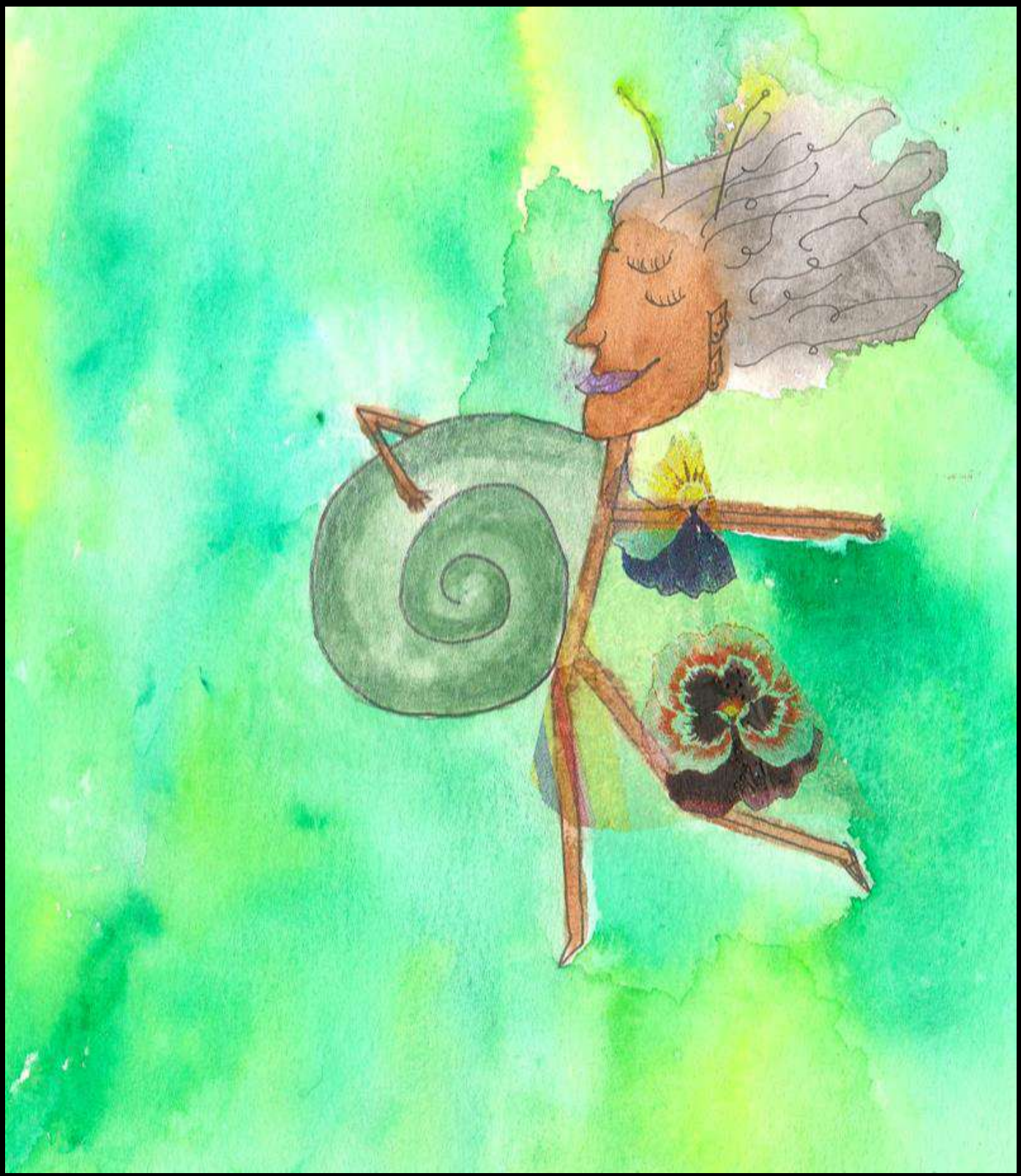
DE VIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)



©Lua Celina
"Martim na casa de caracol"/"Martim in the shell", 2017, técnica mista, nanquim, aquarela e colagem sobre papel aquarela 300g, 21x29,7cm.

DE VI DAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Todo o conteúdo apresentado nos textos é de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As ideias apresentadas não representam necessariamente a opinião das editoras.

Atribuição CC BY 4.0. International.
Este livro é Licenciado sob um Creative Commons Attribution 4.0. International License (CC BY 4.0). É permitido compartilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.
Mais informação: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

DE VIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO DAS/OS AUTORAS/ES **1**

PARTE 0 | PROLEGÓMENOS **6**

Coordenadoras: Lígia Dabul & Paula Guerra 6

0.1. Apresentação 7

0.1. Presentation 7

Lígia Dabul 7

0.2. Um Prelúdio De Vidas 10

0.2. A Prelude Of Lives 10

Paula Guerra 10

PARTE 1 | PARTES DAS ARTES **22**

Coordenadora: Lígia Dabul 22

I.0. Partes das Artes 23

I.0. Parts of the Arts 23

Lígia Dabul 23

I.1. "Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!": um ensaio sobre colecionismo 26

I.1. "Welcome to Inhotim, fruit of patronage made with mining income!": An essay on collecting 26

Dayana Zdebsky de Cordova 26

I.2. Da Arte de Vender Arte: Uma antropologia das galerias e galeristas brasileiros . 50

I.2. The art of selling art: An anthropology of Brazilian galleries and gallerists 50

Leonardo Bertolossi 50

I.3. Amontoado de destroços: a trajetória de Miguel Rio Branco via imagens e montagens artísticas 67

I.3. Heap of debris: Miguel Rio Branco's trajectory via artistic images and montages 67

Diego Soares Rebouças 67

I.4. Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos 91

I.4. Windows to the world: The Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio as stages for their publics' feast 91

Bianca Salles Pires 91

I.5. Coletivos de arte: notas sobre memória, política e autoria 112

I.5. Art Collectives: notes on memory, politics and authorship 112

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda 112

I.6. Procuram-se (Jovens) Artistas 129

I.6. Wanted (Young) Artists 129

Guilherme Marcondes 129

PARTE 2 | LIMITES DAS ARTES **151**

DEVIDAS ARTES

Coordenadora: Gerciane Oliveira 151
II.0. Limites das Artes 152
II.0. Limits of the Arts 152
Gerciane Oliveira 152
II.1. Art on the Streets: Past and present practices 154
II.1. Arte nas ruas: práticas do passado e do presente 154
Voica Puscasiu 154
II.2. Literatura de cordel no ciberespaço: As tecnologias digitais no processo de escrita 173
II.2. Cordel literature in the ciberespaço: The digital technologies in the written process 173
Rafael da Silva da Cunha 173
II.3. Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a 'arte latino-americana' acontece? 192
II.3. Aesthetic cartographies between mediation and the public sphere: how does 'Latin American art' happen? 192
Tálisson Melo de Souza 192
II.4. Cidades, gestos, imagens em *provoc-ações* 212
II.4. Cities, gestures, images in provoc-actions 212
Elenise Andrade 212
II.5. Entre a arte e o político: mediação e o apagamento dos limites do campo artístico 228
II.5. Between art and politics: mediation and the erasure of the limits of the artistic field 228
Sara de Andrade 228
II.6. Que se fosse para o mundo: Por uma curadoria ao avesso 244
II.6. That it were for the world: Curating Inside-Out 244
Jessica Gogan 244

PARTE 3 | ARTES DOS LIMITES 268
Coordenadora: Paula Abreu 268
III.0. Artes dos Limites 269
III.0. Arts of the Limits 269
Paula Abreu 269
III.1. Bairro (d)e Música! Apropriações, Musicalidades e Simbologias do Bairro do Cerco do Porto 272
III.1. Neighborhood of (and with) Music! Appropriations, Musicalities and Symbologies of the neighborhood of Cerco do Porto 272
Sofia Sousa 272
III.2. Manifestações artísticas *alternativas* ou a face visível de um Portugal contemporâneo 291
III.2. Alternative artistic manifestations or the visible face of a contemporary Portugal 291
Susana Januário 291
III.3. Estigmas, rotulações e apropriações no *rock* português (1960-2020) 314
III.3. Stigmas, labeling and appropriations in Portuguese rock (1960-2020) 314

DEVIDAS ARTES

Ana Martins 314
III.4. Limites móveis. Sobre dispositivos de enquadramento na obra 'eu-você' de Ricardo Basbaum 325
III.4. Mobile Limits. About framing devices in the work "I-You" by Ricardo Basbaum 325
Tanja Baudoin 325
III.5. O artivismo de Hélio Rôla: Do pincel ao pixel 340
III.5. Hélio Rôla's artivism: From brush to pixel 340
Flávia Fernanda Fernandes 340
III.6. *Mediações em Pequenas Vozes*: práticas distintas no contato com a arte 359
III.6. Mediations at *Pequenas Vozes*: distinct practices in the contact with art 359
Clarisse Martins Monteiro 359

PARTE 4 | ARTES ILIMITADAS 375
Coordenadora: Paula Guerra 375
IV.0. Artes Ilimitadas 376
IV.0. Unlimited Arts 376
Paula Guerra 376
IV.1. Glauber Rocha: campo de estudos sobre um cineasta 382
IV.1. Glauber Rocha: field of studies about a filmmaker 382
Arthur Arantes Souza 382
IV.2. Cultura *pop* e nostalgia na contemporaneidade: apontamentos iniciais sobre arquivo, memória e o YouTube como um espaço heterotópico 402
IV.2. Pop culture and contemporary nostalgia: initial notes on archive, memory and YouTube as a heterotopic space 402
Thiago Pereira Alberto 402
IV.3. Do *ethos* à *praxis*. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal . 421
IV.3. From ethos to praxis. DIY Careers in the Independent Music Scene in Portugal 421
Ana Oliveira 421
IV.4. A Arte Elétrica de Ser Português 443
IV.4. The Electric Art of Being Portuguese 443
Tânia Moreira 443
IV.5. "Rapper, musa, música, mulher". Empoderamento feminino e imbricações do regionalismo gaúcho na cultura hip-hop 459
IV.5. 'Rapper, muse, music, woman'. Female empowerment and imbrications of gaucho regionalism in hip-hop culture 459
Dulce Mazer 459
IV.6. Arto Lindsay: um artista contemporâneo na música brasileira 476
IV.6. Arto Lindsay: a contemporary artist in Brazilian music 476
Pérola Mathias 476

DEVIDAS ARTES

APRESENTAÇÃO DAS/OS AUTORAS/ES

Ana Carolina F. A. Miranda

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Brasil, participa do Nücleo de Sociologia da Cultura da UFRJ - Brasil. E-mail: anacfamiranda@gmail.com

Ana Martins

Doutoranda do Programa Doutoral de Sociologia na Universidade do Porto. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)– Portugal. E-mail: aninhas.m@hotmail.com

Ana Oliveira

Doutoranda do Programa Doutoral de Estudos Urbanos do ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) – Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira@gmail.com

Arthur Arantes Souza

Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Email: arthurarantessouza@gmail.com

Bianca Pires

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Estágio Sanduíche na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I/México) - Brasil. E-mail: bianca.s.pires@gmail.com

Clarisse Martins Monteiro

Mestranda do Programa de Pós graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Estudo das Artes em Contextos Sociais. Bolsista CAPES - Brasil. E-mail: clarissemontteiro@gmail.com

Dayana Zdebsky de Cordova

Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos com a tese "Relações apaixonadas, interesses obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea" - Brasil. E-mail: dayanazde@gmail.com

Diego Soares Rebouças

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Participa do Grupo de Pesquisa em Cultura Visual da Universidade Federal do Ceará. É membro do Grupo de Pesquisa em Economia Criativa, Arte e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará.- Brasil. E-mail: diegosoaresreboucas@gmail.com

Dulce Mazer

Realiza Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Brasil. E-mail: mazerdulce@yahoo.com.br

Elenise Andrade

Professora Titular do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. Realizou Pós-Doutorado em Sociologia na Universidade do Porto, Portugal - Brasil. E-mail: nisebara@gmail.com

Flávia Fernandes

Mestre em Sociologia. Doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Ceará - Brasil. E-mail: flaviacientista@gmail.com

Gerciane Maria da Costa Oliveira

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Professora Adjunta do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido - Brasil. E-mail: gerciane.oliveira@ufersa.edu.br

Guilherme Marcondes

Realiza Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará. Doutor e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil. E-mail: gui.marcondesss@gmail.com

Jessica Gogan

Doutora em História da Arte na Universidade de Pittsburgh. Bolsista de pós-doutorado (PNPD / CAPES) do Programa Pós graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, e diretora do Instituto MESA / co-editora *Revista MESA* - Brasil. E-mail: jessgogan@gmail.com

Leonardo Bertolossi

Doutor em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Professor Substituto de Antropologia da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutoramento em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil. E-mail: leobertolossi@gmail.com

Lígia Dabul

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Pós-Doutoramento na Universidade de Manchester. Professora Associada do Departamento de Sociologia da Universidade Federal Fluminense, onde é membro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Coordena o Nectar - Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da UFF. É poeta - BrasilE-mail: ligia.dabul@gmail.com

Paula Abreu

Doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra. Professora Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, onde leciona nos três ciclos de ensino da sociologia. Coordenadora do

Programa Doutoral Discursos: Cultura, História. Investigadora do Centro de Estudos Sociais - Portugal. E-mail: pabreu@fe.uc.pt

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma universidade. Investigadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território e do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Social and Cultural Research na Austrália - Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt

Pérola Mathias

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasil. E-mail: perolavcm@gmail.com

Rafael da Silva da Cunha

Mestre em Cognição, Tecnologias e Instituições pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido - Brasil. E-mail: rafael_ufersa@hotmail.com

Sara de Andrade

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal Fluminense. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integrante dos grupos de Pesquisa Nectar (Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte) e Todas as Artes, Todos os Nomes - Brasil. E-mail: sara.andrade@live.com

Sofia Sousa

Bolseira de Investigação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Portugal. E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com

Susana Januário

Doutoranda do Programa Doutoral de Sociologia na Universidade do Porto. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) - Portugal. E-mail: spjanuario@gmail.com

Tálisson Melo de Souza

Doutorando em Sociologia e Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador visitante no Center for Cultural Sociology da Yale University, Estados Unidos da América. Bolsista Capes - Brasil. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br

Tanja Baudoin

Curadora. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes no Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – Brasil. E-mail: tbaudoin@gmail.com

Tânia Moreira

Doutoranda do Programa Doutoral de Sociologia na Universidade do Porto. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal. Investigadora no projeto Keep it simple, make it fast!. - Portugal. E-mail: tania.kismif@gmail.com

Thiago Pereira Alberto

Doutorando em Estéticas e Tecnologias da Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e membro do Grupo de Pesquisa LabCult (UFF). Bolsista Capes - Brasil E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

Voica Puscasiu

Doutora em Filosofia pela Babes-Bolyai University, Facultatea De Istorie Si Filosofie, Cluj Napoca, Roménia. Professora de História de Arte no Department of Medieval History, Pre-modern, and Art History da Faculty of History and Philosophy da Babes-Bolyai University - Romênia. E-mail: voicapuscasiu@gmail.com

PROLEGÓMENOS

PARTE 0 | PROLEGÓMENOS

Coordenadoras: Lígia Dabul & Paula Guerra

0.1. Apresentação

0.1. Presentation

Lígia Dabul

Com **De Vidas Artes** temos o resultado da afetuosa, intensa e já quase longa parceria com Paula Guerra, da Universidade do Porto, iniciada, precisamente, com uma conversa sobre possibilidades de colaboração que tivemos em setembro de 2014, na surpreendente Cluj Napoca, cidade da Romênia, durante a *8th Conference of the Research Network Sociology of the Arts* da European Sociological Association. Em agosto do ano seguinte, em Praga, estivemos juntas novamente, na *12th Conference of the European Sociological Association*, quando amadurecemos a ideia de favorecer a troca de experiências e resultados de pesquisas sobre arte que tantos colegas e alunas e alunos estavam realizando no Brasil e em Portugal. A criação da *Rede Todas as Artes | Todos os Nomes* em 2016, envolvendo também Glória Diógenes, da Universidade Federal do Ceará, celebrou essa intenção, conectando um número expressivo e especialmente criativo de pesquisadoras e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil e de Portugal, que na sua maioria afluiu para o I Congresso Internacional Todas as Artes | Todos os Nomes, realizado em Lisboa em 2016. De lá para cá, essa rede cresceu e organizou diversos outros eventos e muitas conversas, fez circular escritos, ideias e afinidades, agregou-se no ***Grupo de Pesquisa Todas as Artes | Todos os Nomes. Pesquisas sobre Arte na Contemporaneidade*** e criou a ***Revista Todas as Artes***[1], editada por Paula Guerra e Glaucia Villas Bôas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A publicação desse **De Vidas Artes** é a realização de ainda mais um desejo há algum tempo cultivado por mim e por Paula de apresentarmos de maneira ampla percursos e resultados de pesquisa de jovens pesquisadores brasileiros e portugueses em torno da arte como vida social. Com cenários e por razões diferentes, Brasil e Portugal experimentaram nos últimos anos um importante avivamento da produção e do estudo da arte – mormente as ciências sociais sendo afetadas diretamente por ele e participando intensamente dele. Acompanhando de perto essa expansão, por vezes desdobrada na internacionalização de nossas ciências sociais, deparamos

[1] https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa

sempre com um vigor especial situado justamente nos condutores mais recentes da redefinição e disseminação de perguntas, críticas e esforços de composição do pensamento sociológico sobre a arte. Eles são pesquisadores e pesquisadoras em formação ou no início de sua afirmação, a maior parte com doutorado em curso ou recém concluído, com uma pauta de trabalho referida a muitas inquietações, descobertas e a um futuro profissional em andamento.

O contato com esses jovens deu-se muitas vezes junto à nossa participação em um empenho coletivo e amplo de institucionalização da sociologia da arte que contou com a promoção de numerosos eventos acadêmicos e com a criação e consolidação de espaços, como grupos de trabalho, em nossas principais entidades científicas na área das ciências sociais. Esteve ao lado também da consolidação de grupos de pesquisa onde trajetórias acadêmicas puderam nascer e se ver compartilhadas, por vezes já desde a graduação[2]. E conhecemos esses jovens a maior parte das vezes conduzindo ou colaborando em algum momento e de algum modo de sua formação como pesquisadores, em bancas, cursos, debates, ou apresentando nossos pareceres sobre seus projetos, artigos e relatos de pesquisa. Por essa razão, este livro expressa também o trabalho, a orientação, a invenção de ideias de um número grande de colegas, da **Rede Todas as Artes** e de fora dela, que cruzaram e se empenharam em algum grau nas trajetórias acadêmicas das autoras e autores presentes no **De Vidas Artes**, como Ana Rosas Montecón, Ana Sofia Oliveira, Claudino Ferreira, Cornelia Eckert, Eliska Altmann, Gerciane Oliveira, Glaucia Villas Bôas, Kadma Marques, Luiz Guilherme Vergara, Maria Lucia Bueno, Patrícia Reinheimer, Paula Abreu, Pedro Costa, Ricardo Campos, Sabrina Parracho Sant'Anna e tantas outras e tantos outros colegas.

Como será constatado na leitura dos capítulos desse livro, há uma diversidade e uma desigualdade considerável nas abordagens, momentos e ganhos de pesquisa e modos de apresentá-los pelos autores e autoras convidados. Também será percebido que, como acontece com boa parte das

[2] E são numerosos esse grupos, dentre eles o Nectar – Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense, o NUSC – Núcleo de Pesquisa de Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o CAV – Cultura e Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora, o CULTIS – Núcleo de Pesquisa Cultura, Identidade e Subjetividade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, a APS – Associação Portuguesa de Sociologia – Seção Temática de Arte, Cultura e Comunicação, o IS-UP - Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, o CES - Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e o KISMIF – Grupo de Investigação Internacional Underground Music Scenes and DIY Cultures.

trajetórias e do trabalho de cientistas sociais interessados no estudo da arte, a aproximação e o encontro entre sociologia e antropologia são realidades, a interlocução com o mundo da arte atravessa muitas pesquisas, a participação e pertencimento a esse mundo são bem-vindos e representados na presença de pesquisadores da área das artes, hoje crescente, interessados em introduzir ideias e procedimentos das ciências sociais em suas pesquisas e/ou com substantivas constribuições para que sejam mais apropriados os debates sobre a arte na vida social.

O que as autoras e os autores que escreveram o **De Vidas Artes** têm a dizer nos interessa muito, pois permite aquilatar e rever o que temos proposto sobre a arte como vida social em Portugal e no Brasil, e, sobretudo, imaginar e ter contato com o que ainda está sendo percebido e enunciado. Com essa certeza de que elas e eles, e muitos outros de sua geração, certamente chegaram ou chegarão aonde ainda não estivemos, lançamos esse convite para que sejam lidos e queremos que seus trabalhos circulem junto a um público bem largo.

0.2. Um Prelúdio De Vidas

0.2. A Prelude Of Lives

Paula Guerra

O **De Vidas Artes** sublinha as profundas mudanças que vão marcando o campo das artes no presente. As mudanças são múltiplas e os efeitos tão profundos que, em certos momentos, se torna difícil acompanhar e compreender os modos e direções em que se processam. Chamemos-lhe sociologia da arte ou sociologia da cultura (Heinich, 2010). Eduardo de la Fuente (2007) fala do surgimento de uma *nova sociologia da arte*, caraterizada por quatro pontos-chave: primeiro, uma reconsideração da relação entre sociologia e outras disciplinas; segundo, o surgimento de uma sociologia-arte (*art-sociology*) em oposição à sociologia da arte: terceiro, a aplicação de observações sobre arte a objetos não-artísticos, a *coisas*; quarto, a sociologia da arte passa a ser entendida como um facto social contingente.

A par do crescimento recente da sociologia das artes constatamos uma consequente especialização, bem como uma vontade de analisar e refutar as teorias de outras disciplinas académicas, como a filosofia ou a história da arte. Não deixa de ser um modo de marcar posição e, também é preciso dizê-lo, um compreensível complexo de inferioridade de quem chegou mais tarde ao jogo. Contudo, nos últimos anos, este dogmatismo perdeu força e as publicações mais recentes têm estabelecido aproximações muito interessantes às mais diversas disciplinas. Inglis e Hughson (2005) editaram um livro que englobava as mais diversas participações teóricas como a semiótica, história da arte, arquitetura e estudos culturais. Se Bourdieu continua a ser o principal referente teórico, o anti-elitismo de Becker (2010) é prevalente, isto é, a ideia desmistificadora sobre o trabalho artístico, sobre o artista e mesmo sobre o facto de **o estudo sobre a arte não ser um simples exercício académico abstrato** que interesse apenas a uma reduzida plateia de investigadores. Estes autores parecem afins de Alexis de Tocqueville quando este afirmava que "[n]ada é mais improdutivo para o espírito humano do que uma ideia abstracta" (Tocqueville, 2007: 756).

A única forma de o evitar, e obter-se assim um futuro menos dogmático, é se os sociólogos e as sociólogas começarem a relativizar, historicizar e

colocar a nu todas as suposições dadas como óbvias. DeNora (2003) seguindo esta linha de pensamento, considera que o melhor seria aplicar um novo termo, como ***art-sociology***, em que a arte não seja um mero *objeto*, mas sim uma força ativa na vida social das pessoas. Um afastamento da tal "ideia abstracta" que Tocqueville nos falava e que tão cara era a autores na linha de Adorno - que podem ser caracterizados por uma sociologia da arte ao nível de generalização. É, portanto, necessário tratar a arte como arte. Uma sociologia onde não existam categorias *a priori*, em que a arte não seja apenas o resultado de determinadas forças sociais. Uma perspetiva que apenas leva a olvidar as propriedades ativas das artes, bem como o seu potencial na vida das pessoas.

Sam de Boise (2016) - na linha de Antoine Hennion (2010) -, considera que nas abordagens bourdeusianas raramente existe espaço para a própria arte. A forma como a arte é construída, lida e recebida é extremamente importante para que um investigador consiga apreender o porquê de certas pessoas gostarem e outras não. Na sua perspetiva, falta a perceção que a arte serve, de múltiplas maneiras, de motor de desenvolvimento comunitário, em lutas contra o racismo, sexismo, exploração, etc., e que em muitos casos alcançam resultados positivos. Nessa linha, Eyerman e McCormick (2006) referem que através da arte surgem **novas identidades e práticas sociais**. Através da arte é possível criar espaços para experimentação com projetos sociais, políticos e estéticos. Veja-se o estudo de Bergh (2007) que analisou como, por exemplo, a música pode deter um papel determinante para resolução de conflitos no Sudão.

Para ter essa sensibilidade é preciso uma clara mudança a nível empírico e analítico: passar de um enfoque no gosto - entendido enquanto aquisição socializada - para um enfoque na forma como as pessoas interagem com a arte (Prior, 2013). Nesta moldura enquadra-se também a linha de investigação relativa ao *ethos do-it-yourself* e de como remete para uma nova e diferente relação com a arte (Bennett & Guerra, 2019; Guerra, 2018). A obsessão com os inquéritos relativos ao gosto artístico teve o efeito nefasto de os inquiridos já saberem o que o sociólogo espera deles. Ora, isto leva a respostas cada vez mais previsíveis. Por isso, Hennion fala da necessidade de "des-sociologizar os amadores para que eles possam falar não apenas dos seus determinismos mas das suas formas de atuar" (Hennion, 2010: 27-28).

Se é verdade que os resultados que Pierre Bourdieu (2010) obteve sobre o processo de distinção social já não se aplicam à sociedade atual, isso é mais pelo facto de Bourdieu ter escrito na década de 1970 e não por erros na sua metodologia. É necessário uma reactualização. Têm sido vários os estudos sobre o capital cultural, com resultados deveras interessantes. Qual a razão do enfoque no capital cultural? Para DiMaggio (1982), a razão é simples: **as artes são a forma cultural de reconhecimento mais prestigiada no mundo ocidental**. Em qualquer grupo pode existir formas de conhecimento prestigiantes. Por outro lado, conhecimento artístico, é, em geral, o mais prestigiante e um forte indicador de um capital cultural. E apesar de nas últimas décadas vários estudos empíricos terem suportado as premissas postuladas por Bourdieu, autores como DiMaggio e Mukhtar (2004) falam de um declínio da posição da arte como capital cultural. E apontam várias razões para tal declínio: primeiro, a ubiquidade da cultura popular, que obviou a que os até então *gatekeepers* culturais, como universidades e instituições culturais, mantivessem a sua centralidade cultural (Warde, *et al.*, 1999); segundo, a ideia prevalecente que a alta cultura está a esboroar-se, ocorrendo uma des-institucionalização, fruto quer do multiculturalismo quer dos próprios artistas, que recusam as barreiras entre cultura popular e séria (DiMaggio & Mukhtar, 2004); terceiro, o prestígio cultural advém atualmente da familiaridade com múltiplas formas artísticas. O que Peterson e Kern (1996) apelida de omnívoros, seriam, então, os novos detentores do capital cultural e seriam agentes capacitados para se movimentarem entre cultura popular e alta (Friedman *et al,* 2015).

Trata-se de uma forma de ***capital cultural emergente***. Existe uma diferença na relação com o cânone artístico e, por outro lado, existe uma valorização do novo por partes dos mais jovens. Assim, as diferenças de gosto cultural, em vez de apenas serem analisadas a partir das diferenças classistas, devem também atender a diferenças geracionais. É a própria cultura dominante que está a passar por uma processo de transformação, ainda que a longo prazo. Temos de ter em atenção que estas novas culturas dominantes abandonam as barreiras nacionais ou europeias, o que origina formas de ***capital cultural cosmopolita*** que propiciam a rutura com uma visão da cultura assente numa tradição nacional, intimamente ligado ao conceito de Estado-Nação. Este *capital cultural emergente* não deve ser dissociado do processo de informalização (Wouters, 2004, 2007). Uma das

características marcantes do século XX foi o relaxamento dos constrangimentos emocionais e comportamentais nas interações sociais, sendo de relevar os festivais (Guerra, 2016, 2017). Para Cas Wouters (2004), tal deveu-se à crescente influência das camadas mais baixas da sociedade, os seus modos comportamentais, mais informais, acabaram por ser incorporados por toda a sociedade. Os contributos incluídos neste livro englobam e centralizam esta reticularidade e obliquidade das pesquisas em torno das artes.

Posto isto, consideramos que neste livro **De Vidas Artes** podemos visualizar todas as profundas mudanças que aqui elencámos. Dividido em quatro partes, pretende-se na primeira – **Partes das Artes** - o recorte sócio-histórico e sociológico (incluindo o pensamento sobre o próprio recorte) e o estudo de alguns dos atores e agências fundamentais na arte contemporânea: jovens artistas, colecionadores, coletivos multidisciplinares, galeristas, mediadores, associações culturais, eventos. Assim, o primeiro capítulo, *"Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!": um ensaio sobre colecionismo* trata alguns aspectos do colecionismo particular de arte contemporânea. Dayana Zdebsky de Cordova pensa através das diferentes imagens-seres do colecionador brasileiro Bernardo Paz e do Instituto Inhotim. É nesta linha que desenvolve uma experiência de pesquisa etnográfica sobre colecionismo e o mercado brasileiro de **arte contemporânea** com extensões das reflexões sobre Paz e Inhotim para certas lógicas do colecionismo de arte contemporânea. Continuando o recorte da primeira parte, Leonardo Bertolossi elabora o segundo capítulo e analisa a antropologia das razões simbólicas que motivaram a vida das **galerias** e o ofício de **galeristas** no Brasil. *Da Arte de Vender Arte: Uma Antropologia das Galerias e Galeristas Brasileiros* percorre assim alguns episódios, personagens e aspectos fundamentais das suas histórias para destacar a biografia do mercado primário de arte contemporânea. A primeira parte segue com o contributo de Diego Soares Rebouças. Na sua exposição, que denominou *Amontoado de destroços: a trajetória de Miguel Rio Branco via imagens e montagens artísticas*, o autor parte da vida e obra do artista Miguel Rio Branco para questionar as elaborações de arte contemporânea e o papel das **imagens**, sobretudo em **instalações artísticas**, que desafiam aquilo que nas discussões académicas nos campos da arte, da **imagem,** da história, da sociologia (da arte) se tornou

um lugar-comum: o tramento das clivagens e bifurcações nas elaborações discursivas sobre imagens artísticas no contexto das rupturas e polémicas causadas pela arte contemporânea. O quarto capítulo da primeira parte intitula-se *Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palco para a festa de seus públicos* e foi escrito por Bianca Salles Pires. Nele são vincados os aspectos sócio-históricos de dois grandes eventos cinematográficos do Brasil, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio de Janeiro. Bianca aborda os eventos de cinema e a participação dos públicos contemporâneos a partir dos dados reunidos entre os anos de 2015 e 2017 durante a etnografia realizada em três edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do **Festival** de Cinema do Rio. A sua análise procura contribuir, à luz da bibliografia internacional acerca dos festivais, para o pensamento reflexivo das *cinefilias* de mostras de **cinema** no Brasil. O quinto texto *Coletivos de arte: notas sobre memória, política e autoria* constitui o espaço que a autora Ana Carolina Freire Accorsi Miranda dedica a questões que permeiam a historiografia dos **coletivos de arte** no Brasil, procurando mostrar as possíveis contaminações desses grupos noutras esferas do mundo da arte, tais como a **curadoria** e a **gestão de museus**. Para o que se propõe, inicia uma retrospectiva das principais fases que marcaram aquele percurso, destaca a relação entre as transformações urbanas recentes e o crescimento dos coletivos, discute o contexto político e sua contaminação nesta área da arte e, por fim, analisa a autoria colaborativa na sociedade contemporânea. O sexto e último capítulo desta primeira parte, *Procuram-se (Jovens) Artistas*, da autoria de Guilherme Marcondes, reflecte os processos de legitimação dos jovens artistas selecionados pelo sistema da arte contemporânea e que, ao participarem assim de exposições nas mais variadas e legitimadas instituições artísticas, iniciam o processo de construção de suas carreias e eventual legitimação.

A segunda parte do livro - **Limites das Artes** - inclui pesquisas sobre a vigência e as precariedades de fronteiras, de demarcações, de canonizações e de definições entre modalidades, **mediações,** linguagens e atores das artes. Assim iniciamos com a perspectiva social de Voica Puscasiu na exploração de algumas maneiras pelas quais as práticas artísticas surgiram nas ruas e, embora o foco esteja principalmente nas **artes visuais**, o texto *Art on the Streets: Past and Present Practices* também observa a relação em

constante evolução das práticas mencionadas com as instituições, tanto das artes estabelecidas quanto das pertencentes à cidade, assim como as políticas que as medeiam. Em seguida, o capítulo *Literatura de cordel no ciberespaço: As tecnologias digitais no processo de escrita* de Rafael da Silva da Cunha propõe-nos a compreensão de como a mediação das **tecnologias digitais** influenciam o processo de escrita da **literatura de cordel**, podendo potencializar novas experiências cognitivas. A partir da etnografia virtual como método de pesquisa, o autor constata que a literatura de cordel vive um momento de transgressão do suporte textual onde os cordelistas adotam estratégias de criação específicas para o ambiente virtual. A estrutura da segunda parte recebe no terceiro capítulo os aportes teóricos sociológicos e da história da arte de Tálisson Melo de Souza. Em *Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a 'arte latino-americana' acontece?* lemos como o autor estuda a atuação de intermediários no universo artístico, e as exposições como eventos/contextos em que as obras de arte se apresentam na **esfera pública**, compondo sua **dimensão estética**. A partir de algumas exposições e outras iniciativas de agentes intermediários baseados nos Estados Unidos, Tálisson refere-nos exemplos de como se constitui a categoria **'arte latino-americana'** em diferentes períodos. Sem perder o foco da segunda parte do presente livro, seguimos o quarto dos seus capítulos. Elenise Andrade explora em *Cidades, gestos, imagens em provoc-ações* o seu projeto de pós-doutoramento "Provoc-ações: (des)ocupar imagens, (des)enquadrar escritas, perambular por *Bahias e Portos*" realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e que envolveu três instituições escolares portuguesas. Como sublinha a autora, neste projeto procuraram-se aproximações entre educação e conceitos da filosofia da diferença pela via das **visualidades**. Deste modo, presenciaremos as *Oficinas* entendidas como momentos de fazer/pensar imagens, algo que vai além dos procedimentos analíticos da representação, explicação e registo da natureza das mesmas. Sara de Andrade assina o texto *Entre a arte e o político: mediação e o apagamento dos limites do campo artístico*, o penúltimo desta parte que, partindo do exemplo prático da repercussão negativa que levou ao encerramento da exposição "**Queermuseu** — Cartografias da diferença na arte brasileira", procura entender como as reações à arte, e a arte em si, são pervasivas a fatores como o contexto político e social, as mediações a que a arte é exposta ou as discussões e sentidos produzidos pelos públicos na relação entre **espectador e obra**. Concluímos os **Limites**

das Artes com a contribuição de Jessica Gogan. A reflexão que desenvolve ao longo do seu *Que se fosse para o mundo: Por uma curadoria ao avesso* é uma pesquisa em progresso, uma extensão da sua tese de doutoramento, para afirmar a conceptualização de uma teoria/prática do que designou "uma curadoria ao avesso", ancorada numa abordagem ecossistémica do cuidado na contemporaneidade ou, ainda, em perspectivas críticas e clínicas que apontam para a **proximidade** como posicionamento ético e para práticas contemporâneas que experimentam diversos dispositivos de arte-ação.

Artes dos Limites é o tema da terceira parte de **De Vidas Artes**. O fio condutor é a intertextualidade das artes que, em última análise, revela a arte onde ela não estaria, ou onde não suporíamos que estivesse; eis a arte escondida, a arte misturada. Iniciamos essa parte do livro com a **música**, seguindo o trabalho que Sofia Sousa intitulou *Bairro (d)e Música! Apropriações, Musicalidades e Simbologias do Bairro do Cerco do Porto.* Apoiando-se no conceito de música enquanto motivação e motor de impulsão de inclusão social, a autora recorre a uma análise de pendor qualitativo do **bairro** do Cerco do Porto dando a conhecer processos de investigação que deram voz a indivíduos, problemas, conceitos e significações. Susana Januário é responsável pela teorização que compreende o segundo capítulo desta parte. Em *Manifestações artísticas alternativas ou a face visível de um Portugal contemporâneo: da problematização dialógica de conceitos ao mapeamento de um subcampo híbrido* seguimos a investigação da autora nos moldes duma compreensão de fenómenos genericamente tidos como *alternativos*/*underground*. A emergência destas manifestações artísticas assenta em lógicas ***do-it-yourself*** com uma base plural e experimental e pode distribuir-se segundo um mapeamento que procede da análise de conteúdos disponibilizados por dispositivos mediáticos. O terceiro texto é escrito por Ana Martins e segue as mitologias que envolvem a (sub)cultura ***rock*** portuguesa contemporânea. *Estigmas, rotulações e apropriações no rock português (1960-2020)* avança no sentido de desmontar os possíveis rótulos associados àquela subcultura, de modo a evidenciar os possíveis mecanismos de dominação social e, enfim, proceder a uma efetiva construção da realidade que contrapõe alternativas ao clássico epíteto de desviante associado a atitudes e comportamentos da (sub)cultura *rock*. Tanja Baudoin conduz-nos, de seguida, pelas linhas de *Limites móveis. Sobre dispositivos de enquadramento na obra 'eu-você' de Ricardo Basbaum.* Com o seu ponto

de partida num estudo da obra do artista Ricardo Basbaum, pensa-se de que maneiras uma obra de arte contemporânea pode moldar ativamente estruturas para sua própria produção e receção, atravessando limites e rompendo molduras que culminam numa nova relação com o público - este abandona a atitude contemplativa e passa a ter outra mais direta e ativa. Em vários pontos, a autora assume a questão sobre "os limites entre arte e vida" definindo a sua posição face a estes conceitos. Seguimos a moldura da terceira parte em *O artivismo de Hélio Rôla: Do pincel ao pixel*, o capítulo quinto assinado por Flávia Fernanda Fernandes. O texto de Flávia tem como propósito realizar uma reflexão sobre artivismo a partir da obra e do percurso do artista visual **Hélio Rôla**, o exemplo de um **artivismo** que transita da pintura mural na década de 70 para a actualidade das redes sociais com o intuito de intervir no cotidiano, produzindo não só obras, mas também testemunhos do seu tempo. Clarisse Martins Monteiro com o capítulo intitulado *Mediações em Pequenas Vozes: práticas distintas no contato com a arte* fecha esta parte. O presente trabalho tem como objetivo ampliar o entendimento sobre o conceito de **mediações** e contribuir para as discussões no campo da arte e sociologia da arte, através da análise do processo de **educação em artes** e da **produção artística de jovens** pertencentes às classes populares do Centro do Rio de Janeiro, participantes do projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo*.

