do racismo. Mecanismo que é seguido por dois outros: Cisão e Projeção. A pessoa de forma inconsciente se recusa a admitir seus sentimentos e pensamentos internos assim como os aspectos desagradáveis da realidade externa, então o sujeito branco se divide dentro de si próprio, e desenvolve duas atitudes em relação a realidade externa, somente o Ego é visto, a parte boa

e benevolente, “eu me senti envolvido”, enquanto a parte “má” é rejeitada e projetada sobre outras pessoas “eles lhe viam como a um animal”. Desse modo a pessoa branca protege seu ego de reconhecer o seu racismo e lidar com seus conflitos emocionais de assumir sua verdade “eu lhe vi como a um animal” .

Foi muito violento colocar meu corpo nesse lugar, sentir na pele e na alma ancestral a dor do olhar da branquitude (Figura 5). Foram gatilhos para feridas profundas, sentir-se vulnerável no território do colonizador foi brutal. Mas não havia nenhuma inocência nisso, expor a violência causada pelo processo colonial teve o intuito de tirar o poder dela, o desconforto já era esperado, pois lidar com os traumas incomoda. O tigre despertou memórias de animalização, a obra inscrita no corpo afrodiaspórica produziu trocas simbólicas, enquanto a obra produziu os espectadores, os espectadores influenciaram na obra, o corpo negro acionou o imaginário da 1ª exposição colonial “como a um animal no zoológico”.



**Figura 5: O olhar da branquitude nas ruas de Porto**

Fonte: William Thomsen

Quando os portugueses chegaram ao Brasil, levaram consigo espelhos de presente, nesse processo os espelhos europeus estavam carregados de imagens distorcidas, formatadas sobre os nossos corpos e existências que são atravessadas pela noção colonialista que se perpetuaram ao longo do tempo e que subsistem na mente do português branco que relaciona meu corpo ao animal ou integrante de uma tribo. Apesar dos registros detalhados de diversas nações não europeias que foram produzidas por viajantes do século XVII, os pensadores iluministas descreviam habitantes de outros continentes como raças comuns, e as pessoas africanas subsarianas como corpos despojados de identidades nacionais, reduzidos a mercadorias que justificava o mercado transatlântico de pessoas escravizadas (Ceuppens, 2021)

No final do século XIX e início do XX, os zoológicos humanos foram instrumentos da propaganda colonial, que exibiam sujeitos colonizados de forma a sublinhar o contraste estabelecido entre o grau de civilização entre as pessoas expostas, que seriam sujeitos selvagens ou primitivos, e o público que, independentemente da sua estrato social, se identificavam como “raça branca superior”. Ceuppens nos fala de exposições que aconteceram em Porto (1934), Antuérpia (1885,1894), Tervuren (1897), Bruxelas (1958), Paris (1931) como exemplos dessas estratégias de expor pessoas como artefactos vivos e sua objetificação como corpos medidos em nome da ciência. (Ceuppens, 2021).

Ceuppens (2021) afirma que o comércio transatlântico de pessoas escravizadas e do colonialismo tornou determinados tipos de fotografias de pessoas negras como atos predatórios e intrinsecamente racistas. Alguns grupos de pessoas acreditavam que os retratos, inicialmente desenvolvidos em pinturas, poderiam roubar a alma, ou seja, aprisionar a essência vital da pessoa naquela condição. Como o caso de Tuca Malungo, aprisionado por Debret na imagem de Tigre. Ao corporificar Tuca, devolvi para a branquitude a imagem alienante que eles cunharam sobre nossos corpos no período colonial.

Isso gerou um grande desconforto. Primeiro em meu próprio corpo, por acionar dores seculares presentes no meu DNA e que estão em constante atualização. Penso em Vilma Piedade (Piedade, 2017) quando fala da dororidade. Para ela essa Dor se instaura dentre a comunidade negra desde que diversas sociedades africanas foram escravizadas, seus valores civilizatórios e história extirpados, os direitos violados com relação à língua, religião, cultura, e a própria vida. Para a autora, no contexto da luta feminista, seu conceito se dialoga com a palavra “sororidade”, que vem de soror, do latim “irmãs”, ou seja, o princípio de que o feminismo se apoia na união entre mulheres, mas para ela, a dororidade é um conceito que vem da dor que marcam a existência de mulheres pretas e que unem as pessoas, até mais que afetos positivos. Eles se relacionam entre si, um contém o outro, e apesar de não estar interessada em medir as dores, pois em suas palavras dor dói e ponto, ela defende que existe uma diferença em nossa dor que é Preta, e que constituída pelo racismo. As nossas dores são seculares e busquei evidenciá-las, dores que foram apagadas, esquecidas, negadas.

Em segundo lugar, a branquitude também ficou incomodada por ter de observar as nossas dores, lembrar e lidar com algo que eles produziram e produzem, mas que preferem ignorar, pois não há interesse na superação ou reconhecimento da dívida colonial e do racismo estrutural, das violências as quais corpos negros foram e ainda são alvo.

O incômodo que sinto foi transmitido como um operador de desestabilização, através deste micro ativismo de afeto, rompi com o a normalidade da vida cotidiana, produzindo processos subjetivos como ação política (Vieira et al., 2017).

Tuca saiu da FBAUP como Tigre, fez o caminho até a foz do rio invisível sufocado pela máscara colonial e carregando sobre a cabeça a bulha com sete ramos de lírios. Ele foi entoando pontos de Oxum sobre o rio invisível e ao encontrar a água que jorrava na foz, pode tomar um banho de lírios. Segundo algumas religiões de Matriz africana, os Lírios são as flores de Oxum, lemanjá e Oxalá, e seu banho tem a função de descarrego, ele é capaz de purificar o ambiente e absorver energias ruins os ambientes, sendo essas energias ruins de pessoas ou espíritos negativos. Na Umbanda, está relacionada a proporcionar paz de espírito, tranquilidade, boas energias, clareza mental e amadurecimento espiritual e emocional.

O banho espiritual com a água doce da Orixá do amor, permitiu limpar as marcas e traumas que a branquitude grafaram no corpo ancestral, assim como as energias negativas captadas durante o percurso. Depois de limpo, Tuca pode encontrar-se com seu manto africano que lhe devolveu a realeza, ao trajar-se como um rei, colocar seu turbante dourado, a coroa africana e encontrar o espelho de Oxum.

O espelho de Oxum simboliza o ato de olhar-se para conhecer, ter entendimento de si como sujeito da própria história. Reflete a subjetividade africana imponente, grandiosa. No retorno, o espelho foi carregado sobre o peito, cumprindo a função de escudo para as energias negativas e de refletir para a branquitude, aquilo que muitas vezes não se quer ver.



**Figura 6a: Banho de Lírios na foz do Rio das Carquejeiras**

Fonte: Juliano Mattos

**Figura 6b: Espelho de Oxum e traje real no salão da FBAUP**

Fonte: Juliano Mattos

### 3. Reflexões

Os objetivos iniciais da aparição foram: 1.º - corpografar o rio invisível no entorno da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2.º Produzir uma corpografia coletiva que ressignificasse a imagem colonial de Tuca Malungo criada por Debret, 3.ª Aparição como política de existência, memória e cura do corpo ancestral, 4.º Através da arte, sensibilizar o corpo para conexão ancestral com Tuca, promovendo políticas de futuro e verbalização de sua subjetividade apagada. Entendo que todos os objetivos foram atendidos, no entanto, não posso dizer que cheguei a alguma conclusão, tudo está em processo, indefinido e em constante alteração. Os sentimentos que emergiram da experiência me colocaram em crise, não sei se farei novamente outra aparição como Tigre, pois a dor foi grande demais.

Eu mesmo reproduzi a máscara de Debret em uma das oficinas de esculturas da FBAUP. Utilizei papel, cola, gesso e tinta branca. Foi um fazer pensante, uma reflexão com o corpo, sobre o material, seu formato, significado. Eu escolhi utilizá-la, e nem consigo imaginar a dor de ser obrigado a utilizar a máscara de Flanders, que é de metal com um cadeado na nuca. O cadeado impossibilita a retirada e representa a prisão do indivíduo negro pela branquitude. A mesma branquitude que agora cruza o meu caminho.

Ao refletir sobre todas as horas ao longo do dia que essas pessoas eram obrigadas a caminhar pela cidade, fazendo um esforço físico desumano, enquanto sufocavam, titubeavam quase cegos tropeçando nas pedras do caminho. A dor que sinto em meu corpo, transforma-se em dor ancestral, me angustia, me sufoca, estou em crise. Para que serve essa dor? Por que reproduzir um instrumento de tortura e me colocar nesse lugar? Olha para a branquitude e assumir esse local de violência é tão doloroso que sinto que não quero mais fazer isto, não quero reviver, nem repetir, tenho medo, quero esquecer e fugir!