Do caminho que delineámos falta percorrer a quarta e última parte. **Artes Ilimitadas** evidencia a necessidade do questionamento de posições tácitas das teorias da Arte e afirma a relevância da renovação da sociologia da arte para a análise dos movimentos artísticos e para a própria possibilidade de **distinção da arte da não arte**. Foca ainda a inescapável auto-reflexividade que a sociologia, como qualquer outra área de tematização humana, deve empreender quanto aos cânones e normatividades que a fundam. Sob esta égide temática reúnem-se nos seis capítulos constituintes trabalhos que exploram a ideia de ***artes ilimitadas***. O primeiro contributo é de Arthur Arantes Souza. Em *Glauber Rocha: campo de estudos sobre um cineasta* procurou estabelecer as representações compartilhadas entre pesquisadores do diretor **Glauber Rocha** e explicar as suas causas, com recurso a técnicas de análise de conteúdo para investigar as regularidades nos discursos das teses e, ainda, a metodologia bibliométrica. No segundo capítulo lemos de Thiago Pereira Alberto o texto ***Cultura pop*** *e nostalgia na*

contemporaneidade: apontamentos iniciais sobre arquivo, memória e o ***YouTube*** *como um espaço heterotópico.* O YouTube, enquanto possibilidade de arquivamento infindável, é aqui escalpelizado como um campo de análise notável que expõe a relação entre arquivo e memória como um traço formativo para a noção de cultura *pop* na contemporaneidade. Deste modo, apercebemo-nos de que estamos perante um importante fenômeno comunicacional centrado na ideia de nostalgia e consumo retro. Chegamos ao terceiro capítulo: *Do ethos à praxis. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal,* onde Ana Oliveira trata a profissionalização na música, explorando as relações entre independência, carreiras DIY e **sustentabilidade** económica. Centra-se na **cena musical independente** das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto e, com base em entrevistas semiestruturadas, Ana procura elucidar-nos sobre um entendimento do que é hoje ser músico em Portugal e que estratégias são mobilizadas pelos artistas na gestão das suas carreiras. Tânia Moreira conduz-nos pelos tons e relevos da ***música de dança eletrónica*** (MDE) e o *psytrance*. Neste capítulo, *A Arte Elétrica de Ser Português,* a autora analisa resumidamente o surgimento da MDE, expõem a teoria que estruturou o seu estudo e, em seguida, apresenta o retrato global da produção científica da MDE. Das principais características do ***psytrance*** português parte para considerações sobre os fluxos culturais que ocorrem na globalização, bem como para a importância de uma renovação teórica no campo dos *cultural studies*. Ainda num fio musical e musicado o texto seguinte é de Dulce Mazer com o título *"Rapper, musa, música, mulher". Empoderamento feminino e imbricações do regionalismo gaúcho na cultura hip-hop*. Na sua estrutura veremos como os métodos do estudo (a observação etnográfica e a pesquisa documental na Região Metropolitana de Porto Alegre) reflectem o modo como as *rappers* têm alterado as suas práticas socioculturais na cultura *hip-hop*, considerando uma hibridação com o regionalismo gaúcho. Terminamos o conteúdo das Artes Ilimitadas com o capítulo dedicado a Arto Lindsay, um multiartista, como refere Pérola Mathias, a autora de *Arto Lindsay: um artista contemporâneo na música brasileira*. É-nos proposto olhar esta obra plural como exemplar da importância de Arto Lindsay na transformação da **música popular no Brasil** através de suas criações, mediações e rede de relações. A partir da trajetória e obra de Lindsay, Pérola Mathias pondera a possibilidade de pensar a configuração da arte na contemporaneidadade.

Nos tempos recentes, as artes têm vindo a ganhar um papel de relevo – pelo menos mediático – como estratégias de planeamento em prol da regeneração urbana, da inclusão de populações desfavorecidas, de combate a uma sociedade cada vez mais desigual e à pobreza daí decorrente, de empoderamento de minorias, de credenciação de mulheres e da população LGBTQI+, de fomento de uma "economia criativa" e diversas possibilidades de exercício de trabalho e obtenção de profissão num contexto de precariedade económica e risco social. Portanto, as artes têm-se prefigurado dentro de uma lógica de panaceia universal contra todos os males que atravessam a humanidade, em parte porque muitas das iniciativas que as colocam no centro de ação são sobretudo de natureza retórica e mediática e não propriamente política.

Não obstante, não podemos deixar de reconhecer as artes e a cultura no coração dos processos de reconstrução identitários contemporâneos de povos e de nações. Um qualquer olhar que oriente a sua atenção sobre a situação cultural das últimas décadas notará a proliferação de produções e eventos artísticos de índole estética que não se compatibilizam com as lógicas de produção, canonização, mediação e fruição artísticas anteriores. Tal pode exprimir, numa primária observação, que o cenário presenteado pelas artes atuais se modificou de tal forma que as estruturas e esquemas mentais não têm capacidade para as explicar e compreender, representando-as como estranhas, caóticas, heterógenas e até não arte. Mas a verdade é que um olhar mais atento leva-nos a outras questões. Emergem, por vez, subterraneamente, disfarçadamente, formas, produtos, atores, eventos, plataformas artísticas plurais, "omnívoras" para sermos fiéis a Peterson (Peterson e Kern, 1996).

Tornam-se notórias, neste contexto, as apreciações acerca da dialética entre **estetização do quotidiano** e **quotidianização das estéticas** – de facto, o espaço urbano global é simultaneamente constituído e constitutivo desta operação. A cidade global é duplamente mediadora por referência a estas dinâmicas culturais: o meio em que elas se geram e tomam forma é também o meio pelo qual elas se realizam, fornecendo o conjunto infraestrutural que possibilita a sua emergência e oferecendo os lugares e os agentes que cultivam estas artes. Neste livro conflui com tudo isto: com as contaminações das artes com as vidas, com os estilos de vida, com **alta cultura**, com a **cultura de massas**, com as **culturas populares**, com a

moda, com o **turismo**, com as profissões, com a **precariedade**, com o ***do-it-yourself***.

Embora, em geral, bem estudadas em campos já assentes nas ciências sociais – como o da sociologia da arte - imaginamos poder estabelecer novos contatos, cruzamentos e aproximações dessas temáticas por meio do trabalho de jovens pesquisadores que, utilizando as perguntas e as dúvidas que teorias sobre a arte e a vida social suscitam, trazem redefinidos e renovados pensamentos que interessam a todas e a todos que continuam devidamente envolvidos e perplexos e refletindo sobre a arte. Esperamos assim que **De Vidas Artes** vos proporcione boas leituras e novas inspirações.

Referências Bibliográficas

Acord, S. K. & DeNora, T. (2008). Culture and the arts: from art worlds to arts-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 619(1), pp. 223-237.

Becker, H. S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bennett, A. & Guerra, P. (Eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Collection Routledge Advances in Sociology. Oxford: Routledge.

Bergh, A. (2007). I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation. *Musicae Scientiae*, 11(2), pp. 141-57.

Bourdieu, P. (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

de Boise, S. (2016). Post-Bourdieusian moments and methods in music sociology: Toward a critical, practice-based approach. *Cultural Sociology*, 10(2), pp. 178-194.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. (2011). *Music-in-action: essays in sonic ecology*. Farnham: Ashgate.

DeNora, T. (2013). *Music Asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.

DiMaggio, P. (1982). Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, 47(2), pp. 189–201.

DiMagio, P. & Mukhtar, T. (2004). Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002: Signs of decline? *Poetics*, 32(2), pp. 169–194.

Eyerman, R. & McCormick, L. (Eds.) (2006). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.

Fuente, E. de la (2007). The "new sociology of art": putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology*, 1(3), pp. 409-425.

Gadamer, H.-G. (2013). *Truth and method*. London/New York: Bloomsbury.

Guerra, P. (2016). "From the night and the light, all festivals are golden": The festivalization of culture in the late modernity. In Guerra, P. & Costa, P. (Eds.), *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 39-67). Porto: University of Porto.

Guerra, P. (2017). A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. In de Almeida P., Vitor & de Almeida, L. (Eds.), *Circuitos urbanos, palcos midiáticos: Perspetivas culturais da música ao vivo* (pp. 29-53). Maceió: Edufal.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241–259.

Heinich, N. (2010). What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, 4(2), pp. 257-265.

Hennion, A. (2010). Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste. *Scientific Journal of Media Education*, 17(34), pp. 25–33.

Inglis, D. & Hughson, J. (Eds.) (2005). *The sociology of art: Ways of seeing*. London: Palgrave.

Peterson, R. A.; Roger M. (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), pp. 900–907.

Silva, A. S. & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Tocqueville, A. de (2007). *Da democracia na América*. Estoril: Principia.

Warde, A., Martens, L. & Olsen, W. (1999). Consumption, the problem of variety cultural omnivorousness. social distinction, dining out. *Sociology*, 33(1), pp. 105–127.

Wood, N., Duffy, M. & Smith, Susan J. (2007). The art of doing (geographies of) music. Environment and planning. *Society and Space*, 25(5), pp. 867–889.

Wouters, C. (2004). *Sex and manners: Female emancipation in the west 1890-2000*. London: Sage.

Wouters, C. (2007). *Informalization: Manners and emotions since 1890*. London: Sage.

PARTES DAS ARTES

PARTE 1 | PARTES DAS ARTES

Coordenadora: Lígia Dabul

I.0. Partes das Artes

I.0. Parts of the Arts

Lígia Dabul

Estudar a arte por meio de suas partes consiste aqui em medida tácita para a apresentação de um conjunto razoável de possibilidades investigativas e de problemas que a sociologia encontra para dar conta desse seu já estabelecido (Bueno *et al.*, 2018) mas altamente complexo objeto. As ciências sociais, e a sociologia particularmente, já há muito vêm atendendo à **demanda de formulações que especifiquem a arte** e que ao mesmo tempo lhe concedam equiparação teórica e epistemológica frente ao conhecimento sociológico voltado para outras áreas da vida social. Assim é que encontraremos conceitos, como campo artístico (Bourdieu, 1989) e mundo da arte (Becker, 1982), que de um lado mantêm características comuns frente a outros campos, mundos, esferas, sistemas, circuitos por meio dos quais, para além da arte, a sociedade se organiza e se transforma; de outro lado, carregam as definições e demarcações que dão conta da especificidade da arte. Por vezes, ferramentas conceituais voltadas para descobertas investigativas, outras vezes referidas a realidades históricas a serem sociologicamente descritas e entendidas, essas proposições concorrem para que seja detectado, **sublinhado e problematizado um espaço social artístico mesmo em contextos**, mais e mais frequentes, nos quais a arte se desdobra e se transborda por setores da vida social não reconhecidos em geral como artísticos[3].

Estas formulações da sociologia da arte não são estanques. Nascidos de análises de fenômenos sócio-históricos, os aparatos conceituais que a sociologia da arte dispõe são menos proposições verdadeiras cuja aplicação revelaria a essência de seu objeto que instrumentos que facilitam o acesso – só garantido pela pesquisa empírica – às configurações, tão variáveis, que a arte assume como vida social. Em qualquer caso – tanto de conceitos que nos permitem recortes da arte, como das realidades que escolhemos pesquisar – a arte apresentará partes e arranjos singulares entre elas, algo que os sociólogos da arte voltados para a "sociologia da pesquisa" (Heinich, 2008) já teriam praticado e estimulado.

[3] Ver Morató (2017) e Sant'Anna (2019). Ver ainda, para alongamentos políticos da arte, Giovanni (2015).

Assim é que, também nesse **Partes das Artes**, trazemos ideias e perguntas sobre a vida social, e sobre a arte, com um elenco de itens – jovens artistas, curadores, colecionadores, galeristas, objetos, artistas, públicos – muito atados a determinadas realidades. No caso, dizem respeito a realidades que emergem em alguma **configuração contemporânea das artes** – tanto em um sentido temporal, uma vez que as pesquisas aqui expostas debruçam-se sobre fenômenos sociais bem recentes; como porque estão referidos, na sua maioria, a modalidades de arte de algum modo definidas como *contemporâneas* – por oposição e afastamento de outras modalidades de arte (Heinich, 2012; Dabul, 2001) – *moderna*, *acadêmica*, *popular*, *de massa*, *comercial*, por exemplo. Trata-se então do estudo de situações e mecanismos de alguma maneira acarretados pelo surgimento efetivo de **novos atores, eventos e agências da arte** (Rezende & Bueno, 2013) ou da difusão de novos princípios e modos de ação diferentes daqueles que a arte moderna ensejava (Heinich, 2016). Acompanhar resultados de pesquisas sobre essas partes da arte oferece um percurso instigante não só para conhecê-las, mas também para a introdução de problemas sociológicos que as ligam a outras áreas que inquietam as ciências sociais, sobretudo inquietam uma sociologia que se ocupa da arte e a respeito da qual pretende algo dizer.

Referências Bibliográficas

Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A.

Bueno, M. L.; Sant'Anna, S. P. & Dabul, L. (2018). Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina. *Revista Brasileira de Sociologia*, vol 6, n.12, pp. 266-289.

Dabul, L. (2001). *Um percurso da pintura. A produção de identidades de artista*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Giovanni, J. R. D. (2015). Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.4, n.2, pp.13-27.

Heinich, N. (2012). Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In Bueno, M. L. Camargo, L. O. de L. (Orgs.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac.

Heinich, N. (2008). *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC.

Heinich, N. (2016). A arte em regime da singularidade. Algumas características sociológicas da arte contemporânea. In Villas Boas, G. e Quemin, A. (Eds.) *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille: OpenEdition Press. Disponível em: https://books.openedition.org/oep/1466

Inglis, D. (2005). Thinking art sociologically. In Inglis, D. and Hughson, J. (Eds.) *The sociology of art*. Ways of seeing. New York: Palgrave Macmillan.

Morató, A. R. (2017). Algunas claves para entender la nueva sociologia de las artes. In Morató, A. R. y Acuña, A. S. (Eds.) *La nueva sociologia de las artes*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Rezende, R. & Bueno, G. (2013). *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

Santa'Anna, S. P. (2019). Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, v. 2, n. 1, pp. 98-120.

I.1. "Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!": um ensaio sobre colecionismo

I.1. "Welcome to Inhotim, fruit of patronage made with mining income!": An essay on collecting

Dayana Zdebsky de Cordova

Resumo

O presente capítulo é um ensaio sobre alguns aspectos do colecionismo particular de arte contemporânea pensado através das diferentes imagens-seres do polêmico colecionador brasileiro Bernardo Paz e do Instituto Inhotim. Ao longo das linhas deste capítulo, através da urdidura de diferentes informações provenientes de reportagens sobre Inhotim e Paz, bem como de depoimentos do próprio colecionador, reconstituo algumas das imagens de Paz que circulam e são acionadas de forma holográfica na mídia e no mundo da arte. A partir de uma experiência de pesquisa etnográfica sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea, crio extensões das reflexões sobre Paz e Inhotim para certas lógicas do colecionismo de arte contemporânea, em especial no que tange às, muitas vezes, tensas relações entre os domínios da arte e do dinheiro.

Palavras-chave: colecionismo, arte contemporânea, holograma, Bernardo Paz, Inhotim.

Abstract

The present article is an essay about some aspects of the private contemporary art collecting considered through the different image-beings of the polemic Brazilian art collector Bernardo Paz and Inhotim Institute. By the lines of this chapter, through the warp thread of different information coming from articles about Inhotim and Paz, as well as statements from the collector himself, I retrace some of Paz's images that circulate and that are triggered in a holographic way in the media and in the art world. From the experience of an ethnographic research about collecting and the Brazilian contemporary art market, I create extensions of reflections about Paz and Inhotim for certain logics of the contemporary art collecting, notably those linked to the often-tense relations between the domains of art and money.

Key words: collecting, contemporary art, hologram, Bernardo Paz, Inhotim.

25 de janeiro de 2019. 12h28'. Brumadinho, município de pouco menos de 40 mil habitantes que integra a região metropolitana de Belo Horizonte (capital de Minas Gerais, um dos 26 estados brasileiros). Dia de uma tragédia social, humana e ambiental, em grande medida já anunciada há pouco mais de três

anos pelo maior desastre ambiental ocorrido no Brasil, o de Mariana (Dieguez, 2016) – cidade localizada na região sudeste do mesmo estado. Em Brumadinho, um tsunami de lama de mais de 300 metros de comprimento, cerca de 20 metros de altura e 11,7 milhões de toneladas de minério de ferro engoliu 325 humanos (Rossi, 2019), milhares de vidas animais e vegetais, um córrego. Matou também o rio Paraopeba e milhares de vidas que dele dependiam (Peixoto, S., 2019). Arruinou vidas que eram compartilhadas com aqueles que morreram soterrados pela lama. Os sobreviventes diretos do maior "acidente" trabalhista registrado no Brasil (Souza & Fellet, 2019) têm hoje seus olhos opacos e ausentes pelas cenas de desespero, morte e destruição que vivenciaram (Rossi, 2019).

Como uma mãe que passa boa parte de sua existência desconectada do mundo virtual e outros meios de comunicação – medida que garante uma saúde mínima em tempos politicamente sombrios no Brasil – soube do rompimento da Barragem 1 da Mina do Córrego do Feijão, da multinacional brasileira Vale S. A., apenas no dia seguinte à tragédia. E foi através da seguinte postagem no Facebook, quando a estimativa do número de mortos e desaparecidos era quase otimista:

O Instituto Inhotim fica em Brumadinho e é um delírio concretizado (e em processo) de Bernardo Paz. Trata-se de uma instituição aberta ao público e que abriga, em uma fazenda preparada para tanto, sua coleção botânica e de arte contemporânea, esta última composta por cerca de 1 500 obras de artistas brasileiros e internacionais. Figura bastante emblemática e representada de diferentes maneiras na mídia e no mundo das artes,

Bernardo Paz é um “maluco”, “empresário sonhador”, colecionador de arte, de plantas e, há quem diga, de crimes trabalhistas, fiscais e ambientais. E são essas diferentes imagens do colecionador, muitas vezes simultâneas e à primeira vista contraditórias, que gostaria de retratar nas próximas páginas, criando extensões de Bernardo enquanto ator específico para outros atores do mundo da arte que são os colecionadores.[4]

Para tanto, irei trabalhar com três diferentes imagens de Paz, e consequentemente do próprio Instituto Inhotim, produzindo movimentos de transição entre tais imagens, em um pretenso exercício holográfico (que detalharei ao longo do texto). Trata-se de uma narrativa construída no *calor do momento*, escrita poucos dias após o desastre de Brumadinho. Este é um ensaio tecido com suspeitas, escândalos, *lama*, arte, decepções, crimes, intencionalidades não evidentes, fortunas, narrativas autobiográficas, recortes de matérias jornalísticas, comentários sobre as mesmas e depoimentos judiciais, pautada em uma pesquisa etnográfica sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea, que realizei entre os anos de 2012 e 2017[5] (Cordova, 2018b) e continuo realizando.

Vamos então à primeira imagem de Bernardo Paz, que diz respeito à origem de sua fortuna e sua recente condenação em primeira instância[6] em 2017 por lavagem de dinheiro e evasão fiscal relativas às suas atuais empresas; e, dizia-se, ao próprio Instituto Inhotim.[7] Se esta imagem de Bernardo está atrelada a tal condenação, ela também já existia antes da mesma. Isto porque circulam suspeitas e especulações nos bastidores do mundo da arte sobre possíveis crimes fiscais/de lavagem de dinheiro atrelados ao Instituto, eram coisas das quais muitos já tinham ouvido falar – embora a maioria não soubesse exatamente do que se tratava, tivesse

[4] A ideia não é tomar Bernardo Paz como um perfil “exemplar” ou “médio” de colecionador, mas sim partir dele para trazer algumas reflexões construídas em minha tese de doutorado sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea (Cordova, 2018b).

[5] Este capítulo deriva da tese de doutorado da autora intitulada "Relações apaixonadas, interesses obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea" pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação científica do Professor Doutor Piero de Camargo Leirner.

[6] O que, resumidamente, significa que é possível recorrer da decisão e, neste sentido, ela não é final.

[7] De acordo com uma nota divulgada pela assessoria do Instituto, a associação de tais crimes com Inhotim seria um "equívoco", uma vez que o instituto teria suas contas auditadas e, inclusive, seus relatórios contábeis disponíveis para consulta em seu site (Diário do Centro do Mundo, 2018). No entanto, projetos de Bernardo relacionados a Inhotim e a Horizontes (empresa de Paz que teria funcionado nos anos anteriores à sua condenação como financiadora do Instituto – Valente, 2017) foram alvo de questionamento pela juíza federal Camila Velano, como é possível observar a partir do depoimento prestado à mesma por Paz em junho de 2015 (TV Folha, 2017).

dúvidas a respeito ou mesmo uma certa aceitação de tais práticas como inerentes às lógicas do mercado de arte. Inclusive, circulavam denúncias na Internet de que Inhotim seria uma "grande lavanderia mineira" (Correio da Lapa, 2009), mas nada parecia soar ou replicar como um fato ou prova cabal. No entanto, uma reportagem publicada pela revista *Bloomberg Businessweek* em 08 de junho de 2018[8] - cujas informações foram em parte replicadas, na mesma data, pela matéria *De grilagem a trabalho infantil: surgem novos crimes de Bernardo Paz*, da repórter Bruna de Lara (2018)[9] - levantou a possibilidade dos crimes do empresário não serem "apenas" crimes. Paz teria construído sua fortuna também com base no trabalho infantil e escravo, grilagem de terras e desmatamento ilegal (Cuadros, 2018). A matéria afirmava ainda que Bernardo, que já foi dono de uma mineradora chamada Itaminas (empresa que teria catapultado sua fortuna) ganhou visibilidade em maio de 1986 "quando sete trabalhadores morreram depois de uma barragem romper em uma de suas minas" (Cuadros, 2018, s/p.). De acordo com o que um trabalhador teria informado à imprensa na época, a desgraça ocorreu porque a Itaminas sobrecarregou a barragem com rejeitos lançados sem um "plano de engenharia adequado" (Cuadros, 2018, s/p.).

Mas, se nessa primeira figura aqui retratada de Bernardo Paz tem um currículo permeado por ilicitudes, há ao menos outras duas imagens que parecem dar ênfase ao fato de ele ter sido o idealizador e o maior patrocinador direto de Inhotim. Inhotim é "simplesmente" o maior museu a céu aberto da América Latina. Ele agrega, num mesmo lugar, uma expressiva coleção de arte contemporânea (provavelmente a coleção brasileira mais conhecida e reconhecida internacionalmente) e uma relevante coleção botânica. Em uma matéria de 2015 publicada na *Folha de São Paulo*, foi afirmado que, naquele momento, Bernardo arcava com cerca de um terço dos custos da instituição, sendo os demais valores cobertos com a arrecadação da bilheteria e patrocínios de empresas através de incentivo fiscal (Martí, 2015).

A segunda imagem que quero destacar é a que o próprio Bernardo Paz replica de si mesmo. Através de uma fala permeada por informalidades linguísticas e emocionalmente intensa, Bernardo versa sobre a experiência da educação autoritária que teve por parte de seu pai e da mais sensível e voltada para as artes dada por sua mãe (Revista Bravo!, 2016; Cordova,

[8] *The crimes that fueled a fantastic Brazilian museum* de Alexander Cuadros.
[9] Publicada no site *The Intercept Brasil*.

2018b). Segue pela construção de sua carreira, seus fracassos, sucessos e o infortúnio que é ser empresário no Brasil. Chega, então, a um *turning point* que o direciona para o que viria a ser Inhotim: um acidente vascular cerebral (AVC) e problemas cardíacos que o levaram, em meados dos anos 1990, a se afastar em grande medida das atividades administrativas de seus negócios e a ir morar em Brumadinho. A amizade e visitas de Roberto Burle Marx[10] conduziram Bernardo a, "despretensiosamente"[11], "de forma intuitiva" e sem "ter a noção de que isso [Inhotim] iria acontecer"[12] (TV Folha, 2017) a mexer no espaço de sua fazenda, fazendo jardins e construindo lagos (como minerador, ele tinha as máquinas para fazer isto). Diante da emoção das pessoas que o visitavam e se defrontavam com a natureza que tinha criado, começou a projetar Inhotim com outras pretensões. De *destruidor de paisagens naturais*, ele passa a construtor, com as mesmas máquinas, de suas próprias paisagens e naturezas. "Aos poucos aquilo foi abrindo as janelas e as portas da minha cabeça e fui entendendo o que eu podia fazer" (TV Folha, 2017). Depois transformou galinheiros em galpões para expor arte, criando "uma forma de expor arte com natureza". Bernardo contou em um programa televisivo que, a partir da amizade com Tunga[13]:

> Muito bom artista e grande pessoa, comecei a entender o conceito [de arte contemporânea]. Arte contemporânea é inteligência pura. É muito mais importante que tecnologia, porque ela está prevendo perspectivas de todos os segmentos da sociedade, tanto no aspecto de queimadas de florestas, quanto no aspecto de religião, de humanas. Em todos os aspectos a arte contemporânea está ali prevendo e demonstrando e clareando. (...) Mas a arte contemporânea só é interessante quando as pessoas interagem. (...) E, para a arte contemporânea interagir, você tem que estar lá dentro daquilo, observando o que está acontecendo no teu entorno. Isso depende de espaço, de muito espaço. (...). Eu tinha uma fazenda muito grande, então eu pensei em construir pavilhões para colocar essas obras. E comecei a construir esses pavilhões e pensei: ''não tem cabimento eu construir isso para mim, (...) nem pra mim em conjunto com meus amigos. (...). Eu tô colecionando um conceito de vida, uma inteligência, um aspecto de educação, um aspecto de integração e até de curiosidade, de dignificação de crianças e adultos. Eu falei, isso não pode ser meu, isso tem que ser público. E a partir do momento que você torna a coisa pública, a primeira coisa que vem na sua cabeça é excelência absoluta, porque o ser humano é tudo, a coisa mais importante do mundo é a vida, a coisa mais importante do mundo é o ser humano. (Bernardo Paz em *Marília Gabriela Entrevista*, 2011).

[10] Roberto Burle Marx foi um artista e arquiteto paisagista brasileiro bastante importante por sua atuação junto aos arquitetos modernistas, particularmente reconhecido por seus jardins. Burle Marx faleceu em 1994. Parece haver um *gap* na narrativa de Bernardo e a presença de Burle Marx no que viria a ser Inhotim, já que o minerador diz que se "fixou" na fazenda em Brumadinho no mesmo ano em que teve um AVC, que seria também o ano da morte de Burle Marx. Provavelmente a relação com o artista vem de tempos anteriores.

[11] Os textos entre aspas e em itálico indicam fontes orais transcritas.

[12] O itálico entre aspas indica citações de falas orais transcritas pela autora.

[13] Proeminente artista brasileiro que faleceu em 2016. Inhotim tem uma de suas galerias dedicadas a ele.

Além de abrir Inhotim para visitação, o colecionador incluiu ações educativas para a comunidade do entorno e adotou a política de contratar prioritariamente jovens da região, já que "aquilo [o Instituto] tinha que funcionar com o social" (Bernardo Paz em TVFolha, 2017). Em seguida, percebeu que Inhotim era, na verdade, "*um projeto de vida pós-contemporânea*" (Bernardo Paz em TVFolha, 2017). "Eu não estou criando aqui um museu ou um jardim botânico, mas sim um estado de espírito" (Bernardo Paz em Revista Bravo!, 2016). E o projeto tornou-se, então, construir não apenas o Instituto Inhotim, mas milhares de moradias em torno do parque, propondo um outro modo de morar/viver e trabalhar, longe das grandes cidades – e assim capitalizar o projeto Inhotim de outros modos. E Inhotim tornou Bernardo Paz feliz? Em resposta a uma repórter, ele disse:

> Bernardo Paz: Você nunca vai encontrar felicidade em pessoas como eu.
> Entrevistadora: Você não ficou mais feliz depois de Inhotim?
> Bernardo Paz: Piorou muito, minha filha.
> Entrevistadora: E qual é a maior angústia?
> Bernardo Paz: A angústia é terminar. Fazer o máximo que eu puder dentro das ideias que eu tenho, que são: criar as vilas; introduzir as quatro artes que são dança, música, teatro e orquestras e essas coisas todas, introduzir tudo enquanto arte. E fazer os quatro hotéis com 400 quartos; criar o centro de convenções para discussão dos problemas do mundo, criar um anfiteatro e colocar dentro do parque [...] Carregar o meu passado não é leve, porque tem muitos problema que eu venho carregando do passado [...] Fico aflito porque não sei se vou conseguir que isso se realize. (Bernardo Paz em *Revista Bravo!*, 2016).

A terceira imagem de Bernardo Paz que trago para aqui concentra-se na utopia que é Inhotim da perspectiva de terceiros e não na do próprio colecionador. Se na primeira imagem aqui descrita, aquela que se concentra nas ilicitudes atribuídas a Bernardo ao longo da vida, o Instituto aparece como "um monumento à onipresença do dinheiro sujo no mercado de arte" (Cuadros, 2018), nesta terceira imagem quase é desconsiderado o passado do idealizador de Inhotim para além da instituição – aliás, fala-se de Paz porque é, até certo ponto, indissociável de sua criação.

Aos meus olhos, leigos paisagisticamente, os 96 hectares de jardins de Inhotim, com lagos produzidos e tingidos por mãos humanas, apresentam uma natureza construída de forma a deixar claro o controle sobre ela. Extremamente domesticados, os jardins de Inhotim, para mim, têm uma presença forte, onírica, quase *kitsch.* Mas para muitas pessoas, o "sonho de criança" de Bernardo é redentor, "um jardim Botânico extraordinário e uma ode sublime à Natureza, com efeitos de cura pela natureza e arte" (Sebastião,

2016). Para Cordélia Mourão, ex-esposa de Tunga, em seu encontro com a arte, Inhotim apresenta “o verdadeiro luxo: a natureza, feita de água, de ar, de terra, de árvores e plantas, e a arte, filha da poesia e do desejo por aquilo que ainda não existe” (em Lara, 2018).

Segundo Ana Mendoza, que se coloca nos comentários da reportagem do *The Intercept Brasil* como alguém que trabalha com produção cultural e pesquisa a relação das artes com as formas capitalistas,

> Brumadinho é uma cidade cuja economia girou exclusivamente, até pouco tempo atrás, em torno de extração de minério de ferro e, nesta, trabalho escravo e infantil estiveram presentes. Ver jovens locais em outro ramo, em contato com outro tipo de trabalho é um fator que deve ser levado em consideração, junto a tantos outros do acesso à arte etc. (Ana Mendoza em Lara, 2018).

Quando se fala em Inhotim e nos cerca de 700 funcionários, comumente é enfatizada sua importância como um dos maiores empregadores da região, principalmente para os jovens, aos quais se apresenta como uma alternativa à mineração. Também é destacada a gratuidade do acesso à instituição nas quartas-feiras, quando “a frequentação popular é enorme”, em especial da população local e escolas da região. Segundo Cordélia:

> É fascinante observar essa gente tão diversa, de todas idades, de origem e condição simples, passear em Inhotim: sorridentes, de olhos [grandes e] abertos, estes visitantes 'virgens' estão pisando nas nuvens, literalmente encantados, como [se estivessem] no paraíso ao andar nesse parque jardim fabuloso que parece não ter fim, semeado de flores tropicais [exuberantes], no meio de lagoas verdes (...) Eles[,] que muitas vezes nunca entraram num museu, penetram nestas grandes casas [magníficas], de portas abertas, e de repente estão no meio de coisas bonitas e estranhas que não se parecem com nada daquilo que viram na TV. Recebem explicações, assistem sentados a projeções e a [vídeos]. Este passeio cultural e natural os deixa [animadíssimos] e com outra cabeça, lhes fazendo um bem profundo enorme, que nada tem a ver com a chamada 'diversão', tipo passeio para Disneyland![14] (Cordélia Mourão em Lara, 2018 – os colchetes indicam alterações minhas).

Em sua importante coleção de arte contemporânea, Inhotim abriga e mantém permanentemente expostas instalações de grandes dimensões, algumas criadas especificamente para o lugar. De maneira geral, considerando o preço de mercado de seus artistas, estes trabalhos foram baratos para o Instituto, seja porque foram concebidos especificamente para ele ou porque se tratava de projetos difíceis de vender, já que, dadas as suas

[14] Interessante a menção de Cordélia à Disneyland, pois em diferentes momentos Bernardo Paz afirmou que queria fazer de Inhotim uma "Disney World da vida contemporânea" (em Inhotim, 2014). Afirmou, ainda, ter a Disney como um modelo de sustentabilidade (Marília Gabriela Entrevista, 2011).

proporções, não caberiam facilmente em outras instituições. O fato dessas obras terem sido comissionadas pelo próprio Inhotim e ali executadas, também desonerou a instituição de impostos relativos à sua importação. A ambição e unicidade do projeto de Inhotim, junto com a presença de artistas internacionais na coleção a tornou (re)conhecida internacionalmente – o que escapa ao perfil de grande parte das coleções brasileiras particulares[15] (Cordova, 2018b).

Até este momento, apresentei rapidamente três imagens diferentes de Bernardo Paz. A proposta deste capítulo é não apenas trabalhar essas imagens de maneira holográfica, mas também mostrar que elas operam no mundo desta forma na medida em que coexistem, mesmo que não sejam acionadas simultaneamente. Quando falo em holografia, estou pensando na fotografia holográfica, composta pela sobreposição em camadas de diferentes imagens gravadas em um suporte com certa transparência. Com movimentos sutis da fotografia holográfica ou daquele que a observa, a luz incide sobre as imagens, é refletida pelas mesmas e por fim captada por nossos olhos de diferentes maneiras, resultando no trânsito entre as imagens e em um efeito de movimento (também holográfico). Uma pessoa nunca é apenas uma coisa. E nem sempre há uma continuidade evidente entre seus diferentes seres: pelo contrário, estes parecem, antes de mais nada, contraditórios e até mesmo incoerentes. E por vezes estes seres sequer podem habitar um mesmo espaço, ou serem percebidos por uma mesma mirada. A escala do olhar para Inhotim aqui proposta não está fechada em nenhum dos seres aqui apresentados de Bernardo Paz, nem se concentra na existência do Instituto como algo descolado de sua figura, mas engloba tanto a criatura quanto seu criador.

Justamente as tensões e as contradições existentes entre as imagens aqui retratadas de Bernardo Paz fizeram algumas pessoas sentirem a divulgação da matéria da *Bloomsburry Bussinessweek* e sua replicação no *The Intercept Brasil* como um “tiro no peito, uma confusão na mente” (Renato em Lara, 2018); fizeram com que os crimes ali descritos chocassem quem “já

[15] Por coleção particular me refiro as coleções de arte que não pertencem ao domínio público. Elas podem pertencer tanto a pessoas físicas (a esta que vos escreve, ao leitor ou à leitora, ao Bernardo Paz) como a pessoas jurídicas (uma empresa, por exemplo). Entendo que essas coleções podem ou não ser privadas, no sentido de serem de usufruto restrito, não abertas de alguma forma à visitação pública. Como veremos no decorrer deste texto, grande parte da coleção hoje presente em Inhotim é particular (de Bernardo Paz), mas não privada, na medida em que está cedida em comodato ao Instituto Inhotim, que a abre/expõe para o público.

teve a oportunidade de conhecer Inhotim", quem acreditava que o Instituto era "um respiro, uma celebração", quem "sabe o quanto aquele lugar é ou parece especial" (Thaís em Lara, 2018). Como já afirmei algumas linhas atrás, a prática de lavagem de dinheiro através de Inhotim era uma espécie de suposição sobre a qual grande parte das pessoas interessadas em arte já tinha ouvido falar de alguma maneira. Ao menos durante o período no qual fiz pesquisa de campo (entre os anos de 2012 e 2017), buchichos sobre o assunto corriam soltos nos bastidores do mercado de arte e eram recebidos ora como algo "bizarro" (Thaís em Lara, 2018), ora como "absurdos 'naturalizados'" (Ana Luisa Lima em Lara, 2018). Não se tratava, afinal, de uma "exclusividade do Brasil [ou de Paz], mas algo que acontece em todo lugar do mundo" (me disse certa vez um artista que circulou por Nova Iorque nos idos dos anos 2000 – caderno de campo, 2012). Mas, os crimes ambientais, as denúncias de trabalho infantil e escravo, a grilagem de terras, a "prática com os agricultores e o desrespeito pelo ser humano envolvidos no processo e citados no texto todo, são desumanos e impossíveis de digerir" (Thaís em Lara, 2018), pareceram ultrapassar algum tipo de limite de uma fronteira fluida entre o que seria o ilegal, mas moralmente aceitável, e o ilegal e inadmissível, ao menos para alguns amantes de arte e de Inhotim. "Triste." (Thaís em Lara, 2018). "O sentimento ao receber notícias como essas é de lamentação pelo Brasil ter algo tão único e impossível de pensar agora sem sentir tristeza" (Rubens em Lara, 2018).