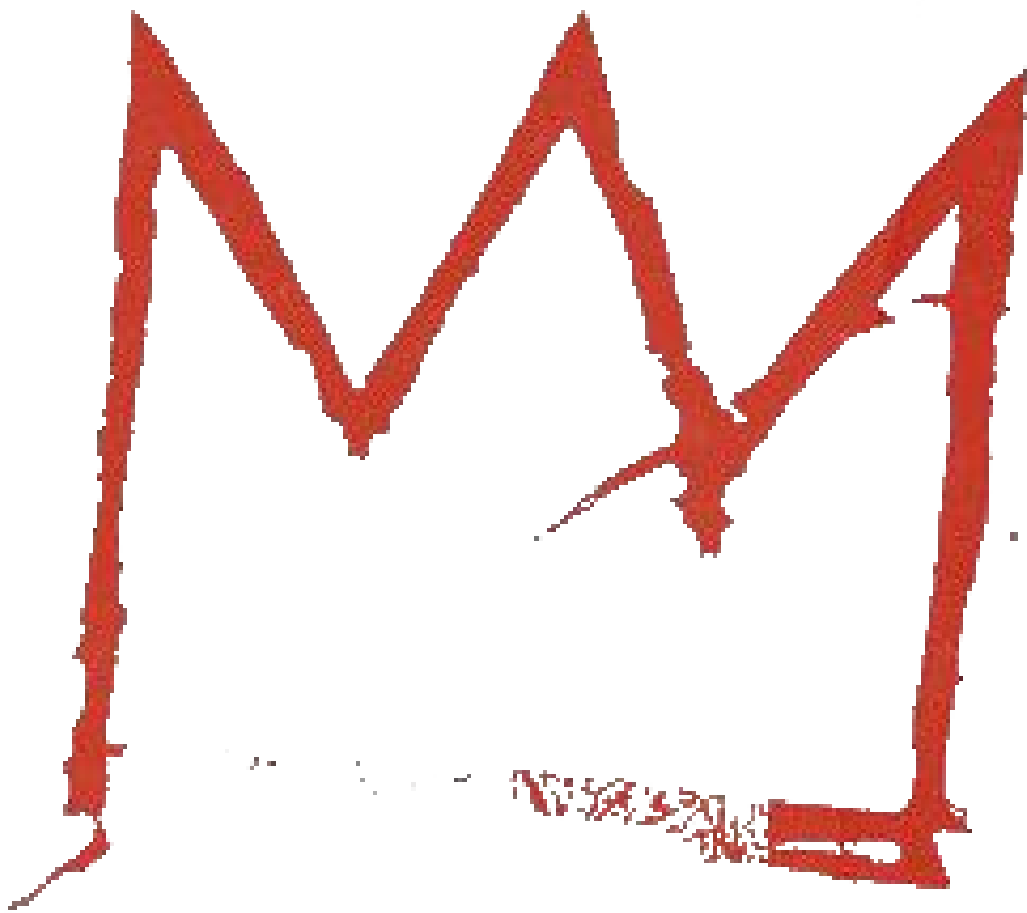
Em contrapartida, jamais poderemos nos curar se fingirmos que não estamos feridos, fugir da dor é também silenciá-la, e o corpo ancestral violentado foi silenciado por séculos. Audre Lorde (Lorde, 1978) me ensinou que é necessário transformar o silêncio em linguagem de ação, que isso é um ato de autorrevelação que parece estar cheio de perigos, pois questionar-se e dizer o que se pensa pode causar dor, mas sofreremos de tantas maneiras o tempo todo em silêncio, sem que por isso a dor diminua. Vivemos em uma sociedade que a diferença racial cria uma constante distorção da visão, como pessoas negras temos sido visíveis por um lado, hiper controlados, enquanto por outro a despersonalização do racismo nos fez invisíveis. Tememos a visibilidade de assumirmos enquanto pessoas negras e falarmos sobre nossas dores, pois isso nos torna mais vulneráveis, mas para Lord (1978), essa visibilidade é também nossa fonte de maior fortaleza. Bell Hooks (2021) diz que aceitar a dor é parte da prática do amor, pois nos permite distinguir o sofrimento construtivo da dor autoindulgente. O caminhar penoso foi como uma “via Crúcis”, somado ao momento final de transmutação e as reflexões que produziu nesse documento, são resultados que acredito ser um modo de honrar a vida dos Malungos. Acolho a dor como a mensageira de um grito ancestral sufocado pela máscara colonial, uso minhas palavras para verbalizar o que foi silenciado e faço de meu corpo território de libertação.

## Referências

- Bernardino-Costa, J., & Grosfoguel, R. (2016). Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, 31 (1), pp. 15–24.
- Britto, F. D. & Jacques, P. B. (2008). Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Caderno Do PPG-AU - Paisagens Do Corpo. Número Especial*, pp. 79–86. <https://www.ptonline.com/articles/how-to-get-better-mfi-results>
- Campos, R. A. (2023a). Corpografias e Aparições: a busca por um modo sensível de ler e grafar a cidade no corpo negro e o corpo na cidade negra. *Anais do 9o Encontro em Práticas de Investigação e Educação Artística (EPRAE)*. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.
- Campos, R. A. (2023b). Tuca Malungo: Aparições de Tigre. In R. G. D. Santos; A. W., Vendramim; A. C. Ferrari; A. L. R. D. Santos; C. C. D, Silva, G. Costa & R. A. Campos (Eds). *In(ter)venções in-corpo-ações* (pp. 56–70). Arquitetura & Urbanismo/ UFSC Publicações. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/245400>
- Campos, R. A., Castells, A. N. G. de, Jeffe, A. P. M., & Loch, M. do V. P. (2020). A constituição de espaços públicos pela negritude e branquitude em Florianópolis: os casos da Avenida Hercílio Luz e Praça Monte Serrat. *Cadernos Pós - Cadernos e Pós-Graduação Em Arquitetura e Urbanismo*, 20 (2), pp. 41–57.
- Campos, R. A., & Donato, L. (2020). No Caminho dos Tigres: retrato de um rio e sua relevância como espaço público para a população negra de Florianópolis-SC. Conflitos e conquistas do passado e do presente. *Anais Jornadas Antropológicas PPGAS/UFSC*, 1 (1), pp. 555–571.
- Campos, R. A., & Santos, R. G. dos. (2021a). Caminhando sobre as águas invisíveis com(o) tigres. Corpografia errante sobre o Rio da Bulha e a negritude em Florianópolis SC. *Arquitextos*, 22 (259), pp. 1–17.
- Campos, R. A., Santos, R. G. dos, & Costa, A. M. (2022). FOI UM RIO INVISÍVEL QUE PASSOU EM MINHA VIDA E MEU CORAÇÃO SE DEIXOU LEVAR: corpografia afetiva de espaços públicos negros queer em Florianópolis - Brasil. *Anais do Seminário (in)Justiça Espacial. Centro para a Inovação em Território, Urbanismo e Arquitetura (CiTUA)*. Instituto Superior Técnico de Lisboa.
- Campos, R. A., & Santos, R. G. (2021b). CAMINHANDO SOBRE AS ÁGUAS INVISÍVEIS COM(O) TIGRES: Narrativa errante sobre o Rio da Bulha e a negritude em Florianópolis -SC. *Seminário Salvador e Suas Cores*, 7, pp. 1-20.
- Caridade, W. D. (2021). *APARIÇÕES E HOMENS NEGROS: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Brasil.
- Ceuppens, B. (2021). JARDINS ZOOLOGICOS HUMANOS E AS SUAS VIDAS PÓSTUMAS. In *Um elefante no Palácio de Cristal*, 1, pp. 10–19.

- Conceição, J. K. G. (2020). A máscara que não pode ser esquecida. *Poiésis*, 21 (35), pp. 345–362.
- Evaristo, C. (2005). Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In N. M. de B. Moreira (Orgs.) & L. Schneider (Eds.). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora* (pp. 1–15). Paraíba: Idéia/Editora Universitária.
- Fanon, F. (2020). Pele negra, máscaras brancas. In Fanon, F. (Ed.). *Pele Negra Máscaras Brancas*. São Paulo: Ubu Editora.
- Freire, I. M. (2019). *Diário corpografias: aprenda a registrar suas memórias corporais*. Florianópolis: Potlach Editora.
- Hooks, B. (2021). *Tudo Sobre Amor: novas perspectivas* (7a edição). São Paulo: Elefante.
- Hooks, B., & Hall, S. (2018). *unkut funk: a contemplative dialogue*. London: Routledge.
- Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos Errantes*. Bahia: EDUFBA Universidade Federal da Bahia.
- Jesus, C. M. de. (2020). *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática.
- Junior, H. C. (2020). *Espaço público, urbanismo e bairros negros*. Paraná: Apris.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da planaço - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Kilomba, G. (2022). *o barco. Maat*. Disponível em: <https://ext.maat.pt/cinema/gradakilomba-o-barco-boat>
- Lorde, A. (1978). *Textos escolhidos de Audre Lorde. Difusão Herética edições lesbofeministas independentes*. Disponível em: [https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/obras\\_digitalizadas/audre\\_lorde\\_-\\_textos\\_escolhidos\\_portu.pdf](https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/obras_digitalizadas/audre_lorde_-_textos_escolhidos_portu.pdf)
- MattiuZZi, M. M. (2013). BREVIÁRIO SOBRE UMA AÇÃO PERFORMÁTICA: SÓ ENTRO NO JOGO! *ERevista Performatus Inhumas*, 1 (5), pp. 1–9.
- Piedade, V. (2017). *Dororidade ... o que é? Ou o que pretende ser? Partida Feminista - Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://partidanet.wordpress.com/2017/05/19/dororidade-o-que-e-ou-o-que-pretende-ser/> 1/3
- Vieira, A. B., Borralho, A., Galante, J., Pais, A., Vujanovic, A., Maciel, A., Cvejic, B., Cruz, C., Greiner, C., Migone, C., Bisho, C., Helbich, D., Fabião, E., Gómez-Peña, G., Nogueira, I., Macdonald, J., Krev, L. E., Coutinho, L., Olmedo, M. A.; Coelho, S. P. (2017). *Performance na Esfera Pública: ensaios e páginas de artistas* (1a). Lisboa: Orfeu Negro.





**THALES**  
EDUARDO  
SOARES  
MARTINS



## **O SERTÃO ELETRÔNICO COMO ARENA DE DESOCIDENTALIZAÇÃO DOS VIDEOGAMES | THE ELECTRONIC SERTÃO AS AN ARENA FOR THE DEWESTERNIZATION OF VIDEO GAMES**

Este artigo analisa o jogo digital brasileiro *Árida: backland's awakening* com base no conceito do olhar colonial, a fim de determinar se, mesmo em um mercado com inclinação colonialista, um jogo pode incorporar uma retórica contra-hegemônica. Com destaque para pessoas e ambientes pouco convencionais na indústria de jogos e rompendo com as abordagens narrativas, estéticas e mecânicas típicas desse meio, o jogo ambientado no sertão baiano introduz elementos de raça, classe e gênero pouco convencionais nos jogos tradicionais. Com ajuda da retórica procedural, o artigo analisa a incorporação pelo jogo de mecânicas comumente coloniais, mas aliadas a uma interpretação crítica das convenções estabelecidas.

The present study aimed to investigate the Brazilian digital game *Árida: backland's awakening* based on the concept of the colonial gaze, in order to determine whether, even in a market with a colonialist inclination, a game can incorporate counter-hegemonic rhetoric. Highlighting people and environments that are unconventional in the gaming industry and breaking with the narrative, aesthetic and mechanical approaches typical of this media, the game set in the backlands of Bahia introduces elements of race, class and gender that are unconventional in traditional games. With the help of procedural rhetoric, the article analyzes the game's incorporation of commonly colonial mechanics, but combined with a critical interpretation of established conventions.