Eu poderia averiguar e discorrer aqui sobre o efetivo impacto de tais denúncias sobre a figura de Bernardo e de Inhotim. Mas esta não é particularmente uma questão para este texto, que se interessa mais pelas lógicas relativas à existência de tais informações e como elas versam sobre a prática do colecionismo e dos encontros entre arte e dinheiro. Há coleções de arte contemporâneas que são montadas a partir de trocas entre artistas. Há coleções que são feitas através de trocas de obras de arte por trabalhos como textos críticos, produção de projetos, como parte de algum pagamento por certo serviço prestado ao artista. Há colecionadores "classe média" que parcelam as obras de arte que compram, ou que se concentram em múltiplos e/ou em obras de pequeno formato etc. Mas, se há um colecionismo "mainstream" de arte contemporânea, ele é feito por pessoas que têm mais do que dinheiro para comprar obras de arte, têm dinheiro para montar coleções. E esse dinheiro, em geral, vêm de atividades que não estão

relacionadas à arte – excetuando galeristas e marchands que são também colecionadores. São empresários colecionadores, investidores colecionadores, colecionadores empreiteiros, colecionadores industriais, fazendeiros colecionadores, colecionadores mineradores. Ou seja, não são apenas colecionadores – até porque ninguém nunca é apenas. Assim como as próprias coleções, que podem ser muitas coisas, podem ter muitas faces, compõem e são compostas por múltiplas narrativas. Elas podem, por exemplo, versar simultaneamente sobre um tempo, um grupo, um país; sobre o modo como um colecionador pensa e se relaciona com o mundo, sobre seus sonhos e desejos, sobre o modo como pensa e compõe a si mesmo, dando sentido à sua existência, a tal ponto que a coleção pode se tornar o próprio corpo do colecionador – como diz o colecionador e galerista Eduardo Brandão, "sua coleção faz parte do seu corpo, igual ao calcanhar" (Quintas, 2009).

Algo que chamou minha atenção ao longo do campo de minha pesquisa de doutorado é que, por vezes, as coleções, ou ao menos algumas obras dentro das coleções, podem justamente explicitar o movimento holográfico entre os diferentes seres dos colecionadores, ser indícios de tal movimento ou simplesmente o produzir diante de nossos olhos. Esse seria o caso, por exemplo, do empreiteiro que tivesse em sua coleção uma obra composta pela imagem de uma casa simples como das famílias que expulsou dos arredores de seu empreendimento; do investidor que fez fortuna através de especulações duvidosas no mercado financeiro e tem obras que versam criticamente sobre isso; ou de colecionadores que compram obras de arte que criticam o próprio sistema da arte ou a prática do colecionismo (Cordova, 2017, 2018b).

Voltemos a Bernardo Paz e a Inhotim. Grande parte do espaço expositivo *indoor* de Inhotim é composto por pavilhões dedicados e/ou construídos especificamente para os artistas que abrigam. Algumas destas edificações são, elas mesmas, parte das obras de arte desses artistas, como é o caso de *Sonic Pavillion* (2009) de Doug Aitken e *De Lama Lâmina* (2009) de Matthew Barney. Coincidentemente, *Sonic Pavillion* e *De Lama Lâmina* são dois trabalhos artísticos que criam um movimento holográfico sobre as três imagens de Paz acima descritas. *Sonic Pavillion* é um “pavilhão de vidro e aço, revestido de película plástica; poço tubular de 202 m de profundidade” (Instituto Inhotim, https://www.inhotim.org.br) e microfones. Trata-se de um

buraco com um diâmetro relativamente pequeno (minha memória diz que cerca de 50 cm), mas de grande profundidade, escavado e microfonado com o intuito de captar o som da terra e projetá-lo, em tempo real, para o interior do pavilhão de vidro cujo centro é o buraco em questão. Para mim, é uma obra que versa sobre a terra enquanto um ser vivo e em movimento, dentro da coleção de alguém que fez fortuna escavando a terra, ferindo sua topografia. Me pergunto: qual teria sido o som de *Sonic Pavillion* durante o tsunami de lama da Vale S. A.?

De Lama Lâmina é uma estrutura "geodésica de aço e vidro" que abriga um trator florestal enlameado içando uma árvore branca, sem folhas (que é uma escultura em polietileno de alta densidade). O trator está em uma posição bastante instável, com uma das rodas dianteiras sobre um pequeno banco. Trata-se de "uma narrativa que toma o candomblé baiano como referência e versa sobre o conflito entre Ogum, orixá do ferro, da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, das plantas e das forças da natureza" (Instituto Inhotim, https://www.inhotim.org.br). E mais, segundo um texto disponível no site da instituição:

> *Do lado de fora, num cenário aparentemente inacabado, a devastação e o sublime se instauram. Os domos geodésicos de aço e vidro oferecem um contraste futurista à paisagem ancestral de morros de minério e árvores abatidas. Do lado de dentro, o espaço é tomado pela máquina, construção humana que ergue uma escultura que representa uma árvore.* (Instituto Inhotim, https://www.inhotim.org.br).

O "dualismo entre destruição e criação, progresso e conservação, fecundidade e morte" (Instituto Inhotim, https://www.inhotim.org.br) presente em *De Lama Lâmina* e nas narrativas sobre a mesma se reverbera na existência de Inhotim, construído em uma região transformada pela mineração, alcançando a própria figura de Bernardo Paz destruidora de terras, morros, vidas e a que criou a "terra das maravilhas do Brasil da arte contemporânea" (Udko, 2013) com dinheiro oriundo das lógicas capitalistas mais avassaladoras. Me pergunto há algum tempo se é possível pensar a construção de coleções e abertura das mesmas para o público como uma espécie de redenção ou processo de *purificação* de certas riquezas. Embora o que vou colocar agora não possa ser estendido a todos os colecionadores, durante minha pesquisa de doutorado, observei em algumas narrativas uma lógica quase filantrópica na abertura da coleção, uma espécie de retribuição à sociedade por *benevolência* do colecionador – além da ideia de que obras de arte não pertencem ao colecionador (que seria uma espécie de guardião

privilegiado das mesmas) e da pretensão de *deixar algum legado* através da coleção (Cordova, 2018b). Isso parece, de algum modo, ter a ver com a percepção da riqueza como algo construído socialmente e, portanto, do colecionador como portador de uma certa dívida com a sociedade. A própria coleção e sua abertura, além de propiciar o prazer do convívio com obras de arte, poderia ser lida nesta chave também como uma espécie de *quitação de uma dívida moral* pela riqueza que permite a alguém ser colecionador. Mas *quitar tal dívida* também teria o efeito de legitimar moralmente certas riquezas através do colecionismo, tornando o colecionador ainda mais poderoso, seja no mundo da arte, seja em outras esferas da sociedade (aliás, um dos efeitos comuns das ações filantrópicas é justamente produzir e replicar relações de desigualdade – como demonstra a tese de Corrêa, 2007)[16].

Embora *De Lama Lâmina* e *Sonic Pavillion* sejam duas das obras mais icônicas da coleção construída por Bernardo expostas em Inhotim[17] que versam sobre a terra, desmatamento e, de alguma forma, mineração, elas não são as únicas que colocam em movimento holográfico e tensionam as imagens-seres de Bernardo aqui apresentadas. Quando visitei Inhotim, em outubro de 2016, me deparei com um de seus mais recentes e sensíveis espaços expositivos, a Galeria Claudia Andujar, dedicado à artista e aos Yanomami – com quem o trabalho de Andujar está intimamente entrelaçado. Militante, Andujar é uma das mais importantes e potentes artistas que vivem e produzem no Brasil. Nas palavras do crítico Fabio Cypriano, "nos últimos 50 anos, a artista dedicou sua vida à tribo, sendo uma das figuras essenciais na criação do Parque Yanomami, em 1991, com área de 96 mil km², no norte dos Estados de Roraima e Amazonas. Já foi dito que esta é a maior obra de 'land art' da história" (2015). A artista definiu a inauguração da galeria em Inhotim como um dos dois momentos mais importantes de sua vida (Claudia Andujar em Inhotim, 2016). Para se ter ideia da dimensão de tal afirmação, o outro

[16] A antropóloga Aline Iubel, que tem pesquisado nos últimos tempos questões relacionadas a terras indígenas, ao ler o manuscrito deste capítulo lembrou que nas narrativas sobre garimpo é comum aparecer a ideia de que o dinheiro ganho nessa atividade é de alguma forma sujo, amaldiçoado, e que, portanto, não se pode guardá-lo: ele deve ser gasto de forma pública e rápida, como dizem os garimpeiros de ouro da Amazônia (Slater, 1994) (ver também Goody, 2012; Guedes, 2014; Taussig, 2010). Trata-se de uma concepção de riqueza bastante diferente da forma como normalmente é pensada no capitalismo (genericamente falando), que tem a ver com acúmulo. Embora garimpo seja bem diferente da mineração em escala industrial (sendo este último o modo como Bernardo fez seu dinheiro – desconsiderando aqui a possibilidade de fraudes financeiras), o colecionismo de arte pode ser simultaneamente uma maneira de acúmulo e de tornar público o dinheiro ganho através da abertura da coleção.

[17] Como veremos ao longo do texto, após um acordo de Bernardo Paz com o Governo de Minas Gerais, *Sonic Pavillion* de *De Lama Lâmina* pertencem ao governo mineiro, mas seguem em comodato com Inhotim (Linhares, 2018b)

momento importante foi a demarcação da terra Yanomami. Observo que uma das grandes lutas do povo Yanomami foi e é contra os garimpeiros que invadiram suas terras atrás de ouro e mataram sua gente, seja diretamente com suas armas ou através das epidemias que disseminaram. No momento da inauguração da Galeria Claudia Andujar, Davi Kopenawa disse que os Yanomami são "inimigos da mineração em terra indígena" (em Inhotim, 2016). Ainda que haja diferenças entre garimpo e a mineração em escala industrial, em sua fala, Davi aproximou as duas práticas e estendeu suas críticas às mesmas em terras não indígenas ao afirmar que:

> O governo de Minas Gerais está surdo de máquina (...). A mineração não vai trazer benefício pro povo brasileiro. A mineração não vai fazer bem para a saúde. A mineração vai só criar problema. Destruir a natureza, destruindo a terra, a montanha, sujando o rio, matando o peixe, criando problema. (Davi Kopenawa in Inhotim, 20/06/2016).

Imagino que estar em Inhotim para os Yanomami, bem como a propagação de suas imagens "fixadas em peles de papel" (Kopenawa & Albert, 2015: 64) através dos trabalhos de Andujar ali expostos, tem a ver tanto com dizer aos brancos que estão vivos quanto com um projeto de levar ao "povo da mercadoria" "a voz dos *xapiri*[18]" - que na floresta "brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim, eles queiram defendê-la conosco?" (Kopenawa & Albert, 2015: 65) A presença dos Yanomami e de Claudia Andujar em Inhotim me perturbou particularmente quando visualizei o pavilhão através do Google Maps e o vi quase vizinho a uma mina identificada como Ferrous Esperança Mineradora. São menos de 500 metros de distância. Tal presença segue me fazendo refletir, em especial com o rompimento da barragem do Córrego do Feijão, que, em linha reta, fica a um pouco mais de seis quilômetros da galeria. Me conforta pensar que, mais que uma contradição, é um ato político potente de ocupar um espaço voltado ao pensamento "confuso e obscuro" (Kopenawa & Albert, 2015: 78) dos brancos, ironicamente também com certo suporte do dinheiro do metal arrancado do sol.[19]

Poderia avançar aqui refletindo sobre a presença dos Yanomami no Instituto, mas quero concentrar-me em Bernardo Paz e Inhotim e no que esses seres podem nos informar a respeito de colecionadores, colecionismo

[18] De forma simplificada e com um certo equívoco, podemos traduzir *xapiri* como uma qualidade de espíritos que integram o mundo Yanomami.

[19] Lembrando que, segundo Martí (2015), um terço dos custos de Inhotim eram suportadas por Bernardo Paz. A Galeria Cláudia Andujar, no entanto, foi patrocinada pelo Banco Santander (Redação Inhotim, 2015).

e coleções. Inhotim não é apenas Bernardo Paz e o dinheiro vindo da mineração (ou outras fontes). Muitas pessoas trabalham e trabalharam para construir Inhotim, ou mesmo investiram recursos na instituição. Desde os anos 2000, seis anos antes de abertura do Instituto para o público, o que viria a ser Inhotim já contava com uma curadoria de arte que escolhia os trabalhos que iriam compor a coleção de Bernardo (Goldstein, s/d), que hoje está em comodato na instituição. Mas, segundo Bernardo, ele tinha que gostar dos trabalhos escolhidos pela curadoria (em Marília Gabriela Entrevista, 2011), ou seja, precisava haver uma confluência entre tais escolhas e seus gostos, desejos e interesses. Muitas pessoas jurídicas também investem e/ou investiram no Instituto – seja através de empréstimos para implementar projetos correlatos (Bernardo Paz em depoimento à juíza federal Camila Velano, TV Folha, 2017); seja através do patrocínio com incentivo fiscal via Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais[20]; ou ainda através da construção de parcerias para a prestação de serviços.

Há um esforço claro, ao menos desde 2017, de desvinculação de Inhotim da figura de Paz. O diretor executivo do Instituto, Antônio Grassi, afirmou na ocasião da saída do empresário da presidência do Conselho do Instituto, que "um museu como Inhotim não pode ficar associado à imagem de uma única pessoa. O momento é o de garantir transparência, segurança jurídica e a confiança dos nossos atuais e futuros patrocinadores" (O Globo, 2017). Divulgou-se na mídia que Bernardo teria doado as terras da fazenda e edificações para o Instituto já em 2015; que Inhotim, enquanto uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) "não pertence a Bernardo" O Globo, 2017); e que há uma clara "divisão de Bernardo e suas empresas e a OSCIP" (Ricardo Gazel em Peixoto, M., 2017). Em um acordo com o Governo de Minas Gerais para quitar suas dívidas fiscais, Bernardo doou ao Estado 20 obras de sua coleção (dentre elas *De Lama Lâmina* e *Sonic Pavillion*) – que, como parte do acordo, passou a participar da administração do Instituto, dentre outras garantias em relação à manutenção do mesmo (Linhares, 2018b). O economista Ricardo Gazel, que assumiu a presidência do Conselho no lugar de Bernardo, afirmou ainda que é interessante que Inhotim se torne cada vez menos dependente de terceiros

[20] Em termos de patrocínio financeiro, o site do Instituto apresenta apenas pessoas jurídicas que incentivam via incentivo fiscal, com destaque às logos da Vale S.A., Itaú, Vivo, Taesa e Cemig.

(Peixoto, 2017). E que, em 2017, 90% dos custos de manutenção da instituição teriam sido obtidos por recursos via Lei Rouanet, patrocínio direto e bilheteria (Peixoto, 2017.).

Se nem Paz nem seu dinheiro fizeram o Instituto sozinhos, também não haveria Inhotim sem o colecionador e, neste sentido, suas pessoas se confundem. A criação de instituições de interesse público a partir de coleções particulares é algo particularmente recorrente. Muitos museus nascem justamente desse tipo de coleção. Para citar apenas um, este é o caso do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Construir OSCIPs para abrigar coleções, abri-las para o público e, certamente, ampliar as possibilidades em termos de arrecadação financeira (e abatimentos de impostos), têm sido caminhos cada vez mais recorrentes para os colecionadores interessados no que chamam de institucionalizar as coleções – inclusive como alternativa à prática de colocá-las em comodato junto a instituições já existentes[21]. Dois outros exemplos brasileiros de instituições criadas por colecionadores para abrigar suas coleções são o Instituto Figueiredo Ferraz, localizado em Ribeirão Preto/SP e o Museu da Fotografia em Fortaleza/CE.

Apesar dos esforços do Instituto Inhotim de dissociar sua imagem de Bernardo Paz, diferentes matérias de imprensa ainda se referem ao colecionador como "'dono' de Inhotim" (Carazza, 2018), chamando as obras de arte negociadas com o Governo de Minas Gerais para quitação das dívidas de Bernardo como "obras de Inhotim" (Linhares, 2018a) ou destacando a ligação entre Bernardo e Inhotim em suas chamadas jornalísticas. Como escreveu Cordélia Mourão no debate travado nos comentários da já citada matéria do *The Intercept Brasil* sobre crimes trabalhistas e ambientais do empresário: "Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de

[21] O comodato é relativo à cessão de uma coleção privada para uma instituição que, em contrapartida ao direito de expor as obras que a compõem e, eventualmente, emprestá-las para outras instituições, se responsabiliza pela manutenção da mesma. Muito embora, em um primeiro momento, a prática soe como uma 'benesse' para as instituições de maneira geral, uma vez que estas poderiam ter livre acesso a obras que não teriam condições de adquirir, a manutenção das coleções tem um custo que pode ser relativamente alto. Além do mais, o aceite do comodato por uma instituição de renome é um reconhecimento da importância da coleção, o que pode repercutir em uma série de vantagens para o colecionador, seja na aquisição de novas obras de arte como na valorização monetária da coleção. No Brasil, a prática do comodato tem sido recorrentemente questionada como uso de instituições públicas para atender interesses particulares; pelos gastos que geram aos cofres públicos, que poderiam investir tais valores na construção dos acervos das instituições (o que é tido como um ponto genericamente fraco dos museus de arte contemporânea); e pelo fato de acabar contribuindo para que instituições públicas (ou de interesse público) repliquem a visão/o olhar para a arte de particulares (Cordova, 2017, 2018a, 2018b).

mineração!" (Cordélia Mourão em Lara, 2018).

Conforme disse há algumas páginas, em meu doutorado, no qual me concentrei nos colecionadores privados relacionados a um circuito *mainstream*[22] do mercado brasileiro de arte contemporânea (Cordova, 2018b), aprendi que há diferentes tipos de colecionadores de arte contemporânea e coleções, formas de colecionar e motivações para construir coleções. Bernardo Paz e Inhotim, certamente, são únicos, seja na escolha do que colecionar como na escala do projeto que é Inhotim. E são únicos também para pensar as, por vezes, tensas relações entre arte, colecionismo e dinheiro e mesmo sobre a relação entre a figura do colecionador e sua própria coleção.

Desejavelmente e idealmente, no meio do colecionismo privado, toda coleção é, de alguma forma, única. Uma coleção é composta pelo "olhar" do colecionador (sua perspetiva de mundo; seus gostos; seus modos de escolher obras; seu conhecimento pela arte) e pela tessitura das obras escolhidas postas em relação através da mesma. Sua 'autenticidade', 'seriedade' e 'verdade' estão diretamente relacionadas às motivações daquele que coleciona para ser colecionador. Tais termos são comumente atrelados a coleções reconhecidas e tidas como relevantes e aparecem tanto nas narrativas dos colecionadores como na de outros atores do mundo da arte contemporânea, e ainda na própria literatura especializada – a exemplo de Gomide (2014); Grijp (2006); Tacca (2015) e mesmo clássicos, como Benjamin (1987). E, segundo a moralidade vigente dentre os atores que pesquisei, o mais legítimo dos legítimos motivos para se adquirir uma obra de arte é a paixão (e o interesse na 'arte pela arte'), em detrimento ao interesse decorativo[23], de distinção e ascensão social (poder)[24] e, principalmente, de investimento – no sentido de fazer dinheiro através da arte. Há, inclusive, uma sociologia nativa de classificação dos colecionadores onde, de maneira geral,

[22] Por colecionismo *mainstream* me refiro àquele diretamente relacionado ao circuito comercial de maior visibilidade e poder das artes visuais contemporâneas. De maneira geral, diz respeito às coleções feitas com quantidades consideráveis de dinheiro e a compradores constantes que se relacionam com galerias de médio e grande porte.

[23] Que frequentemente aparece na narrativa dos colecionadores particulares como o primeiro mote para adquirir arte, mas que é superado ao se tornar um colecionador (Cordova, 2018b).

[24] É claro que se tornar colecionador é se tornar alguém que importa no mercado das artes, uma vez que uma série de atores, tais como galeristas e artistas, dependem diretamente dos colecionadores para sustentar seus negócios. E quanto mais significativa uma coleção se torna, maior a relevância/prestígio/privilégios que o colecionador tem no mundo da arte. Mas parece ser desejável que tal construção social seja um efeito colateral do colecionismo de arte, não seu principal objetivo. Em campo, acompanhei falas em que o apontar um colecionador como sendo alguém motivado pela ascensão social era uma forma de desqualificá-lo enquanto colecionador (bem como de desqualificar a sua coleção).

a categoria colecionador-investidor funciona de forma acusatória e da qual, quando versam sobre suas coleções, os colecionadores buscam se distanciar.

Claro que tal lógica não é absoluta: alguns colecionadores argumentam que mesmo que comprem arte com outros objetivos, uma vez que colocam boa parte do patrimônio em tal tipo de aquisição, ela se torna também um investimento. Para tais colecionadores, comprar obras de arte para uma coleção particular tem uma espécie de efeito colateral que é transformar arte em um ativo (um bem de valor comercial) e que, enquanto tal, pode se valorizar – e tal valorização é, em geral, vista como uma espécie de reconhecimento de que o colecionador fez uma boa escolha, de que tem 'um bom olho'. Mesmo assim, dentro do contexto pesquisado, não conheci um colecionador que se colocasse antes de mais nada como um investidor cujo principal objetivo através da coleção fosse ganhar dinheiro.

Do ponto de vista das atores das artes visuais, parece haver uma tensão constante na relação entre arte e dinheiro. E tal tensão se destaca no âmbito do colecionismo *mainstream* particular. Embora boa parte da produção artística seja crítica ao mundo contemporâneo e às dinâmicas de poder e práticas que a sustentam[25], por vezes também depende de alguma forma do financiamento realizado com dinheiro obtido através das lógicas que criticam (seja para circular, ser exposta ou mesmo para a existência financeira de seus artistas). É claro que não é possível estender tal situação à totalidade das ações de mecenato ou aquisição de arte. Mas quando isso acontece, como lidar com tal *contradição*? Alguns atores das artes visuais optam por se manter distantes dessas situações que veem como conflitivas. Outros (essa me parece a atitude mais comum) não conectam os modos de obtenção de recursos daqueles que suportam de alguma forma a arte com tal prática.

Outros atores, por fim, têm ciência dessa conexão e a entendem como uma espécie de política de redução de danos através da qual fazem o dinheiro oriundo de atividades que causam mal-estares sociais e ambientais (e etc.) suportar reflexões críticas a elas. Ou, como me disse certa vez um galerista que tinha uma orientação política bem menos conservadora que parte

[25] O que fica claro, por exemplo, na perseguição que artistas e intelectuais progressistas têm sofrido no último ano no Brasil frente ao atual avanço no campo político de forças conservadoras nos costumes e liberais na economia.

significativa dos colecionadores com os quais negociava[26], via o vender arte para tais colecionadores como uma estratégia de redistribuição de renda do colecionador rico para o artista que luta para sobreviver fazendo sua arte, muitas vezes crítica ao sistema (caderno de campo, 2014). Conversando com alguns artistas, também percebo a escolha de inserir seus trabalhos nessas situações contraditórias como uma espécie de estratégia de guerrilha que utiliza brechas para implementar suas ideias em terrenos hostis. E, quase sempre, junto com tudo isso, existe o interesse dos atores das artes visuais de viver de seu trabalho artístico e viabilizar a continuidade do mesmo. Mas, independente da origem do dinheiro que suporta a arte, a aproximação da arte com a esfera econômica parece tornar a própria existência de um mercado de arte em algo conflituoso para alguns.

> *Ao tornar contextualmente obras de arte trocáveis por dinheiro, como tantos outros bens o são, as pessoas atuantes no mercado aproximam bens artísticos de coisas ordinárias. [...] Parece haver, por parte significativa dos atores da arte contemporânea, um esforço contínuo em mantê-la apartada das demais esferas da vida. Isto já foi discutido em alguma medida nos escritos de Geertz relativos à arte como um sistema cultural (1997), nos de Pierre Bourdieu sobre a autonomia da arte (1996) e em problematizações a tal autonomia através de conceitos como o de heteronomia – que versa sobre [como a arte é interdependente de outros sistemas, Graw, 2012].* (Cordova, 2018b: 289).

Em um dossiê sobre o sistema da arte editado recentemente pela *Revista ouvirOUver*, foi publicado o texto *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos*, de Isabelle Graw (2017). O texto versa justamente sobre o que a autora se refere como acúmulo de "queixas sobre a expansão do mercado artístico e suas consequências supostamente devastadoras para a arte" (Graw, 2017: 397). Para esta autora:

> *Na definição da arte moderna pela estética do século XVIII já estava implícita uma dimensão econômica: ao proclamar a arte como um princípio mais elevado e, mais do que isso, ao desobrigá-la de sua finalidade específica, a estética criou as condições ideais para a exploração mercadológica da arte. (...) A formulação do conceito moderno de arte abriu caminho para as transações de obras de arte supostamente autônomas num mercado de arte com as características do de hoje*. (Graw, 2017: 398).

Também segundo Ana Letícia Fialho:

> *A importância dos colecionadores privados brasileiros fica evidente não só por sua capacidade de movimentar o negócio das galerias, fomentando indiretamente a produção contemporânea na medida que constituem e expandem suas coleções privadas, mas também como agentes fundamentais do colecionismo institucional. Comitês de aquisição, clubes de colecionadores, grupos de patronos… Os modelos e programas podem apresentar diferenças, não obstante, a captação de recursos junto a indivíduos com alto poder aquisitivo*

[26] Com os últimos processos políticos no Brasil, que culminaram no impeachment da presidenta Dilma Roussef (Martí, 2016) e, mais recentemente, na eleição de Jair Bolsonaro para a presidência, explicitou-se uma já clara (e genérica – portanto não universalizável) cisão política entre artistas, pesquisadores, curadores, críticos e estudantes de arte e colecionadores e galeristas.

> *constitui a principal estratégia das instituições brasileiras para viabilizar aquisições.* (Fialho, 2017: 386).

É claro que, como vimos, é preciso mais do que dinheiro, para se fazer uma coleção – em especial uma *coleção séria*. É preciso que o colecionador (e/ou as pessoas que trabalhem para ele ou com ele no processo de construção de uma coleção) se envolvam com a atividade, pesquisem, se dediquem a ela. É comum os colecionadores narrarem que gastam grande parte de seu tempo livre envolvidos com a coleção ou com atividades diretamente relacionadas à mesma. Pensando no colecionismo de maneira ampla, não especificamente no de arte contemporânea, Walter Benjamin afirmou que "colecionar é um fenômeno primevo de estudo: o estudante coleciona saber" (2009: 241). Já o antropólogo Paul Van der Grijp destacou que, enquanto "uma preocupação de elite, o colecionismo pode ser definido em primeira instância como uma acumulação sistemática de objetos preciosos que correspondem a um conhecimento. Para colecionadores sérios, colecionar costuma ser uma forma culta de lazer" (2006: 31[27]). O conhecimento intrínseco à prática do colecionismo é articulado na construção de uma coleção com a qual o colecionador se identifica. Certa vez, o galerista e colecionador Eduardo Brandão afirmou: "minha coleção, no fundo, é um documento da minha vida" (em Quintas, 2009). Como bem colocou o antropólogo Fernando de Tacca, que pesquisou alguns colecionadores privados de fotografia no Brasil, "indivíduo e coleção são intrinsecamente dependentes e habitam o mesmo território" (2015: 16). Ou, mais radicalmente, podemos traçar um paralelo com a afirmação de Eduardo Brandão, já citada anteriormente, de que "sua coleção faz parte do seu corpo, igual ao calcanhar" (em Quintas, 2009), com a ideia de Jean Baudrillard de que "colecionamos sempre nós mesmos" e de que "a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final sempre é a pessoa do colecionador" (1993: 99). Eu diria que não apenas do colecionador, mas de todos aqueles que a fazem junto com ele, quando é o caso. E também de tudo aquilo que faz a coleção junto com o colecionador (o dinheiro da mineração, a fazenda, as relações, etc.). E, por isso, a dificuldade de se separar Inhotim das complexas e instáveis imagens-seres holográficos de Bernardo Paz.

25 de fevereiro de 2019. Um mês depois do rompimento de uma das

[27] A citação em inglês: enquanto "an elite preoccupation collecting may be defined in the first instance as the systematic accumulation of precious objects a corresponding knowledge. For serious collectors, collecting used to be a form of cultivated leisure" (Grijp, 2015: 16).

barragens da Mina do Córrego do Feijão, Brumadinho vive o luto e a revolta de suas perdas, com 179 corpos identificados e ainda buscando por 131 pessoas desaparecidas (G1 Minas, 2019). Neste mesmo dia, o jornalista Piero Locatelli publicou em um site de comunicação brasileiro uma impactante matéria intitulada "Com luto, ódio e busca por corpos, Brumadinho (MG) teme futuro sem a Vale". Logo na abertura da reportagem, traz a fala de Jaime Barbosa, ex-funcionário da referida empresa: "Morreu meu irmão. Morreram meus parentes. Mas não pode deixar a cidade morrer. Como vão viver meus filhos? Como vão viver meus netos?" (2019). A Vale S.A. é a maior empregadora de Brumadinho. Se a cidade era "relativamente rica", como bem destaca Locatelli, ela era também "totalmente dependente da extração de minério" (G1 Minas, 2019). E não apenas aqueles que trabalham na Vale dependem dela, mas quase todos os habitantes de Brumadinho, em função dos impostos, da compensação ambiental e royalties do minério de ferro pagos à cidade. Sem esses valores, segundo o prefeito da cidade, não seria possível sequer prover os serviços mais básicos aos cidadãos. "Se fechar a mina, isso aqui vai virar uma cidade fantasma" (Jaime Barbosa em Locatelli, 2019). Se toda mina uma hora acaba (e a previsão era de que a Mina Córrego do Feijão fosse desativada em 2027), o temor é que o recente desastre acelere tal processo. Sem a Vale S. A., como perspectiva econômica, por ora, Brumadinho tem duas opções, que são vistas com ceticismo por seus habitantes: a agricultura e o turismo. E a principal responsável pelo crescimento do turismo na região nos últimos anos foi "a fundação de Inhotim, o mais importante museu a céu aberto de arte contemporânea do Brasil. O número de leitos em hotéis passou de 300, em 2008, para 1 300 em 2016" (Locatelli, 2019). É preciso se preocupar com Inhotim.

Referências Bibliográficas

Baudrillard, J. (1993). *O sistema marginal: a coleção. O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.

Benjamin, W. (1987). *Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador*. Rua de mão única (pp. 227-235.) São Paulo: Editora Brasiliense.

Cordova, D. Z. (2017). Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *ouvirOUver*. Acessado em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39149

Cordova, D. Z. (2018a). Happenstance museum. In Grossi, M. P., Silva, S. L. [et al]. *Anais 18º Congresso Mundial de Antropologia*. Florianópolis: Tribo da Ilha.

Cordova, D. Z. (2018b). *Relações apaixonadas, interesses obsessivos: uma etnografia sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea* (Tese de doutoramento). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.

Corrêa, J. B. S. S. (2007). *Relações de segregação: novas práticas filantrópicas entre a elite paulistana* (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Fialho, A. L. (2017). *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. ouvirOUver*. Acessado em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39334

Goldstein, I. (s/d). Relato da mesa 'Colecionismos do contemporâneo no Brasil'. *Fórum Permanente*. Acessado em http://www.forumpermanente.org/event_pres/oficinas-de-curadoria/copy_of_a-virada-global-da-arte-contemporanea-nas-colecoes-brasileiras/relatos/relato-da-mesa-201ccolecionismos-do-contemporaneo-no-brasil201d.

Gomide, A. C. (2014). *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: um estudo* (Tese de doutoramento). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Goody, J. (2012). *Metals, culture and capitalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Graw, I. (2017). *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos*. ouvirOUver. Acessado em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40025

Grijp, P. V. D. (2006). *Passion and profit. Towards and Anthropology of Collecting*. Berlin: LIT Verlag.

Guedes, A. (2014). Fevers, movements, passions and dead cities in Northern Goiás. *Vibrant*. Acessado em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412014000100003

Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Slater, C. (1994). ''All That Glitters': Contemporary Amazonian Gold Miners' *Tales. Comparative Studies in Society and History*. V. 36, n. 4, pp. 720-742.

Tacca, F. (2015). *Colecionadores privados de fotografia no Brasil*. São Paulo: Intermeios.

Taussig, M. (2010). *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Editora Unesp.

Outras Referências

Carazza, B. (2018, 04 de maio). Mais uma jogada de mestre do mecenas brasileiro. *Folha de São Paulo* (blog). Acessado em https://oespiritodasleis.blogfolha.uol.com.br/2018/05/04/mais-uma-jogada-de-mestre-do-mecenas-brasileiro/

Correio da Lapa (2009, 09 de julho). Inhotim: a grande lavanderia mineira. *Correio da*

Lapa. Acessado em http://correiodalapa.blogspot.com/2009/07/inhotim-grande-lavanderia-mineira.html

Cuadros, A. (2018, 08 de junho). The crimes that fueled a fantastic Brazilian museum. *Bloomberg Businessweek*. Acessado em: https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum

Cypriano, F. (2015, 28 de novembro). Inhotim é lugar adequado para obra sensível como a de Andujar. *Folha de São Paulo*. Acessado em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1711960-inhotim-e-lugar-adequado-para-obra-sensivel-como-a-de-andujar.shtml

Diário do Centro do Mundo (2018, 9 de junho). Novos crimes de Bernardo Paz, fundador de Inhotim, são descobertos. *Diário do Centro do Mundo*. Acessado em https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/novos-crimes-de-bernardo-paz-fundador-do-inhotim-sao-descobertos/

Dieguez, C. (2016, julho). A onda. Uma reconstituição da tragédia de mariana, o maior desastre ambiental do país. *Piauí.* Acessado em https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-onda-de-mariana/

Fialho, A. L. (2017). *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. ouvirOUver*. Acessado em http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39334

G1 Minas (2019, 25 de fevereiro). Sobe para 179 o número de mortos identificados em Brumadinho. *G1 Minas Gerais*. Acessado em https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/02/25/sobe-para-179-o-numero-de-mortos-identificados-em-brumadinho.ghtml

Inhotim (2014, 28 de março). *Bernardo Paz- Instituto Inhotim*. Inhotim [YouTube]. Acessado em https://www.youtube.com/watch?v=bWVIquGWacQ.

Inhotim (2016, 20 de junho). Inaugurações 2015. *Seminário Visão Yanomami - mesa 1. Inhotim* [YouTube]. Acessado em https://www.youtube.com/watch?v=17ybiRjCQa4

Lara, B. (2018, 8 de junho). De grilagem a trabalho infantil: surgem novos crimes de Bernardo Paz, idealizador do Inhotim. *The Intercept Brasil*. Acessado em https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/?comments=1%23comments.

Linhares, C. (2018a, 30 de abril). Bernardo Paz paga dívidas de impostos com obras de Inhotim. *Yahoo! Notícias*. Acessado em https://br.noticias.yahoo.com/bernardo-paz-paga-d%C3%ADvidas-impostos-000600979.html

Linhares, C. (2018b, 30 de abril). Inhotim e governo de Minas assinam acordo para transferência de 20 obras de arte. *Folha de São Paulo*. Acessado em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/inhotim-e-governo-de-minas-assinam-acordo-para-transferencia-de-20-obras-de-arte.shtml

Locatelli, P. (2019, 25 de fevereiro). Com luto, ódio e busca por corpos, Brumadinho

(MG) teme futuro sem a vale. *Notícias Uol*. Acessado em https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/reporter-brasil/2019/02/25/com-luto-odio-e-busca-por-corpos-brumadinho-teme-futuro-sem-a-vale.htm

Marília Gabriela Entrevista (2011, 21 de julho). *Bernardo Paz fala sobre a importância da arte contemporânea* [entrevista]. Acessado em http://gnt.globo.com/programas/marilia-gabriela-entrevista/videos/1569481.htm.

Martí, S. (2015, 19 de agosto). Contra crise, Instituto Inhotim põe suas galerias para 'adoção'. *Folha de São Paulo*. Acessado em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1670440-contra-crise-instituto-inhotim-poe-suas-galerias-para-adocao.shtml.

Martí, s. (2016, 04 de abril). SP-Arte vive polarização política entre galeristas pró e anti-impeachment. *Folha de São Paulo*. Acessado em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1757720-sp-arte-vive-polarizacao-politica-entre-galeristas-pro-e-anti-impeachment.shtml

O Globo (2017, 27 de novembro). Adriana Varejão reúne artistas em defesa de Inhotim. *O Globo*. Acessado em https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/adriana-varejao-reune-artistas-em-defesa-de-inhotim-22121718

Peixoto, M. (2017, 07 de dezembro). "Estou revendo as contas", diz novo presidente de Inhotim após saída de Bernardo Paz. *Uai*. Acessado em https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/12/07/noticias-artes-e-livros,218069/estou-revendo-as-contas-diz-novo-presidente-de-inhotim-saida-paz.shtml

Peixoto, S. (2019, janeiro). Lama da Vale contamina rio Paraopeba e devasta vida de indígenas, que avisam: 'Espírito guerreiro'. *BHAZ*. Acessado em https://bhaz.com.br/2019/02/07/lama-vale-contamina-rio-paraopeba-indios/

Quintas, G. (2009, 20 de setembro). Eduardo Brandão: um discurso amoroso sobre

colecionismo. *Olhavê*. Acessado em http://olhave.com.br/2009/09/um-discursoamoroso-sobre-colecionismo/

Redação Inhotim (2015, 11 de novembro). Inhotim inaugura Galeria Cláudia Andujar. *Inhotim*. Acessado em https://www.inhotim.org.br/blog/inhotim-inaugura-galeria-claudia-andujar/.

Revista Bravo! (2016, 24 de agosto). Bravo! entrevista: Bernardo Paz, fundador de Inhotim. *Revista Bravo!* [Youtube]. Acessado em https://www.youtube.com/watch?v=PYCTOsycETw

Rossi, A. (2019, 06 de fevereiro). Tragédia em Brumadinho: a funcionária da Vale que alertou sobre o desastre pelo rádio e fugiu de ré em caminhão com 90 toneladas. *BBC News*. Acessado em https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47138258

Sebastião, W. (2016, 04 de novembro). Fundador do Inhotim, Bernardo Paz, conta como fundou o museu que completa 10 anos. *Uai.* Acessado em

https://www.uai.com.br/entretenimento/

Souza, F., Fellet, J. (2019, 29 de janeiro). Brumadinho é maior acidente de trabalho já registrado no Brasil. *BBC News*. Acessado em https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47012091

TVFolha (2017, 14 de dezembro). Bernardo Paz [depoimento para a juíza federal Camila Velano em junho de 2015]. *TVFolha*. Acessado em https://tv.uol/16fk8.

Udko, Z. (2013, 29 de agosto). Inhotim Brazil's Contemporary art Wonderland. *Huffpost*. Acessado em https://www.huffingtonpost.com/zach-udko/inhotim-brazils-contempor_b_3826723.html

Valente, R. (2017, 03 de dezembro). Falta de transparência sobre repasse levou à condenação de Bernardo Paz. *Folha de São Paulo*. Acessado em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1942869-falta-de-transparencia-sobre-repasse-levou-a-condenacao-de-bernardo-paz.shtml

I.2. Da Arte de Vender Arte: Uma antropologia das galerias e galeristas brasileiros

I.2. The art of selling art: An anthropology of Brazilian galleries and gallerists

Leonardo Bertolossi

Resumo
O objetivo desse artigo é apresentar e analisar alguma antropologia das razões simbólicas que motivaram a vida das galerias e o ofício de galeristas no Brasil, assim como alguns episódios, personagens e aspectos fundamentais de suas histórias. O texto destaca a biografia do mercado primário de arte contemporânea; as práticas sociais responsáveis pela iniciação e conversão de colecionadores em galeristas; a trajetória do colecionador e galerista Marcantonio Vilaça; e algumas das sociabilidades, polêmicas e performatividades presentes no mundo das galerias. O ensaio finaliza se indagando sobre o futuro da profissão dos galeristas e das obras de arte.

Palavras-chave: galeria, galerista, colecionismo, mercado de arte, arte contemporânea.

Abstract
This article aims to present and analyse some anthropology of symbolic reasons that motivate the life of galleries and the trade of gallerists in Brazil, as well as some fundamental episodes, characters and aspects of their histories. The text highlights the primary market of contemporary biography; the social practices responsible for the initiation and conversion of collectors into gallerists; the trajectory of the collector and gallerist Marcantonio Vilaça; and some of the sociabillities, controversies and performativities present in the world of galleries. The essay concludes inquiring the future of gallerists' profession and works of art.

Key words: gallery, gallerists, collectionism, art market, contemporary art.

"As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte." – Paulo Leminski

1. Introdução: Deambulando entre galerias e galeristas

Quando estava começando a construir o campo de pesquisa do doutorado sobre galerias e mercado de arte (Bertolossi, 2015), cometi uma gafe que se tornou reveladora do mundo dos galeristas, um *anthropological blues* nos termos de DaMatta (1978). Após trocar e-mails e ter um primeiro encontro

com uma dada galerista[28], a questionei onde nos encontraríamos novamente, se nas dependências da galeria ou na "loja". A reação calorosa de incômodo da galerista com o termo loja me fez perceber na prática o que Bourdieu (2004) já enunciara sobre a denegação do econômico nos rituais artísticos. Aprendi ali que galeristas não são "vendedores" e muito menos possuem "lojas": são difusores culturais, representantes de carreiras artísticas e promotores do amor à arte.

Um ano depois tive a oportunidade de encontrar outro galerista em sua singela galeria também localizada na Vila Madalena – bairro que ao lado dos Jardins abriga ainda hoje as mais poderosas galerias do país – e me recordo de seu mal-estar com o fato de que, segundo ele, o mercado das galerias estava se tornando uma "corrida de cavalo". Se no passado as galerias eram habitadas por indivíduos interessados na sociabilidade artística, no cultivo e na troca diante das obras e da presença de artistas, o campo agora havia se tornado acelerado e envolvido em jantares, estratégias de otimização de vendas, uma profusão desenfreada de *commodities*, feiras e artistas cuja produção era informada pelas intensas demandas de mercado.

Ainda em minhas deambulações pelo campo encontrei um pioneiro galerista, já falecido, importante personagem, sobretudo pela projeção dos artistas da chamada geração 80; e também outra personagem sênior, cuja galeria já possui quarenta anos de estrada representando artistas consagrados e tendo sido considerada uma das galerias mais importantes da América Latina pela revista *Artforum*. Esse galerista sênior me afirmara que um artista ambicioso deveria se dedicar integralmente ao ofício – e esse foi um dos motivos de seu desentendimento com uma de suas artistas quando ela engravidou. De acordo com ambos, tudo era mais rudimentar no começo, sem a existência da Internet e com todas as atividades sendo realizadas com parâmetros mais subjetivos e menos padronizados.

O que aproxima esses diferentes relatos e pessoas? O controverso *amor pela arte*. Ainda que o mercado de arte internacional seja um dos setores mais rentáveis por décadas, com poucos períodos de crise

[28] Em consideração e respeito aos meus interlocutores no campo preferi não mencionar explicitamente o nome de galeristas e artistas envolvidos em histórias pessoais ou polêmicas quando não obtive autorização para fazê-lo. Desse modo, as memórias e referências aqui evocadas apresentam relatos que julgo importantes para uma história e antropologia das galerias e dos galeristas, com o cuidado ético de não expô-los a constrangimentos. As demais informações presentes nesse artigo estão públicas e foram encontradas em artigos científicos, revista e catálogos de arte e em periódicos.

sobrevivendo às diversas ondas do capitalismo; essas pessoas, dentre outras que gravitam esse universo como artistas, colecionadores, críticos, curadores e o público defendem que não se trata do gosto pelo dinheiro, que poderia ser obtido em outros ramos profissionais ou através do comércio de outros produtos de luxo, mas dos afetos envolvidos nos mais diversos significados em circulação nesse mundo. Falar de mercado de arte e de galeristas[29] é, portanto, falar de uma economia moral dos afetos que transcende a mera esfera do econômico e do monetário.

Sendo assim, o objetivo desse ensaio é apresentar alguma antropologia das razões simbólicas que motivam a vida e o ofício de galeristas do mercado primário no país, assim como alguns episódios, personagens e aspectos fundamentais de sua história.

2. Alguma biografia do mercado

Talvez seja possível dizer que "tudo começou" quando a arte moderna já devidamente emancipada das obrigações e subvenções da Igreja e do Estado começa a produzir a *persona* do gênio – essa herança conceitual romântica – com trabalho autoral. Jorge Coli (2010) identifica já em Courbet as características do que foi chamado de artista moderno, sobretudo no que tange à subversão das convenções, o culto à personalidade e a defesa de um trabalho autônomo e livre. A arte se tornava um problema, uma equação a ser resolvida no suporte, conforme nos sugere Merleau-Ponty (2004), ao falar de Cézanne, outro "pai" da modernidade vanguardista.

O culto ao novo fez os artistas modernos reencontrarem a originalidade no originário e muitos vanguardistas flertariam com a antropologia e seu interesse pelos povos ditos primitivos. Muitas vezes "párias" das metrópoles insurgentes, tais artistas foram subsidiados pelo mecenato dos primeiros galeristas, àquela altura ainda chamados de *marchands*, como Paul-Durand Ruel, Daniel-Henry Kahnweiler e Ambroise Vollard - que representavam artistas impressionistas e nabis -, e Theo Van Gogh - irmão e marchand que apoiou Vincent Van Gogh ao longo de sua breve vida.

[29] É importante destacar que as temáticas e questões assinaladas nesse texto se referem ao mercado primário de arte contemporânea, que é aquele que faz a primeira venda e realiza a representação profissional de um dado naipe de artistas. Já o mercado secundário é responsável pela realização de revenda de obras de arte, o que contempla as galerias de revenda e os leilões. Os valores obtidos pelo mercado primário informam práticas e políticas de venda do mercado secundário, assim como os números alcançados em leilões também informam e orientam as estratégias do mercado primário.

De acordo com Maria Lúcia Bueno (2005), após a segunda guerra mundial as galerias da cidade de Paris, bastante fragilizadas, venderam grande parte do seu acervo para os Estados Unidos. A arte pop americana e o expressionismo abstrato afirmaram e consolidaram a nova posição de destaque do mundo americano no campo internacional das artes visuais, e Nova York se tornara a nova Meca de galerias no planeta, posição que persiste até a atualidade. Nesse contexto dois nomes teriam destaque: Leo Castelli, representante de Andy Warhol, e Peggy Guggenheim, poderosa marchand que estava à frente da *Art of the Century*, a galeria mais importante do período, responsável pela projeção estrondosa de artistas como Alexander Calder.

No Brasil já existiam algumas poucas galerias no início do século em São Paulo e no Rio de Janeiro. Naquela altura, conforme relata Bueno (2005), eram pequenas lojas de móveis que vendiam quadros e algumas esculturas para as elites locais interessadas em artes. No Rio de Janeiro havia uma pequena galeria chamada *Jorge*, aberta em 1907 e localizada na rua do Rosário; e em São Paulo, existia a galeria *Itá*, aberta em 1939, que era frequentada pelos modernistas, dentre eles Mário de Andrade. Pode-se dizer que o mercado primário de arte brasileiro começa a despontar efetivamente a partir dos anos 1950 com a chegada de imigrantes que se tornaram a primeira geração de galeristas. Nomes como Jean Boghici, Franco Terranova, Giuseppe Baccaro, Paolo Businco, Pietro Bo Bardi e Thomas Cohn advinham de setores bastante distintos como o mercado exterior, como Cohn, ou mesmo profissionais liberais como Boghici, que havia atuado anteriormente como vitrinista e eletricista, respetivamente. Todos eles, no entanto, eram colecionadores antes de começarem a representar artistas em suas galerias.

Celso Fioravante (2001) afirma que alguns patronos das artes visuais também possuíam suas próprias galerias. Pietro Bo Bardi, responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo com o colecionador Assis Chateaubriand, um dos maiores equipamentos culturais do país, e Cicillo Matarazzo, mecenas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, tinham suas galerias próprias, como a *Mirante das Artes* de Bo Bardi por exemplo. Arturo Porfirio, por sua vez, trabalhava como secretário geral na ainda incipiente Bienal de São Paulo, aberta em 1951, e em sua galeria *Sistina* aberta em 1958 na cidade. Até mesmo o grupo Globo de comunicações possuía sua própria galeria, a *Arte Global*, localizada na cidade do Rio de Janeiro e tendo

Franco Terranova como seu diretor. Esses exemplos são elucidativos de como as fronteiras entre circuito artístico e mercado de arte eram frágeis nessas primeiras décadas de afirmação e constituição do campo, uma relação tornada ainda mais interdependente na atualidade.

José Carlos Durand (1990) e Maria Lúcia Bueno (2005) sugerem que o mercado consumidor de obras de arte até meados dos anos 1970 era basicamente constituído por estrangeiros residentes no país. Parte desse patrimônio era compartilhado por poucas famílias tradicionais de São Paulo e do Rio de Janeiro e era prática comum as obras serem emprestadas e circularem entre coleções das mesmas. O "colecionador brasileiro" só teria surgido de forma expressiva no contexto do milagre econômico, personagem que ganharia expressão, sobretudo após a abertura política e com o "boom" de galerias dos anos 1980 em decorrência da redescoberta da pintura e da invenção da geração 80.

Para Ricardo Basbaum (2010), a geração 80 nunca existiu por si própria, tendo sido fabricada através de um consórcio entre os galeristas, a mídia impressa à época e o novo personagem proeminente do campo: o curador de exposições. Os artistas que compuseram a tal geração eram muitos e seus trabalhos muito diferentes entre si, tendo sido agrupados através de um clichê/estereótipo de mercado por representarem um vago espectro de artistas entusiasmados com a retomada internacional da pintura. Muitos desses artistas eram muito jovens, em torno de vinte anos de idade, e fizeram sua formação na Fundação Armando Alvares Penteado e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, recém aberta após o incêndio do Museu de Arte Moderna-Rio. Alguns deles são hoje nomes de ponta do país no exterior, dentre eles, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Leda Catunda e Nuno Ramos.

Se o Rio de Janeiro foi pioneiro ao afirmar galerias importantes como a *Petite* - aberta em 1953 pelo pintor Mario Agostinelli - e a *Saramenha* - inaugurada em 1977 pelo artista Victor Arruda e seu irmão - São Paulo despontaria como protagonista no mercado a partir da metade dos anos 1980 e em especial nos anos 1990, sobretudo após a ida de Thomas Cohn para a cidade e a chegada de novos personagens como o pernambucano Marcantonio Vilaça. É também nos anos 1990 que algumas galerias de Belo Horizonte e de Curitiba surgem no mercado ainda bastante centralizado do

eixo Rio-São Paulo, assim como alguns colecionadores e curadores começam a promover a produção artística realizada no Nordeste do país.

3. Tornar-se galerista

Se hoje cada vez mais a ideia de tornar-se galerista parece uma alternativa promissora a jovens interessados em representar artistas e viver diante dos rituais do mundo da arte, antes a profissão era bastante restrita a iniciados que eram, por sua vez, consagrados através de relações de convívio e aprendizado íntimo com colegas sêniores. Desse modo, é possível evocar a importância do trabalho desenvolvido pelo galerista Giuseppe Baccaro ao seu sucessor, Ralph Baccaro. Certamente o trabalho do marchand Franco Terranova, um dos mais importantes nomes da história do mercado brasileiro, foi fundamental para a galerista Raquel Arnaud, cuja galeria já celebra seus quarenta anos, e tendo com ele começado. Por fim, à guisa de mais um exemplo possível, sem dúvida a amizade entre a jornalista Márcia Fortes e o colecionador e *art dealer* Marcantonio Vilaça foi importante para que Márcia se consolidasse como um dos nomes mais fortes do mercado após a morte do sócio e amigo, posição que mantém, por sua vez, até a atualidade.

Conforme mencionei anteriormente, realizei entrevistas com galeristas durante a pesquisa da tese e pude notar que galeristas não se veem como vendedores de obras de arte tão somente. Ao contrário, se entendem como produtores culturais e representantes de trajetórias e expressões artísticas que permitem aos seus interessados se tornarem melhores pessoas no mundo, indivíduos cultivados e partícipes de uma comunidade “espiritual” de pensamento através das formas e poéticas em circulação produzidas pelos artistas e em exibição nas galerias, museus e nos acervos pessoais de colecionadores.

Fazer parte desse seleto grupo exige o aprendizado de algumas qualidades intrínsecas e irrevogáveis, sobretudo àqueles que pretendem se tornar galeristas. Muitos galeristas me afirmaram frequentar o ateliê de seus artistas com regularidade e debater com os mesmos as direções que o trabalho irá tomar a partir da interseção entre os interesses poéticos e políticos do artista e as demandas do mercado. A frequentação intensa em exposições nos principais museus nacionais e internacionais, assim como a presença regular de suas galerias em feiras, é parte fundamental do ofício, e

aquele que se pretende galerista deve incorporar tais práticas em seu cotidiano profissional.

A participação em feiras de prestígio garante o reconhecimento do galerista entre os seus pares, sobretudo se além de participar das feiras como expositor o mesmo começa a integrá-la em seu comitê. Além disso, a presença em uma dada feira renomada é fundamental para que o galerista consiga acessar outras do mesmo quilate, o que ocorre muita das vezes através da indicação dos seus colegas. Esse é o caso da entrada de uma dada galerista na *Art Cologne* por indicação de seu colega, uma das feiras mais tradicionais do mercado internacional e aberta em 1967. Tal galerista, anos mais tarde, viria a indicar o nome desse colega para a *Art Basel Miami*, mas um incidente fez com que o mesmo fosse convidado a se retirar do evento. Por ocasião do *Nine Eleven*, o colega sugeriu que a feira fosse cancelada e evocou o nome da galerista como partícipe do pleito de fechamento do evento. Conforme ambos me relataram em entrevistas, a galerista negou o envolvimento com o pedido do colega, o que produziu constrangimento e o pedido de seu afastamento, prejudicando sua reputação e dificultando sua entrada em outras feiras internacionais.

Se hoje o mundo se tornou "encurtado" através da Internet, das redes sociais e das mídias digitais, nesse alvorecer do mercado primário de arte contemporâneo após a ditadura, era *mister* que galeristas viajassem frequentemente para se atualizar acerca das novas tendências e expressões do campo. Essa frequentação intensiva era necessária para a produção do olho, categoria recorrente na retórica dos *art dealers*, que se entendem como responsáveis por produzirem descobertas ainda inóspitas no mercado, uma profissão de fé de revelar artistas potenciais como profecia de sucesso e afirmação profissional de suas trajetórias.

Cabe aos galeristas iniciar no mundo da arte àqueles que têm a pretensão de se tornar parte do mesmo. Conforme afirma a antropóloga Dayana de Cordova (2017), muitos colecionadores têm o seu *turning point* após sucessivas idas às feiras e galerias deixando de ser meros "acumuladores" e concebendo uma assinatura identitária pessoal para as obras que passam a adquirir. A constituição desse *habitus* se dá em grande parte pelas investidas e pela educação dos sentidos decorrente da amizade com galeristas, muitos deles também colecionadores de arte.

Muitos galeristas afirmam estarem suprindo uma demanda existente e que deveria ser realizada pelos equipamentos culturais das grandes capitais. Alguns dos nomes que entrevistei afirmavam que museus de arte estão desaparelhados, fragilizados, e não possuem uma política de aquisição de obras, muitas delas em empréstimo nessas instituições através de comodato. Desse modo, *art dealers* entendem fazer o trabalho de projeção de carreiras que caberia às instituições artísticas, enquanto que diretores artísticos/curadores de museus afirmam que as ações de galeristas são todas motivadas pelas ansiedades de mercado. O mais interessante nessa disputa retórica pelo protagonismo artístico entre curadores e galeristas é que ambos atuam muitas das vezes em conjunto, já que é comum a prática de venda diferenciada e concessão de obras de artistas para coleções importantes de modo a valorizá-las no mercado, assim como muitos galeristas – como foi o caso de Marcantonio Vilaça – atuam como consultores de diretores artísticos para a escolha de artistas para suas exposições.

Galerias escolhem clientes potenciais que poderão projetar a carreira dos artistas, manter os valores e preços construídos e em monitoramento no mercado. Esses valores são informados em grande parte pelo currículo do artista, pelas mostras que participou e coleções que integra, mas também por valores alçados em leilões. É comum galeristas flexibilizarem e facilitarem a compra para professores universitários, para outros artistas (que costumam trocar obras entre si) e pessoas com capital intelectual e social compatível com a comunidade de bens artísticos que constitui esse universo. Outra característica fundamental de galeristas exitosos é o seu carisma, traduzido pela capacidade de articular e fazer gravitar ao seu redor diferentes artistas e públicos potenciais colecionadores. Tal prestígio e centralidade é tão grande que muitas galerias brasileiras acabam por fechar após a morte dos seus representantes (especialistas estimam em até três anos), o que tem feito com que muitas galerias atualmente realizem uma gestão mais horizontal com uma equipe de *dealers* ao invés do protagonismo de um único indivíduo.

4. Marcantonio Vilaça

Sem dúvida, um dos nomes mais importantes do mercado de arte brasileiro é o do pernambucano Marcantonio Vilaça e por esse motivo pretendo apresentar e discutir alguns aspectos de sua trajetória singular. Marcantonio integra um time de nomes importantes da Velha Guarda como os de Jean Boghici, Franco Terranova, Luisa Strina e Raquel Arnaud. O colecionador,

que se tornou *marchand* nos anos 1990, é conhecido como um dos principais responsáveis pela projeção de artistas contemporâneos brasileiros da geração 80 e dos anos 1990 no mercado internacional.

Marcantonio advém de uma aristrocracia pernambucana, tendo sido filho de ex-Ministro do Tribunal das Contas da União e membro da Academia Brasileira de Letras, oriundo de uma família que possuía uma algodoeira importante em Recife. Formado em Direito, o colecionador resolveu migrar para São Paulo, onde seu interesse por arte pode ser vivenciado com mais intensidade. Nas memórias do personagem consta que ele ganhou uma gravura do artista Samico, tendo sido a primeira obra de sua coleção.

A memória de Vilaça, falecido na madrugada do Réveillon do ano 2000 por um ataque cardíaco, é atravessada por histórias polêmicas e elogiosas. Quando se trata de Marcantonio Vilaça não há meio termo – ou ele era amado e idolatrado por seus seguidores, ou detestado por seus muitos inimigos. As contradições e ambiguidades em torno da personagem são bastante enriquecedoras para pensar a lógica de funcionamento de um campo pautado por alianças pessoais, afetos interessados, controle social através de rumores e etiquetas, e muita distinção social.

Antes de abrir em 1992 a famosa galeria que consagraria o seu nome na Vila Madalena, em São Paulo, a *Fortes Vilaça*, Marcantonio representou artistas pernambucanos na *Pasárgada*, inaugurada no final dos anos 1980, galeria que administrava com sua irmã em Recife. Vilaça realizou um intenso intercâmbio cultural entre o Nordeste e o eixo Rio-São Paulo, tendo levado artistas considerados "periféricos" para o centro e apresentado artistas paulistas em sua galeria em Recife, produzindo muito dissabor e ciúme entre os artistas dessa cidade. Sintonizado com a retomada da pintura na arte brasileira nos anos 1980 e 1990, Marcantonio representou artistas hoje consagrados como Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, mas também agregou em seu time nomes que dialogavam com o conceitualismo das neovanguardas das décadas anteriores, como Jac Leirner.

Alguns artistas me contaram em entrevista que o galerista possuía uma relação bastante passional com eles, muitas das vezes relegando-os a um certo lugar marginal temporário no mercado após conflitos, como foi o caso de um proeminente artista carioca. Ao entrevistar esse artista em seu ateliê, ele me relatou que amigos comuns a ambos interferiram para mediar

uma trégua e reconciliação, como foi o caso de um importante colecionador e editor. Ou, num tom contrário, era extremamente bem humorado e afetuoso com seus artistas prediletos, como me afirmou uma artista de São Paulo, que dele recebia ligações entusiasmadas para comentar o crescimento de seus nomes no mercado.

Moacir dos Anjos (2006) afirma que Marcantonio tinha a jovialidade, a curiosidade e a energia para estar em constante movimento, ao contrário de seus colegas galeristas que possuíam em grande parte uma idade bastante avançada em comparação a ele. Numa época em que não havia o tempo real do mundo digital e as informações eram trocadas por telefone, fax e telegrama, ele estava sempre viajando e frequentando feiras e bienais não apenas nos Estados Unidos e na Europa, mas também na América Latina. Um dos trunfos do galerista foi antever a importância da arte latino-americana e fazê-la circular entre seus pares quando todos a consideravam algo "cucaracha". E ele viveu isso num momento em que havia uma crescente demanda pela produção de fora do mundo euroamericano em exposições emblemáticas como a Bienal de Havana de 1986 e a exposição *Magiciens de la Terre*, no Centro Georges Pompidou em Paris, em 1989.

O galerista foi responsável também pela iniciativa de abrir a revista Galeria, uma publicação totalmente voltada para o mercado de arte contemporânea e a divulgação da produção de novos artistas com textos críticos escritos por curadores hoje renomados. Posteriormente ele se afastaria da revista por ter sua própria galeria, mas o fato é que esse veículo foi fundamental num momento em que, segundo a antropóloga Fernanda Peixoto (2000), o mercado editorial em artes visuais no país ainda era muito insipiente e existiam poucas iniciativas nesse sentido, parte delas realizada por artistas, como as revistas *Malasartes* e *A Parte do Fogo*, publicadas anteriormente. Marcantonio também fazia parte da comissão de diversas feiras, como a ARCO Madrid, e foi um dos pioneiros a facilitar formas de pagamento para seus colecionadores, permitindo a realização de compras a prazo e com parcelamentos. O galerista teve uma vida breve, mas intensa. Ao perguntar para uma grande amiga galerista o motivo de sua morte ela foi categórica: "morreu de galeria". De acordo com ela, Vilaça estava doente e trabalhando intensamente antes do sinistro.

Após o falecimento o personagem foi homenageado de diversas formas, dentre elas, dando o nome para dois prêmios importantes, o Prêmio

de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça da FUNARTE, e o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça que dão suporte a novos criadores. Além de Jac Leirner, outros artistas brasileiros entrevistados me relataram em entrevista o reconhecimento internacional do galerista por colegas estrangeiros como Jay Jopling, da galeria *White Cube*, dentre outros nomes como Olga Viso, Rosa de la Cruz e o galerista português José Mário Brandão, todos interessados em arte brasileira através do agenciamento realizado por Vilaça.

5. Sociabilidade, polêmica e performatividade em galerias

Gostaria de me ater agora ao cenário das galerias propriamente. Olav Velthuis (2005) escreveu sobre a arquitetura das mesmas e nelas identificou uma hierarquia de valor nos espaços. Na parte principal, o *showroom*, há o clássico cubo branco onde as obras estão em exibição, lugar em que as pessoas sociabilizam por ocasião da abertura das mostras, sítio onde acontecem palestras e eventualmente cursos. O curioso é que o preço dos trabalhos artísticos nunca está indicado, afinal, ainda que as galerias sejam espaços comerciais, toda a retórica do campo desloca esse aspecto fundamental para o segundo plano. E é no *price room*, na sala onde está o escritório do galerista, que as coisas acontecem. Ali, na mesa do galerista, que quando o potencial cliente colecionador se senta, terá acesso aos valores reais das obras e às condições possíveis de pagamento e de financiamento.

Muitos desses clientes já vão à galeria informados sobre as obras de arte do seu interesse. No começo da pesquisa do doutorado, realizei em 2010 um breve campo em uma das maiores galerias do mercado, na Vila Madalena, onde pude ter acesso a algumas das estratégias de divulgação e sedução de clientes potenciais. Além do contato telefônico, é prática recorrente o envio dos “pacotes”, termo nativo, que constam de um malote de informações para o potencial comprador, dentre elas, catálogos do artista, uma seleção de reportagens e clippings sobre o seu trabalho em periódicos nacionais e internacionais de relevo, o currículo atualizado do artista com as exposições que participou, e por fim, o que nos parece hoje algo obsoleto, um CD-ROM com imagens dos trabalhos em alta definição.

As aberturas de exposições individuais e/ou coletivas e de feiras de arte são um ritual à parte. É onde se autocongratula o “clube dos eleitos”, a grande sociedade de corte que é o mundo da arte. Artistas, colecionadores, curadores, amigos de artistas e interessados em artes visuais se encontram

ali e sociabilizam, atualizando os afetos e as razões simbólicas que orientam sua frequentação nesses ambientes. É onde também, ao lado das redes sociais como o instagram, os laços profissionais são construídos e mantidos, espaço em que há a possibilidade de surgirem convites e parcerias inusitadas. E, para os *players* do campo, lugar para ficar atento ao que está em alta e saber quais são as orientações do mercado no momento. Segundo o sociólogo Guilherme Marcondes (2014), frequentar vernissages e feiras é fundamental para existir nesse campo, é o espaço ritual do ver e ser visto, construir sua existência social num universo pautado pela capitalização da exibição e representação de si e de obras artísticas. E como sugere Goffman (2005), é necessário saber performatizar e sustentar a fachada ideal que mantenha o potencial expressivo diante dos outros atores do campo.

Galerias também são palco de polêmicas, experimentações e ações estético-políticas na história do campo das artes visuais. Dentre muitas histórias possíveis, gostaria de destacar três emblemáticas da inserção do ambiente das galerias brasileiras na constituição do circuito, a saber: a polêmica envolvendo os leilões forjados pelo galerista Paolo Businco na *Collectio*; a mostra-happening "Exposição Não-Exposição" realizada por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e o seu grupo REX por ocasião do encerramento desse coletivo; e a performance do grupo A Moreninha, encabeçado pelo artista Ricardo Basbaum, na galeria *Saramenha* por ocasião da palestra do crítico de arte Achile Bonito Oliva.

Segundo Celso Fioravante (2001), em plena ditadura civil-militar, o imigrante italiano foragido, Paolo Businco, forjou uma identidade falsa e abriu a galeria *Collectio*, em 1969, realizando leilões que desregularam os preços do mercado. Businco fora desmascarado como estelionatário por realizar vendas fictícias com documentos falsos, compradores laranjas e por oferecer obras de arte como garantias de empréstimos aos bancos da cidade. Após o escândalo da lavagem de dinheiro da *Collectio* o mercado de arte ficou completamente desestabilizado e demorou alguns anos para se recuperar.

Ainda sobre esse controvertido episódio, Sergio Miceli (2002) afirma que os leilões dos italianos Giuseppe Baccaro e Paolo Businco eram os principais referenciais do mercado, cujas obras eram em grande parte adquiridas por colecionadores de ascendência judaica. José Paulo Domingues foi o nome usado por Businco, ex-advogado e ex-empresário falido, para forjar sua identidade falsa, quando obteve financiamento dos seus

leilões de linhas especiais de crédito bancário. A atuação de Businco foi concomitante a um momento de surto especulativo na bolsa de valores. Após sua queda e a revelação do estelionato, Businco faleceu de forma súbita e controvertida em 1973, tendo deixado diversas dívidas decorrentes de transações suspeitas.

Sobre o episódio envolvendo o grupo REX, nos anos 60, o artista concretista Wesley Duke Lee, que depois se casaria com a galerista Luisa Strina, abriu a galeria *REX Gallery & Sons*, com o mesmo nome do grupo que a coordenava, mas funcionava como uma cooperativa de artistas críticos ao mercado e à falta de espaços para as vanguardas naquele momento. Duke Lee lançou ainda o periódico *Rex Time*, veículo impresso que durou três anos. O evento em questão, tido como um dos mais marcantes daquele momento e que objetivava proferir uma crítica radical ao estatuto da arte como mercadoria de uma elite industrial e mercantil cultivada e elitizada, foi o *happening* "Exposição-Não Exposição", encabeçado por Nelson Leirner, e que consistia na inauguração de uma exposição na galeria REX.

Nessa suposta "*vernissage*" que o grupo inventou para encerrar suas atividades, os visitantes poderiam levar para suas casas as obras gratuitamente, desde que conseguissem arrancá-las com marretadas das paredes onde estavam chumbadas e acorrentadas. O público à porta da galeria, localizada na Faria Lima em São Paulo, estava ansioso por esse momento e ao adentrar o recinto levou as obras em apenas oito minutos. Boa parte dos trabalhos foram posteriormente vendidos na porta da galeria e a polícia chegaria logo depois para dissipar a multidão e finalizar as atividades do evento.

Anos mais tarde, outro ato performativo marcaria a história da arte brasileira através da atuação do coletivo A Moreninha em uma galeria. Em 1987 o grupo realizou uma polêmica intervenção na palestra do badalado curador e crítico italiano Achille Bonito Oliva, teórico da transvanguarda italiana. A palestra aconteceu na galeria *Saramenha*, cujo proprietário era o artista Victor Arruda, e ficava localizada dentro do *shopping* da Gávea, uma das mais expressivas do mercado carioca naquela altura. Ivair Reinaldim (2013) comenta que o intuito de Oliva era divulgar seu novo projeto teórico-artístico, o *Progetto Doce*, espécie de variação da transvanguarda internacional. Nessa ocasião também estava acontecendo uma exposição

individual da artista italiana Paola Fonticoli na mesma galeria, cuja obra estava totalmente influenciada pelas tendências daquele momento.

Basbaum e o grupo de artistas a ele vinculado, como Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Márcia Lemos e Lucia Beatriz, adentraram a palestra vestidos como garçons distribuindo torrões de açúcar e balas, orelhas de burro e imagens de São Cosme e Damião. Alguns artistas, amigos do grupo e que estavam informados da performance, vestiram as orelhas de burro. Já outros, como Enéas Valle, assistiram toda a palestra de costas vendo a apresentação do teórico italiano através de um espelho. Um dos artistas trazia um gravador que tocava o sucesso da dupla de música sertaneja Pirapó e Cambará misturadas com narrações de trechos do filósofo pré-socrático Heráclito.

Resultado: o crítico, que estava informado de que haveria uma performance e sinalizado de que a mesma deveria acontecer antes ou depois de sua palestra, ao perceber a "invasão" imprevista dos artistas, ruborizou-se, aborreceu-se, atacou a performance e agrediu um dos artistas, arremessando o seu gravador no chão. Hilton Berredo afirma ter ouvido palavras desaforadas do crítico, que o julgou idealizador de toda a ação, e terminou por dar um banho de uísque em Achille Bonito Oliva, que disparou o copo na parede da galeria. Após a revolta do crítico, o grupo debandou para fora gritando: "Moreninha, Moreninha!".

Achile Bonito Oliva julgou a performance como expressão de um gesto ufanista-nacionalista e xenófobo, disparou duras palavras à crítica de arte brasileira, que julgava provinciana e medíocre após a morte de Mário Pedrosa. Pior ainda, afirmou que a cultura brasileira era "sambista" e que a produção artística daqui era atrasada e folclórica. Chamou ainda aos nossos artistas de "replicantes" copistas dos modelos internacionais, tendo usado o nome do prestigiado Rubens Gerchman, um dos "pais" da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que reagiu veemente às críticas.

6. Considerações Finais: Arte, *commodities* e utopia

Iniciei esse artigo mencionando a gafe que cometi no campo ao chamar uma prestigiosa galeria de "loja", e finalizo agora evocando a exaltação de uma pioneira *art dealer* ao me dizer com muita veemência "que o mundo dos galeristas era de zero glamour e de muito trabalho". O que tendemos a

concordar se considerarmos o amadurecimento, consolidação do campo e o crescimento do número de galerias no país, assim como de feiras e bienais nacionais e internacionais.

De acordo com o projeto de pesquisa setorial Latitude, que analisa o desenvolvimento do mercado de arte brasileiro, o relatório de 2014 (3ª. edição), realizado sob coordenação da pesquisadora Ana Letícia Fialho (2014), mostra que a partir de 2010 até 2012 das quarenta e cinco galerias do mercado primário que participaram da pesquisa, 22% registraram aumento no volume de negócios. Em 2013 o índice aumentou para 27,5%. O relatório identifica o melhor posicionamento das galerias no mercado internacional, assim como o crescimento do número de colecionadores. As galerias, por sua vez, aumentaram os seus quadros profissionais e as do mercado secundário, que operam com obras de artistas já consagrados, aumentaram suas vendas para o Exterior.

Talvez o galerista da Vila Madalena estivesse certo ao afirmar que o mercado de arte brasileiro se tornou uma “corrida de cavalo” quando o entrevistei. A imagem do marchand cultivado, homem erudito e aristocrático às voltas com o convívio espiritualizado das obras de arte e dos artistas é cada vez mais substituída pela *persona* do alto executivo cosmopolita e sintonizado com os índices e orientações do mercado de arte internacional em suas diversas frentes transnacionais, atendendo a uma demanda intermitente cuja agenda está previamente planejada com bastante antecedência. E é nesse contexto que surge em 2007 a Associação Brasileira de Arte Contemporânea, a ABACT, que afirma ter como missão promover a desburocratização e a profissionalização do setor, valorizando as diferentes etapas de produção e os seus responsáveis.

Mas a questão que não quer calar é: e o estatuto das obras de arte nesse contexto? Concomitante ao crescimento desenfreado do campo que sobrevive às diversas crises econômicas das grandes nações que o suportam, e ainda da transformação das obras de arte em algo correlato aos *commodities* que sustentam essa economia, estão as ações e expressões artísticas, cada vez mais mercantilizadas. Performances, *site specific*, *street art*, arte efêmera e desmaterializada têm sido registradas e traduzidas de modo a reinventar e alimentar o campo e o ofício dos galeristas, que dividem seus lucros com os artistas sob sua representação, que por sua vez produzem de modo a atender às crescentes demandas.

Ao lado do crescimento do setor, há a incorporação pelo mundo das artes visuais do debate em torno de se repensar uma alternativa ao capitalismo mundial que permita à espécie humana sobreviver futuramente no planeta diante da iminência de catástrofes e pragas decorrentes do aquecimento global. O campo debate ainda e canibaliza a agenda decolonial e de representação de grupos minoritários e marginais alijados historicamente e ainda bastante desiguais no que se refere aos seus direitos. No entanto, a representação partida das sobras, de que fala Rancière (2005), ainda se dá apenas no âmbito do simbólico.

Teóricos e historiadores do campo, como Belting (2012) e Danto (2006), reinventam as proclamações de morte da arte, da aura, do objeto artístico, da noção de obra e de artista, mas como vimos, o mercado continua com todo vigor. Diante dessas inquietações que não são nem tão novas assim se considerarmos o pensamento sobre o futuro da arte em Benjamin (como jogo e política) e em Adorno (como indústria cultural), restam dúvidas sobre os desdobramentos futuros da profissão de galerista e do estatuto mesmo das obras de arte, ainda nesse campo do colecionismo às voltas com a materialidade, o consumo e o acúmulo de tais objetos de poder.

Referências Bibliográficas

Anjos, M. dos (org.) (2006). *Invenção de mundos: Coleção Marcantonio Vilaça*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte.

Basbaum, R. (2010). Pintura dos Anos 80: Algumas observações críticas. In Canongia, L.. *Anos 80: Embates de uma geração* (pp. 224-233). Rio de Janeiro: Barléu Edições.

Belting, H. (2012). *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify.

Bertolossi, L. (2015). *Arte enquadrada e gambiarra: Identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Bourdieu, P. (2004). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk.

Bueno, M. L. B. (2005). O mercado de arte de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos Anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, Vol. 20, No. 2, pp. 377-402.

Coli, J. (2010). *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify.

Cordova, D. Z. de (2017). Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *OuvirOuver: Revista dos Programas de Pós-Graduação do*

Instituto de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, Vol. 13, No. 2, Jul./Dez. 2017, pp. 468-479.

Damatta, R. (1978). O ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues. *Boletim do Museu Nacional*, No. 27, Maio, pp. 1-12.

Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/EDUSP.

Durand, J. C. (1990). Mercado de arte e campo artístico em São Paulo, 1947-1980. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Vol. 13, No. 13, pp. 101-111.

Fialho, A. L. (2014). *Pesquisa setorial: O mercado de arte contemporânea no Brasil*. 3ª. Edição. Acesso em 5 de abril de 2019. Disponível em: http://latitudebrasil.org/media/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_por-1.pdf

Fioravante, C. (2001). O marchand, o artista e o mercado. In Arco das Rosas: O marchand como curador. Disponível no site do *Fórum Permanente*. Acesso em 5 de abril de 2019. http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado

Goffman, E. (2005). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

Merleau-Ponty, M. (2004). A dúvida de Cézanne. In *O Olho e o Espírito* (pp. 121-142). São Paulo: Cosac & Naify.

Miceli, S. (2002). *Mercado de Arte: Brasil 2000*. In Marques, Reinaldo; Vilela, Lúcia Helena (orgs.). *Valores: Arte, mercado, política* (pp. 79-105). Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic.