— ESTUDO DE JOGOS — VÍDEOGAMES —  
ÁRIDA - ESTUDOS CULTURAIS — AUDIOVISUAL —  
— GAME STUDIES — VÍDEOGAMES —  
— ÁRIDA — CULTURAL STUDIES — AUDIOVISUAL —

# 1 Introdução

Os estudos de mídia exploram a retórica visual, a habilidade de persuadir por meio de imagens. No cinema, o "olhar masculino" abrange a perspectiva da câmera, do público e dos personagens na tela. No entanto, as convenções do cinema narrativo rejeitam as duas primeiras perspectivas, submetendo-as à terceira, com o objetivo de eliminar a presença da câmera intrusa e impedir que a plateia se distancie da obra (Mulvey, 2018, p. 542). Diante dessa abordagem, a presença da mulher torna-se um elemento essencial para o espetáculo em um filme narrativo convencional uma vez que a função da personagem feminina é simultaneamente ser olhada e exibida. Nas palavras de Laura Mulvey, o "olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina" (2018, p. 529).

Apesar de eliminadas em nome da perspectiva dos personagens na diegese do cinema narrativo, o dois primeiros olhares – câmera e plateia – refletem a ideologia patriarcal, que projeta fantasias na representação feminina. Esta é cuidadosamente moldada e se torna vital para a narrativa cinematográfica tradicional. O conceito do "olhar masculino" destaca o domínio patriarcal na produção cinematográfica, geralmente liderada por homens, e na recepção do cinema, com públicos, tanto masculinos quanto femininos, ideologicamente predispostos a apreciar visualmente a representação passiva da mulher (Merwe, 2021, p. 3).

Com o tempo, explica Rachel van der Merwe (2021, p. 3) o conceito de "olhar masculino" evoluiu para abordar questões ideológicas adicionais. A ausência da análise de raça e império nesse conceito provocou a introdução do pensamento de "olhar colonial". Esse novo conceito não ficou limitado ao cinema e se expandiu para diversos meios visuais de entretenimento, como publicidade, televisão e *videogames*. No contexto dos jogos digitais, entretanto, o "olhar colonial" se aplica apenas à análise da representação visual e narrativa (Merwe, 2021, p. 3).

A análise de jogos digitais centrada na representação ajuda a compreender os aspectos visuais e narrativos, porém, quando se considera *videogames* como simulações completas, essa abordagem se torna incompleta. Portanto, é imprescindível descobrir uma nova ferramenta que estabeleça uma abordagem padrão reconhecível, permitindo aos estudiosos desvendar ideologias presentes em *videogames* em todos os níveis. Assim, torna-se essencial investigar também a relação entre o jogador e as regras do jogo em uma análise procedural. Após essa etapa, estabelecer uma relação entre os aspectos visuais, narrativos e procedurais do jogo.

O mercado de *videogames* historicamente adota uma perspectiva militarizada colonialista. Em 2019, no Brasil, o jogo independente *Árida: backland's awakening* foi lançado, coincidindo com o agravamento do conservadorismo na política brasileira. Ambientado na Vila Uauá, palco da primeira batalha da Guerra de Canudos, em 1896, o jogo se desenrola no mesmo período histórico. Este artigo se propõe a examinar os aspectos narrativos, visuais e procedurais do jogo *Árida* a fim de determinar se, mesmo em um mercado com inclinação colonialista, um jogo pode incorporar uma retórica contra-hegemônica.

## 2 Da origem dos videogames até o século XXI

Desde o surgimento dos primeiros jogos digitais até a atual indústria multimilionária, a trajetória dos *videogames* está entrelaçada ao progresso da tecnologia militar estadunidense. Esta história tem suas raízes nos primeiros anos da década de 1950, quando o complexo militar-industrial dos Estados Unidos (Dyer-Witthford & de Peuter, 2013, p. XXIX) estabeleceu centros acadêmicos de pesquisa em algumas das principais universidades do país, apoiados por empresas de telecomunicações, como a IBM, com financiamento do Departamento de Defesa (Woodcock, 2014, p. 47). Os primeiros *videogames* foram concebidos dentro desse contexto. Visionários como Steve Russell, criador do jogo *Spacewar* (1961), e Ralph Baer, que em 1966 desenvolveu o primeiro console de videogame conectado à televisão, faziam parte desse complexo (Dyer-Witthford & de Peuter, 2013, p. 7). Essa interação entre o setor militar, as indústrias e as instituições acadêmicas também desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da internet nos Estados Unidos (Faustino & Lippold, 2023, p. 209).

Originalmente, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos tinha como objetivo o desenvolvimento de simuladores para auxiliar nos preparativos de uma possível guerra nuclear. No entanto, no início da década de 1960, um estudante chamado Steve Russell, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), criou o *Spacewar!*, que foi o primeiro programa de simulação desenvolvido com a intenção de ser puramente uma diversão. Para Jamie Woodcock, os militares permitiram que os desenvolvedores brincassem com os computadores porque reconheciam que essa abordagem permitiria explorar o pleno potencial dos equipamentos (2014, pp. 49-51).

Aproximadamente cinco décadas mais tarde, em 2022, a indústria global de jogos faturou cerca de US\$ 220,79 bilhões (Elad, 2023). Em termos de comparação, também 2022, a indústria da música faturou u\$ 26.2 bilhões, segundo a relatório global de música da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (S/A, 2023), enquanto a indústria do cinema alcançou 25.9 bilhões de dólares (Frater, 2023) No Brasil, de acordo com o censo realizado pela pesquisa da indústria brasileira de jogos digitais em 2022, 74,5% da população do país, ou seja, aproximadamente 165 milhões de brasileiros possuem o hábito de jogar em plataformas como consoles, computadores, telefones celulares e tablets (Fortim, 2022, p. 13).

Para as autoras Lucia Santaella e Mirna Feitosa, os *videogames* exercem um papel relevante na sociedade, sendo amplamente reconhecidos como um produto cultural significativo em várias dimensões (Santaella & Feitosa, 2009, p. XI). Já Jamie Woodcock, por exemplo, afirma em Marx no fliperama que os jogos digitais são hoje um expoente da cultura de massas (2020, p. 25). Os *videogames* são altamente populares e têm conquistado fãs de todas as idades ao redor do mundo, negociando sentidos culturais e políticos com um público amplo e diversificado, abrangendo várias faixas etárias. No entanto, é importante destacar que essa indústria é predominantemente influenciada por perspectivas eurocêntricas (Grohmann 2020, p. 6).

### 3 Jogos digitais como espelhos da colonialidade

Muitos jogos frequentemente refletem aspectos culturais relacionados ao legado colonial que moldam personalidades versáteis para se ajustarem a empregos flexíveis, preparando indivíduos para mercados militarizados e tornando a adoção de uma mentalidade neoliberal algo divertido (Dyer-Witheford & Peuter, 2013, pp. XXIX-XXX). Questões como estratégias militaristas, valores capitalistas de sucesso e fracasso, bem como distinções étnicas e elementos culturais da época podem ser observados em diferentes jogos AAA, ou seja, os *games* de maior escopo e orçamento da indústria (Lames, 2010, p. 1). Para Anna Anthropy (2012), uma característica comum nesses jogos é a representação de homens – ocasionalmente substituídos por mulheres – atirando em outros homens. Além disso, Arthur Aroha Kaminski da Silva observa que as temáticas predominantes nos jogos envolvem narrativas relacionadas às culturas viking, celta e grega, bem como eventos da história europeia, com poucas exceções representadas por estúdios asiáticos que se concentram nas culturas chinesa e japonesa. No entanto, há uma notável ausência de abordagens culturais do sul global, resultando em um desequilíbrio na representação e diversidade de perspectivas culturais no meio (2020, p. 236).

Qual é a característica fundamental associada ao conceito de situação colonial? Aimé Césaire percebe essa condição como uma desumanização do indivíduo colonizado (2020, p. 23). Essa situação pode ser interpretada como um contexto em que predominam exclusivamente as relações de poder entre o colonizador, que exerce a dominação, e o nativo, que é subjugado e reduzido a um mero instrumento de produção. Afinal, em uma relação entre colonizadores e colonizados, como explica Edward W. Said, "os primeiros dominam; os últimos devem ser dominados" (2007, p. 68).

Ao analisar a situação boliviana no século XIX, Silvia Rivera Cusicanqui observou como as reformas liberais e modernizadoras resultaram em uma inclusão condicional e em uma cidadania de "segunda classe" aos povos originários do país. Sob o discurso do universalismo, que promove a adoção generalizada de uma epistemologia eurocêntrica como a única válida, uma representação distorcida de igualdade e cidadania surgiu, ocultando privilégios políticos e culturais que perpetuam as estruturas coloniais de opressão. Essa inclusão ilusória permitiu a continuidade de formas de dominação na ex-colônia com base nos favores concedidos pelo antigo centro do poder colonial (2021, p. 94). Embora a discussão de Cusicanqui se concentre em um momento histórico específico, ela pode ser relacionada às críticas de Césaire ao pseudo-humanismo, que ele descreve como uma visão restrita, fragmentada, tendenciosa e racista dos direitos humanos (Césaire, 2020, p. 18). Em outras palavras, a inclusão condicional, tanto na América Latina quanto na África, revelou uma representação distorcida das elites locais como imitações do Ocidente (Cusicanqui, 2021, p. 94-95). Essa situação pode ser compreendida como uma manifestação de um pensamento universalista que promove a adoção generalizada de uma epistemologia eurocêntrica como a única correta, enquanto mascara os privilégios políticos e culturais que perpetuam as estruturas coloniais de opressão (Cusicanqui, 2021, p. 94).