Peixoto, F. (2000). *Artes no papel: Livros e revistas de artes plásticas no Brasil, Décadas de 80 e 90*. Mimeografado.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO/Editora 34.

Reinaldim, I. (2013). Em torno de uma ação de "A Moreninha": Algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. *Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, Vol. 25, pp. 34-43.

Marcondes, G. (2014). O que representam os vernissages? *Revista A!* No. 1, 1o. semestre de 2014, pp. 65-82.

Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

I.3. Amontoado de destroços: a trajetória de Miguel Rio Branco via imagens e montagens artísticas

I.3. Heap of debris: Miguel Rio Branco's trajectory via artistic images and montages

Diego Soares Rebouças

Resumo
A presença de clivagens e bifurcações nas elaborações discursivas sobre imagens, especificamente sobre imagens artísticas no contexto das rupturas e polêmicas causadas pela arte contemporânea, é lugar-comum nas pesquisas e discussões acadêmicas nos campos da Arte, da Imagem, da História, da Sociologia (da Arte) etc. A questão das elaborações de arte contemporânea e o papel das imagens, sobretudo em instalações artísticas, tomam lugar nas linhas que seguem balizadas, sobremaneira, na vida e na obra de Miguel Rio Branco. Essa pesquisa nos apresentou de que forma a sobreposição de camadas materializadas nas imagens de arte de Miguel têm a faculdade de constituir os traços primordiais de sua trajetória artística.

Palavras-chave: Miguel Rio Branco, trajetória de vida, arte contemporânea, imagem.

Abstract
The presence of cleavages and bifurcations in the discursive elaborations on images, specifically on artistic images in the context of the ruptures and controversies caused by contemporary art, is common place in the researches and academic discussions in the fields of Art, Image, History, Sociology (of Art), etc. The question of the elaboration of contemporary art and the role of images, especially in artistic installations, take place in the lines that are marked, especially, by the life and work of Miguel Rio Branco. This research showed us how the 'overlapping of layers' materialized in Miguel's art images have the ability to constitute the primordial traits of his artistic trajectory.

Key words: Miguel Rio Branco, life trajectory, contemporary art, image.

1. Introdução

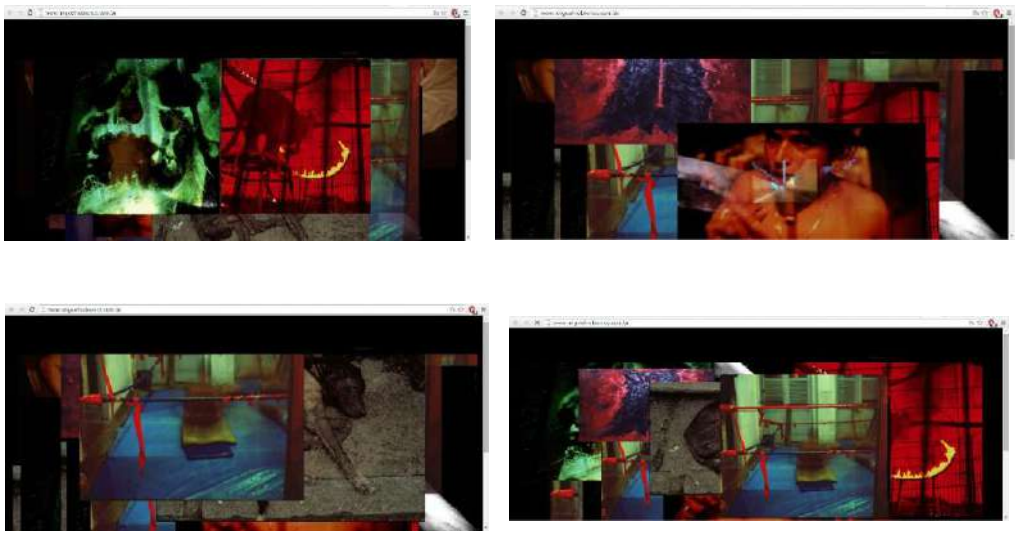
A escolha pela trajetória de Miguel Rio Branco[30] e pela experiência de imersão na sua obra, justifica a metodologia de construção da presente proposta textual na medida em que se buscou apreender, tanto na história de vida, quanto no processo de feitura das instalações do artista, produtos do acúmulo das experiências e flanagens nas órbitas do campo artístico pelos quais passou no decorrer de sua trajetória. E para além disso, o próprio conceito

[30] Este capítulo resulta do desenvolvimento do mestrado do autor intitulado "Amontoado de destroços: Reflexões sobre comunicação e arte contemporânea a partir da instalação 'Entre os olhos, o deserto', de Miguel Rio Branco" no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará sob orientação científica dos Professores Doutores Silas José de Paula e Kadma Marques Rodrigues.

imbricado no que se pode chamar de arte contemporânea, manifestações que seriam fusões de disciplinas particular e formalmente heterogêneas, conduz-nos a considerar o trabalho de Rio Branco um representante singular do gênero.

Partimos da prospecção de que o espaço de exposição e seus elementos imagéticos se tornam possíveis pela construção de elos que estão aquém e além da dimensão espacial e formal, constituindo-se em uma estética do encontro e das relações, na qual se pode adentrar na vida mesma do autor. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais como método de pesquisa tem permitido problematizar acerca de fenômenos sociais – sendo a arte um deles – possibilitando perceber até onde pode chegar o pesquisador que parte da coleta e da análise de materiais acumulados relativos a histórias de vidas, no caso, de artistas.

Visitar a página *Web* do artista torna-se uma experiência inicial de conhecimento e impacto acerca de Miguel, chamando a atenção pela estética destrutiva, visceral e com programação visual, semelhante aos seus projetos expográficos, em formato modular: vários de seus trabalhos assemelham-se a mosaicos que optam pelo recurso da montagem como linguagem artística. Antes mesmo de navegar pelas seções do site, o público pode se deparar com uma animação de abertura: um aglomerado de imagens que parecem cartas rapidamente colocadas na mesa, sobrepostas de forma desordenada, acumulativa e frenética.



Figuras I.4.1: Imagens gravadas aleatoriamente com a tecla de captura (*print screen*) acerca da animação de abertura/apresentação do *Website* de Miguel Rio Branco

Fonte: http://www.miguelriobranco.com.br/

Miguel Rio Branco trabalha com o excesso, com amontoados, com o que está para além das bordas, das arestas; com o que sobra: acúmulos, dejetos, expurgos. Nesse movimento, acaba por criar uma gramática que nem sempre é alcançada pelo grande público – talvez isso seja mais outro aspecto da arte contemporânea – pois afirma privilegiar um “discurso imagético, com poética própria”, em detrimento daquele de caráter mais literal, já que não pensa “numa narrativa com começo, meio e fim”, mas se identifica mais com o discurso artístico “sem uma construção tão linear” (Persichetti, 2008: 22-23).

No percurso da pesquisa fez-se necessário ocupar espaços de exposição tantos quantos fossem possíveis e acessíveis na busca do contato com ao trabalho de Miguel Rio Branco, especificamente as instalações artísticas. Nesse sentido, o Instituto Inhotim – museu de arte contemporânea a céu aberto em proporções colossais – passou a ser um dos principais campos de pesquisa, já que agrupa diversas obras instaladas ao ar livre e mais de vinte galerias de artistas nacionais e internacionais. É ali onde há um pavilhão permanente dedicado a Miguel Rio Branco (Figuras I.4.2), local que abriga diversos de seus trabalhos.

Figuras I.4.2: Pavilhão Miguel Rio Branco no Instituto Inhotim, Brumadinho – MG: Perspectiva lateral e frontal, respectivamente

Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-7103/galeria-miguel-rio-branco-inhotim-arquitetos-associados

A instalação, linguagem artística etérea e voluptuosa, de tentáculos que se multiplicam a cada novo experimento, cria espaços físicos e relacionais. Nela, as imagens criam um corpo robustecido — não apenas no sentido que tange à noção de força ou de vigor — que se enlarguece por causa das inúmeras camadas que acumula. Um corpo inchado de tanto

convergir/acumular temporalidades que deixam suas largas marcas: um verdadeiro amontoado de destroços, uma acumulação de restos, que se ressignifica pelo olhar. Desde o início da década de 1980, e mediante o acúmulo de experiências que sua carreira de artista proporcionou, Miguel Rio Branco adentra ao terreno desenhado pela arte conceitual que alcança o Brasil naquelas décadas de 1970 e 1980. Os trabalhos de artistas como Lygia Clark, Cildo Meireles, Iole de Freitas, Amilcar de Castro e Hélio Oiticica, além dos de Miguel Rio Branco, passam a propor rupturas com as ideias normativas de obras de arte, valorizando mais o conceito, as ideias e os processos de concepção da obra, do que o objeto e sua representação física.

Passou-se a priorizar o uso de novas tecnologias e a convergência de suportes e linguagens num mesmo trabalho artístico, fazendo das salas de exposição não mais apenas ambientes para receber obras artísticas e os respectivos públicos, mas o espaço expográfico passou a compor a obra em si, como também os públicos passaram a ser parte integrante das manifestações artísticas. No caso de Miguel, passar a conceber e realizar instalações significou, como veremos, a culminância de um uso processual e sistêmico da imagem. O artista adentrou tanto às possibilidades de uso de suas imagens que passou a privilegiar sobremaneira as imagens que já tinha em arquivo, o que acabou por fazer delas representações vivas de sua própria forma de pensar: pensar por imagens. Ali estavam fragmentos de sua própria existência, sua forma de expressar o estar no mundo e também de falar ao mundo sobre questões problemáticas utilizando as imagens dele mesmo. Assim, as fotografias, os vídeos, as instalações de Miguel Rio Branco tornaram-se representantes mesmo de sua subjetividade, objetivadas pela câmera que lavava consigo, o instrumento tradutor de seu olhar, de sua percepção. Desse modo, o enfoque biográfico tornou-se uma necessidade metodológica na qual se buscou um esforço sociológico de situar uma determinada trajetória de vida frente às condições concretas de existência relativas a ela, no caso a trajetória de Miguel Rio Branco.

2. Sobre Miguel, sua trajetória e suas imagens

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco (Figura I.4.3) é um destacado e reconhecido fotógrafo/artista brasileiro residente no Rio de Janeiro. Filho autêntico de terras espanholas: Las Palmas de Gran Canária é o município espanhol onde nasceu em 1946. Apesar de ter passado por diversos países como Argentina, Portugal, Suíça, Estados Unidos, foi no Brasil em que se

firmou, desde o início da década de 1970, e onde mora até hoje. Comunmente é tido como fotógrafo, mas prefere ser tratado como um artista plural, pois tanto destaca ter sensibilidade e atuação em diversas áreas do campo, já que sua produção artística passa pela pintura, pelo cinema, pelas instalações artísticas multimídia, além da fotografia, o *leitmotiv* de seu trabalho.

Figura I.4.3: Miguel Rio Branco em sua residência em Araras – Rio de Janeiro, na ocasião de entrevista concedida à ARTE!Brasileiros, em 2011

Fonte: https://artebrasileiros.com.br/arte/miguel-rio-branco-marginal-na-essencia/

Antes de firmar residência no Brasil, Miguel Rio Branco foi alfabetizado em Portugal, depois veio ao Brasil por pouco tempo e em seguida foi para a Suíça – onde começou a pintar no *Instituto Flaureamont*. Foi aí, resultado dos estudos de desenho e pintura do colégio em Genebra, que começou a preparar-se para sua primeira exposição, numa galeria em Berna, na Suiça[31], no ano de 1964, aos 18 anos. Em 1966 estudou no *New York Institute of Photography*, quando morou nos Estados Unidos (1964 – 1967). Já em 1968, de volta ao Brasil, estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, quando de fato afirma ter tido bastante contato com "o pessoal das artes plásticas"[32].

Um fato torna-se historicamente relevante e comunmente mencionado por Miguel Rio Branco nas entrevistas em que tem oportunidade de falar sobre o assunto: seus estudos na ESDI, em 1968, foram interrompidos devido ao cenário e às questões sociopolíticas que se avizinhavam ao cotidiano brasileiro. As constantes manifestações em protesto contra as rígidas

[31] Cf. página do escritório de arte do paulista James Lisboa, no endereço: http://www.escritoriodearte.com/artista/miguel-rio-branco/

[32] Trecho de entrevista concedida em 2011 à ARTE!Brasileiros. Cf. https://artebrasileiros.com.br/arte/miguel-rio-branco-marginal-na-essencia/

medidas do governo militar brasileiro – que culminaram com o Ato InstitucionaI-5 – obrigaram algumas instituições a embargar suas atividades. Entre elas, a ESDI, com a proposta de se reestruturar o currículo readequando-o às necessidades brasileiras de então. Apesar de não se envolver diretamente com os levantes populares, por se considerar muito individualista, o filho de diplomata esteve, ainda assim, envolvido com o clima de acirramento e disputas que se instalou no Brasil daquele período, tendo seus sentimentos de repulsa resvalados para sua produção artística/visual. Alguns anos depois, em 1972, após voltar de nova temporada nos Estados Unidos (1970 – 1972), já se podiam ver os primeiros passos da produção fotográfica e cinematográfica do artista. Em 1990 empreende seus primeiros trabalhos em forma de instalações artísticas.

O artista também tem uma grande afinidade com as paisagens naturais, motivo pelo qual seu ateliê, um grande espaço viabilizado para seus experimentos, localiza-se num recanto do Rio de Janeiro (Araras – o distrito ecológico de Petrópolis) que o coloca em contato com o estado mais puro possível do ambiente natural, ao mesmo tempo em que proporciona um isolamento desejado, segundo afirma. Ali construiu e até hoje preserva um labirinto, projetado nos jardins da casa onde mora. É importante frisar a impossibilidade, durante esse percurso de pesquisa, de uma entrevista presencial com Miguel Rio Branco que contemplasse questões mais específicas no tocante ao interesse dessa investigação. Porém, trabalhos biográficos[33] tais como livros e dissertações, mas também entrevistas realizadas por sites e revistas especializadas nos últimos anos, bem como as informações contidas em sua página *Web*[34] foram fundamentais para desenhar este escopo. Entretanto e sobretudo foi na elaboração e existência do seu arcabouço artístico e no imaginário que o povoa, manifesto em diversas formas de linguagem, que encontramos suas preferências e os traços do seu percurso. As pesquisas com fontes visuais trilham rumos diversos do convencional, e segundo o historiador Charles Monteiro (2013), em *Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual*,

> *o trabalho com e sobre imagens é um grande desafio para os profissionais treinados em interpretar documentos e narrativas escritas, pois os processos de produção das imagens, os circuitos de circulação, as instâncias de legitimação*

[33] Cf. livro *Miguel Rio Branco* (2008) de Simonetta Persichetti; a dissertação de mestrado *Imagem-poema: A poética de Miguel Rio Branco* (2005) de Lívia Afonso de Aquino da Unicamp e diversas outras fontes que citarei ao longo do texto encontrados em sites da web.

[34] Cf. http://www.miguelriobranco.com.br.

> *e as suas formas de consumo não lhes são totalmente familiares* (Monteiro, 2013: 3).

Dessa forma, o caráter desafiante desta pesquisa residiu, desde o começo, no fato de presumir a possibilidade da montagem de uma biografia construída por imagens, pelas imagens produzidas por Miguel, no caso, sem vilipendiar, entretanto, as fontes literárias já citadas. De que material são feitas suas imagens, seu imaginário e cada momento histórico de sua vida (de artista)? Observar o que o influencia e o que move seu fazer artístico; descobrir o que o afeta, o incomoda e o satisfaz; adentrar ao porquê de ser tido como artista contemporâneo; saber de que forma se relaciona com os contextos históricos, sociais e de mercado de suas experiências de vida foram pontos de partida para um panorama balizador da elaboração de um percurso social de sua obra. Pela multiplicidade de eixos nos quais a arte hoje se ramificou, tornando inviável definir pólos categóricos opostos e bem definidos, há uma notória coexistência espaço-temporal de possibilidades múltiplas para o fazer artístico que constituem um ambiente no qual

> *As querelas não dizem mais respeito somente a questões estéticas de avaliação ('É mais ou menos bonito ou bem-feito') ou de gosto ('gostamos mais ou menos'), mas à questões ontológicas ou cognitivas de classificação ('É ou não é arte) e de integração ou exclusão ('Elevamos ou não determinada proposta ao título de obra de arte?') (...) Consequentemente, não estamos mais numa lógica normativa contínua, que estabelece graus de qualidade estética, mas numa lógica classificatória descontínua que permite determinar posições de entrosamento ou exclusão* (Heinich, 2008: 180-181).

É importante lembrar que os pontos levantados por Heinich (2008) revelam a existência e a exequibilidade de parâmetros que, no caso da arte pós-moderna ou contemporânea, visam legitimar ou desqualificar obras e/ou artistas em um campo que diz respeito à atuação de atores sociais e instituições que funcionam para validar os trabalhos de outrem, e é o que garante a circulação da obra de artistas, e consequentemente a construção e manutenção de suas carreiras junto ao circuito artístico.

Miguel Rio Branco ocupa um lugar no panteão da arte contemporânea. Isso a historicidade de seu trabalho atesta e reforça. Mas torna-se relevante entender o que – ou seja, fatores externos a ele – o permitiu e o permite manter-se como artista consagrado para o âmbito das artes e para o mercado, pois diante das reações de rejeição que esse tipo de manifestação artística tem causado nos públicos devido, entre outros fatores, à quase ausência de beleza normativa comum às obras de arte de outrora, entende-se que é preciso haver suporte de validação que torne um artista, um artista

(relevante), pois tanto mudanças e descontinuidades por um lado, quanto a manutenção de critérios por outro, são construídos histórica e socialmente, já que são resultado de tomadas de posições.

Um aspecto fundante e talvez elucidador da persistência de atuação da produção artística de Miguel Rio Branco como artista contemporâneo é sua relação com a fotografia, por um lado tão presente nas manifestações multidisciplinares da arte contemporânea; por outro, perpassando sua carreira de uma maneira geral e dorsal: uma espécie de língua materna é a linguagem fotográfica na obra de Miguel. Em entrevista a Simoneta Persichetti (2008), Rio Branco afirma ter começado fazendo fotos no intuito de documentar e observar, pois tais registros tanto lhe ajudavam na criação das telas, servindo de referências, como também eram usadas como objetos de colagens que se misturavam a outros elementos dos quadros (Figuras I.4.4). O que não quer dizer que Miguel sinta-se à vontade para ser tratado exclusiva ou preferencialmente como fotógrafo: "...as pessoas têm uma tendência de me levar para a fotografia, quando, na verdade, comecei com a pintura[35]", diz.

Figuras I.4.4: Tela Sem Título 1 (ano e técnica não informados) e Tela Cidade Ensaio n.º 2 (1967, Óleo e colagem sobre tela), respetivamente

Fonte: http://miguelriobranco.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=P E https://www.catalogodasartes.com.br/obra/BPADA/, respectivamente.

[35] A entrevista completa, realizada por ocasião da abertura de sua mostra *Teoria da Cor* em abril de 2014 na Estação Pinacoteca - SP, pode ser conferida na página web http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212.

Na pintura, aponta para a admiração que nutriu ainda adolescente pela obra de Francisco de Goya[36] (1746 - 1828), seu conterrâneo, do qual, segundo Persichetti, Miguel "talvez tenha apreendido a contundência" (2008: 8) (Figuras I.4.5). Um traço contundente do trabalho artístico de Miguel Rio Branco se apresenta na forma como trabalha a cor. A manipulação de nuances e matizes (quer seja na pintura, na fotografia ou no cinema), sobretudo privilegiando uma cor determinada, por vezes, na edição de suas imagens fotográficas, diz muito de sua relação com o mundo ao redor. Trabalha saturações com destreza e, com tal recurso, protagoniza uma insistência lancinante que lhe ocorre como forma estética e política de falar ao mundo sobre o mundo. As cores exuberantes que parecem gritar apontam para a presença da subjetividade de seus personagens, mas também a sua, pois uma marca recorrente é a fusão de interesses: de um lado a denúncia e o desejo de dar lugar a determinados temas que tocam questões práticas; de outro, a liberdade para estetizar temas e reelaborá-los conforme seus anseios artísticos. O resultado desse amálgama é uma prova documental a favor tanto do fotógrafo quando da questão evidenciada pelas suas objetivas.

Figuras I.4.5: ***Tela Los fusilamientos del tres de mayo*** **de 1814 e Tela** ***Saturno devorando a un hijo*** **de 1819**

Fonte: https://culturaeviagem.wordpress.com/2013/10/06/as-principais-pinturas-dos-maiores-pintores-i-goya/

[36] Francisco José de Goya y Lucientes, nascido em 1746 na cidade de Fuentedetodos, em Aragão na Espanha, foi um gravador e pintor destacado por estampar, dentre outros temas, as cenas da Guerra Peninsular, nas quais imprimiu a dramaticidade de um romantismo heróico. Cf. *Os Desastres da Guerra*, uma série de 82 gravuras feitas entre 1810 e 1814 em: *http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Grabado.html*, página web dedicada a Goya, criada pela Universidade de Saragoça.

Esse trabalho meticuloso da cor nas suas fotografias, além de ser indício de um olhar virtuoso, é, certamente, uma influência da pintura, e foi, por certo, uma alavanca para o desenvolvimento de sua aptidão latente em fazer montagens.

> *O que me levou para a cor foi a facilidade da edição do cromo, que é uma matriz que você não tem que ficar manipulando ou retrabalhando como o preto e branco... Você seleciona o que tem de melhor e joga fora o que não presta. Então isso me dava uma maior maleabilidade, também pelo fato de estar sempre mudando de lugar... Bastava uma mesa de luz e você construía e constrói facilmente em termos de conexão de imagens. Mas além dessa parte prática a cor para mim era e é uma contemplação, uma informação a mais que torna a imagem mais complexa. E é claro, a conexão com a pintura (...) A cor veio junto com o preto e branco, então nunca comecei com um ou com outro. Comecei junto. Talvez seja complicado porque coloca uma dificuldade a mais: não é qualquer cor que serve para qualquer imagem* (Persichetti, 2008: 16).

Essa relação que Miguel Rio Branco mantém com os volumes que a cor cria nas imagens se configura como o cerne de sua atividade de sobreposição de camadas, um traço persistente no seu trabalho artístico: camadas de tinta óleo, em um primeiro momento de sua vida, depois, camadas de cenas, de projeções, de luzes, de trilhas sonoras, de tecidos, de papelões, de vidros, de olhares, enfim, camadas de imagens, que na verdade, afetaram primeiro o seu olhar e se transmutaram como produto do seu imaginário, para depois figurar na sua obra. Por isso, neste trabalho, concebe-se as produções de Miguel Rio Branco como amontoados de sensações, aglomerados de destroços, de fatias perceptivas, de lascas de pensamento, acúmulo de experiências. Um convite para invadir reentrâncias e adjacências que as obras sugerem ter. A criação de um ambiente de perspectivas transversalizadas, em que somos conduzidos, inclusive, ao que não está diante dos olhos.

A obra de Miguel, não raro, apresenta-se como trabalho etnográfico, pois apesar de carregar em si as camadas propostas pelo artista na construção de um discurso estético peculiar, não deixa de ser referente de fatos e acontecimentos que têm repercussão nos modos de vida de indivíduos e/ou grupos. Visto de outro modo, o que Miguel Rio Branco comunica com suas imagens de maneira prosaica, acaba por denunciar elementos que permeiam o imaginário brasileiro, sobretudo aquele que, no mais das vezes, parece passar despercebido, como se não existisse, mas que é tão familiar e enraizado. A sua abordagem do feminino em diversos trabalhos ou mesmo questões de gênero; a problematização entre esfera pública e esfera privada; a série que retrata o cotidiano da comunidade do Maciel, que veremos a seguir, são exemplos que apontam para essa hipótese. Para ele, a concepção

criativa de um trabalho está relacionada ao "processo de fazer um quadro mesmo. São camadas que vão sendo feitas, de tentativas, reconstruções" (Persichetti, 2008: 17). O artista acredita que um bom trabalho deve partir de uma base minimamente conceitual, mas que a própria feitura, a vida e as experiências é que vão lhe dando corpo.

Nesse ínterim, e talvez por causa do destaque na fotografia documental que criava, nas mãos (e pelos olhos) de Miguel, camadas que davam mais volume às imagens, sobretudo por meio do uso de saturação das cores, o fotógrafo chamou a atenção da Agência Magnum[37], em Paris, a qual passou a compor, em 1980, como fotógrafo correspondente, mas com a exigência pessoal de não ter que engessar-se em parâmetros datados da fotografia jornalística:

> *A Magnum sempre deu ênfase à visão pessoal e hoje em dia ainda mais pelo fato de a fotografia ter se dirigido para a área de artes plásticas. E o mercado fotojornalístico está em franca queda; qualquer um com seu telefone consegue fotografar ou fazer um vídeo de um desastre acontecendo ao seu lado (...) Meu primeiro contato com eles foi em 1972, eu tinha morado em Nova York dois anos e ia voltar para o Rio. Alguém me falou de dar um pulo na Magnum. Eu nem sabia quem era Cartier Bresson ou qualquer outro fotógrafo conhecido (...) Em 1980, passando por Paris, mostrei o trabalho das ruínas humanas e arquitetônicas do Maciel (...) e acabei me tornando um correspondente da Magnum no Brasil.* (Persichetti, 2008: 12).

Na mesma entrevista, Miguel esclarece que antes mesmo de ser convidado para compor o quadro de fotógrafos da agência, ainda tentou, por ocasião de uma estada em Paris, tornar-se um membro, o que eles chamam de *nominee*. Entretanto, isso significaria estar sob a égide dos protocolos e exigências do fazer fotográfico daquela organização. Ainda assim, Rio Branco tentou fazer-se associado a partir do trabalho fotográfico que desenvolvera com os índios Kayapó da aldeia de Gorotire (PA) (Figuras I.4.6), mas o primeiro ano de tentativa fora frustrado para o ingresso como associado. Contudo, outras oportunidades surgiram a partir da repercussão desse mesmo trabalho fotográfico. Isso fez Miguel tomar a decisão de voltar ao

[37] Trata-se de uma cooperativa francesa de fotógrafos. Na descrição de Henri Cartier-Bresson, "A Magnum é uma comunidade de pensamento, uma qualidade humana compartilhada, uma curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que se está a passar e um desejo de transcrever isso visualmente." (Livre tradução de: "Magnum is a community of thought, a shared human quality, a curiosity about what is going on in the world, a respect for what is going on and a desire to transcribe it visually."). Para mais informações cf. http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5

Brasil em definitivo, quando então é que se torna correspondente da agência, o que lhe traria mais liberdade no trabalho de produção imagética.

Figuras I.4.6: À esquerda, Kayapo indians. Prime candidates for marriage e à direita Kayapo indians de 1983

Fonte: https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGMTTAA

Considerando o trabalho de Miguel no contexto das relações com as instituições, encontramos a possiblidade de problematizar a respeito dos elementos constitutivos de seu trabalho que se revelam como testemunhos de acordos e relações sociais dentro do próprio campo das artes. Se por um lado as artes em séculos passados eram entranhadas de convenções comerciais que afetavam as categorias perceptivas, influenciando os artistas que, no mais das vezes, trabalhavam sob encomenda, por outro lado verificamos que, apesar de as relações no campo das artes terem passado por adequações relevantes, nunca deixaram de atender a interesses e apelos de instituições e à influência de atores em posições específicas e estratégicas no campo.

Na sua trajetória, é recorrente Miguel apontar o desejo de não se deixar emoldurar por tendências e parâmetros, mas de seguir de acordo com suas convicções e preferências, um traço de autonomia comum ao campo artístico desde o advento da modernidade. Entretanto é necessário analisar até que ponto essa busca por liberdade e pela produção de uma arte independente não se configura, também, como uma tendência, sobretudo em se tratando da arte contemporânea, na qual os públicos, as instituições e o mercado esperam justamente pela transgressão, pelo inusitado.

No Instituto Inhotim, por exemplo, Miguel Rio Branco divide espaço com outras galerias de artistas nacional e internacionalmente aclamados, que de certa forma foram legitimados por atenderem a convenções e anseios das instituições validadoras. Ao lado de Adriana Varejão, Tunga, Cildo Meireles,

Hélio Oiticica, Matthew Barney, Giuseppe Penone, Chris Burden, Olafur Eliasson e tantos outros nomes consagrados, Miguel Rio Branco tem um pavilhão permanente no parque que abriga diversas de suas obras, um sinal de que, para certas propostas curatoriais, seu trabalho dialoga com os demais ali presentes.

Após a grande importância dada ao enfoque biográfico na pesquisa sociológica, na década de 1980, nos moldes propostos por Daniel Bertaux, Pierre Bourdieu (1986) lança uma crítica ao seu método no sentido de aferir a ausência de uma necessária objetivação dos dados. Propõe, então, que o uso de *histórias de vida* como método fosse substituído pelos *estudos de trajetórias* considerando tal noção

> *como série de posições ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele mesmo em devir e submetido a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente em si mesma de eventos sucessivos sem outra ligação que a associação a um 'sujeito' cuja constância é apenas aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações* (Bourdieu, 1986: 71).

Dessa forma, podemos considerar que o caminho investigativo aqui percorrido é algo próximo ao desejo de objetivação proposto por Bourdieu ao se partir da biografia do artista, colhida em diversas fontes, porém sem desconsiderar fatores externos que o acompanharam e o acompanham ao longo de sua vida. Fatores estes que passaram a figurar em (e influenciar) sua produção artística, de uma maneira ou de outra. Miguel compara seu trabalho artístico ao da costura, uma "costura sem fim" (Persichetti, 2008: 18). Lembra também a ocasião de uma pequena exposição fotográfica na Agência Magnum, no ano de 1980, em que o fotógrafo norte-americano Dennis Stock fez a seguinte analogia acerca de sua obra: "Seu problema é que você quer fazer música com fotografia"[38]. Essa comparação, ao invés de contrariá-lo, fê-lo considerar um elogio, pois a dinâmica que emprega em suas imagens, as variações em seus trabalhos, que o fazem, pelo visto, ter a destreza de um compositor, são tão importantes quanto as imagens em si. Ao falar na pluralidade das linguagens as quais Miguel rege em seu microcosmo, abordamos um outro destaque de sua habilidade com as imagens em sua trajetória: o trabalho cinematográfico, manifesto na direção de alguns filmes

[38] Cf. http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,miguel-rio-branco-enfatiza-conexoes-da-fotografia-com-outras-areas,1158212.

experimentais e na direção de fotografia de outros. Miguel dirigiu 14 curtas-metragens e fotografou sete longas metragens[39], dentre os quais o filme de Otavio Bezerra, *Uma avenida chamada Brasil*, de 1988.

Na década de 1970, quando morou em Nova York, hospedando-se na casa de Hélio Oiticica, tendo tomado emprestada a câmera do amigo que o acolhia, Miguel empreende seus primeiros experimentos fílmicos. Na mesma época, ao passar seis meses no Rio de Janeiro para estudar na ESDI, e no contato com Afonso Beato[40] e Lauro Escorel, começou a fazer fotografia para o cinema, o que em seguida lhe daria contato com o universo da montagem cinematográfica. Foi nesse período que Rio Branco foi convidado para fazer a fotografia de cena do filme *Pindorama* (Figuras I.4.7), de Arnaldo Jabor. O filme foi rodado em Itaparica, onde Miguel permaneceu por três meses 'clicando' numa experiência que considera "uma verdadeira escola da fotografia já conectada ao cinema"[41]. Segundo Rio Branco, "era uma situação em que você aprendia fazendo, uma situação muito comum no Brasil, de você aprender as coisas já na prática sem ter que fazer um curso" (Arnaldo Jabor, 2012).

Figuras I.4.7: Fotografias do filme Pindorama de Arnaldo Jabor e fotografia de Miguel Rio Branco

Fonte - http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/003438?page=1

No final dessa intensa década de 1970, por um período de três anos Miguel Rio Branco empreendeu um trabalho fotográfico no Pelourinho, alvejando com suas lentes as prostitutas do Maciel e o dia a dia da comunidade que ali vivia, e que considerava banal o que ali acontecia, a

[39] Informações colhidas da página web do artista. Cf. http://www.miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp.

[40] Fotógrafo, diretor e professor de fotografia que lecionava na ESDI à época em que Miguel Rio Branco estudara na instituição.

[41] Relato feito a uma entrevista cedida à *Revista Arte & Ensaios*, de agosto de 2012. Cf. https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/05/entrevista-Miguel.pdf

respeito dos hábitos e da dinâmica social que se construía naquele local. Tais aspectos foram evidenciados pela estética do olhar de Miguel de maneira muito contundente e peculiar. São diversas as facetas no imaginário de Miguel Rio Branco, dentre as quais, a recorrência de temas da realidade social, contudo não unicamente e/ou prioritariamente num viés de denúncia, mas antes como uma forma de resistência estética que supera um simples olhar engajado com as causas sociais apenas, para propor a urgência de um novo olhar pelo qual se possa construir novas realidades.

Miguel, nas fotografias das prostitutas do Maciel (Figuras I.4.8), se coloca como sujeito deflagrador de uma realidade em ruínas, e ao fotografar aqueles corpos nus, fogosos, insinuantes, marcados, saturados, chagados, não o faz sem ter a consciência e o conhecimento da natureza e da dinâmica daquele local ao qual adentrara para trabalhar. As experiências de contato do olhar do observador com as imagens de Miguel Rio Branco são uma reconfiguração do contato que ele próprio protagoniza ao se dar nas experiências necessárias para fazer as fotografias que busca. Talvez por isso seja tão recorrente a presença, em suas imagens, da pele de pessoas, do couro de animais, da superfície de objetos, das texturas (reconhecíveis e irreconhecíveis). Nelas, Miguel demonstra a intimidade que busca com a categoria fronteira, sendo a pele a primeira fronteira do ser, como a estrutura que nos separa do mundo ao nosso redor, mas que também – e ao mesmo tempo – nos coloca em contato com esse mesmo mundo, pois é nessa instância – a pele – onde as trocas sensoriais se potencializam.

Figuras I.4.8: Fotografias da série Maciel feitas por Miguel Rio Branco na parte mais antiga do Pelourinho

Fontes:
https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1899695-masp-exibe-serie-classica-de-miguel-rio-branco-sobre-bordeis-em-salvador.shtml

3. Miguel: suas montagens e fusões

Seguindo adiante com suas propostas de experimentação, Miguel Rio Branco, ao deparar-se com todo o material imagético garimpado naquele período no Pelourinho, alavanca com a realização, nas nascentes da década de 1980, do filme *Nada levarei qundo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*[42] (Figuras I.4.9), uma película de curta metragem (19 minutos) que resulta de um trabalho de edição em que o artista reúne em camadas áudios, fotografias e filmagens – imagens em movimento do dia a dia da comunidade do Maciel. O trabalho audiovisual toma forma pela sobreposição de peles diáfanas: tanto as imagens quanto a trilha sonora compõem um ritmo ritualístico, no qual as percepções vão se fundindo e nossos sentidos são, por vezes, sabotados ou pela surpresa e pela irreverência, ou pela presença de momentos em que não encontramos significação imediata. Essa desordem transmite um sentimento de depressão, de desesperança, de angústia e de ignomínia, sob a construção de um universo com um código de ética bem peculiar, a saber: crianças presenciando casais excitando-se; deflagrações de atos sexuais em si; sons de gemidos; pessoas completamente nuas; mulheres com corpos degradados; etc.

Figuras I.4.9: Frames do filme *Nada levarei qundo morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=UjMwMSGgsIA

[42] O título faz referência a um letreiro amador com o qual se deparou, uma inscrição que trazia esta expressão tal e qual a utiliza para dar nome à curta metragem. Por vezes, seu nome aparece assim como no letreiro, ocultando, inclusive o "a" de "quando", expondo a forma "qundo". Em algumas outras fontes, o nome parece ter sido corrigido, utilizando-se o "quando", diferente de como está no letreiro. Em outras, como no site do Instituto Inhotim, o nome do filme aparece com as devidas correções gramaticais e ortográficas: *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no Inferno*. O filme - premiado, em 1982, no XI Festival Internacional du Fillm de Court Métrage et du Film Documentaire, em Lille, na França (recebendo o Prêmio especial do juri e o Prêmio da crítica internacional), e em 1981 no Festival de Cinema de Brasília (recebendo o Prêmio de melhor fotografia) - está em exposição permanente em uma sala do pavilhão Miguel Rio Branco no Instituto Inhotim, em Brumadinho-MG.

Assim, as relações de Miguel Rio Branco com projetos de linguagens múltiplas começam a alargar as possibilidades e a encontrar, em tais experiências – tanto com a realização audiovisual e a fotografia para o cinema, quanto com a montagem e a edição de tais imagens – o acercamento de um método próprio de construção imaginativa. Miguel traça seu percurso de uma forma em que não se limita apenas ao documental ou à crítica social, mas que proporcione uma estrutura poética criadora de um algo além, que esteja impedido de ser definido por padrões estéticos delimitados por tal ou tal tendência, escola, artista ou conceito, segundo sua perspectiva. Prefere, com suas imagens, compor poemas visuais, como menciona em algumas entrevistas para referir-se à sua preferência pela contaminação que a montagem traz: "Ao invés de se ter uma palavra, se tem uma frase"[43], diz.

Por vezes Miguel menciona "eu acho que sou um poeta visual com a frustração de não ser músico, talvez..."[44], comparando-se a um compositor, tanto com relação à criação de ritmos e de arranjos visuais, quanto seu gosto e afinidade com o trabalho de paisagem sonora, já que utiliza música/sons em boa parte de seus trabalhos, o que imprime uma atmosfera peculiar às suas obras. Além da arquitetura, do cenário, do ambiente e da imagem, a música tem uma importante função estética nas propostas artísticas de Miguel Rio Branco, sobretudo nas instalações.