Em seu trabalho "Discurso sobre o Colonialismo" (2020), Aimé Césaire relembra a afirmação racista de Roger Caillois de que "só existe etnografia branca" e adverte que é o Ocidente que conduz a etnografia dos outros, não o contrário (p. 68-69). Por essa razão, Inocência Mata destaca a importância de realçar a prejudicial influência de determinados paradigmas valorizados por essa ideologia, a fim de evitar o que o economista egípcio Samir Amin chamou de universalismo, que promove a imitação do modelo ocidental como a única solução para os

desafios contemporâneos (2014, p. 29). Para se realizar a superação da situação colonial é preciso direcionar o pensamento para outra direção, visando incluir outras racionalidades. Nessa direção, Inocência Mata propõe uma “geocrítica ao Eurocentrismo”, uma abordagem alternativa que abarca categorias e perspectivas periféricas para minar a influência das concepções metropolitanas. (2014, p. 32). A inclusão de testemunhos periféricos nos estudos pós-coloniais deu origem a novos paradigmas capazes de questionar as ideias ocidentais universalistas. Portanto, a missão do intelectual pós-colonial é criar espaços nos quais o sujeito subalterno não apenas fale, mas, acima de tudo, seja ouvido (Silveira & Baptista, 2020, p. 356-357). Nesse contexto, uma teoria ou discurso pós-colonial não é suficiente se desassociada da práxis (Cusicanqui, 2021, p. 101).

Contudo, há um desafio a ser vencido na busca por superar a situação colonial: o multiculturalismo. Esta abordagem enfoca a análise das dinâmicas de poder em contextos socialmente marcados por diferenças étnicas, raciais, de classe, de gênero e de orientação sexual, como uma estratégia de resistência aos sistemas que perpetuam a tendência hierárquica das desigualdades (Mata, 2014, pp. 27-31). Silvia Rivera Cusicanqui acusa o multiculturalismo de servir como um disfarce para as novas formas de colonização (2021, pp. 95-96).

Para Ella Shohat e Robert Stam, o multiculturalismo é um resultado da desintegração de um projeto mais amplo – o ideal socialista utópico que predominava no século XX, com a aspiração de transformar o mundo – em uma série de pequenas batalhas descentralizadas relacionadas a questões étnicas, de gênero, raça, orientação sexual e assim por diante. Para esses autores, embora essas batalhas possam consumir uma quantidade significativa de energia na discussão de interesses particulares, elas também têm o "potencial de formar coalizões emancipatórias" (2006, pp. 444-445). É possível transcender o multiculturalismo ao se estabelecer acordos fundados em afinidades históricas, como o racismo, a homofobia e a misoginia, que são prontamente identificadas em uma sociedade eurocentrada com raízes coloniais (Shohat & Stam, 2006, p. 452).

Uma abordagem crítica do eurocentrismo cultural colonial, como sugerido por Inocência Mata e Silvia Rivera Cusicanqui, demanda a consideração das implicações identitárias relacionadas à raça, nacionalidade, classe, orientação sexual e outros elementos que estão inerentes ao ponto de vista colonizador. Essa nova perspectiva epistemológica possibilita a análise das bases culturais que sustentam o ponto de vista em questão (Merwe, 2021, p. 4).

A cultura de desenvolvimento de jogos tende a promover uma compreensão que se insere nas concepções hegemônicas de poder e controle. Muitos jogos AAA, como os das séries *Uncharted* (2007) e *Assassin's Creed* (2007), devido à sua natureza baseada em lógicas de dominação e exploração, efetivamente incorporam a essência ou a postura imperial na mecânica do jogo, independentemente das representações problemáticas ou positivas de identidade que possam conter. Ao examinar as ações comuns do jogador dentro do *game*, fica evidente como as regras dos *videogames* convencionais se alinham com uma mentalidade imperialista. Em outras palavras, muitas das premissas fundamentais que regem o funcionamento dos jogos digitais estão intrinsecamente vinculadas a conceitos coloniais. Por essa razão, torna-se pertinente questionar se esse é também o caso de *Árida*. Antes de responder a essa questão, no entanto, é fundamental compreender como a lógica multiculturalista opera no mercado de jogos digitais.

Para superar a influência militar presente desde a origem dos jogos digitais, as empresas de desenvolvimento de videogame apresentaram inovações, impulsionadas pelo multiculturalismo, nos últimos anos. Um exemplo notável é o jogo *Naughty Dog's Uncharted: The Lost Legacy*, lançado em 2017. O jogo apresenta duas personagens femininas envolvidas em uma série de diálogos que não se concentram em assuntos relacionados a homens, conforme explicado por Rachel Lara van der Merwe (2021, p. 1, tradução nossa). A autora observa que “os trajés, ações e comentários das personagens também não parecem presumir um olhar masculino – pela primeira vez, minha posição como jogadora feminina parecia ser reconhecida por um jogo convencional”. No entanto, apesar de alguns estereótipos parecerem ultrapassados, a mecânica de exploração dos jogos anteriores da franquia *Uncharted* ainda não havia sido superada. O jogo permanece uma combinação de elementos de combate e resolução de quebra-cabeças em um cenário estrangeiro e exótico, repleto de tesouros a serem conquistados.

Em *The lost legacy*, a tentativa de justificar a busca por tesouros é feita por meio de Chloe, em uma missão para aprofundar o conhecimento de sua herança indiana e proporcionar à Índia acesso a uma parte oculta de sua história. Além disso, tanto Chloe quanto Nadine não são apenas mulheres, são mulheres de cor, o que altera a narrativa de invasão e saqueio por homens brancos. Contudo, ao analisar a mecânica do jogo após remover a camada narrativa, ainda se encontra um jogo com traços inerentemente imperialistas, onde matar e saquear monumentos antigos é apresentado como algo não apenas aceitável, mas também gratificante (Merwe, 2021, pp. 1-2, tradução nossa). Por essa razão, é necessário considerar a mecânica, não apenas as representações narrativas e visuais, para se realizar uma investigação completa de um jogo digital. Essa análise permite que se observe como o jogador interage com o ambiente do videogame, uma vez que os jogos, em sua totalidade, são simulações. Nesse sentido, van der Merwe (2021, p. 2) sugere a necessidade de uma nova ferramenta, a retórica procedural de Ian Bogost, capaz de revelar as ideologias que estão incorporadas na programação dos videogames.

No livro *Persuasive games: the expressive power of videogames* (2007), Bogost define a noção de retórica procedural como “a arte da persuasão por meio de representações e interações baseadas em regras” que são incorporadas no código durante a programação. Portanto, pode-se afirmar que todos os aplicativos possuem regras que foram estabelecidas por um programador. Entretanto, embora os produtos gerados por um programa de computador, como uma ilustração digital, por exemplo, possam ter um resultado expressivo, eles não necessariamente dependem de um computador para serem apreciados e terem significado. Os videogames são softwares que intrinsecamente incorporam “significados culturais” definidos em sua programação que requerem a participação ativa do jogador para se desenrolarem, já que os jogos, ao contrário de outras formas de narrativa, são essencialmente simuladores.

Não é suficiente simplesmente reconhecer o que é visto na tela em um jogo e depois perguntar o que isso representa. Em vez disso, devemos interrogar o que o jogo faz e o que o jogo exige que seus jogadores façam. Devemos descobrir a mecânica e os procedimentos subjacentes ao jogo (Merwe, 2021, p. 5, tradução nossa).

É por essa razão que Ian Bogost afirma que os videogames têm “poderes persuasivos únicos” (2007). Para deixar a relação jogo-jogador mais clara, é importante estabelecer comparações com o funcionamento da interação em outras obras narrativas, sobretudo no cinema.

## 4. Cinema e videogames: relação e identificação

De acordo com Edgar Morin, a produção narrativa é destinada a um público que interpreta o conteúdo recebido e depois transforma-o em experiências emocionais. Isso significa que a narrativa retém sua natureza estética, apesar de moldar a subjetividade do autor (2014, p. 123-124). Entretanto, para o autor, o cinema aprofunda essa relação. As técnicas criadas para imergir o espectador no filme promovem a identificação com o "semelhante" e o "estranho". É por isso que o cinema possui um poder ilimitado de identificação, o que o autor denomina "projeções-identificações polimórficas" (2014, pp. 130-132). Para Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 469), as projeções-identificações polimórficas são tão poderosas que transcendem as influências da moralidade local, do contexto social e das afiliações étnicas, de gênero ou orientação sexual. A ato de assistir a um filme cria um ambiente que oferece uma experiência de transformação psicológica na qual as posições sociais convencionais são temporariamente suspensas (2006, p. 469). Assim, é viável se relacionar com um personagem que, na vida real, apresenta semelhanças marcantes com um antagonista que o público encontra no mundo real.

Diferentemente do cinema, onde a interação entre a obra e o público permanece no âmbito da subjetividade, os jogos, como mencionado anteriormente, exigem a participação ativa do jogador. No jogo, é o jogador que determina as ações a serem realizadas. Embora essas decisões possam inicialmente parecer subjetivas e guiadas pelo prazer, elas são limitadas por regras predefinidas.

Enquanto o cinema e a televisão oferecem representações ideológicas com as quais o público pode se identificar e se relacionar, os *videogames* proporcionam simulações vívidas de ideologias que muitas vezes o jogador deve representar para progredir no jogo. Essas simulações exigem interação (Merwe, 2021, p. 4). Portanto, a análise de um jogo não pode se limitar apenas à narrativa e à estética visual, mas deve também incluir o conjunto de regras estabelecidas durante seu desenvolvimento. Isso ocorre porque, para que o jogo prossiga, é imperativo que o jogador interaja com as regras programadas. Através da retórica procedural, é possível explorar a mecânica do jogo para identificar se a programação reproduz uma ideologia colonial, indo além de aspectos estéticos e narrativos. Uma vez que, como afirma Rachel Lara van der Merwe, "o ato de jogar a maioria dos *videogames* é inerentemente imperialista" (Merwe, 2021, p. 4, tradução nossa), a partir deste ponto, é preciso compreender porque é importante analisar da ideologia colonial frequentemente identificada nas mecânicas dos jogos AAA.