Não é de surpreender que a partir do início dos anos 1980, Miguel passe a conceber formatos de exposição que fugiam a certos padrões, misturando a fotografia com a collage – tal como fazia com a pintura – nas elaborações expositivas, por exemplo, montando painéis de fotografias coladas em papel carne seca que ficavam suspensos criando uma espécie de pequeno labirinto por onde o público precisava passar para poder ver as imagens. Esse trabalho, uma série de fotografias feitas em Carnaíba - BA, em um garimpo de esmeraldas, fora exposto na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1978) e no Museu de Arte de São Paulo (1979). Depois, em vários outros locais, compondo exposições de coletâneas do artista, como a que fora feita numa galeria em Groningen, na Holanda, em 2008, em uma série chamada *Negativo Sujo*, que reunia, além dos trabalhos fotográficos, o cinema e as impressões em materiais diversos – como o tecido *voil*. Os

[43] Entrevista concedida por ocasião da abertura de sua exposição *Teoria da Cor*, na galeria Paulo Darzé (http://www.paulodarzegaleria.com.br/) em Salvador - BA, em maio de 2010. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=29bPKE41W_E

[44] Menciona isso em algumas ocasiões de entrevista, como é caso da anteriormente citada.

trabalhos reunidos na série foram, dentre outros, *Nada levarei qundo morrer*, e as montagens *Entre os olhos o deserto* e *Out of nowhere.*

A opção do artista pelas narrativas não lineares concretizadas pelas montagens com as quais foi criando bastante afinidade, o inseriu num viés que o levou a produzir, em sua obra, uma das expressões mais significativas de sua carreira: as instalações artísticas. Miguel reúne aí tanto todo seu esforço e material visual, quanto seu empenho para a criação de amontoados imagéticos que dialogam com nossos sentidos através da arquitetura, da música, das projeções, da luz, dos objetos que utiliza e das próprias imagens, sozinhas ou em arranjos duplos ou triplos. É por este caminho que há mais de 20 anos Miguel desprivilegia uma construção que mostre a evidência de conexão entre as imagens e outros elementos, para privilegiar uma narrativa própria do espaço, e nisso, o próprio público acaba se tornando um elemento da composição, da montagem, já que precisa adentrar à obra para vê-la, observá-la, fruí-la, vivê-la.

Em 1983, na Bienal de São Paulo, Miguel expõe a instalação *Diálogo com Amaú*, uma sala com cinco telas transparentes (em tecido *voil*) em que se podia ver o dentro e o fora, uma experiência em que era possível enxergar o através. A leveza do material conjugada com a luz das projeções davam ao espaço uma fluidez onde o público é convidado a mergulhar. Nas imagens fotográficas projetadas, uma série: o trabalho de registro em que Miguel fotografou um índio surdo e mudo. Em 2007, na Galeria Millan, também em São Paulo, Rio Branco expõe *Dislecsias, Epileptronic*. A primeira – *Dislecsias* – faz um resgate de seu trabalho em preto, branco e cinza, o que de certo modo impactou por ser a exposição de um fotógrafo aclamado pela forma expressiva e original com que trabalha a cor na fotografia. Entretanto, revisitando seus arquivos, Miguel resolve expor apenas trabalhos em *grayscale* tanto propondo um desafio insolúvel para quem tentar percebê-la como uma narrativa linear e formal quanto conclamando a obliterar a razão em nome de uma investigação de natureza sensorial.

Já no andar de cima da galeria, Miguel monta e exibe a instalação *Epileptronic*, usando ‘sucatas tecnológicas’. Sobre a exposição, o curador Eder Chiodetto diz que "a luz tênue que emerge do chão confere um clima quase religioso. Obra mutante, ora remete a um oratório, ora a imagem que os satélites fazem das grandes metrópoles, ora a uma cidade atingida por um

bombardeio."[45] A exposição consiste na justaposição de elementos – como a presença, por exemplo, de dois tubos televisivos suspensos que exibem peixes nadando em espécies de aquários virtuais – que sugerem o ritmo com que somos acometidos pela necessidade de aparatos tecnológicos para nos tornarmos inseridos na sociedade, e de como esses artefatos deveriam nos ajudar a pensar melhor o viver de forma mais harmônica em sociedade. Entretanto, a velocidade e a fugacidade que gere o ritmo das invenções tecnológicas acabam por servir a outros interesses que não o de suscitar uma reflexão sobre a sociedade mais humanizada e menos racional.

Essa exposição torna-se um bom exemplo da relação de fusão das coadjacências que se podem encontrar na obra de Miguel Rio Branco. *Dislecsias*, *Epileptronic*[46] (Figuras I.4.9) é composto por dois trabalhos, grosso modo: uma exposição fotográfica e uma instalação. Para o fotógrafo, o termo dislecsia está longe de se referir apenas a uma doença, é uma maneira diferente de ver o mundo, e no caso, uma maneira não-descritiva e não-linear de vê-lo. Nesse trabalho, Miguel parte da proposta poética de percebermos o mundo e construir nosso olhar de maneiras diferentes, não dadas, e faz isso por meio do esforço, não inédito em sua história artística, de recorrer aos seus arquivos. Com ele, criam-se camadas de temporalidades – por estarmos tratando de arquivos – que no andar superior chegam ao termo: na instalação *Epileptronic*, as camadas saltam da bidimensionalidade, e as reentrâncias imagéticas que se tecem para o olhar através das fotografias, ganham uma terceira dimensão ao tornarem-se objetos, artefatos e sucatas permeados por uma tenaz iluminação no andar de cima. A luz parece criar um movimento de imanência de um andar para o outro, compondo uma visualidade que se movimenta entre iluminar fotografias que se dão ao olhar e mesclar em lascas, numa precária racionalidade, os objetos da instalação. A sensação é a de que, ao subir a escada, se é apreendido por uma luz que se vai tornado promíscua, dada aos prazeres de outros sentidos. Miguel empreendeu diversas outras instalações, essas suas formas de ampliação das possibilidades de alargamento imagético, tais como *Diálogos com Amaú*, 1983; *Tubarões de Seda*, 2006; *Gritos Surdos*, 2001; *Entre os olhos, o deserto,* 1997[47], esta última, em exposição permanente no Instituto Inhotim

[45] O texto escrito pelo curador Eder Chiodetto. Cf. http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2003200714.htm

[46] Da instalação *Epileptronic*, os sites da web carecem de registros fotográficos.

[47] Fotografias e vídeos de suas instalações podem ser conferidas no site do artista: http://www.miguelriobranco.com.br.

desde sua inauguração em 2010, tendo sido exposta pela primeira vez em 1997 na Casa de La Cultura de Tijuana, no México, e no mesmo ano no In Site 97, em San Diego, nos USA, sob o título *Between the eyes, the desert*.

Toda a trajetória artística de Miguel Rio Branco, ou seja, sua própria vida, esteve sempre se cruzando com a presença de diversos artistas brasileiros e internacionais, o que lhe proporcionou pluralidade na linguagem e multiplicidade de vertentes por onde caminhou com seu trabalho fotográfico e audiovisual, sobretudo na década de 1970 em diante, quando esteve em contato com o cinema, mais intensamente fotografando para diretores como Antônio Calmón, Júlio Bressane, Otávio Bezerra, Zózimo Bulbul, Lucia Murat, Afonso Beato e Wilson Coutinho, como também registros de trabalhos de Hélio Oiticica, em *Ninhos* de 1971, vídeos como *Apaga-te Sésamo*, *Objetos e Esculturas* de Waltércio Caldas, em 1986, e também *Trabalho*, em 1987, para o escultor José Resende.

Esse cenário contribuiu sobremaneira para o ímpeto experimental de Miguel, que se deixou derivar por meio das linguagens artísticas, não conseguindo mais se conter nos limites impostos pela fotografia fotoclubista de anos anteriores ou pelos parâmetros de sequências narrativas que o vídeo estava propondo. Assim, influenciado também pela tendência mundial daquela década que passava pela forte influência da arte conceitual, uma de suas principais preocupações figurava-se em questionar convenções na arte e levantar um debate estético que desviasse os eixos do olhar e das discussões sobre o que é arte. Miguel expandiu as fronteiras do material imagético que tinha em mãos, atomizando-o, potencializando-o.

Nessa discussão, é válido trazer a alcunha fotografia contaminada proposta por Tadeu Chiarelli, e citado por Lívia Afonso de Aquino (2005), segundo a qual o cruzamento entre linguagens artísticas dava um novo estatuto para a imagem fotográfica, pois novas perspectivas estavam em questão, como a expansão do suporte de exposição para a tridimensionalidade possível dos espaços e dos tempos. É nessa via que buscamos definir as instalações na trajetória artística de Miguel Rio Branco: a potencialização de um argumento sobre o que é arte construído a partir de imagens, levando ao termo as possibilidades que se abrem pela estratificação, acumulação, expansão e exploração de materiais e suportes, espaços e tempos. Sobre a matéria-prima da fabricação desse seu imaginário, Miguel, ao invés de ir buscar sempre novas fotografias para expor,

reconfigura as que já tem em suas gavetas, ou seja, dá preferência às suas imagens de arquivo, seus trabalhos passados, se permitindo, assim, ao desafio de construir uma nova poética por meio desse jogo de arranjos e possibilidades que é a montagem.

Essa exposição textual é o esforço, pela análise de documentos (escritos, mas também, e sobretudo, imagéticos), de criar um imaginário da vida do artista, que torne-se uma realidade que deixa de ser unilateral para ser um "objeto apreendido através de correspondências fictícias capazes de nos revelar correspondências reais" (Silva, 1992: 18), esclarecendo acerca do conceito repensado de imaginário, abordado pela historiografia inglesa e alemã, que segue por um caminho diverso daquele que liga a palavra imaginário a ‘falsidade’, ‘mentira’ ou ‘engano’ (idem).

No caso, os documentos escritos sobre a vida e a obra do Miguel aos quais acedemos nesse percurso replicam, no mais das vezes, as mesmas informações. Porém, as imagens de suas expressões artísticas (quadros, fotografias, filmes, instalações) permanecem inesgotáveis quanto ao que podem mensurar. Em outro trecho do texto de Silva (1992), referindo-se ao que propõe Rubén Bonifaz Nuno, diz que "monumentos plásticos, grandes e pequenos, estão livres de suspeita de contaminação", e complementa: "permitindo, portanto, que se inicie a compreensão de outros universos cognitivos" (Silva, 1992: 18).

Buscamos compreender essa ausência de contaminações no seguinte aspecto: considerando um caráter aberto da imagem, que nos permite, olhando para ela, ver seus intervalos, ausências e reticências, e aí encontrar o terreno propício para que um novo conhecimento surja. Estar "livre de contaminações", como propõe Silva, é sua reflexão sobre as limitações do documento escrito, da palavra, portanto, em detrimento do discurso da imagem.

4. Conclusões

Este capítulo é parte de um trabalho mais amplo desenvolvido no âmbito da pesquisa sobre a significação de instalações artísticas a partir do trabalho de um artista, no caso Miguel Rio Branco. Investigamos por meio de uma pesquisa de observação *in loco* dos trabalhos do artista, especificamente uma instalação: *Entre os olhos, o deserto.* A metodologia de análise e compreensão se construiu partindo, em um primeiro momento, da trajetória

de vida do artista e das relações com fatores externos que constituíram, na sua carreira, uma teia sob a qual pôde elaborar suas preferências estéticas e seu *modus operandi*. Percebemos, desse modo, que as imagens do trabalho de Miguel Rio Branco formam uma espécie de narrativa biográfica, ou seja, tornam-se o histórico da vida do artista, principalmente e sobretudo pelo fato de que Miguel privilegia o trabalho com os próprios arquivos, que se configuram como testemunhos de sua trajetória.

Sobre a história de vida como uma das noções do senso comum, Bourdieu (1996) considera usual entre os romancistas, e porque não dizer também entre os historiadores, a ideia de uma filosofia da história com o sentido de narrativa histórica, e nesse sentido afirma que tanto uns quanto outros têm métodos equivalentes, ou seja, tratam a história de vida como um apanhado segundo uma ordem cronológica de acontecimentos. No mesmo texto, o autor declara ser o processo de biografar ou autobiografar uma busca da "criação artificial de sentido" (Bourdieu, 1996: 76), pois há uma inclinação natural em ideologizar um percurso de vida ressaltando acontecimentos que se julga importantes – os quais Bourdieu chama de acontecimentos significativos – para a construção de uma teia que cause a impressão de coerência, consistência e constância, ainda que, para isso, o biógrafo recorra à narração de acontecimentos que não estejam encadeados diretamente, mas que mesmo assim tendam a se organizar em sequências inteligíveis.

Entretanto, o autor considera como uma "ilusão retórica" (idem, p. 76) o fato de ceder às tradições literárias que não abrem mão dessa estrutura de significação regida pela ideia de uma sequência coordenada de eventos. Citando Alain Robbe-Grillet[48], Bourdieu afirma sua hipótese:

> *o advento do romance moderno está diretamente vinculado a esta descoberta: o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada urn é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito, de modo aleatório* (Robbe-Grillet in Bourdieu, 1996: 76).

A aleatoriedade evocada por Robbe-Grillet, mencionada por Bourdieu e onde ele construirá sua crítica, contrasta com a possibilidade da construção do apanhado dos acontecimentos da vida de alguém, ou seja, de sua própria história de vida, como uma elaboração que, ainda que por vias do anacronismo e da descontinuidade, não comprometa o sentido e a

[48] Esta citação está contida no texto bourdiesiano em questão (*A ilusão Biográfica*, in *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*), mas originalmente seu texto fonte é *Le miroir qui revient*. Paris, Minuit, A. Robbe-Grillet, 1984: 208.

notoriedade do que se quer transmitir sobre a vida de outrem. Tanto biógrafos quanto autobiógrafos têm se preocupado (e concordado entre si) em atribuir sentido às interpretações dos fatos que mencionam ou mencionarão, quer seja numa entrevista, num trabalho escrito, num filme (documentário, fatalmente, mas não obrigatoriamente). Entretanto, Bourdieu levanta a questão de que o abandono da linearidade romanesca tenha coincidido com uma questão que se refere a uma desconstrução da história: o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido - tanto no sentido de significação quanto de direção (Bourdieu, 1996: 76). E aqui, Bourdieu empreende sua crítica:

> *Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária nos deixou e não deixa de reforçar.* (Bourdieu, 1996: 76).

Dessa forma, nos utilizamos das reflexões que o autor francês faz acerca da história de vida e do esforço – que considera estéreo – por inteligibilidade advindo de aparatos totalizantes e unificadores, como o da tradição literária, para refletir sobre uma vida contada por meio de imagens. O trabalho imagético de Miguel Rio Branco reuniu, ao longo dos anos, as marcas de temporalidades: temporalidades cruzadas, por assim dizer, quando consideramos que o artista reutiliza – dando novo significado – imagens antigas de seu acervo como se tivessem sido feitas para um projeto presente. A facilidade com que manipula suas imagens e as transforma em trabalhos atuais, conectados com o seu tempo, e com larga significação no contexto artístico, social e cultural aponta para um caráter peculiar de seu imaginário: Miguel recria-se a cada nova proposta artística, e o faz a partir de uma matéria-prima sintomática que é suas próprias imagens.

Outro aspecto salientável a partir desse artigo é a posição de Miguel no campo das artes. Normalmente é mencionado como um artista/fotógrafo representante do imaginário artístico brasileiro. Os vários prêmios e homenagens que recebeu ao longo de sua carreira, devidamente registrados em sua ficha técnica, são sinais da legitimação e do lugar ocupado por Miguel nesse campo no qual forças interagem, diversas vezes anulando, outras vezes reforçando certos vetores. O fato é que Rio Branco tem um lastro histórico de aprovação e reconhecimento, o que confere sentido ao fato de ter, ao longo da vida de artista, reforçado seu método de trabalho, já que as instituições sempre apontaram positivamente para o resultado de seu labor.

Miguel Rio Branco é artista por profissão, não precisando, aparentemente, ter outras vias financeiras para manter-se como, por exemplo, ser professor, escritor, pesquisador. É seu próprio trabalho artístico que o tornou autônomo para fazer sua obra da maneira que deseja. O que, entretanto, não atesta emancipação com relação às regras do jogo, já que os próprios títulos, prêmios, entrevistas apontam para adequações e compatibilidades de uma carreira que parece ser o que o mercado, as instituições reguladoras e os agentes estratégicos do campo desejam.

Referências Bibliográficas

Aquino, L. A. De (2005). *Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

Bourdieu, P. (1996). A ilusão biográfica**.** In *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus.

Chiarelli, T. (2002). *Arte Intemacional brasileira*, pag. 115. Sao Paulo: Lemos.

Heinich, N. (2008). *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea*. In Bueno, M. L. & Camargo, L. O. de L. (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Monteiro, C. (2013). *Pensando sobre História, Imagem e Cultura visual. Patrimônio e História*. UNESP, São Paulo, Julho - Dezembro. (Disponível em: http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410).

Persichetti, S. (2008). *Miguel Rio Branco***.** São Paulo: Lazuli Editora.

Silva, J. (1992). O paraíso perdido: descrição**.** *Revista da Universidade de São Paulo*.

I.4. Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos

I.4. Windows to the world: The Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio as stages for their publics' feast

Bianca Salles Pires

Resumo

Neste capítulo, tenciono apresentar aspectos sócio-históricos de dois grandes eventos cinematográficos do Brasil, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, que têm em comum programações voltadas para a produção cinematográfica mundial. A história dos dois eventos remonta ao final da década de 1970, marcada por um momento de crise no setor da exibição cinematográfica no país, com o fechamento e sucateamento das antigas salas de cinema nas duas cidades. As mostras surgem como janelas de programações plurais, trazendo filmografias dos mais diferentes países, e se tornam espaços para que os públicos em poucos dias acessem um elevado número de filmes. Neste ensaio, pretendo abordar os eventos de cinema e a participação dos públicos contemporâneos a partir dos dados coletados durante a etnografia realizada em três edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival de Cinema do Rio entre os anos de 2015 e 2017. A análise busca contribuir para a reflexão de como pensar as *cinefilias* de mostras de cinema no Brasil à luz da bibliografia internacional acerca dos festivais.

Palavras-chave: públicos de cinema, festivais de cinema, sociabilidades, lançamentos estrangeiros.

Abstract

Here, in this chapter, I intend to present the social-historical aspects of both great Brazilian movie events: the Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio, which have the same programs in common, with view to the international film production. The story of both events dates back to the late 70´s, during a national crisis in film exhibition, when both cites suffered the closure and damage of many traditional movie theaters. The shows come as windows to an array of programs, bringing assorted filmography from the most different countries, serving as room to different public, allowing them to watch a great number of films in very little time. In this essay I intend to make an approach to film events and the participation of contemporary publics, based on data collected from ethnography held in three different editions in the Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio between 2015 and 2017. The purpose of this analysis is to contribute to the reflection on the cinephilias in the film festivals in Brazil, in the light of international festivals bibliography.

Key words: cinema public, film festivals, sociabilities, foreign launchings.

1. Introdução

A investigação junto aos públicos de festivais de cinema teve início em 2012[49], quando realizava uma etnografia dos frequentadores de uma sala de cinema em Botafogo, o então Estação Sesc Rio, localizado na cidade do Rio de Janeiro (Pires, 2013). Naquele momento, as questões de pesquisa tinham os públicos de cinema e os espaços de exibição como focos da análise, sendo o Festival de Cinema do Rio uma das atividades que ocorriam na sala de cinema que investigava. Contudo, logo percebi que não se tratava de uma atividade corriqueira, os indivíduos com quem conversei naquela edição me mostravam suas credenciais[50], que lhes davam acesso à compra antecipada de entradas; suas anotações e organizações da programação para participar do evento, que chegavam a incluir quatro filmes por dia; as muitas estratégias para organizar suas vidas durante o período. O Festival do Rio demonstrava ser um momento único no ano, onde muitos frequentadores se dedicavam quase que exclusivamente, durante duas semanas, a assistirem aos filmes.

Tais inquietações iniciais tomaram a forma de um novo projeto de investigação, que tem os públicos de festivais de cinema como fio narrativo para uma sócio-história dos eventos cinematográficos. Neste ensaio, pretendo abordar os eventos de cinema e a participação dos públicos contemporâneos a partir dos dados coletados durante a etnografia realizada em três edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival de Cinema do Rio entre os anos de 2015 e 2017. As maneiras como os indivíduos participavam dos festivais, os sentidos de estarem lá "vendo e sendo vistos" (Pires, 2015) e a possibilidade de acessarem a filmografias que não estão disponíveis no circuito convencional de exibição são questões que busco responder.

Como recorte para o capítulo optei por focar na parcela do público que compra credenciais/passaportes, participando dos eventos de maneira mais intensa. Estes muitas vezes se auto-intitulam *cinéfilos*, "loucos por filmes", assistindo em média três filmes por dia durante o festival. A observação incluiu

[49] Este capítulo resulta do desenvolvimento do doutorado da autora. A autora cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - incluindo estágio sanduíche na Universidad Autônoma Metropolitana (UAM-Iztapalapa/México), com bolsa CAPES. Tem como orientadoras científicas as Professoras Doutoras Ana Rosas Mantecón e Glaucia Villas Bôas.

[50] Os passaportes/credenciais permitem que os indivíduos adquiram um determinado número de ingressos (20, 40 ou Permanente) que podem ser trocados dias antes das sessões.

também dois grupos fechados no Facebook[51], formados em grande medida pelos indivíduos que portam credenciais/passaportes e suas discussões acerca de suas participações e dos filmes assistidos. É importante sinalizar que as redes sociais virtuais são aqui encaradas como extensões das participações nos eventos. As mesmas pessoas com quem tive a oportunidade de conversar e entrevistar pessoalmente, publicavam nos grupos e construíam uma rede de trocas de informações sobre as obras que assistiam. Tais materiais nos ajudam a quantificar a sua participação, ao mesmo tempo em que exemplificam discussões e valorações das suas experiências junto aos filmes e aos festivais.

Entendo os eventos culturais como desdobramento contemporâneo na maneira de se assistir a filmes, vivenciar e partilhar as experiências com os chamados bens culturais. Ao teorizar sobre os aspectos que caracterizam a modernidade, Simmel (2016) apresenta as exposições de arte como concatenadora de novas dinâmicas e temporalidade presentes no contexto das grandes cidades europeias, no final do século XIX. O autor argumenta que as exposições de arte concentravam os objetos e os indivíduos em uma experiência espacial e temporalmente demarcadas, possibilitando uma vivência social e uma vivência estética que projetavam uma infinidade de valores que faziam parte do cotidiano moderno. Pouco mais de um século depois, podemos pensar as mostras de cinema, aqui analisadas, como expressando dinâmicas e temporalidades que exemplificam características da contemporaneidade. Uma *festivalization* (Bennett et al., 2014) da cultura ou da sociedade contemporânea, quando, em um curto período, os indivíduos se encontram e compartilham de maneira intensa suas vivências junto aos filmes (Guerra, 2018). Toda uma rede de interações, reais e virtuais, se forma no transcorrer dos festivais e nos diz acerca das estratégias de um tipo de *cinefilia* contemporânea. Por outro lado, o estudo das mostras nos sinaliza para os papéis desempenhados pelas mesmas na circulação de filmes e possibilidade de acesso às obras no Brasil.

2. Os festivais de cinema no Brasil

As pesquisas que têm os festivais cinematográficos como objeto de investigação são recentes e se estabeleceram como campo de estudos a partir dos anos 2000. A criação da plataforma *Film Festival Research Network*,

[51] Os grupos se chamam "Festival do Rio no Facebook" e "Mostra Internacional de Cinema de São Paulo".

idealizada por Skadi Loist y Marijke de Valck, se tornou uma importante referência para a área. O trabalho precursor realizado por Valck (2007) no livro *Film Festival form European Geopolitics to Global Cinephilia*, apresenta uma análise dos papéis que desempenham os festivais de cinema europeus – Berlim, Veneza, Cannes, Rotterdam – na dinâmica de consagrações e valorações das obras fílmicas. Considera que os festivais se converteram em passo obrigatório para os filmes e trabalhadores do mundo do cinema, estabelecendo-se como pontos focais dentro da rede de circulação de obras a nível mundial. Este nó, que representa cada festival internacional, produz uma rede completa de práticas, lugares, pessoas etc. na qual é produzido um valor agregado às obras selecionadas, exibidas e consagradas por cada evento.

Valck faz referências às proposições de Pierre Bourdieu (1989) acerca de uma economia de bens simbólicos, na medida em que o selo de qualidade trazido por participar dos eventos desempenha papel fundamental na circulação de filmes a nível mundial, para além do circuito dos festivais. Nestes, há valorações de obras das mais variadas origens; consagração e descoberta de diretores - aqui o sistema de autor que teve início na França no pós-guerra (Baecque, 2010) ganha força se materializando em premiações; sendo ainda um espaço para o encontro, um *alternative cinema network* (De Valck, 2007: 101). Este último ponto está relacionado à dimensão experimental do festival, entendido pela autora como um rito de passagem para filmes e cineastas, onde as normas do mercado se suspendem (De Valck, 2007: 22), ajudando a posicionar, no panorama cultural cinematográfico, tanto os filmes quanto os próprios cineastas, que vão ganhando status conforme viajam pelo circuito de festivais.

No Brasil, o estudo de festivais audiovisuais pelas ciências sociais é incipiente, havendo referências apenas na antropologia. Almeida (1996), em sua dissertação sobre os hábitos e representações do público de cinema na cidade de São Paulo, dedica um capítulo aos públicos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo dos anos 1990 e à criação de um circuito de cinemas artes na cidade. Silva (2017) dedicou sua tese a investigar o Festival Mix Brasil na cidade de São Paulo, focado nas temáticas LGBTs. Aborda o evento como espaço de expressões das sexualidades não heteronormativas dentro do contexto da metrópole, analisando as programações e as performances dos públicos durante duas edições (2009 e 2010) do Mix Brasil. As duas

pesquisas têm em comum a percepção dos eventos audiovisuais como contendo suas próprias ritualidades, momento de suspensão das normas cotidianas na rotina dos participantes e das salas de cinema onde ocorrem.

Outras duas investigações no campo da história foram realizadas tendo os eventos audiovisuais como objeto. Maia (2015) investigou o Festival É tudo verdade, importante evento dedicado ao cinema documentário, no período pós-retomada do cinema nacional (1996-2010). Aborda a importância do evento como uma festa e dispositivo de incentivo à produção e circulação de documentários, analisando as programações e encarando-o como uma festividade anual em torno dos filmes. Ribeiro (2017) analisou por meio da documentação do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) os primeiros sete anos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, seus embates com a censura da Polícia Federal e formas de existir, entendendo-o como um evento de resistência no período da Ditadura Militar. Na área de comunicação e cinema temos como referências as investigações realizadas por Bamba (2010), que pesquisa a recepção de cinematografia africana, analisando a importância dos festivais para a exibição das obras produzidas no continente. E por Almeida (2017), que descreve a importância dos festivais universitários para a circulação de filmes produzidos pelos estudantes. E ainda por Rocha (2015), que avalia a importância dos Festivais do Grife (1973-1983) para a exibição de curtas-metragens, formação de cineastas e incentivo à produção de filmes em formato super-8 no Brasil.

Para além dos trabalhos acadêmicos, temos como referência de pesquisa recente acerca dos festivais audiovisuais o “Painel setorial dos Festivais audiovisuais”, relativo ao triénio 2007-2009 (Leal & Mattos: 2011), que apresenta dados organizados pelo Fórum dos Festivais[52]. O documento apresenta o crescente número de festivais audiovisuais no país, que contava com um total de 132 em 2006 e chegava a 243 em 2009. O estudo demonstrou haver um aumento de 84% no número de eventos audiovisuais no período, e argumenta que o setor tendia a se estabilizar nesse patamar. O levantamento indica que em 2009 a região sudeste do país aglomerava metade dos festivais audiovisuais, 115 do total de 219, o Estado de São Paulo ocupando o primeiro lugar, com um total de 49 (22,3%), seguido do Rio de Janeiro, com 42 (19,1%). Os Estados que continuam a lista são Minas Gerais

[52] Site www.forumdosfestivais.com.br, acessado em 10 de janeiro de 2019.

com 20 (9,1%) e Rio Grande do Sul com 13 (5,9%), com valores individuais que não chegam à metade das duas primeiras cidades.

Em elaborações mais recentes, Mattos (2013) se pergunta “Festivais pra quê?”, em um estudo crítico sobre os festivais audiovisuais brasileiros. A autora sinaliza que os eventos funcionam como grandes veículos de promoção dos filmes, uma vez que mobilizam públicos e imprensa. Segunda a autora “Os festivais se apresentam como uma ferramenta estimuladora, multiplicadora e arregimentadora de plateias e de formação de público” para um modelo de cinema que não encontra “espaços de veiculação frente aos padronizados mercados hegemônicos” (idem: 129). Este ponto é bastante abordado nos estudos dos festivais que pensam sua importância para a circulação de filmes independentes/alternativos a nível mundial (Perren, 2001; De Valck, 2012; Zirión, 2018), mas tal bibliografia encontra pouco diálogo na produção brasileira mais recente.

As investigações acerca dos eventos culturais vêm desenvolvendo e sistematizando abordagens que incluem às dimensões econômicas, políticas, sociais e culturais, suas relações com as dinâmicas de poder, vínculos identitários, estilos de vida, sociabilidades etc. (ver Gebhardt et al., 2000; De Valck, 2007), além de encará-los como espaços para práticas de produção, mediação e consumo de objetos – por meio da realização de eventos públicos que reúnem produtores, críticos, especialistas, mas também novas audiências (Guerra & Costa, 2016; Ethis, 2002; Négrier, Djakouane & Jourda, 2010). Ainda que possamos encontrar uma continuidade teórica em abordar os eventos audiovisuais como festividades/rituais nos atuais contextos urbanos no Brasil, e as proposições da bibliografia que os pensa como uma *festivalization* (Bennett et al., 2014) da cultura ou da sociedade contemporânea, as pesquisas brasileiras partem de referências mais consagradas dentro do campo da sociologia da arte, da antropologia urbana, dos estudos dos rituais, performances e das cidades. Essas trazem contribuições relevantes para as sócio-histórias dos eventos cinematográficos brasileiros, com importantes reflexões acerca da produção de cinema no país, da formação de públicos e cineastas, da importância dos festivais enquanto espaços de vivências e experiências compartilhadas. Contudo, a percepção dos eventos culturais ligados a uma rede mais amplas de festivais, e a importância destes para a circulação de filmes estrangeiros no Brasil, são temáticas ainda pouco abordadas (Pires, 2013; Ribeiro: 2017).

3. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio: janelas para a circulação de filmes

A percepção dos eventos como possibilidade de assistir a filmes raros é bastante utilizada nas referências à Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e ao Festival do Rio. A Mostra surge como uma das atividades comemorativas dos 30 anos do MASP. O primeiro evento foi realizado entre 21 e 31 de outubro de 1977 e passou a vigorar no calendário anual do museu, e posteriormente no da cidade[53]. É importante destacar que o Brasil se encontrava no período da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964 e cujo Ato Institucional 5 (AI-5), Lei 5.536 de 13 de dezembro de 1968, inaugura uma espécie de "estado de sítio permanente" (Simões, 1999: 107), cuja consequência para a circulação de filmes foi o acirramento da censura às obras. A mesma lei garantia a exibição integral, respeitando-se a classificação etária, em cinematecas e cineclubes de finalidade cultural. Apoiando-se nesta brecha existente na legislação, o MASP conseguia burlar o controle a partir da emissão de um certificado especial, dado pela Divisão de Censura de Obras Públicas, que possibilitava promover eventos cinematográficos de caráter educativo. Tais liberações não valiam para sessões no circuito comercial, o que gerava preocupações de possíveis apreensões de cópias ou cancelamento de sessões, mas por outro lado, criava uma exclusividade no que era exibido nos festivais programados pelo museu.

Em investigação realizada neste primeiro período da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o historiador Ribeiro (2017) analisa como foi importante para a Mostra e para o MASP a criação do evento. Segundo o autor, a Mostra foi um grande sucesso de público e trouxe visibilidade ao museu, ao mesmo tempo em que o nome do MASP garantiu à Mostra uma dimensão diplomática e educativa, que permitia sua liberação junto aos censores (Ribeiro, 2017: 37). Essa dimensão consular, que significava colaboração das embaixadas na seleção de obras representativas de seus países e no transporte das mesmas, reforçava o caráter de educação cinematográfica e gerava um problema para a censura, que procurava não criar maiores incidentes diplomáticos. Ainda assim, foram registrados casos de agentes à paisana nas sessões, que realizavam relatórios sobre as

[53] Após sete edições no MASP a Mostra se separa do museu e passa a ser uma iniciativa privada, sob direção de Leon Kacoff, que se retira do quadro de funcionários do MASP levando o evento consigo (Kacoff, 2007: 128)

reações do público durante as exibições (Ribeiro, 2017: 49). Os convites realizados pelo MASP, enviados diretamente aos consulados nas primeiras edições, e posteriormente estendidos às empresas produtoras e distribuidoras estrangeiras, permitiram o crescimento do evento. Para termos uma ideia desta expansão, a primeira edição, em 1977, contou com a participação de 16 países, com um total de 22 filmes; e na última edição no MASP, em 1983, participaram 28 países, com o total de 64 filmes (Ribeiro, 2017: 48).

As referências ao sucesso junto ao público são muitas. Em reportagens posteriores à primeira edição do evento é divulgada a presença de 15 mil espectadores na Mostra[54]. Uma seleção dos dez filmes mais votados pelo público foi levada ao Rio de Janeiro, com o apoio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Em reportagem publicada no *Diário da Noite*, em 8 de novembro de 1977, temos um relato do sucesso no Rio:

> A exemplo de São Paulo, repete-se no Rio o êxito da 1ª Mostra Internacional de Cinema, onde a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em colaboração com o Museu de Arte de São Paulo, apresenta uma seleção dos dez melhores filmes. No domingo, dia em que foi exibido "Vinte e Cinco", a produção Moçambiquenha com direção dos brasileiros Zé Martinez e Celso Luccas, mais de cinco mil pessoas tentaram ingressar no MAM do Rio, na praia do Flamengo, sem êxito. O auditório do MAM só pode acomodar duzentas pessoas.

Outras três sessões do "Vinte e Cinco" (Celso Luccas & José Celso Corrêa, 1977) foram programadas para atender ao grande número de interessados. Há ainda referências ao evento ser uma oportunidade para assistir a filmes da recente produção estrangeira, que "provavelmente, não serão distribuídos comercialmente no Brasil" (Programação do Museu de Arte Moderna - MAM, 1977), ou a filmes brasileiros, que vinham encontrando dificuldades junto à censura Federal ou de mercado, uma vez que as distribuidoras não se arriscavam a comercializar filmes que podiam, a qualquer momento, ser tirados de circulação (Simões, 1999: 209).

Tais alusões nos dizem acerca das articulações realizadas entre os museus, nas duas cidades, e entre museus e embaixadas. A relação dos museus e o cinema, para a conservação de acervos audiovisuais e difusão cinematográfica, foram melhor analisadas em pesquisa que tiveram enfoques sobre a história das cinematecas, dos museus e cineclubes nas duas

[54] Reportagens presentes nas edições de 4 de novembro de 1977 *Estado de São Paulo*; 4 de novembro de 1977, *Diário de São* Paulo; 8 de novembro de 1977, *Correio Brasiliense*.

cidades[55]. Tais investigações assinalam para o importante papel desempenhado pelas retrospectivas e festivais que vinham sendo promovidos pelos museus, desde os anos 1950 (Quental, 2010; Correa Júnior, 2007; Ribeiro, 2017), e sobre a importância do acervo das entidades para a programação dos cineclubes existentes (Pougy, 1996; Costa Júnior, 2015). Para efeito da análise abarcada neste artigo, que trata das atuais experiências dos públicos dos festivais de cinema, se torna relevante destacar dois pontos nessa sócio-história.

O primeiro é referente à entrada de filmes e à distribuição no Brasil. O cenário da distribuição e exibição entrou em crise a partir dos anos 1970, levando ao sucateamento e fechamento de antigas salas em todo o país após décadas de crescimento[56]. Com o acirramento da censura em 1968, muitos distribuidores preferiam não arriscar trazer filmes ao país, cujos gastos incluíam cópias, legendagem, publicidade etc. fazendo uma seleção prévia que excluía as obras de nacionalidades "vigiadas", diretores "mal vistos" pela censura etc. Simões (1999) utiliza o termo "censura do mercado" para se referir a essas pré-seleções, feitas pelos distribuidores, visando diminuir possíveis prejuízos. Ao considerar os relatórios da Censura Federal, o autor utiliza como exemplo o ano de 1975, no qual "dos 1 313 filmes submetidos a exame, apenas dez foram interditados" (Simões, 1999: 193). Como consequências desta "cautela", temos uma diminuição gradual no número total de obras importadas, além de uma menor diversidade nas nacionalidades dos filmes ofertados no circuito exibidor comercial.

Nos Informativos do MAM/RJ, as programações impressas da Cinemateca do MAM e reportagens de jornais da época, são constantes as referências à "primeira exibição" de determinados filmes ou comentários de que estes provavelmente não "encontrarão espaço no circuito de exibição comercial". Utilizando como referência levantamentos publicados pela Cinemateca do MAM/RJ, chamados "Estatística 1969" e "Estatística 1975", nos deparamos com as informações de que no ano de 1969 é contabilizada

[55] A Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, iniciada em 1951, vai dar origem à Cinemateca Brasileira, ao se separar do MASP em 1956. O Setor Cinematográfico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inicia suas atividades em 1955, assumindo o nome de Cinemateca do MAM/RJ a partir de 1957. O Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo (MASP) promoveu os cursos Seminário de Cinema (1949-1955), além da programação de retrospectivas e mostras de inéditos.

[56] Villas Bôas (2007) apresenta estatísticas da época que relatam o aumento do público e no número de estabelecimentos que "elevou-se de 1.317 em 1944, para 2.932 em 1954, chegando a 3.234 em 1964. (idem: 163)

a importação de 982 filmes, o número total decaindo para 733 no ano de 1975, uma diminuição de 25% na quantidade de obras. Em dissertação dedicada à distribuição cinematográfica no Brasil, Selonk (2004) faz referência à importação de filmes no ano de 1978, utilizando como base os dados publicados pela Embrafilme[57] em 1980, quando são contabilizados 389 filmes, o que significaria uma queda de quase 50% no número de obras em três anos. Ainda que tais estatísticas possam não representar a totalidade de filmes importados, demonstram uma significativa queda no número de filmes que deram entrada no país.

Comparando os dados atuais dos lançamentos no circuito comercial, compilados pela Agência Nacional de Cinema, Ancine[58], por meio do "Sistema de Acompanhamento da Distribuição em salas de Exibição" (2018), com os filmes inéditos programados na Mostra Internacional de São Paulo e no Festival do Rio no período de 2015 a 2017, temos os seguintes quadros.

Tabela I.4.1: Relação de filmes programados na Mostra (SP) e lançados no circuito comercial

Ano/Edição Mostra S. Paulo	Lançamentos Brasileiros/Mostra	**Estrangeiros inéditos/Mostra**	Total exibido	**Lançamentos no circuito comercial**
2015	62	**187**	246	322
2016	46	**194**	240	316
2017	65	**255**	320	302

Fonte: Programação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2015-2017.

Tabela I.4.2: Relação de filmes programados no Festival (RJ) e lançados no circuito comercial

Ano/Edição Festival do Rio	Lançamentos Brasileiros/Festival	**Estrangeiros inéditos/Festival**	Total exibido	**Lançamentos no circuito comercial**
2015	51	**191**	246	322
2016	46	**175**	223	316
2017	64	**170**	234	302

Fonte: Programação do Festival do Rio 2015-2017.

O patamar atual na importação de filmes flutua anualmente com pouca variação. Contudo, percebemos que o número de obras estrangeiras que entram no país é muito inferior às registradas nos anos de 1960 e 1970. Por

[57] Empresa Brasileira de Filmes S/A criada pelo Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.
[58] Agencia Nacional de Cinema (Ancine) é um órgão oficial do Governo Federal constituída como agencia reguladora, criada em 6 de setembro de 2001.

outro lado, o grande número de filmes ofertados na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e no Festival do Rio é sem dúvida um fator que explica a importância dos eventos para o país.

A Mostra adotou desde 2011 o critério de ineditismo para os filmes estrangeiros. Isso significa que um filme previamente exibido no Rio de Janeiro (o evento acontece normalmente algumas semanas antes do evento paulista) não passará em São Paulo[59]. Se fazemos a soma anual dos filmes internacionais programados nos dois eventos, temos os seguintes números: em 2015 foram 378 nos eventos e 322 lançados no circuito comercial de cinema; no ano de 2016 foram 369 nos eventos, tendo 316 filmes sido lançados no circuito comercial; no ano de 2017 tivemos 425 filmes estrangeiros exibidos nos eventos, com um total de 303 filmes lançados nos cinemas. Concluímos que, nos três anos analisados, o número de filmes inéditos exibidos nos eventos cinematográficos é maior que a importação para o circuito exibidor convencional. Quando observamos a nacionalidade dos filmes estrangeiros exibidos nas telas de cinema do circuito regular, percebemos a supremacia das produções estadunidenses[60]. O fim da censura às obras, promulgado na Assembleia Constituinte de 1987/88, não significou uma retomada na importação de filmes estrangeiros de nacionalidades diversificadas.

Tais reflexões nos trazem pistas também para entender a importância que os festivais assumem para o público, uma vez que estes ainda hoje podem ser lidos como “janelas para o mundo”, termo utilizado pelo crítico e curador Leon Kacoff (2007), idealizador da Mostra, diante da grande diversidade e origem das obras. A tabela a seguir traz informações quando ao número de nacionalidades presentes nos filmes dos dois eventos e no circuito comercial no triênio:

[59] No período de 2015-2017 apenas um filme foi exibido nos dois eventos, “Paterson” (2016) de Jim Jarmusch, ganhador da Palma de Ouro (Cannes, 2016).

[60] Dos 941 filmes estrangeiros lançados no circuito comercial no triénio 2015-2017, 699 são de produção ou coprodução estadunidense, ou seja, 74,2%. Análise a partir da leitura dos dados produzidos pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE, publicado em 18/06/2018.

Tabela I.4.3: Nacionalidades dos filmes participantes por edição

Ano/Nacionalidade	Nº países/2015	Nº de países/2016	Nº de países/2017
Festival do Rio	59	58	63
Mostra SP	53	53	50
Lançamentos comerciais	57	62	55

Fonte: Programações dos Eventos e dos dados publicados pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE, 2018[61].

Esta raridade das obras e oportunidade de assisti-las nos cinemas produz um grande frenesi em torno dos festivais e da troca de ingressos. Os portadores de passaporte "correm uma maratona" durante o evento, assistindo a filmes até ter uma "overdose". Tais termos são utilizados pelos mesmos ao relatarem suas experiências.

O segundo ponto importante a ser assinalado são as condições em que os públicos assistiam aos filmes. Os demonstrativos destas primeiras edições relatam que o auditório, com capacidade de 420 pessoas sentadas, teve uma média de 464 por sessão na sua segunda edição, em 1978. A estimativa de público total foi de aproximadamente 30 mil pessoas, que lotaram as 63 sessões programadas (Ribeiro, 2017: 58). Nas fotos da época, que fazem parte do acervo da Mostra do MASP, vemos uma enorme quantidade de indivíduos, em sua maioria jovens, que lotavam os pilotis do museu em enormes filas. As sessões por vezes foram realizadas sem os assentos do auditório, com os participantes sentados, ou mesmo deitados, diretamente no piso para assistirem aos filmes. A presença de obras sem legendas ou com legendas em espanhol também foi frequente nesse período, já que ainda não existia a legenda eletrônica que acompanha grande parte dos filmes exibidos nos dias atuais[62]. O público assistia, então, a filmes nos mais variados idiomas sem legendas, sentado no piso, com projetores e equipamento de áudio que nem sempre permitiam uma apreciação com qualidade da obra. Ainda assim, os relatos são de muitas filas no MASP e no Cinema I[63], onde foram exibidas as sessões no Rio de Janeiro no ano de 1978, outra vez com o apoio da Cinemateca do MAM.

[61] Foram considerados todos os países que participaram das produções, sem diferenciar coprodutores.
[62] As legendas eletrônicas são uma tradução simultânea realizada durante as exibições dos filmes nos eventos.
[63] O Cinema I se localizava no bairro de Copacabana, e teve sessões programadas pela Cinemateca do MAM entre os anos de 1972 e 1977.

As entrevistas realizadas com indivíduos que frequentam a Mostra desde suas primeiras edições relatam que desde o princípio já havia o hábito de se assistir a mais de um filme por dia. A venda de permanentes vigora desde o início do evento no MASP. A partir da segunda edição, em 1978, a Mostra passou a ter sessões programadas em outras salas comerciais da cidade. No livro comemorativo dos 30 anos da Mostra, Cakoff (2007) descreve seus "artifícios para fazer o público, sem perceber, descobrir obras que iria ver por espontânea vontade" (idem: 99), seja por meio da venda de credenciais para todos os filmes programados, seja adotando um preço único por dia. Esse último procedimento levava os interessados a entrarem na sala para o primeiro filme, permanecendo todo o dia no cinema até a sessão que "realmente" queriam assistir, programada para a noite. Aqui surge a lógica de assistir a muitos filmes desconhecidos e pouco convencionais.

Outro ponto importante nesta relação entre o início da Mostra e os eventos atuais, é o quanto o ato de ir a uma sessão é perpassado pela ação coletiva de assistir ao filme e às trocas em torno dessa apreciação. No passado, temos referências de que as conversas posteriores às sessões, nos próprios espaços dos museus/cinemas ou em bares e restaurantes do entorno, completavam a experiência junto ao filme, principalmente diante do número de obras em outros idiomas e sem legendas em português. Nos dias atuais, podemos pensar os eventos como um momento de encontro anual do público, quando indivíduos partilham suas experiências com os demais "apaixonados como eles. Aqui as proposições de Dabul (2012) quanto ao papel desempenhado pelas conversas e interações como parte integrante da experiência dos indivíduos junto ao objeto artístico me parecem fundamentais para compreender os sentidos de tais vivências para eles. Uma vez que o ir, o "dizer que viu" e o "partilhar (nas redes sociais) que esteve" compreendem aspectos fundamentais das participações contemporâneas junto aos eventos cinematográficos (Pires: 2015).

O Festival de Cinema do Rio é fruto da Mostra Banco Nacional, cuja primeira edição ocorreu em 1989, transformando-se em 1999 no Festival de Cinema do Rio. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo teve sua 41ª edição em 2017.

4. A festa para os públicos

> "Agora sim começa o mês mais feliz do ano. #MostraSP, eu te amo. My body is ready!" - Thiago Gadelha, 20 de outubro de 2015

As expectativas que rondam o início da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival do Rio iniciam semanas antes, quando os eventos começam a divulgar em seus sites os filmes já confirmados, os convidados especiais etc. Os dois festivais são organizados incluindo diferentes mostras paralelas que compõem suas programações. Ambos contam com uma Première Brasil, um ou mais espaços para reexibição de clássicos e/ou revisões de filmografias de diretores, além de janelas destinadas à recente produção internacional. Na Mostra de São Paulo estas últimas estão agrupadas em duas principais categorias, os filmes apresentados na "Perspectiva Internacional" e os "Novos Diretores". O Festival do Rio traz seis espaços regularmente destinados para os inéditos internacionais, chamados "Expectativas", "Panorama", "Fronteiras", "Premiere Latina", "Filme Doc" e "Meio ambiente". Os eventos podem contar ainda com "Focos" internacionais, destinados a filmografia recente de algum país. Esses últimos, normalmente contam com apoios de embaixadas e institutos culturais para suas realizações[64].

Quando observamos as premiações entregues nos dois eventos, temos um perfil das autoimagens promovidas pelos mesmos e do seus papéis no contexto da consagração na rede internacional de festivais. A Mostra de São Paulo tem como prêmio principal o Troféu Bandeira Paulista, avaliado por um júri formado por convidados que analisam os filmes pertencentes à mostra "Novos Diretores". Além da premiação principal, temos outras três categorias de prêmios: "do público", quando avaliam o melhor filme nacional, internacional, e o melhor documentário nacional e também internacional; "da crítica", que elege o melhor filme internacional e o melhor filme brasileiro; e "da Abraccine"[65], premiando o melhor filme brasileiro de diretor estreante. Existem ainda os prêmios Leon Kacoff, destinado à homenagem de diretores brasileiros, e o prêmio Humanidade, dedicado a diretores internacionais. Outras premiações são irregulares, variando em cada edição e diante de patrocínios especiais. A premiação principal da Mostra enfatiza a busca pelo

[64] O Festival do Rio na edição 2017 contou com um "Foco Itália", apresentando 11 filmes da recente produção do país. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2015 contou com um "Foco Nórdico", exibindo 12 filmes; e em 2017 com o "Foco Suiça", com 25 obras.

[65] Abraccine é a Associação Brasileira de Críticos de Cinema.

diretor desconhecido e as filmografias ainda não apresentadas no Brasil. Essa competição abrange tanto diretores nacionais como internacionais. Esse modelo de premiação, adotado a partir da terceira edição, demonstra um esforço do diretor de alinhar a Mostra aos parâmetros dos eventos europeus, que passavam por reformulações desde o final dos anos 1960. Nessa fase, os grandes festivais se abriram à novas filmografias, aos filmes produzidos para além do eixo Europa – Estados Unidos, valorizando a descoberta de novos autores (Valck, 2008: 178).

A estrutura de premiações do Festival do Rio é formada pelo "Troféu Redentor", destinado ao cinema brasileiro. Este prêmio é dividido em 19 categorias, incluindo longa-metragem de ficção, documentários, direção, atriz/ator, roteiro etc. Outra valoração adotada pelo Festival é o Prêmio Felix, destinado aos filmes que trazem "um olhar voltado à diversidade de gênero" (Programação Oficial do Festival do Rio, 2016: 10). Diferentes homenagens e premiações, ao conjunto de obras e diretores, ocorrem de maneira irregular. A estrutura do evento segue o modelo consagrado na premiação estadunidense da *The Academy Awards,* o Oscar, adotando categorias que abrangem os trabalhadores envolvidos na indústria cinematográfica nacional e funcionando como um polo de legitimação das produções do país, a cada ano.

Quando comparamos os dois eventos, vemos a importância destes para a promoção do cinema nacional, por meio da realização de premières, debates com diretores, participação do público e promoção de atividades ligadas à venda de filmes[66], uma rede completa de *alternative cinema network* (De Valck, 2007) onde os filmes nacionais fazem suas primeiras exibições nos dois principais circuitos exibidores do país. Ao mesmo tempo, funcionam como espaço de circulação dos filmes internacionais, muitas vezes já premiados ou selecionados por eventos anteriores. As referências aos prêmios recebidos em outros festivais ganham destaque nas programações e materiais disponibilizados nos sites dos eventos durante as coberturas[67]. Os públicos valoram tais referências, utilizando-as como critério diante da grande quantidade de filmes ofertados, mas também se lançam em busca dos

[66] O Festival do Rio promove o Rio Marketing, área de negócios que ocorre paralelamente ao Festival.
[67] Sites oficiais: Festival do Rio: http://www.festivaldorio.com.br/; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: http://42.mostra.org/br/home/

desconhecidos. Em entrevistas com frequentadores da Mostra de São Paulo estes relataram:

> Almodóvar, que inclusive fez o cartaz do ano passado (38.ª Mostra/2014) estreou nessa mostra (Novos Diretores). Tarantino também. Então a gente fica sempre de olho para ver o que de novo eles trazem. (Casal heteroafetivo, entrevista realizada em 23/10/2015).

> (...) eu gosto de descobrir aqueles, aquela sessão da Mostra... Novos diretores. O prêmio principal da Mostra. Esses são diretores que ninguém conhece. Isso é muito legal descobrir. Eu adoro descobrir! (...) Esses caras eu gosto muito, porque são os que são premiados. As pessoas falam "Ah! Esse filme foi premiado, eu vou ver" e eu "Não, eu já vi (risos). (Hirao, entrevista realizada em 15/11/2017).

Essa sensação de "descobrir novos diretores", que em poucos anos podem ser considerados autores consagrados, ou mesmo que são premiados ao final do evento, faz com que os indivíduos realizem uma intensa busca por informações sobre os filmes e diretores assim que são divulgadas as programações. Aqui, o local e o global se comunicam por meio das resenhas, indicações e fóruns de discussão sobre os filmes, criando uma rede que se tece entre os públicos de variados eventos ao redor do planeta. Por outro lado, os frequentadores lidam com a expectativa de entrar em contato com os filmes que chegam já consagrados de outros festivais.

A periodicidade dos eventos, que se repetem aproximadamente no mesmo período do ano, produz um intervalo de tempo, onde o filme e os festivais se tornam centrais e permitem expressar os estilos de vida *cinéfilos* de seus participantes. No Festival do Rio conversei com pessoas que vinham de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Brasília e do interior do estado do Rio de Janeiro. Em São Paulo conversei com pessoas de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, Sergipe, Amazônia, Ceará, Santa Catarina, além de cidades do interior do estado. Entre os que vivem nas cidades sedes, a possibilidade de conciliar trabalho e festival traz muita ansiedade, e por vezes tiram férias para poder participar integralmente dos eventos. A valorização e consumo dos objetos produtos dos festivais - credenciais/passaportes, cartazes, programação, canecas, bolsas, entre outros – reafirmam a identidade coletiva que se conforma em torno dos eventos fílmicos. Observei inúmeras captações de fotos junto aos cartazes dos eventos, fotos das credenciais, das sacolas com logotipos, dos catálogos etc. que eram redirecionadas para as redes sociais da Internet, sendo publicadas em grupos

do Facebook e do WhatsApp, postadas nas páginas pessoais do Instagran e do Facebook, além da possibilidade de envio para um amigo(a) específico(a).

A regularidade dos dois eventos cinematográfico produz, ainda, uma sociabilidade marcada pelo encontro entre os "amig@s de festival". Essa categoria, utilizada pelo próprio público, faz referência a uma rede de relações próprias que se estabelecem durante o período das mostras. Esses encontros espontâneos ocorrem sem que necessariamente exista qualquer marcação prévia. A existência dos grupos no WhatsApp ampliou a possibilidade de agendamentos. Os grupos são utilizados também para partilhar pedidos de ingressos, disponibilizar boletos extras, divulgar impressões sobre determinada obra, promover blogs e sites de críticas de cinema, entre outros. Os indivíduos que vão aos festivais têm a expectativa de reencontrar com conhecidos das edições anteriores, e a intensidade com que participam dos eventos, indo para as Centrais de Troca de ingresso pela manhã e aos cinemas nas tardes - noites[68], os leva a esbarrarem com os "amig@s de festivais" a todo instante. Os participantes organizam suas atividades procurando incluir os filmes exclusivos e os consagrados, transitando entre muitas filmografias. Essa possibilidade imersiva trazida pelas mostras criam uma grande rede de trocas presenciais e virtuais durante os dias do evento.

Nos debates presentes nos dois grupos que acompanhei no Facebook, são criadas enquetes e tópicos durante os festivais. Um responsável, que ninguém conhecia pessoalmente, cria todos os anos um tópico chamado "Notas & Comentários". As avaliações postadas por cada participante dos filmes assistidos são contabilizadas em tabelas. Analisando essas últimas, nos deparamos com participações que chegaram a incluir 76 filmes dos presentes no Festival do Rio, com uma média de cinco por dia. No caso de São Paulo, os comentários incluem no máximo 61 filmes, o que dá uma média de quatro filmes por dia.

As conversas nas redes sociais demonstram que os indivíduos podem contabilizar obras assistidas antes do período do festival no tópico, seja nas sessões para a imprensa, que acessam por meio do consentimento de funcionários, ou ainda por meio da pirataria, a partir de plataformas para baixar filmes da Internet. Mantecón (2017), ao tratar as atuais maneiras de acesso aos conteúdos audiovisuais pelos públicos, enfatiza a necessidade de

[68] Os dois eventos têm Centrais de Trocas de ingressos, onde os participantes com credenciais/passaportes devem retirar as entradas para as sessões desejadas.

esgarçarmos as formas analíticas canonizadas pelos estudos culturais, demostrando como as experiências atuais passam por modos de exibição alternativos, plataformas na Internet, salas de cinema, não sendo o acesso a um meio necessariamente excludente em relação aos outros. Os amantes do cinema de arte têm a possibilidade de acessar uma imensa quantidade de informações e obras via Internet, baixando e assistindo individualmente os conteúdos, ao mesmo tempo em que partilham suas impressões virtualmente.

Os diferentes critérios das escolhas e as maneiras de assistir as obras selecionadas nos dizem acerca dos diversos critérios distintivos que estão em jogo durante os eventos. Para alguns, ganha a corrida quem assistir a mais filmes, e vale queimar a largada baixando filmes da Internet. Para outros o importante é ver os premiados, os que após terem circulado em outros grandes festivais chegam com selos de aprovação internacional. Há ainda os que optam pelos filmes mais raros, a sala vazia durante a exibição sendo indício de que soube escolher, sempre na expectativa de que o filme pode ser uma grata surpresa. O público fiel, tendo a oportunidade, continuará indo ao evento anualmente encontrar outros "loucos" como ele. Na multiplicidade de motivos e formas de assistir aos filmes, o que os une é essa cultura *cinéfila* festivalizada. Esse mergulho que compromete a vida cotidiana mas "alimenta a alma".

5. Considerações finais

Os estudos com foco no espaço-tempo de eventos culturais possibilitam a apreensão desses como momentos que permitem o encontro, a descobertas de novos autores e a produção de uma rede de valores partilhados. No caso dos festivais de cinema aqui analisados, a regularidade e a maneira imersiva proposta pelas mostras produzem o intenso contato entre desconhecidos que têm em comum o "amor pelo cinema". O passaporte/credencial pendurado no pescoço torna-se um símbolo de pertencimento, da dedicação pessoal ao evento, da experiência compartilhada entre os que o possuem. As identificações produzidas pelos festivais junto aos seus públicos são expressões de uma cultura cinematográfica que se organiza ao redor dos dois maiores festivais internacionais de cinema do país, momentos onde o número de filmes programados é superior ao exibido no circuito convencional durante todo o ano. Por tudo isto, estamos perante um fenômeno que expressa distintas dinâmicas da contemporaneidade, nos dizendo acerca da circulação

de filmes a nível internacional, da importância do tempo-espaço dos festivais para o consumo cultural e das dinâmicas de sociabilidades entre *cinéfilos*[69].

Referências Bibliográficas

Almeida, H. B. (1995). *Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90).* (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/USP.

Almeida, R. (2017). Da importância das janelas: diálogos sobre festivais de cinema universitário. In Ricardo, L., Vidal, T. & Ferraz, T. (ed.) *Cinema e universidade: deferentes convergências* (pp.87-103). Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco.

Baecque, A. de. (2011). *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify.

Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (orgs.) (2014). *The festivalization of culture.* Burlington: Ashgate.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cakoff, L. (2007). *Cinema sem fim – A história da Mostra 30 Anos***.** São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Correa Jr., F. D. (2007). *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973).* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista/UNESP.

Costa Junior, H. M. da. (2015). *O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - 1928 - 1988).* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/USP.

Dabul, L. (2012). Sociabilidades e os sentidos da arte. In Bueno, M. L (Org). *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp.291- 303). São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Ethis, E. (2002). *Avignon, le public réinventé: Le festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La documentation française.

Guerra, P. (2018). Ceremonies of Pleasure: An approach to immersive experiences at summer festivals. In Simão, E. & Soares, C. (Eds.). *Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality* (pp. 122-146). Hershey: IGI Global.

Guerra, P., & Costa, P. (orgs.) (2016). *Redefining art words in the late modernity.* Porto: Editora FLUP.

Leal, A., & Mattos, T. (Coord.) (2011). *Festivais Audiovisuais - Diagnóstico Setorial 2007/ Indicadores 2009***.** Brasília: Ministério da Cultura e Fórum dos Festivais.

[69] Agradeço às revisoras Luisa Carvalhosa e Natalia Velloso por sua leitura crítica e seus comentários sobre este artigo

Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al Cine: Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa Editorial/UAM Iztapalapa.

Mattos, T. (2013). *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*. In Bamba, M. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos* (pp. 115 – 130). Salvador: UDUFBA.

Négrier, E., Djakouane, A. & Jourda, M. (org.). (2010). *Les publics des festivals*. Paris: Éditions Michel de Maule.

Perren, A. (2001). Sex, lies and marketing: Miramax and the development of the quality indie blockbuster. *Film Quarterly,* vol. 55, n.º 2, pp. 30-39.

Pires, B. S. (2013). *Público de cinema em foco: Um olhar acerca das salas de exibição do bairro de Botafogo e seus frequentadores.* (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Pires, B. S. (2015). Públicos de cinema em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto. *Revista brasileira de sociologia,* v.3, nº6, jul-dez, pp. 93-116.

Pougy, A. (1996). *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade.* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Pontifica Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Quental, J. L. de A. (2010). *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Ribeiro, E. D. G. (2017). *Exibir é resistir: Os primeiro anos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (1977-1983)*. (Monografia em Historia). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Rocha, F. R. (2015). *Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983).* (Dissertação de mestrado). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.

Selonk, A. P. de A. (2004). *Distribuição cinematográfica no brasil e suas repercussões políticas e sociais - um estudo comparado da distribuição da Cinematografia nacional e estrangeira.* (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS.

Simmel, G. (2016). *Sobre exposições de arte*. In Villas Bôas, G. & Oelze, B. (org.). *Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica* (pp. 159-166). São Paulo: Hucitec.

Simões, I. (1999). *Roteiro da Intolerância A censura cinematográfica no Brasil.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

Valck, M. de (2007). *Film Festival: From european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Villas Bôas, G. (2007). *A vocação das ciências sociais no Brasil: um estudo da sua produção em livros no acervo da Biblioteca Nacional, 1945-1966.* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Zirión, A. P. (2018). Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. *Decantos,* n.º 58, pp. 132-147

I.5. Coletivos de arte: notas sobre memória, política e autoria

I.5. Art Collectives: notes on memory, politics and authorship

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Resumo
Este capítulo aborda questões que permeiam a historiografia dos coletivos de arte no Brasil de modo a mostrar as possíveis contaminações desses grupos em outras esferas do mundo da arte, tais como a curadoria e a gestão de museus. Para isso, realiza-se uma retrospectiva das principais fases que marcaram esse percurso, abordando mitos de origem e momentos-chave pertencentes ao processo de consagração dos coletivos ao longo das últimas décadas. Em seguida, destaca-se a relação entre as transformações urbanas recentes e o crescimento desses grupos. Depois, discute-se a influência do contexto político nas supracitadas contaminações. Por fim, analisa-se de modo mais amplo a autoria colaborativa na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: coletivos de arte, memória, musealização, política, autoria.

Abstract
This chapter deals with issues that permeate the historiography of art collectives in Brazil, seeking to show the possible contaminations of these groups in other spheres of the art world, such as curatorship and museum management. Initially, it seeks to carry out a retrospective of the main phases that marked this period, including the myths of origin and key moments of the gradual process of consecration of collectives in the last decades. Next, the text highlights the relationship between recent urban changes and the growth of these groups. Then, the political context and its contamination in this area of art is discussed and finally an analysis is presented on the collaborative authorship in contemporary society.

Key words: collectives of art, memory, musealization, politics, authorship.

1. Introdução: a trajetória dos coletivos e suas contaminações colaborativas

Ao refletir sobre a arte contemporânea em sua fase mais recente, o artista Dan Grahan afirma: “Todos os artistas são iguais. Eles sonham em fazer algo mais social, mais colaborativo e mais real que a arte” (Grahan In Bishop, 2012: 1). Hoje é possível adicionar curadores e instituições a esse rol de sonhadores. Pois, mesmo sem que esses grupos se autoproclamem “coletivos”, características que antes pareciam restritas a eles vêm sendo também encontradas, valorizadas e enfatizadas nos discursos produzidos por

críticos, curadores, instituições e artistas individuais. De fato, observa-se um alargamento da influência dos coletivos no campo artístico (Madeira, 2016; Resende & Scovino, 2010; Miranda, 2016). Não só artistas individuais estão usando cada vez mais estratégias autorais coletivas, como também as curadorias estão se descentralizando. Seguindo essa tendência, as gestões dos museus têm procurado integrar-se mais ao público por meio do discurso do 'construir juntos' novos paradigmas artísticos. Assim, este capítulo aborda tanto as fases específicas que se destacaram no surgimento e na trajetória dos coletivos quanto suas possíveis contaminações em outras esferas do mundo da arte[70].

2. As efervescências coletivas

Já que o movimento dos coletivos de arte contemporânea dos anos 2000 tem agora quase duas décadas de história, é possível, hoje, destacar algumas fases de maior efervescência dentro deste percurso. A adoção do prenome "coletivo começa a surgir a partir do final dos anos 1990 no Brasil através de um duplo processo entre a demanda de curadores institucionais e a iniciativa prática dos artistas. Em seguida, veio uma fase de expansão e consagração nos anos 2010, acompanhando o crescimento dos eventos e do mercado de arte contemporânea nacional deste período (Fialho, 2017).

O surgimento desses grupos vem acompanhado de 'mitos de origens', redes de amizades que aparecem como momentos-chave da reconfiguração desse campo, ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo. Neste segundo estado, observa-se uma aliança entre diversos coletivos de arte e movimentos sociais envolvidos na luta por moradia, todos girando em torno da ocupação Prestes Maia, acontecida entre 2003 e 2007 (Mussi, 2014). Também em São Paulo, nos anos 2000, os monitores da espetacular Mostra do Redescobrimento Brasil +500 pedem demissão e formam um coletivo precursor chamado MICO (Mussi, 2014). Já no Rio de Janeiro, são recorrentemente citados os seguintes grupos: Rés do chão, Zona Franca (regido pelos integrantes do Atrocidades Maravilhosas). E também a rede de amizades em torno da escola de artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no começo dos anos 2000 (Pires,

[70] Este capitulo resulta do desenvolvimento do projeto de doutoramento da autora intitulado "Diálogos entre autoria e política: a colaboração na arte carioca pós junho de 2013", desenvolvido no quadro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro com realização de Doutorado Sanduíche na Humboldt-Universität Zu Berlin na Alemanha. O trabalho é orientado cientificamente pelas Professoras Doutoras Angela Lammert e Glaucia Villas Bôas.

2007; Rezende & Scovino, 2010; Fernandes, 2018). Em paralelo, fora do eixo Rio-São Paulo, pode-se destacar o grupo Empreza de Goiás, o GIA da Bahia e Coletivo Poro de Belo Horizonte como pioneiros deste tipo de arte no Brasil.

Também tidas como marcos iniciais, por serem de grande porte e terem abordado o tema colaborativista com a mesma tônica dos coletivos, destacam-se duas grandes exposições: Panorama da Arte Brasileira 2001 e a 27.ª Bienal de Arte de São Paulo. A primeira reuniu uma parte dos artistas ligados a coletivos cariocas, como o Atrocidades Maravilhosas. A segunda, intitulada *Como viver junto*, trouxe diversos coletivos da Argentina e abriu um espaço para o debate acerca desse tipo de arte em grandes eventos, mesmo tendo catalogado apenas um coletivo brasileiro de São Paulo em sua lista de artistas.

Também o Rumos teve papel importante neste processo, tendo realizado no início dos anos 2000 suas primeiras edições desenvolvidas por curadores consagrados como Fernando Cocchiarale e Lisette Lagnado, esta ainda a curadora da 27ª Bienal de São Paulo. O Rumos aparece como o primeiro projeto a mapear a jovem arte contemporânea brasileira, destacando artistas ligados a coletivos, além dos próprios grupos. Seu primeiro curador, Fernando Cocchiarale, relata que a grande descoberta desse mapeamento havia sido a proeminente arte política e colaborativa sendo produzida pelo Brasil naquele momento (Cocchiarale In Motta, 2018). Nota-se, assim, que esses eventos foram imprescindíveis para a institucionalização, incorporação e legitimação dos coletivos no circuito consagrado de arte.

Gustavo Motta (2018) afirma que o processo gradual de legitimação e institucionalização desses grupos não teria sido apenas em resposta à demanda dos artistas, mas também uma premissa vinda ‘de cima’, segundo suas próprias palavras. Para este autor, haveria ocorrido efetivamente um projeto de artificação de iniciativas colaborativistas e socialmente engajadas em consonância com o momento político de inovação-conservação na política nacional. Em outra publicação (Miranda, 2016), discorro sobre a artificação dos coletivos de arte nos anos 2000 e também uma espécie de projeto de institucionalização predominante na história dos coletivos neste período. Nesta ocasião, desenvolvo como curadores em alguns casos estariam impondo o nome coletivo aos grupos da mostra Panorama da Arte Brasileira 2001 ao enquadrarem teórica e discursivamente uma ação das ruas dentro de uma exposição de arte. Ainda pensando esta artificação como um projeto,

para Motta (2018), a 27ª Bienal de São Paulo se abre para os coletivos por uma questão prática de corte de gastos, o que acaba por impulsionar uma reconfiguração curatorial, eliminando as divisões entre países e trazendo uma demanda institucional por novidade.

Fica ainda mais claro que a 27.ª Bienal de São Paulo em 2006 se tornou um marco da arte coletivista quando observa-se a sua divisão em três setores, os quais por sua vez ecoam os três aspectos que continuam agitando os discursos de coletivos até hoje: 1) questões de moradia e memória; 2) questões sociais e políticas; 3) colaboração e diluição de autoria como 'nova utopia'. Cada andar da Bienal de São Paulo seguia este recorte conceitual triplo, como demonstra a fala da curadora Lisette Lagnado:

> O primeiro piso eu diria que discute mais o habitat, a moradia, a fronteira, a arquitetura; as questões sociais e políticas vão crescendo no segundo andar, até a utopia do terceiro andar, do como viver junto[71].

Partindo do enunciado da curadora e em consonância com as pesquisas realizadas para este artigo, percebe-se que é impossível pensar o colaborativismo na arte brasileira dos últimos anos sem pensar nas suas relações com o espaço urbano, com questões políticas e com a dimensão utópica da autoria artística colaborativista. Com efeito, a movimentação da arte contemporânea brasileira se dá em direção à coletividade como forma legítima e valorizada de autoria. Essa movimentação pode ser observada tanto na significativa presença de obras colaborativas com temática sócio-políticas quanto no próprio projeto de gestão empreendido pelas instituições artísticas. No entanto, pode-se perguntar acerca das circunstâncias que possibilitaram esse movimento coletivo que assolou os artistas e o projeto de artificação institucional. De que forma discursos e práticas se engendram e produzem a vida social nesse campo? Essas questões sociológicas são abordadas ao longo ao longo do capítulo em seguida.

3. Coletivos, musealização e memória

Como visto, os espaços urbanos são tanto alvo de reflexão quanto local de produção dos coletivos. Portanto, analisar as transformações ocorridas nas cidades e nas políticas dos museus na virada de século XXI pode ajudar a

[71] Entrevista de Lisette Lagnado à Redação UOL. "Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo". setembro de 2006. Disponível em https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u6.jhtm. Acesso em 17 de janeiro de 2019.

entender a presença desses temas nas produções dos coletivos, uma vez que, como afirmou o sociólogo Georg Simmel, analisar a arte de um tempo é analisar um microcosmo de sua sociedade (Waizbort, 2000).

O início do século XXI foi palco de profundas mudanças urbanas e políticas no Brasil e no mundo. Houve uma reconfiguração das cidades em nome de um modelo global, tal qual discutido pela filósofa Otília Arantes (2014) e pelo geógrafo David Harvey (2013). Nessa esteira nascem os estatutos das cidades e também a conhecida expressão 'direito à cidade'. A pauta da luta por moradia cresce entre os movimentos sociais no Brasil, principalmente grupos anarquistas e antiglobalização, ao passo que se fragilizaram os movimentos sindicais e partidários (Motta, 2018).

A pauta da cidade ecoou fortemente nos protestos de junho de 2013, nos da Copa do Mundo de 2014 e das Olimpíadas de 2016, momentos hoje tornados marcos históricos. Foram épocas de grandes reformas nas cidades, às quais os inúmeros protestos que ocuparam e ressignificaram os espaços urbanos tentavam resistir. Os megaeventos esportivos trouxeram, dentre outras transformações, a grande reforma da zona portuária do Rio de Janeiro promovida pela gestão de Eduardo Paes, reforma que veio acompanhada da construção de dois museus monumentais: o Museu de Arte do Rio (MAR) e o Museu do Amanhã. A exemplo do surgimento desses museus em tal contexto político, portanto, pode-se dizer que a transformação do espaço urbano contaminou a criação dos artistas atuantes nas cidades, principalmente em trabalhos desenvolvidos em colaboração e nas exposições curadas em museus do Rio e de São Paulo.

O termo 'gentrificação' estava estampado tanto nos lambes espalhados pelas ruas do coletivo Bijari, em São Paulo nos anos 2000, quanto na bandeira das performances do coletivo carioca Seus Putos em frente ao Museu do Amanhã, nos anos 2010. Imagens dessas ações foram depois incorporadas em exposições no MAR e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO). Com isso, percebe-se que a institucionalização de ações críticas acerca do direito à cidade parecem se dar de forma cada vez mais imediata. Vê-se também que o termo gentrificação tem abandonado os muros da academia e tomado as ruas por meio de artistas e ativistas, o que leva a crer que a desconstrução e reconstrução da cidade do Rio de Janeiro – incluindo a inauguração dos novos museus – tem reverberado na criação artística local. E isso simultaneamente ao processo de 'musealização das

cidades' próprio da virada de século, e que Otília Arantes chamou de virada cultural dos projetos de cidade (Arantes, 2014).

Como lembra Mario Chagas (2003), a construção da instituição museu se dá sempre atrelada a projetos de mudanças sociais. Da mesma maneira que a ocupação Prestes Maia marcou a história dos coletivos ao atrelar-se à luta por moradia em São Paulo, a inauguração do MAR também foi pautada como um acontecimento que reflete a memória coletiva do Rio de Janeiro. Contudo, se no caso do Rio esse reflexo entre musealização e criação artística é evidente, já em São Paulo as mudanças urbanas podem não ter tido um marco monumental estrutural em formato de museu. De todo modo, para além da crescente especulação imobiliária, o aquecimento das bienais de arte e a Mostra do Redescobrimento +500 podem ser consideradas construções simbólicas que alteraram as noções de memória e desencadearam respostas dos coletivos locais e manifestações. Essas provocações à memória e à musealização das cidades contribuiu para que a arte política contaminasse as curadorias dos museus neste período por meio de um processo de retroalimentação entre discursos institucionais e práticas sociais.

Ainda segundo Chagas (2003), essas instituições são lugares de memória e de esquecimento concomitantes. Ou seja, a musealização das cidades figura não só como consequência, mas também como causa da configuração do ânimo dos artistas, num processo de *feedback.* Com isso concorda a pensadora da memória cultural Aleida Assman (2016), ao afirmar que os produtores de arte acabam se destacando justamente num momento histórico em que a memória oral vem se perdendo vertiginosamente. Para ela, os artistas são aqueles que vem pensando e construindo a memória cultural após os anos 70, quando a memória oral começa a perder força. Neste período, consequentemente também os museus começam a se reconfigurar, surgem os museus-espetáculo, proliferam-se os centros culturais (Sant'anna, 2012), todos apoiados na amplificação da democratização dessas instituições. Ao mesmo tempo, pautadas numa democratização alinhada às minorias étnicas e raciais, aparecem os museus comunitários e os ecomuseus, movimento este que Mario Chagas chama da "democratização da tecnologia museu" (Chagas, 2005).

Essa ambiguidade entre memória e esquecimento parece acompanhar sempre as relações entre museu, memória e cidade. Segundo

Aleida Assman (2016), refletir sobre a memória é pensar a amnésia, da mesma maneira que pensar a cidade é pensar destruição e criação (Harvey, 2013). Na mesma linha, para Georg Simmel a cidade é um espaço que nos une ao mesmo tempo que nos separa (Simmel In Waizbort, 2000). Com essas caracterizações dialógicas, tenta-se aqui entender a relação entre arte e cidade, tão recorrente na arte colaborativa e socialmente engajada atual, sem ignorar suas ambiguidades.