## 5. A retórica ideológica

Em Aparelhos ideológicos de estado, Louis Althusser explica que as relações de produção capitalistas são mantidas em grande medida por uma "superestrutura jurídico-política e ideológica", que inclui os aparelhos de estado (governo, polícia, tribunais) e aparelhos ideológicos de estado (escolas, religiões, cultura, televisão). Para o autor, as classes dominantes, interessadas em preservar o modo de produção servil, controlam principalmente os aparelhos ideológicos. Contudo, ele destaca que a classe trabalhadora possui a capacidade de resistir à ideologia dominante e encontrar maneiras de expressar-se por meio desses aparelhos. Inspirado em Karl Marx, Althusser acredita que a luta de classes se desenrola nas formas ideológicas, pois é através delas que a classe trabalhadora adquire consciência do conflito e se envolve ativamente na oposição à classe dominante (1985, p. 71-73).



Apesar de o discurso hegemônico parecer estar profundamente enraizado em algumas sociedades, Stuart Hall argumenta que as ideologias dominantes não têm o poder de moldar automaticamente nossa mente, e não nos afetam como se fôssemos passivos. Isso significa que a subjetividade do discurso imperialista não induz automaticamente jogadores, espectadores ou leitores. A subjetividade do discurso imperialista não produz um efeito automático em *gamers*, espectadores ou leitores (2013, pp. 281-282). Para Ella Shohat e Robert Stam, os “efeitos de subjetividade” da retórica hegemônica não causam efeitos “automáticos ou irresistíveis”, como também não podem ser “separados do desejo, experiência e conhecimento” do indivíduo localizado historicamente. Portanto, em vez de se restringir a uma dicotomia simplista “entre opressores e oprimidos”, observa-se uma ampla gama de “relações complexas de dominação, subordinação e colaboração” (2006, pp. 447, 453). Isso implica o reconhecimento de que marginalizados podem se identificar com a retórica dominante como podem também se opor a ela. O discurso ideológico das classes dominantes não age sobre indivíduos como uma tela em branco, mas isso não significa que as estratégias para manter o poder não demonstrem eficácia.

Por essa razão que Stuart Hall argumenta que a cultura popular é o terreno que deve ser disputado, pois é onde ocorre a luta entre aceitar ou resistir à ideologia hegemônica (2013, p. 291). Essa questão ressalta a importância de examinar a ideologia no contexto cultural para uma compreensão mais aprofundada de *Árida*, uma vez que pressupõe-se a existência de complexas interações que geram e disseminam significados nos *videogames*, frequentemente em benefício daqueles que controlam o mercado cultural. Assim, a análise de jogos digitais assume importância significativa.

## 6. *Árida*: uma aventura brasileira

Em agosto de 2019, o jogo *Árida: backland's Awakening* foi lançado com financiamento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) através do Edital Culturas Digitais FCBA 2014 (Sampaio, 2019). Inicialmente, o jogo era exclusivo para computadores com sistema operacional Windows e estava disponível apenas na plataforma digital Steam. Atualmente, *Árida* pode ser adquirido em outras plataformas, como Windows Store, Nuveem e Humble. Além disso, uma versão para dispositivos móveis, como smartphones e tablets, está disponível para download nas lojas digitais Google Play, para dispositivos Android, e na App Store, para iPhones e iPads.

No ano de 2020, em meio à pandemia da COVID-19, a Aoca Game Lab enfrentou a necessidade de se adaptar a uma nova realidade, a fim de assegurar a continuidade das atualizações do jogo, a inclusão de novos recursos e o desenvolvimento da sequência de "Backland's Awakening". Devido à impossibilidade de acessar os equipamentos dos laboratórios da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e sem os equipamentos necessários para o trabalho remoto em suas casas, os primeiros seis meses do ano sofreram atrasos nas entregas. Somente em outubro do mesmo ano, ainda em isolamento, a linha de produção da Aoca conseguiu retomar o mesmo ritmo de operação que existia antes da pandemia (Ferreira, 2021).

No mesmo ano, em 20 de novembro, coincidindo com o Dia da Consciência Negra, a Aoca Game Lab foi selecionada para fazer parte do Black Founders Fund, um fundo de investimento promovido pelo Google (Ingizza, 2020). Esse projeto oferece apoio em decisões relacionadas à escolha de tecnologias, o estabelecimento de canais de vendas e estratégias para a captação de investimentos adicionais, além de assistência financeira. O fundo foi criado em

um contexto de intensos debates sobre questões raciais tanto no Brasil como nos Estados Unidos, em resposta às numerosas manifestações desencadeadas pelo trágico assassinato de George Floyd<sup>1:)</sup> por policiais na cidade de Minneapolis, em 2020.

A colaboração com o Google proporcionou à Aoca Game Lab um programa de mentoria destinado a aprofundar a compreensão do público-alvo do estúdio, com base no uso de métricas fornecidas pelo Google Analytics, para aprimorar a estratégia de marketing do jogo. Com a orientação do Black Founders Fund, a Aoca Game Lab adquiriu habilidades para desenvolver estratégias de venda mais eficazes para *Árida* (Ferreira, 2021).

No primeiro aniversário do lançamento de *Árida* na loja virtual Google Play, em junho de 2023, a Aoca Game Lab apresentou a versão *Definitive Edition* do jogo. Esta edição trouxe uma série de melhorias significativas, que incluem a adição de mapas e níveis de dificuldade, correção de erros, aprimoramentos na experiência de interação, expansão das áreas disponíveis para exploração e a introdução de novos elementos narrativos que enriqueceram o mundo do jogo e a história de Cícera. Para este artigo, a base utilizada foi a versão original de *Backland's Awakening*, lançada exclusivamente para computadores pessoais em 2019. A partir de 2023, o jogo passou a ser disponibilizado para dispositivos móveis em onze idiomas diferentes, que incluem português, inglês, alemão, russo, japonês, espanhol, chinês simplificado, francês, italiano, coreano e turco. Na plataforma Steam, os jogadores têm à disposição seis opções de idiomas, sendo eles português, inglês, alemão, chinês simplificado, espanhol e russo.

Com o *games* disponível em múltiplos idiomas e acessível em plataformas de vendas de alcance global, a Aoca Game Lab percebeu a oportunidade de internacionalizar a cultura e a produção brasileira, destacando a identidade nacional e desafiando a padronização de temas e o domínio predominante da indústria de *videogames* (Cardozo, 2021, p. 9). O objetivo era utilizar *Árida* como meio para contar a história do povo e da cultura do sertão nordestino, um tema de grande relevância para abordar questões como justiça social, migração, exploração dos trabalhadores e mudanças climáticas.

Em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), Ella Shohat e Robert Stam ressaltam as "inovações estéticas" presentes no cinema de nações periféricas como uma forma de resistir à "seletividade de vozes promovida pela cultura de massas" (p. 471). A partir dessa perspectiva, este texto analisará o jogo *Árida: backland's awakening*, que incorpora elementos como a literatura de cordel, a escassez de recursos e a seca. O objetivo é avaliar se o jogo, com suas cores vibrantes e traços estilizados (Aoca Game Lab, 2017), desafia a posição colonial comumente associada aos *videogames* comerciais. Para a condução desta investigação, foi adotada uma perspectiva que contraria as características coloniais eurocêntricas.

Em *Árida: backland's awakening*, o jogador encarna Cícera, uma jovem afro-indígena de 13 anos, criada no sertão pelo avô, o ex-vaqueiro Tião, após o abandono de seus pais, que partiram para Canudos em busca de uma vida melhor. Ao ingressar na adolescência, Cícera deve realizar jornada similar, superar os desafios da fadiga, alimentação e hidratação e partir.



<sup>1:)</sup> George Floyd foi um segurança negro estadunidense, assassinado em 25 de maio após ser imobilizado por um policial branco que pressionou o joelho contra o seu pescoço até a morte (Feitosa Jr & Martinez, 2021).

O jogo se concentra na travessia pelo sertão, exploração do cenário e luta pela sobrevivência. Na pele de Cícera, o jogador deve coletar suprimentos vitais para enfrentar o crescente calor, fome e sede ao longo da jornada. Conforme o jogo progride, a seca, principal ameaça à vida da personagem, se torna mais intensa. Durante as missões, é crucial garantir a sobrevivência de Cícera, exigindo que o jogador escave cacimbas, colete frutas e prepare comida.

Ambientado no interior da Bahia, o jogo desafia a estética predominante na indústria de *videogames*, contrapondo-se à retórica ocidentalizada. A criação de Cícera pela Aoca Game Lab desafiou padrões da indústria, oferecendo uma protagonista feminina popular e singular. A literatura de cordel, a escassez de recursos, a seca e as tensões de classe, moldam o ambiente do jogo, integrando a dimensão estética e narrativa com a reflexão sobre questões sociais. A análise com base no olhar colonial revela como *Árida* critica a seletividade dos discursos da cultura de massas por meio de sua estética característica.

Diferentemente dos jogos tradicionais ocidentalizados, em *Árida*, Cícera não invade casas nem se apropria de objetos sem a devida autorização dos personagens não jogáveis ou *non playable characters* (NPCs). Por ser um jogo voltado para o entretenimento, *Árida* incorpora mecânicas comuns de *videogames* de aventura e sobrevivência, incluindo a abertura forçada de baús para a obtenção de tesouros.

Para adquirir as ferramentas essenciais para cumprir algumas tarefas, Cícera precisa abrir canastras (baú feito de vime ou madeira) que encontra durante a jornada, muitas vezes localizados nas casas dos NPCs. Importante destacar que as tampas dos canastras estão sempre amarradas, requerendo que Cícera use um facão para abri-las (Figura 1). O jogo não esclarece a propriedade dos baús, deixando espaço para interpretação de que Cícera realiza essa ação sem consentimento. Porém, o que em outros jogos poderia ser interpretado como apropriação de bens alheios, uma prática comum em jogos com características coloniais, em *Árida* se converte em um ato de preservação da memória de uma vila que foi deixada para trás pela maioria de seus habitantes (Figura 2).

Nos jogos da série *Assassin's creed*, por exemplo, os jogadores podem invadir casas de NPCs, abrir baús e apropriar-se de itens que posteriormente serão usados para aprimorar o equipamento do protagonista. Em contrapartida, em *Árida*, cada item coletado pelo jogador revela parte da história da região. As recompensas obtidas por Cícera nas missões para NPCs incluem receitas, alimentos preparados, guias de construção de armadilhas e fogueiras, vitais para a sobrevivência da personagem.

Em *Árida*, a mecânica de *crafting* – conjunto de interações que permitem que o jogador manipule materiais para criar novas ferramentas na diegese do jogo – é focada na sobrevivência de Cícera, diferindo da norma em jogos convencionais que frequentemente envolvem a construção de armas. Recursos como palha e gravetos são utilizados para criar fogueiras para a personagem cozinhar alimentos e pedras de amolar são coletadas para manter as ferramentas afiadas. Essas mecânicas desafiam convenções estabelecidas nos jogos tradicionais.

Isolada, a análise procedural possibilitou que se observasse em *Árida* uma prática colonial semelhante a encontrada em diversos jogos com característica coloniais. No entanto, associada à estética e à narrativa do jogo, foi possível compreender que mecânicas como abrir as canastras à força e a construção de ferramentas não exercem a mesma função encontrada nos jogos mainstream.



Figura 1: Captura de tela do jogo *Árida* com Cícera encontrando canastra

Fonte: *Árida: backland's awakening* (2019)



Figura 2: Captura de tela do jogo *Árida* com exemplo de item colecionável

Fonte: *Árida: backland's awakening* (2019)

## 7. Conclusão

A Aoca Game Lab desenvolveu um jogo que destaca pessoas e ambientes pouco convencionais na indústria de jogos, rompendo com as abordagens narrativas, estéticas e mecânicas típicas desse meio. Com base no conceito do olhar colonial, identificou-se que o jogo apresenta uma retórica contrária ao *mainstream* do mercado de *videogames*. *Árida* introduz elementos de raça, classe e gênero pouco convencionais nos jogos tradicionais, desafiando as convenções do mercado de *videogames*. A análise da retórica procedural revelou a incorporação de mecânicas tradicionalmente coloniais, como a criação de ferramentas e a apropriação de propriedade alheia. No entanto, o contexto narrativo desconstrói essas práticas, promovendo uma interpretação crítica das convenções estabelecidas.

O jogo da Aoca Game Lab desafia as normas estabelecidas em termos de estética, narrativa e mecânica, apesar de estar inserido em uma indústria majoritariamente dominada por uma perspectiva eurocêntrica. O desenvolvimento de jogos digitais atinge um amplo público de diversas faixas etárias, influenciando significados culturais e políticos por meio da interação com *videogames* – apesar da capacidade de resistência do jogador. Em virtude dessas características, é possível afirmar que *Árida: backland's awakening* questiona a retórica predominante no mercado de *videogames*.

## Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora, ao corpo docente e ao meu orientador Felipe de Castro Muanis. Agradeço à minha esposa Mariana Bomfim por todo o apoio, amor e acolhimento. Agradeço aos meus filhos, Luiz Henrique e João Paulo, pelo incentivo e inspiração.

## Referências

- Althusser, L. (1985). *Aparelhos ideológicos de estado: Nota sobre os aparelhos ideológicos de estado* (AIE). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Aoca Game Lab Ltda. (2019). *Árida: Backland's awakening* (1 edição). Salvador: Aoca Game Lab. Disponível em: [https://store.steampowered.com/app/907760/ARIDA\\_Backlands\\_Awakening/?l=brazilian](https://store.steampowered.com/app/907760/ARIDA_Backlands_Awakening/?l=brazilian).
- Bogost, I. (2010). *Persuasive Games: The expressive power of Videogames*. Londres: The MIT Press.
- Cardozo, V.(2021). *Book I: Awakening: the art of Árida*. Salvador: Aoca Game Lab.
- Césaire, A. (2020). *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta.
- Cusicanqui, S. R. (2021). *Ch'ixinakax utxiwa: Uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: n-1 edições.
- Develog #4: O conceito visual! (2017). In Blog Aoca Game Lab. *AOCA Game Lab, Salvador*. Consult. 02 jan. 2021. Disponível em: <http://aocagamelab.games/pt/2017/01/devlog-4-o-conceito-visual/>.

- Dyer-Witheford, N. & Peuter, G. (2009). *Games of Empire: Global capitalism and video games*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Elad, B. (2023, 4 de agosto). *Video Game Industry Statistics By Revenue and Number Of Players*. EnterpriseAppsToday. Disponível em: <https://www.enterpriseappstoday.com/stats/video-game-industry-statistics.html>
- Faustino, D. & Lippold, W. (2023). *Colonialismo digital: por uma crítica hacker-fanoniana. Versão digital*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Feitosa Jr, A. & Martinez, F. (2021, 13 de abril). *Startups brasileiras lideradas por negros são selecionadas para fundo de investimento do Google*. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/pme/noticia/2021/04/13/startups-brasileiras-lideradas-por-negros-sao-selecionadas-para-fundo-de-investimento-do-google.ghtml>.
- Ferreira, V. (2018, 6 de dezembro). *MinC e Ancine investirão mais de R\$ 45 milhões no setor de games brasileiro*. The Enemy. Disponível em: <https://www.theenemy.com.br/pc/minc-e-ancine-investirao-mais-de-r-45-milhoes-no-setor-de-games-brasileiro>.
- Fortim, I. (org.) (2022). *Pesquisa da indústria brasileira de games 2022*. ABrGames. Disponível em: <https://www.abragames.org/pesquisa-da-industria-brasileira-de-games.html>.
- Frater, P. (2023, 5 de janeiro). *Global box office notched 27% gain in 2022 to hit \$26 billion total, research shows*. Variety. Disponível em: <https://variety.com/2023/data/news/global-box-office-in-2022-1235480594/>
- Grohmann, R. (2020). Games como laboratório da luta de classes. In: WOODCOCK, Jamie. *Marx no Fliperama: Videogames e a luta de classes*. São Paulo: Autonomia Literária.
- Hall, S. (2013). *Da diáspora: Identidade e mediações do popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ingizza, C. (2020, 20 de novembro). *Google investe em seis novas startups fundadas por empreendedores negros*. Exame. Disponível em: <https://exame.com/pme/google-investe-em-seis-novas-startups-fundadas-por-empreendedores-negros/>.
- Mata, I. (2014). Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, 14 (1), pp. 27-42,
- Merwe, R. L. (2021). Imperial Play. *Communication, Culture and Critique*, 14 (1), pp. 37-51.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra. Edição do Kindle.
- S/A (2023, 20 de julho). *Produção musical: Segmento registra crescimento*. Terra. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/producao-musical-segmento-registra-crescimento,db63bc88251788e1bd04a467da4585c2rbm6i116.html>

Sampaio, H. (2019, 15 de agosto). *A resistência dos criadores de Árida, jogo sobre a vida no sertão baiano*. Overloadr. Disponível em: <https://www.overloadr.com.br/especiais/2019/8/a-resistencia-dos-criadores-de-arida-jogo-sobre-a-vida-nosertao-baiano>.

Santaella, L. & Feitoza, M. (2009). *Mapa do jogo: a diversidade cultural dos games*. São Paulo: Cengage Learning.

Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

Silveira, L. P. O. & Baptista, M. M. R. T. (2020). Estudos culturais, pós-colonialismo e a (des)construção do outro: A orientalização do novo mundo – o caso do Brasil. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, 17 (1), pp.354-375.

Woodcock, J. (2020). *Marx no fliperama: Videogames e a luta de classes*. São Paulo: Autonomia Literária.

# PABLO MENEZES NÓBREGA



## NO SENTIDO DE UM PENSAMENTO: A CRIAÇÃO SONORA COMO AMPLIFICADOR VISUAL | IN THE SENSE OF A THOUGHT: SOUND CREATION AS A VISUAL AMPLIFIER

Este artigo se propõe a investigar as relações entre som, imagem e novas tecnologias a partir de uma perspectiva da arte contemporânea, em uma metodologia de revisão teórica e aplicação empírico-criativa e a partir da produção de uma obra, que insere o corpo do espectador enquanto performance desse captador de sentidos se pergunta, o quanto esta autonomia da relação som imagem capacita esse corpo/sentido a construir uma narrativa própria, o artigo também deseja traçar um paralelo teórico em relação à trajetória do próprio artista.

This article proposes to investigate the relationship between sound, image and new technologies from a contemporary art perspective, in a methodology of theoretical review and empirical-creative application and from the production of a work, which inserts the spectator's body while the performance of this capturer of senses asks how much this autonomy of the sound-image relationship enables this body/sense to build its own narrative, the article also wants to draw a theoretical parallel in relation to the trajectory of the artist.

ARTE SONORA — PAISAGEM SONORA  
— ARTE E TECNOLOGIA — SOUND ART —  
SOUNDSCAPE — ART AND TECHNOLOGY



## 1.Introdução

Um leve caminhar nas manhãs do bairro com o sol ameno que quer rápido esquentar; carros pesados esfumaçando preguiça; dois vendedores (quando acordaram, ainda era noite) marcam o compasso de senhores que saem para fazer exercícios acompanhados de seus cachorros. Crianças pulam de vans enfileiradas para entrar em uma escola católica numa quarta-feira cansada. Na esquina, o sino da igreja anuncia o fim da missa e uma romaria de pessoas bem vestidas decide parar na calçada para tomar café, comer pastel e compartilhar críticas à sociedade. Antes, ali estavam taxistas que, tomando o mesmo café, ralo e doce, praguejavam contra o governo, acompanhavam a previsão do tempo e o placar do jogo da noite anterior. Cotidiano que, neste momento o qual nenhum de nós tinha imaginado, parece muito distante. Mas as palavras possuem esse poder: fechar os olhos e trazer de volta sentimentos (e por que não? sonoridades) embrulhados em memórias. Podemos imaginar esse campo sonoro com intensidade, clareza, intenção, ritmo, métrica, cadência, graves, médios e agudos.

Chegamos agora ao meio do dia, quando somos jogados no centro da cidade onde o asfalto reflete o calor nos rostos que brilham, os caminhões dividem o espaço com as bicicletas e os carros de boi. Caminhões também dividem o espaço sonoro com carros de som e seus megafones, bem como estranhos ruídos de brinquedos chineses. Já estamos em um outro plano sonoro, no qual outro contexto nos é apresentado... seriam nossas lembranças sonoras da infância? A memória sonora funciona como as lembranças do paladar quando comíamos aos domingos na casa da avó? Quais as expectativas sobre sons de um lugar que necessariamente não se conhece? As lembranças podem ser construídas ou reconstruídas?

A produção de elementos audiovisuais criativos que embarcam na busca do som como expressividade conceitual não é uma atividade recente. Dziga Vertov com seu *Laboratório do Ouvido*<sup>1:)</sup> já submetia as experiências sonoras de registros e montagens do cotidiano em fonogramas. Vertov se propôs a gravar os mais distintos ruídos manipulando as camadas e distorcendo-as com o domínio do som. Também experimentou gravar poesias com as mais diferentes camadas de fundo e se aproximou de um movimento futurista que negava os modelos acadêmicos da época. Também questionando padrões estéticos, o compositor e teórico musical John Cage relativizou o lugar do silêncio como não-música. Cage escreve que o silêncio não se opõe ao som. O silêncio é co-presente e faz-se presença no invisível. Representa a abertura de um horizonte de possibilidades. Excessos, barulho, reverberação, sons amplificados, ecos, estridências, vozes baixas: um tecido sonoro de aproximações inesperadas de rimas internas.

A ideia da construção de um registro etnográfico, do acompanhamento de personagens e criação artística com a re-significação sonora de seus ambientes com posterior uso como colagens e intervenções processadas por computador é um campo de pesquisa iniciado por mim como artista em minha primeira curta-metragem, *A Clave dos Pregões* (Nóbrega, 2015)



<sup>1:)</sup> Aos 19 anos, na antiga União Soviética, o cineasta Dziga Vertov cria o *Laboratório do Ouvido*, em que se propõe a pesquisar, registrar e experimentar sons do cotidiano. Em seguida, desenvolve experimentos unindo esses fragmentos sonoros de realidade e poesia.

onde, com uma equipe reduzida, busquei fazer um mapa sonoro da cidade onde nasci e cresci, Recife. Processar as intervenções da pólis a sons e lembranças que estão se extinguindo para criar, em um documentário, um ambiente onírico onde pregoeiros e vendedores ambulantes se tornam maestros de uma sinfonia cotidiana da metrópole.

A etnografia, nascida da antropologia e originada do termo grego para "escrever sobre uma sociedade específica" (Lunardi-Menes 2018, s/p), é um método de pesquisa que se dedica a compreender as percepções e opiniões de um grupo em relação a fenômenos culturais e sociais. Mais do que um mero protocolo de recolha de dados, a etnografia constitui um processo intersubjetivo de produção de conhecimento, envolvendo a participação ativa e interativa do pesquisador e do pesquisado. Essa abordagem permite, então, a introdução dos atores sociais como participantes dinâmicos na modificação das estruturas sociais enquanto busca a compreensão aprofundada da cultura em estudo.

Esse entendimento espacial da pólis também fala sobre silêncio. É a ficção como busca de uma construção do ambiente e/ou um documentário sonoro como desconstrução. É o som que contribui para nossa visão periférica. "A percepção espacial de um filme não se dá apenas pela visão, mas também pela existência de um ambiente sonoro assimilado e reconhecido pelo espectador." (Moraes, 2015, p. 86) Se pararmos para pensar na mesma imagem seguida de dois sons completamente diferentes teremos duas imagens com sentidos muito distantes, mesmo sendo a mesma matriz. Segundo John Cage:

"Nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos." (Cage, 1957, pp. 7-8)

A metrópole é permeada por relações imagéticas encadeadas com a pulsação sonora das suas entranhas. Surgem caminhos que apenas podem ser vistos se nos deixarmos levar pelas vibrações sonoras. Ver uma cidade também é ouvi-la. O arquiteto Juhani Pallasmaa, ao investigar a predisposição dos sentidos na apreensão da arquitetura, constatou que grande parte das construções arquitetônicas é considerada primordialmente sob um único sentido, o da visão. Segundo o Pallasmaa, ignorar os outros sentidos é diminuir a capacidade da própria arquitetura, levando ao distanciamento e à alienação. O pesquisador propõe um caminho multissensorial para perceber e vivenciar o espaço arquitetônico. "A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim". (Pallasmaa, 2011, pp. 37-38).

Em seu "Tratado dos Objetos Musicais" (Schaeffer, 1966), Pierre Schaeffer propôs um novo entendimento de uma música universal que já não leva em consideração a métrica, consonância, dissonâncias. Schaeffer traz o som para o campo da textura sonora, expandindo a lógica da musicalidade a entendimentos nunca antes visto. Esse impulso se mostrou libertador e influenciou uma série de outros autores.

Quando falamos de música também falamos de fronteiras. Entre uma nota e outra, temos um limite que, assim que atravessado, nos dá outro panorama, outra nota, podendo até nos levar a outra escala e, se falamos da universalidade de campos harmônicos, nos levar a outro continente. As escalas orientais possuem diferentes harmonias e distintas escalas melódicas, o que confere um grande poder à música: num leve pular de notas levamos nossa imaginação a cruzar o globo. Basicamente, vivenciamos uma anamnese sonora.

Estamos habituados a uma sonoridade com características e limitações da nossa cultura (como o compasso 4/4 e as sete notas musicais) que, não necessariamente, são iguais para outras culturas. A música tem personalidades particulares em regiões como a indiana, a chinesa ou a russa. Quando quebramos levemente um certo contexto ao que nos foi proposto culturalmente, podemos experimentar um desconforto de um novo encaixe, que pode ser positivo e nos propor uma nova forma de escutar coisas que não são os padrões aos quais nos habituamos durante a nossa formação.

Essa pesquisa, que se forma com o conjunto de disciplinas e referências, além de buscar na análise e desterritorialização, se forma, mais que tudo, na experiência. A sinestesia se faz presente em qualquer imersão ou investigação do som cotidiano. Essa pesquisa, mesmo atravessando meios referenciais, almeja ser uma experiência sobretudo sensorial.

## 2. Som e Imagem

As convergências e divergências entre som e imagem foram constantemente debatidas por teóricos sonoros como Michel Chion. Sua paixão pelos possíveis entrecruzamentos audiovisuais o levou a entender que o som quase sempre costuma submeter-se ao impacto visual. Chion afirma que o contrato visual é exatamente a intersecção da percepção entre esses dois universos: “Na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não «vemos» a mesma coisa quando ouvimos; não «ouvimos» a mesma coisa quando vemos (Chion, 2011 p.07).

Até agora, as teorias sobre o cinema, no seu todo, têm escamoteado mais ou menos a questão do som: quer não o levando em conta, quer tratando-o como um domínio reservado e menor. Embora alguns investigadores tenham proposto ideias muito férteis sobre a matéria, os seus contributos não foram suficientemente influentes para que se empreendesse uma reconsideração do conjunto do cinema em função do lugar que nele ocupa o som desde há mais de sessenta anos. (Chion, 2011, p. 07)

“Audiovision” (Audiovisão) é, dentre os mais de 30 livros escritos por Chion sobre cinema, música e biografias, seu texto reflexivo mais famoso. Nele, o autor dissecou a relação do som e imagem trazendo-os a um co-protagonismo nas construções semânticas audiovisuais. Para isso, aborda um grande manancial de interações entre os sentidos e, destaca a supervalorização da visão historicamente; por fim, Chion nos convida a áudio-ver, uma provocação sensorial enquanto espectadores. Ao denominar o termo *audiovisão*, Chion procura despertar a atenção sonora criando um neologismo para a adaptação aplicada à imagem e o estudo sistemático dessa relação.

Os filmes, a televisão e os media audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espetador - no seu «audioespetador» - uma atitude perceptiva específica, que, nesta obra, propomos chamar a *audiovisão*. Trata-se de uma atividade que, estranhamente, nunca é considerada na sua novidade: continua-se a dizer «ver» um filme ou um programa, ignorando a modificação introduzida pela banda sonora. Ou então, contentamo-nos com um esquema aditivo. Assistir a um espetáculo audiovisual equivaleria, em suma, a ver imagens e a ouvir sons, mantendo-se cada percepção perfeitamente isolada. (Chion, 2011, p. 21)

### 3. Contrato Visual

Para Chion, o som é mais rápido que o olho. Esse jogo se aponta muito claramente em filmes de artes marciais, onde a confusão das lutas e movimentos corporais ágeis são pontuados por sonoridades características de movimento. O som auxilia a captura retardada da imagem a que nos atenhamos às pontuações rítmicas dos movimentos.

O contrato audiovisual, na teoria de Chion é uma premissa implícita na relação com o espectador. Como um pacto de leitura, imagem e som se amalgamam como se a relação entre ambos os elementos fossem natural, quando, na realidade não são. As noções e entendimentos são muito diferentes uns dos outros. O som envolve a pessoa, enquanto a imagem é totalmente direcional. Os olhos, por possuir pálpebras, podem deixar de ver, no entanto os ouvidos estão impossibilitados a deixar de ouvir. A partir do contrato visual, é estabelecida uma ilusão audiovisual, onde essas diferenças são atenuadas, e o espectador a aceita como tal.

O contrato visual tem como conceito base o valor acrescentado: por valor acrescentado entendemos o valor direto e informativo com que um som enriquece uma imagem, a ponto de fazer acreditar-se, de forma imediata, que uma pertence a outra ou que essa informação emerge “naturalmente” do que se vê, e já está contida na imagem. E suscita que essa leitura serve também para dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil, e que reduplica a função de um sentido que na realidade contribui e cria, seja em sua totalidade, seja por sua própria diferença em relação ao que se vê. O que não impede que ambas se contaminem em uma relação de empréstimo semântico. Esse empréstimo semântico se dá quando transbordam os sentidos e são contaminados pelos seus entendimentos, borrando fronteiras entre os sentidos.

Por valor acrescentado, Chion coloca a contribuição informativa que o som dedica à imagem. Priorizado, o vococentrismo (focado na voz) dá o tom informativo à imagem e a naturaliza como se estivesse contido na imagem. Além de vococêntrico o som é verbocêntrico (centrado na voz humana, informativa), onde a fala inteligível parece estruturar, guiar a visão. São elementos que parecem ditar o que ou onde o espectador deve prestar atenção. Funcionam como índices da proposta chamada por Chion de contrato visual.

O valor acrescentado também pode ser guiado por música; o que parece ornamentar o campo sonoro ao texto, na verdade, tem grande apelo dramático na ênfase do texto proposto. Chion a classifica, dentro da ideia de valor acrescentado como empática, com ritmo, métrica e vontade condizente e condutora da cena proposta e anempática que, normalmente, um fluxo criativo propõe a ruptura dessa intenção e através de contrastes de finalidade parece sublinhar a carga dramática. Um bom exemplo é o filme “Laranja

Mecânica” (1971), de Stanley Kubrick, quando as sequências de ultraviolência são acompanhadas de músicas clássicas que, por destoar do sentimento proposto na tela, parecem reforçá-lo.

Para Chion, também poderiam ser considerados ruídos anempáticos sonoridades descoladas que sublinham de forma inesperada o trabalho sonoro, como os agudos incessantes da famosa cena de Psicose (Hitchcock, 1960). Em sua linha de raciocínio, Chion diz que o som tem uma relação inerente de deslocamento: “Em primeiro lugar, a relação destas duas percepções com o movimento e com a imobilidade é sempre fundamentalmente diferente, uma vez que o som, ao contrário do visual pressupõe logo movimento.” (CHION, 2011, p. 16).

## 4. Paisagem Sonora

Pode-se entender por Paisagem Sonora a configuração acústica de qualquer natureza ou fenômeno. Desde os sons do ranger de sua cama aos sons que vêm da última avenida que se escuta; ou mesmo o avião que passa intermitente. Ou ainda o som do mar, dos grilos, da máquina de escrever ou o freio dos ônibus num semáforo.

Os ruídos são os sons que entendemos como incômodos e não os reparamos com detalhes, os escolhemos ignorar. O teórico Murray Schafer nos instiga a entender o mundo como uma grande sinfonia e apreciar a acústica ambiental de nosso entorno. Seus estudos sonoros consideram a vida cotidiana através de um prisma musical e, para isso, utiliza termos próprios da notação musical.

Com as artes e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é da imaginação e da reflexão psíquica. Com base nesses estudos começaremos a construir os fundamentos de uma nova interdisciplina – o projeto acústico (Schafer, 2001, p.18)

A nota fundamental constitui o nosso plano de fundo sonoro: uma junção de elementos sonoros que, independente de onde estejamos (desconsideremos possibilidades extra-atmosféricas), cria um corpo característico daquele ambiente e época. O som de grandes avenidas ou de cachoeiras com uma junção de tantas frequências que se assemelham à um ruído branco. A nota fundamental é o tom desse meio. É como uma notação musical que serve como base para o desenvolver melódico dessa sinfonia cotidiana.

Som Fundamental é um termo musical. É a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição. É a âncora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial. Os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos. (Schafer, 2001, p. 26)

A paisagem sonora do mundo está mudando com a decorrência e o passar das décadas. Os sons, com o tempo, tendem a se apresentar mais fortes, agressivos e apelativos. Isso tudo, antes de qualquer juízo de valor, é um indicativo de uma época. Para Schafer o que interessa seria a pergunta: “Qual a relação entre o homem e o som do seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” (Schafer, 2001, p. 18)

O ritmo das cidades vão tomando novas proporções com a propulsão capitalista e as mudanças neste espaço comum também implicam uma nova cadência no cotidiano. A Ritmanálise, uma teoria formulada por Henri Lefebvre (2006), é um convite a analisar os ritmos da vida cotidiana e como eles afetam nosso relacionamento com o espaço e o tempo. A vida social é marcada por diferentes ritmos, os quais se entrecruzam, se sobrepõem e se afetam mutuamente, num ciclo de ordem e caos.

No filme “A Clave dos Pregões”, os vendedores de rua do Recife representam bem a relação da memória oral que vai sendo esquecida e, ao mesmo tempo, modificada como uma forma combativa para ser escutada nos meios urbanos. Enquanto formatos de venda menos agressivos vão ficando numa memória saudosista, vendedores com princípios empreendedores poluem as encruzilhadas com berros e músicas que grudam nos ouvidos.

Pela busca de atenção através do apelo sonoro, muitas paisagens sonoras, para o crítico Schafer, têm chegado ao ápice da vulgaridade. Por apelo comercial, atingimos a surdez universal, quando a paisagem sonora se transforma em uma massa disforme sonora, tomando conta das cidades. As memórias subjetivas dos indivíduos da polis, formadas pelos detalhes sonoros do cotidiano, são substituídas por grandes estrondos de som.

O ruído urbano é uma forma particular de qualificação do som da cidade. Enunciado sob esta fórmula universal e agregada de sons, no entanto, o ruído distingue-se de numerosas outras sonoridades correntes no cotidiano que tendem a ser comumente tratadas como “paisagens” sonoras, ou ambientes acústicos de natureza diversa (Schafer, 1977, p. 10)

## 5. A Obra

No sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual é uma obra de exposição fotográfica com áudio imersivo que responde à movimentação do espectador. Através de um sensor de movimento, as paisagens sonoras que envolvem o contexto da foto vão se movimentando e mudando, gerando uma nova experiência.

Três fotos sonoras são criadas através da descrição de seu momento de captação. Sentimentos, sons, memórias. Através dessa recriação sonora, através de múltiplas camadas, a experiência auditiva se forma e se intercala de forma generativa, ou seja, com alterações de ordem de camadas e leve inversão de tonalidade (pitch). Esses movimentos sonoros respondem à movimentação e velocidade do espectador com o objetivo de conversar com a experiência desenvolvida no momento.

O processo criativo é, portanto, continuidade e devir, uma semiose que tem lugar em e dá forma a um pensamento, uma transmutação de signo em signo empreendida na busca da realização de uma obra que se desenvolve e representa *pari passu* o desenvolvimento do próprio artista – o artista como um signo em seu devir. De meu ponto de vista, esse signo é a medida do processo: o artista-signo. (Fiorin *et al.*, 2015, p.17)

A propulsão do projeto é imersiva, não tecnológica. A tecnologia aqui é mais uma ferramenta, como a impressão da foto, a moldura ou a tinta da parede. O objetivo é que os sentidos possam se contaminar e entender o que dispersa e o que co-existe, co-labora. Enquanto idealizador imagino que, em muitos momentos os sentidos vão se impulsionar e após um certo tempo de imersão se deixar levar. A ideia de movimento também cria a ideia de controle, quando a tecnologia do algoritmo consegue de forma aleatória quebrar repetições óbvias.

Quando ouvimos uma peça musical clássica que nos comove, ou olhamos uma pintura que nos sequestra para dentro de sua materialidade pictórica, na maioria das vezes, não nos detemos para analisar os aspectos físicos dessa relação.

(...)

Apenas fruímos a obra, nem mesmo diferenciando o tipo de movimento da música ou de tinta que foi aplicada na pintura. Em geral, esse é um fator secundário que nos faz olhar para a etiqueta que a identifica como um “óleo sobre tela” como alguém que constata um dado, a título de informação, sem deixar que isso interfira no prazer mágico da experiência. (Fiorin *et al.*, 2015, p.37)

E é nessa relação corpo-obra que pretendo explorar significados. As ideias das paisagens sonoras que se fundem de acordo com o deslocamento do corpo e com o entendimento do espaço de observação.

Essas paisagens também se conectam a percepções de mundo do apreciador. Ele já viu outras lembranças em forma fotográfica, já viveu experiências similares às reproduções sonoras, provavelmente já participou de outros estandes de proposta artística.

O jogo aqui proposto é o ponto de conforto e/ou desconforto com a experiência proposta. No campo sonoro poderia ser chamado de *sweet spot*, o ponto de melhor audição no arranjo geográfico entre as caixas e os ouvidos. Nesse caso, a psicoacústica se junta à fotografia estática e à projeção do corpo, na ideia de espaço.

No nosso entender, é essa experiência espacial que se registra, mesmo quando se trata de processos hibridizados ciberneticamente através de dispositivos tecnológicos. Para ele, o homem é, não apenas origem, mas ao mesmo tempo, centro permanente de seu espaço. Mas isso não pode ser tomado de maneira grosseira, como se o homem carregasse por aí seu espaço, como um caracol carrega sua casa. (Fiorin *et al.*, 2015, p.46)

Apesar da proposta conversar midiaticamente com muitos contextos, sejam eles geográficos (o espaço a ser explorado), visuais (as fotos) e auditivos (as paisagens sonoras), é no participante que se formam as imagens. A subjetividade na participação é um vetor fundamental para a concretização desta obra, em uma aproximação do que fui entendendo como hibridização e busca por novas construções de sentido através de misturas dos elementos à mão.

Embora os meios sejam “agentes produtores de acontecimentos, mas não agentes produtores de consciência”, a fusão ou fissão desses agentes “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais”, abrindo espaço para uma reflexão sobre os fenômenos deflagrados por esses encontros. (Fiorin et al., 2015, p.18)

E são essas aproximações, de sentidos e mídias que nos trazem fendas, fronteiras e um porvir de signos que vão sendo formados com as aproximações e contaminações dos sentidos. Dessa forma, tendo atravessado esse trajeto teórico aplicado ao processo anterior, bem como ao desenrolar do processo criativo desta fecunda obra, trago, aqui uma primeira aproximação do que virá a ser o objeto empírico de no sentido de um pensamento: a criação sonora como amplificador visual.

## Referências

- Cage, J. (1957). *Silence: lectures and writings*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. [S. l.]: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Fiorin, E., Landim, P. C. & Leote, R. S. (2015). *Arte-ciência: processos criativos*. [S. l.]: SciELO - Editora UNESP.
- Lefebvre, H. (2006). *A produção do espaço* (4th ed.). Éditions Anthropos.
- Lunardi-Mendes, G. M., & Reis, V. (2018). O registro do etnógrafo: reflexões sobre a prática etnográfica educacional. *Revista Contemporânea de Educação*, 13 (26), pp.164-183.
- Moraes, D. (2015). A dimensão sonora na apreensão do espaço fílmico. In De Jesus, S. (Org). *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos* (pp.84-91). Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV.
- Nóbrega, P. (2015). *A Clave dos Pregões* [Film]. dubColor.
- Pallasmaa, J. (1996). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman.
- Schaeffer, P. (1993). *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: EdUNB.
- Schafer, M. (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.