Também é interessante destacar que as transformações da memória cultural descritas por Assman (2016) abordam o crescente papel da recordação na vida pública, de onde emerge um novo significado para a noção de 'memória' na cultura contemporânea. A memória torna-se então parte da discussão pública, ao mesmo tempo que elemento essencial para a criação identitária individual e coletiva, palco tanto para conflitos quanto para identificações. Nesse sentido, Assman chama atenção para o papel da arte pós década de 1970, quando as práticas artísticas começam a se ocupar cada vez mais da memória num momento em que a sociedade parece ir em direção ao seu apagamento ou esquecimento. Tematizando essa crise, a arte encontra novas formas para expressar a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais. Talvez por isso a recorrência da palavra gentrificação tenha saído da academia para as artes. Pois a gentrificação destrói locais históricos de ativação da memória cultural, abrindo assim espaço para que a arte se torne espelho do esquecimento e do recalque do inconsciente coletivo, bem como seu instrumento de medição. Mas talvez não se possa falar somente em perda, e sim também em transformações: espelho e régua, a arte reflete e mede a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais (Assman, 2016), como fica claro nos trabalhos dos coletivos atentos às transformações no espaço urbano e seus subsequentes desdobramentos sociais.

De modo mais amplo, Assman aponta ainda que a arte das sociedades ocidentais se desenvolveu nesse mesmo sentido de memória e esquecimento a partir da década de 1970, tendo se tornado dominante na década de 1980. Contudo, ela não acredita que tenhamos alcançado o ponto máximo desta "onda de memória" na arte, e observa que essa fascinação continua a se desenvolver. Essa continuação teria a ver com um novo interesse político no poder subversivo da lembrança, cujo objetivo seria refrear o avanço totalitário do esquecimento. A partir da Segunda Guerra e, depois, do temor diante da

guerra atômica, essa ocupação com a memória teria a ver com o desenvolvimento de uma consciência entusiasmada com a força da perda, com o potencial autodestrutivo das sociedades modernas e, por fim, com a situação fundamentalmente precária da memória na era da cultura de massa e suas técnicas eletrônicas de armazenamento e circulação. “É como se a memória, sem ter mais forma cultural nem função social, tivesse se refugiado na arte” (Assman, 2016: 385).

É impossível ignorar as semelhanças entre essa afirmação e o ocorrido com o Coletivo És uma Maluca no primeiro mês de 2019, no Rio de Janeiro. O coletivo realizou uma performance que reapresentava ao público uma memória social apagada (já que no Brasil não tivemos um museu sobre a ditadura): a prática de torturadores da ditadura militar brasileira de introduzir baratas nas genitálias das presas políticas. O apagamento, inclusive, se deu duas vezes, pois a performance foi censurada e não pode ser realizada nem mesmo dentro da instituição que inicialmente a aprovou. O coletivo então a deslocou para o lado de fora da Casa França Brasil, no espaço público.

As produções artísticas ensaiam uma saída à rua, e a rua invade discursivamente a arte. É também emblemático o caso da exposição Zona de Poesia Árida, de janeiro a julho de 2015 no térreo do MAR, uma mostra sobre os trabalhos dos coletivos artísticos e ativistas de São Paulo, onde muito se discutiu sobre a validade da crítica à gentrificação dessa cidade aventada por uma instituição ela própria muitas vezes criticada por promover a gentrificação, – a reforma do Porto Maravilha – na cidade do Rio de Janeiro. E assim o MAR foi se construindo através do reconhecimento institucional de certos grupos ao mesmo tempo que causava repúdio a outros. Por isso, pode-se concluir por ora que esta breve história dos coletivos parece tangenciar sempre as ambiguidades, os híbridos e os não-lugares, intercambiando o ‘dentro’ e o ‘fora’ da arte estabelecida e sempre discutindo a crítica institucional – tema que parece perseguir a história das vanguardas das artes visuais.

4. Aproximações entre arte e política

O momento histórico-político em que surgem os coletivos de arte no Brasil foi marcado pela crise do segundo governo de Fernando Henrique Cardoso (Motta, 2018). Este período pode ser resumido *grosso modo* como um momento em que os movimentos sociais sindicalistas passavam por um

arrefecimento, enquanto cresciam os grupos anarquistas de jovens ligados à cultura *punk* (Guerra, 2014). As lutas por moradia e a reivindicação pelo direito à cidade passam a ser a pauta da vez, e as questões urbanas começam a entrar em voga devido ao processo de reconfiguração das cidades já descrito. Com o avanço da Internet, os coletivos começam a utilizar as mídias digitais para se articular, produzir arte e 'contrainformação'. Já no governo Lula, o então Ministro da Cultura Gilberto Gil legitima, em discurso público, a Internet como cultura digital, mais que simples tecnologia, promovendo assim uma aproximação entre o governo e grupos independentes de arte e mídia (Mussi, 2014). Este momento é também marcado pela quarta edição do festival internacional Mídia Tática – Next Five Minutes 4 realizado pela primeira vez em São Paulo em 2003. Este foi um dos marcos da história dos coletivos de arte por ter sido um importante momento de articulação entre ativistas e artistas do Brasil e do mundo nos anos 2000 (Mussi, 2014).

Aquece-se assim a politização da arte e começa-se a desenhar os primeiros traços da arte política brasileira nos moldes do século XXI. A respeito desta guinada à politização no mundo da arte recente, discuti juntamente com Guilherme Marcondes e Sabrina Parracho Sant'Anna (2017) os efeitos mais amplos dessa questão, tais como a abertura de novos modelos de instituições pela cidade, as mudanças no papel do curador e as transformações das políticas do Ministério da Cultura ao longo dos anos 2000 que acompanharam essa mudança na arte brasileira. Uma vez destacadas essas mudanças, no presente capítulo busco evidenciar especificamente o caráter colaborativo dessa politização e suas relações com questões de urbanidade, de autoria e de utopia.

É interessante notar que a noção de política presente na arte de hoje parece passar perto do ativismo político combativo direto (em oposição ao ativismo 'conceitual' ou indireto da arte política da década de 1960). Hoje, os próprios artistas fazem parte de movimentos sociais, ou então formam parcerias com os ativistas para criarem suas obras, como pode ser observado na exposição "Arte, Democracia e Utopia: Quem não luta está morto!" em cartaz no MAR em 2018. Em outro caso, em 2017, um artista berlinense exclamou em entrevista para esta pesquisa uma frase que pode também ilustrar o momento atual: "Os artistas estão tratando de política de maneira 'pornográfica!'", aludindo à falta de uma linguagem artística conceitual e à predominância de uma abordagem com cunho demasiadamente jornalístico

e documental dos fatos políticos em trabalhos de arte encontrados em Bienais e Documentas.

A relação dos artistas com o ativismo politico no Brasil se acentua após junho de 2013, como se percebe a partir das entrevistas com artistas para catálogos de mostras de arte, onde são frequentes as referências às manifestações de junho, que aparecem como um divisor de águas não só na história política mas também, e consequentemente, na história da arte. Nota-se isso de forma mais nítida na exposição *Junho de 2013: 5 anos depois*, com curadoria geral de Daniele Machado e Gabriela Lúcio, hospedada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, em 2018.

De fato, as jornadas de junho podem ser caracterizadas como deflagradoras de criações artísticas coletivas de cunho ativista. Os protestos influenciaram boa parte das exposições que tinham como propósito declarado a transformação social, exposições aliás cada vez mais estabelecidas e prestigiadas, ao mesmo tempo que saíram das ruas para dentro dos museus. Também a partir de junho de 2013 o protagonismo dos coletivos e das manifestações colaborativas ocasiona um relevante aumento da institucionalização da arte colaborativa, como provam diversos estudos que abordam exposições cujos temas aproximam processos artísticos ao ativismo político em importantes eventos no Brasil e no mundo. Esses foram os casos da última exposição de Lula Wanderley no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, em 2017, e das obras do Coletivo Guerrilla Girls, que já expôs em diversos países, e que vem denunciando, por meio de cartazes explicativos e estatísticos, a grande desigualdade entre o número de obras masculinas e femininas presentes em museus, além dos seus conteúdos machistas.

Com isso tudo, tento aventar a hipótese de que diversos fatores influenciaram o boom do coletivismo para muito além do aquecimento dos ativismos vivido no Brasil nos últimos anos. Acompanhamos um cenário político em que a política se estetizou e a arte se politizou. Inclusive na política eleitoral. Na nossa era de proliferação de imagens, mesmo as recentes eleições brasileiras sofreram guinadas à direita, num processo pautado por desconfianças de associações entre os políticos eleitos e companhias

especialistas em manipular a discussão política[72] - também por meio da estética. Tudo aponta para a diluição das fronteiras entre estética e política no cenário contemporâneo – não só em referência à colaboração coletivista, que ativa a crítica ao modelo social excludente *a partir* da esfera da arte, como ao retorno ao conservadorismo a partir da estética.

5. Autoria colaborativa: da arte à sociedade ocidental contemporânea

Para além das mudanças nas cidades e da aproximação entre arte e política no Brasil, quais fatores possibilitaram o crescimento do coletivismo nas artes contemporâneas? Esta pergunta parece ainda mais pertinente quando se pensa que o coletivismo nasce numa modernidade tão baseada na ideologia do 'indivíduo' que, tendo se tornado individualista ao extremo, alguns autores a caracterizam como a época da 'exploração de si', na qual o próprio indivíduo explora a si mesmo numa eterna busca pelo melhor desempenho pessoal.

De fato, o individualismo exacerbado da sociedade ocidental que emergiu das dicotomias da Guerra Fria classificou toda forma de coletivismo como originando-se de um comunismo cerceador da liberdade individual. Mas parece que um novo tipo de coletivismo, alinhado aos ideais ocidentais, também pode ter surgido no momento posterior à queda do muro de Berlin: o "coletivismo capitalista", que teria ressignificado o coletivismo contracultural modernista (Stimson & Sholette, 2007). "Há um espectro assombrando a globalização do capitalismo, o espectro de um novo coletivismo" (Stimson & Sholette, 2007: 1). É no interior desse espectro que o mundo da arte sinaliza o acolhimento dos coletivos, e mais: os coletivos se institucionalizam e as instituições se coletivizam.

Segundo a hipótese deste estudo, e para recapitular, esta coletivização no mundo da arte vem ocorrendo principalmente por meio de uma tríplice mudança: 1) a produção artística busca a colaboração desenfreada; 2) o conceito de museu se expande em ideais descentralizadores; 3) e as curadorias se tornam autorais e coletivistas. Mais ainda: essa coletivização, hoje, beberia na fonte do espectro coletivista-capitalista, consequência neoliberal do conflito global entre capitalismo e

[72] Mais detalhes sobre essas especulações na Carta Capital de outubro de 2018: Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/politica/as-pistas-do-metodo-201ccambridge-analytica201d-na-campanha-de-bolsonaro/ Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

socialismo na guerra fria, que por sua vez deu peso definido para a ideia de ‘cultura’ (Stimson & Sholette, 2007).

Da mesma forma que Gustavo Motta se referiu ao Lulismo como momento de inovação-conservação (Motta, 2018), pode haver hoje um *coletivismo-individualista* em ação. Por mais ambíguo que pareçam tais afirmações, com elas alinhamo-nos à teoria de Georg Simmel, que entende elementos aparentemente antagônicos como formadores dos fenômenos sociais. É que o repertório clássico de conceitos de Simmel gira em torno das noções de aproximação e distância, à exemplo das interações sociais nas cidades (Simmel In Waizbort, 2000).

Com efeito, nessa virada de século, vê-se uma expansão do colaborativismo nas iniciativas criativas em geral, como aponta Maria Isabel de Almeida (Almeida & Pais, 2012) a partir de entrevistas com cientistas e artistas. Essa aparente ambiguidade se resolve no fato de que o sistema ocidental tornou-se ele mesmo, a seu modo, colaborativo, e para servir a seus próprios interesses. Múltiplo, comunitário, feito a muitas mãos, a economia capitalista se utiliza dessas novas autorias colaborativas para se reinventar. No entanto laços colaborativos podem ser utilizados como sociação ou como dissociação, podem unir ou separar. Afinal, foram necessárias muitas alianças para chegarmos à alta modernidade e sua hiperaceleração que nos parece cada vez mais inviável para a saúde do mundo. Resta agora saber para que lado andarão esses laços, se serão construtivos ou destrutivos.

De volta ao mundo da arte, no período que se segue à Guerra Fria, parece mesmo ter-se assumido um compromisso com a valorização da coletividade. O papel do criador e do público, assim como os demais papeis na sociedade, se diluíram e se tornaram híbridos e flexíveis. Isso se acentua em tempos de digitalização. Com a desmaterialização da obra de arte, são possíveis novas formas de autoria que assumam esses novos papeis. Se a autoria coletiva remete ao sujeito em interação e dependência com o outro, isso significa que a alteridade ronda o próprio conceito de autoria. E como está nossa inter-relação com o outro atualmente? De que maneiras o museu reproduz essas relações?

Pode-se pensar que, como a participação do público é uma premissa modernista desde a década de 1960, a transformação do participante em co-autor talvez tenha se dado de forma ‘natural’, apenas seguindo seu curso

histórico. Mas, como colocado em *Collectivism after modernism* (Stimson & Sholette, 2007), houve uma apropriação e uma ressignificação da relação entre o sujeito e o outro baseada principalmente na efemeridade da vida cotidiana: quando a autoria se abre ao não-planejado, ela se dissolve e a performance é co-criada pelo espectador, que está no aqui e no agora dela. Ele a atualiza.

Tomo agora como exemplo grandes exibições de arte contemporânea no mundo, a Documenta de Kassel e a Bienal de São Paulo, para refletir sobre como essas instituições vieram coletivizando seu discurso a partir de 1989. Pouco tempo depois da queda do muro de Berlim, na Documenta de Kassel de 1992, o curador Hoet descreveu sua missão curatorial com as seguintes palavras:

> Em uma época em que a raça humana é confrontada mais do que nunca com perigos como a AIDS e as guerras multinacionais, catástrofes nucleares e desastres climáticos globais, em um momento em que as ameaças estão cada vez mais abstratas e os medos cada vez mais difusos, eu vejo a reflexão sobre as condições físicas da vida como uma resposta apropriada[73].

E a descrição do *Website* segue da seguinte maneira:

> *Hoet queria encontrar essa resposta não apenas em **cooperação** com sua proeminente equipe de curadores, composta por Bart de Baere, Pier Luigi Tazzi e Denys Zacharopoulos, mas também - e **isso era uma novidade** - através de uma **estreita colaboração com os artistas**. A discussão dentro do contexto deste **esforço cooperativo não hierárquico** girou acima de tudo em torno da posição das respectivas obras de arte e do diálogo resultante entre configurações e obras. Como Barbara Heinrich escreveu a esse respeito, 'Os artistas estiveram envolvidos no processo de criação da exposição desde o início'. Outra consequência inédita desta documenta foi a **crítica de seu 'eurocentrismo'** ocidental. Até então, no final do século XX, segmentos significativos da população tinham finalmente se conscientizado de que uma arte muito interessante estava sendo produzida na Ásia e no Terceiro Mundo também*[74]*.*

Na década seguinte, em 2006, a curadora da 27.ª Bienal de São Paulo ("Como viver junto") destaca:

> A 27ª Bienal de São Paulo propõe uma abordagem **inovadora** dentro da tradição da Fundação Bienal, excluindo as chamadas representações nacionais, sem colocar-se sob a legislação da grande máquina geopolítica que rege as decisões dos gabinetes culturais. É uma tendência visível nas últimas edições, que combinavam as indicações dos países com convidados do curador. Mesmo assim, permanecia uma espécie de hierarquia entre o 'artista oficial' e o 'artista convidado'. A 27ª. Bienal olha para cada

[73] Trecho retirado do site oficial da mostra. Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix. Acesso em 10 de feveireiro de 2019.

[74] Trecho retirado do site oficial da mostra. Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix. Acesso em 10 de feveireiro de 2019.

> participação como uma peça fundamental dentro de um projeto coeso, intitulado 'como viver junto'. Com esta mudança, a Bienal ganha autonomia e afirma sua independência institucional, cultural e politicamente. Trata-se de um 'evento propositor'. Na expressão de Mario Pedrosa, "O Brasil é um país condenado ao moderno". Moderno nesta visada, significa a reinvenção permanente. Para esta tarefa convidei curadores brasileiros e estrangeiros que partilharam comigo cada etapa, desde a afinação conceitual do meu anteprojeto até a discussão da planta museográfica. **A assinatura é coletiva** e provém de um comitê curatorial: Cristina Freire, Rosa Martínez, José Roca, Adriano pedrosa e eu. Ainda convidei Jochen Volz para curar o bloco Marcel Broodthaers[75].

E então na próxima década, em 2018, na 33.ª Bienal de São Paulo intitulada *Afinidades Afetivas*, ainda acompanhamos essa tendência do coletivismo como forma de mostrar uma característica diferenciadora da mostra em relação às edições anteriores:

> Sendo assim, convidei sete artistas para compor a equipe curatorial, e para organizar uma exposição independente dentro do pavilhão, na qual suas próprias obras estivessem incluídas, ao lado dos artistas de sua escolha. Com este modelo, espero mostrar como os artistas constroem suas genealogias e sistemas para entender suas próprias práticas em relação aos outros, **permitindo ao mesmo tempo que os temas e as relações surjam organicamente do processo da feitura da exposição, em vez de partir de um conjunto pré-determinado de questões.** Essa escolha também reflete um desejo de reavaliar a tradição dos artistas como curadores, que é uma parte central da história da arte moderna e contemporânea e também particularmente relevante no Brasil, onde os artistas há muito tempo organizam suas próprias plataformas discursivas[76].

Uma mostra por década, em 1990, 2000 e 2010. Vê-se nas descrições anteriores como estas utilizam as expressões derivadas do termo **inovar** para fazer da colaboração fonte de valor diferencial de cada evento. O mesmo ocorreu nas bienais de São Paulo dos últimos anos, onde um monitor então afirmava: "Esta á a primeira Bienal que conta com sete curadores, é uma curadoria coletiva" (como pude escutar na monitoria de 2014). Na de 2018, ouvia-se: "Esta é a primeira Bienal que conta com artistas curadores em uma curadoria coletiva". Assim, a premissa colaborativa e coletivista enquanto instrumento de inovação aparece como chave (ou como protagonista) para a compreensão de uma tendência importante da arte contemporânea.

Vê-se que, pelo menos desde 2006, a curadoria da Bienal de São Paulo, ainda que assinada por apenas um curador, descreve a si mesma como se expandindo em direção à curadoria coletiva. Vale destacar também

[75] Trecho retirado do catálogo da mostra. Disponível em: http://www.bienal.org.br/publicacoes/2089. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

[76] Trecho retirado do site oficial da mostra. Disponível em http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao . Acesso em 10 de fevereiro de 2018.

a ênfase a não só um aspecto da autoria colaborativa, mas a diversos: colaborações entre artistas, entre artistas e público, ou ainda entre instituição, curadoria e público. Refirmam-se assim os papéis sociais 'hibridizados' no mundo da arte, em consonância com o hibridismo encontrado nas outras esferas da vida social, como apontam Shapiro e Heinich (2013) ao falarem das relações de família e de trabalho cada vez mais híbridas e flexibilizadas,

Ainda é preciso destacar que, dadas as contingências sócio-políticas que sublinham as classificações das artes, em tempos de crise iminente faz-se ainda mais necessário refletir sobre as nuances do jogo classificatório entre estabelecidos e *outsiders* que os coletivos vêm promovendo desde sua consagração, e que estende-se agora para a discussão sobre a coletivização da autoria e colaboração nas instituições de arte – processo este cuja ambiguidade, aliás, é muito bem refletida pela crítica do jornal Valor Econômico sobre a 33.ª Bienal de São Paulo.

> *A proposta do curador-geral, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, de delegar poder a sete artistas-curadores, pode ser tanto um processo democrático quanto um aceno ao neoliberalismo de terceirização de serviços. A opção não deixa de ser uma novidade aqui, ainda que possa reafirmar estereótipos elitistas. Depende do olhar*[77].

Para concluir: este estudo buscou enfatizar um hibridismo social recorrente na contaminação coletivista contemporânea, destacando o seguinte movimento discursivo: a arte indo para rua, e a rua indo para a instituição arte – mesmo sabendo que a rua tem diversos significados e que, na prática, só alguns de fato adentram os museus. Destacou-se também diversos subaspectos desses movimentos: a política invade a arte e a arte **política** invade o museu; os papéis do artista e do público têm as fronteiras turvadas; a autoria individual do artista se dilui e a colaboração com outros agentes se protagoniza; enquanto os coletivos se institucionalizam, as instituições se coletivizam. Termino com a esperança de que essas análises tenham podido oferecer, ao menos, um caminho por onde continuar as investigações deste tema da sociologia da arte.

Referências Bibliográficas

Almeida, M. & Pais, J. (2012). *Criatividade contemporânea e os redesenhos das relações entre autor e obra: a exaustão do rompante criador.* In Almeida, M. & Pais, J. (Orgs.) (2012). *Criatividade juventude e novos horizontes profissionais*.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

[77] Disponível em: https://www.valor.com.br/cultura/5985221/politica-de-uma-bienal-sem-politica. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

Arantes, O. (2014). Formas urbanas em mutação*. Revista Eptic Online*, Vol.16, n.1, pp. 58-67 (Entrevista realizada em outubro de 2013).

Assman, A. (2016). *Espaços da recordação - Formas e transformações da memória cultural.* Campinas: Ed. Unicamp.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship.* London: Verso.

Chagas, M. (2005). Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 31, pp. 10-35.

Chagas, M. (2003). *Imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Fernandes, T. (2018). *Atrocidades maravilhosas, Zona Franca e a Escola de Belas Artes como propulsora de encontros e coletividade.* Nuvem arte e crítica. Disponível em: https://nuvemcritica.wordpress.com/2018/07/09/atrocidades-maravilhosas-zona-franca-e-a-escola-de-belas-artes-como-propulsora-de-encontros-e-coletividade/ Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

Fialho, A. L. (2017). O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *OuvirOUver*, 13(2), pp. 378 - 390.

GUERRA, P. (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts*, Vol. 28, n.º 1, pp. 111-122.

Harvey, D. (2013). *A liberdade da cidade*. In Maricato, E., Cidades Rebeldes: Passe livre e manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo.

Madeira, A. (2016). *Arte compartilhada: uma teoria possível.* In Quemin, A. & Villas Bôas, G. (Orgs) *Arte e Vida Social.* Marseille: OpenEdition Press.

Miranda, Ana (2016). Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000*. Revista NAVA*, v. 1, n. 2, janeiro-junho.

Motta, G. (2018). *Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.

Mussi, J. Z. (2014). *O Espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. São Paulo: Annablume Editora, FAPESP, Invisíveis Produções.

Pires, E. (2007). *Cidade ocupada.* Rio de Janeiro: Aeroplano.

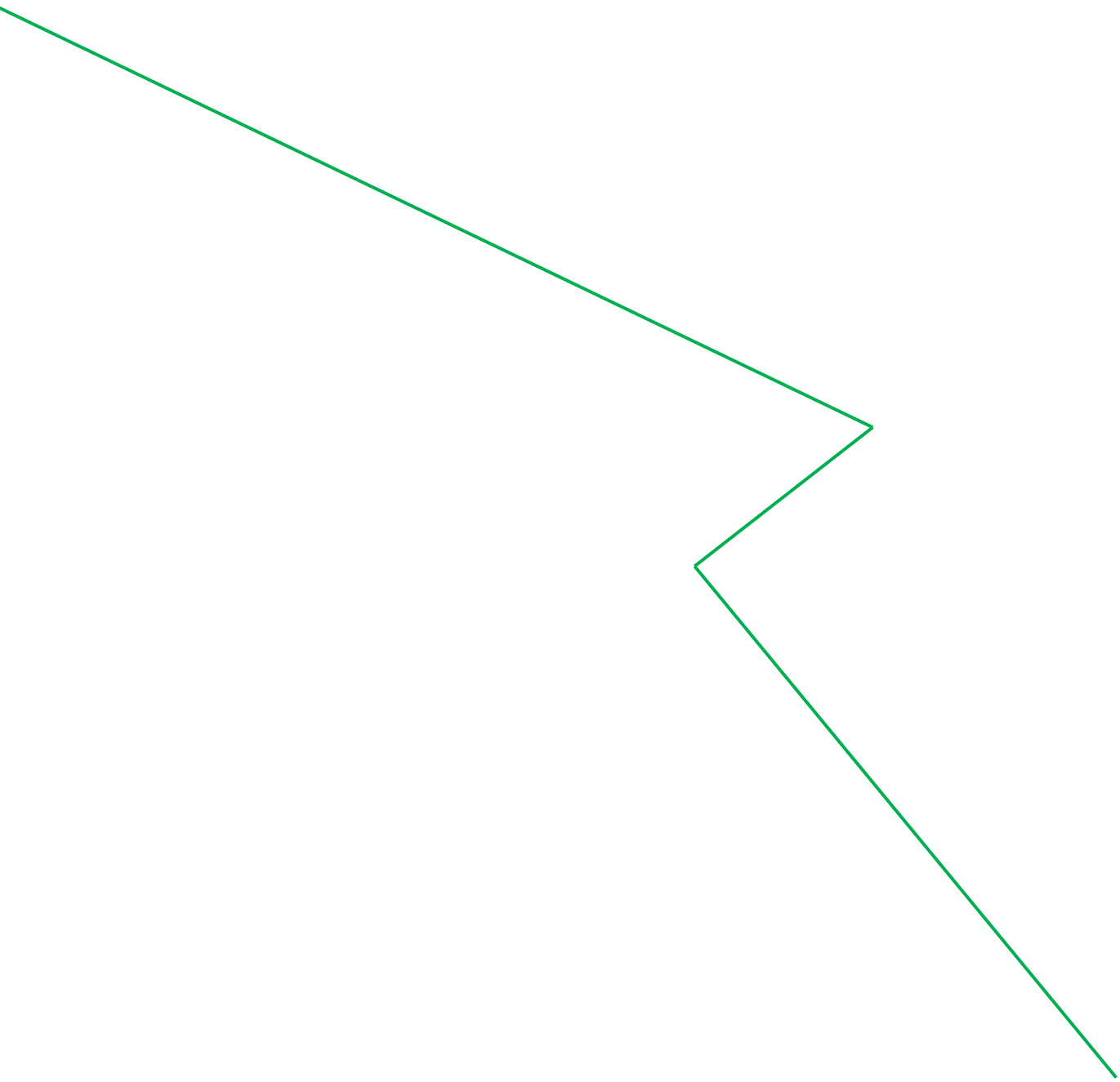
Rezende, R. & Scovino, F. (2010). *Coletivos.* Rio de Janeiro: Editora Circuito.

Sant'anna, S., Marcondes, G. & Miranda, A. (2017). Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública*. Sociol. Antropol. | Rio de Janeiro*, v.07.03, pp. 825–849.

Sant'anna, S. (2012). Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e

museus de um ponto de vista sociológico. *Panóptica, Vitória*, vol. 7, n. 2 (n. 24).

Stimson, B. & Sholette, G. (2007). *Collectivism after modernism: The Art of Social Imagination after 1945.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Shapiro, R. & Heinich, N. (2013). Quando há artificação?. *Sociedade e Estado*, 28(1), pp. 14-28.
Waizbort, L. (2000). *As aventuras de Georg Simmel.* São Paulo: Editora 34.



I.6. Procuram-se (Jovens) Artistas[78]

I.6. Wanted (Young) Artists

Guilherme Marcondes

Resumo
O presente texto parte da compreensão de que regras que regem os processos de seleção e recrutamento no campo da arte, por vezes, não são claras, ocorrendo uma espécie de mistério em relação aos seus processos de legitimação. Nesse sentido, este texto se volta ao entendimento dos processos de legitimação dos/as/xs jovens artistas que vêm sendo selecionados/as/xs pelo sistema da arte contemporânea e que, assim, ao participarem de exposições (individuais e coletivas) nas mais variadas instituições artísticas (públicas e privadas), iniciam o processo de construção de suas carreias (e eventual legitimação), tendo maior acesso à rede de atores sociais legitimadores da arte.

Palavras-chave: arte contemporânea, jovens artistas, novidade, legitimação, carreira.

Abstract
This text start from the understanding that rules governing the selection and recruitment processes in the field of art are sometimes unclear, with a kind of mystery regarding their processes of legitimation. In this sense, this text turns to the understanding of the processes of legitimization of the young artists that have been selected by the system of contemporary art and that, thus, when participating in exhibitions (individual and collective) in the most varied artistic institutions (public and private), and begin the process of construction of their career (and eventual legitimation), having greater access to the network of social actors who legitimize art.

Key words: contemporary art, young artists, novelty, legitimation, career.

1. Introdução

Nova Promessa do Mercado de Arte Contemporânea. Com este título a matéria do jornal *O Globo* apresentava Elvis Almeida ao grande público. O jovem artista carioca ganhou destaque após o artista, já consagrado, Luiz Zerbine postar uma imagem de um dos trabalhos de Almeida no *Website* Facebook, a qual trazia em sua legenda: "Elvis Almeida. No momento, o maior pintor do Brasil"[79]. A matéria do periódico ocorria um mês após o elogio de Zerbine, sendo em si um dos meios de destaque para o trabalho do jovem artista, até então pouco conhecido do grande público. Neste texto, que traz

[78] Este capítulo traz um recorte das questões e resultados apresentados e obtidos através da realização da tese de doutorado intitulada *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea*, defendida pelo autor em 2018 na Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação científica da Professora Doutora Glaucia Villas Bôas.

[79] Consultar a referida matéria de Josy Fischberg (08 de janeiro de 2017). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/nova-promessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.

um recorte de discussões travadas em minha tese de doutoramento (Marcondes, 2018a), a história de Almeida instiga esta entrada. Afinal, parto do princípio de que a obtenção de visibilidade entre os pares do campo da arte e do público mais geral das artes visuais é um dos objetivos de carreiras artísticas. Isto porque, é na exibição de seus trabalhos que se completa o afazer artístico, pois produzir trabalhos e mantê-los guardados ou mostrá-los apenas a familiares e amigos está atrelado à arte enquanto lazer, como *hobby*.

A profissão de artista exige a exibição de trabalhos ao público, seja em instituições públicas ou privadas. É, neste sentido, que destaco a matéria acerca de Almeida, pois após a postagem de Zerbine reconhecendo o seu talento, o jovem artista ganhou visibilidade não apenas entre os pares da arte, mas foi celebrado em um dos principais periódicos do país, tornando-se conhecido de parte do público de arte. Não é dizer que Elvis Almeida atingiu, através do elogio de Zerbine e da matéria jornalística, a consagração efetiva de sua carreira, mas relativamente a seus pares, nomeadamente também jovens artistas, cumpriu parte das prerrogativas do afazer artístico enquanto profissão: angariar visibilidade.

O destaque oferecido a Almeida, embora esteja longe de ser raridade, não pode ser tomado como corriqueiro ou comum nas trajetórias de jovens artistas[80], mas é um de seus objetivos: se fazer conhecer para propiciar a continuidade de seu trabalho. Aqui a trajetória de Elvis Almeida não é focalizada, mas serve para elucidar a principal questão abordada neste capítulo: como jovens artistas até então desconhecidos/as/xs, conseguem erigir suas carreiras, sendo legitimados/as/xs e obtendo visibilidade?

O objetivo aqui é, portanto, analisar o processo de legitimação de artistas pelo mundo da arte contemporânea brasileira, recorrendo à atuação de jovens artistas que buscam estabelecer suas carreiras no país. Trabalho este, efetivado através da análise de sete distintos eventos artísticos que propiciam a promoção de exposições coletivas, residências artísticas e a premiação de jovens artistas.

A análise destes eventos trouxe o questionamento da própria categoria jovem artista. Assim sendo, busco evidenciar quem são os/as/xs

[80] Consultar: A*spectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do jornal do brasil (1950-2000)* (Marcondes, 2019).

jovens artistas que foram selecionados/as/xs e recrutados/as/xs pelo universo da arte contemporânea no Brasil, entre 2014 e 2017. Assim, elucidando a categoria jovem artista, será possível compreender quem são os/as/xs artistas que têm conseguido construir suas carreiras. Mas, antes de ingressar na análise do perfil de jovens artistas, no item a seguir, caracterizo o que seja a arte contemporânea como também o sentido de legitimação aqui empregado.

2. A arte contemporânea e seus processos de legitimação

A sociedade, em suas mais distintas áreas, cria sistemas de recrutamento e legitimação dos indivíduos que serão alçados à visibilidade, consolidando suas carreiras. Fato que ocorre seja para postulantes ao cargo de professor em uma universidade, como também para tornarem-se artistas legitimados pelo universo da arte. Se, no primeiro caso, há seleção através de provas de títulos, escrita e de aula contando com a avaliação de uma comissão, no segundo caso, presentemente, tal recrutamento inclui a seleção de artistas por meio de editais que promovem a participação em exposições (individuais e coletivas), residências artísticas e prêmios. Há, no entanto, a naturalização das diferentes técnicas dos processos seletivos (Villas Bôas, 2001), o que, consequentemente, tem impedido a percepção de que um júri, como os dos editais para jovens artistas, na realidade, está fazendo a partilha das chances de um indivíduo conseguir consolidar sua carreira no campo da arte.

É, neste sentido, interessante retomar os preceitos teóricos de Pierre Bourdieu acerca da constituição do poder e sua distribuição social. Em *A "Juventude" é apenas uma palavra* (1983), o autor traz a compreensão de que juventude é uma categoria socialmente construída, não priorizando fatores biológicos e permitindo o entendimento das disputas no *campo social*. Assim, em diferentes campos, como o artístico, os/as/xs mais velhos/as/xs e, consequentemente, estabelecidos/as/xs, reconhecidos/as/xs e legitimados/as/xs são responsáveis por selecionar e legitimar os/as/xs mais jovens que lhes sucederão.

A partir de Bourdieu (1983) e Villas Bôas (2001), é possível entender as prerrogativas dos júris de seleção. Este entendimento é chave para tomar o campo artístico como um espaço social em que, a despeito da noção do senso comum de que no mundo da arte só há liberdade, há regras que regem as condutas dos indivíduos que dele fazem parte. Deste modo, proponho que

se compreenda que os/as/xs profissionais já legitimados/as/xs presentes nos júris (sejam artistas, galeristas, curadores/as/xs, entre outros) através de seu poder decisório selecionam somente aqueles/as/xs que lhes parecem capazes de desempenhar o papel de artistas. Ou seja, aqueles/as/xs artistas que se adequam aos entendimentos dos membros dos júris em relação ao que seja a arte e como, para que e para quem ela deve ser realizada.

É dizer, portanto, que mesmo que não sejam evidentes as regras e os mecanismos de seleção em vigor no mundo da arte, tais regras e mecanismos existem e possibilitam que alguns nomes sejam legitimados e reconhecidos enquanto outros caem no esquecimento mesmo antes de construírem suas carreiras. Aqui o foco não são os/as/xs jovens artistas excluídos, mas aqueles/as/xs que vêm sendo legitimados/as/xs e que, assim, têm sido incentivados/as/xs a seguirem com suas carreiras.

Como legitimação é um conceito sociológico importante, cabe explicitar o seu uso neste texto. O processo de legitimação, como lembram Max Weber (1999) e Richard Sennett (2001), autoriza indivíduos a exercerem certo poder social. O que fazem, pois há quem cumpra o papel de submissão – uma aceitação, cabe frisar, que não está desatrelada de interesses, internos ou externos. E, ao serem legitimados, os indivíduos recebem a autorização para exercerem certa autoridade. Por exemplo, ao se eleger alguém ao cargo de presidência de um país, autoriza-se que o/a/x eleito/a/x cumpra com as prerrogativas de seu cargo público ao mesmo tempo em que nos colocamos à mercê de suas decisões. Não é muito distinto o que ocorre no campo artístico. Embora o poder conferido a alguns indivíduos e instituições que conformam o mundo da arte incida sobre menos pessoas, estas, que dependem do funcionamento pleno do campo da arte, confiam no poder decisório das instituições e indivíduos legitimados e legitimadores do universo da arte.

Compreendo, de tal modo, que jovens artistas ao inscreverem seus trabalhos em certames artísticos que contam com júris de seleção, confiam nas decisões que serão tomadas, as quais poderão lhes favorecer ou não. Caso sejam selecionados/as/xs tais jovens artistas logram uma espécie de selo de qualidade por sua produção estética e, por conseguinte, caminham um passo a mais em seu processo de legitimação. Afinal, ainda há um caminho a percorrem para que possam efetivamente ser compreendidos/as/xs como artistas legitimados/as/xs do campo. Trata-se,

então, de um equilíbrio de forças entre aqueles/as/xs que buscam sua legitimação e aqueles/as/xs que, já sendo legitimados/as/xs, são responsáveis por determinar quem poderá falar em nome da arte, aqueles/as/xs que serão, portanto, como Elvis Almeida, as novas promessas do campo artístico.

O sistema de regras, relações e linguagens estéticas em que atuam os/as/xs jovens artistas, objeto deste trabalho, é a arte contemporânea. De acordo com Pedro Erber,

> *Na década de 1960, artistas de todo o mundo tentaram se agrupar em um coletivo secreto e mundial. Este grupo, ligeiramente ligado, cruzou fronteiras nacionais, linguísticas e de gênero, e se estendeu de Tóquio a Nova York, de Paris ao Rio de Janeiro. Eles se comunicaram através de uma intrincada rede de contatos pessoais, jornais de arte, exposições internacionais, correio aéreo e viagens aéreas. Eles não tinham um nome próprio, mas muitas vezes se chamavam de "vanguarda", em alusão a seus predecessores do início do século XX, e também eram referidos por críticas e pela mídia. Suas práticas e teorias divergiam amplamente, mas compartilharam preocupações semelhantes sobre a inserção social e o potencial político da arte, uma propensão para a ação e práticas participativas, e uma abordagem teórica profundamente enraizada para a arte. Mais do que nunca antes, artistas em todo o mundo participaram do mesmo discurso e compartilhavam ativamente ao mesmo tempo; eles eram, num sentido novo e radical, contemporâneos* (2015: 01).

Como indica Erber, guardadas as especificidades de cada contexto, os anos de 1960 assistiram em diferentes lugares do globo a emergência de outros parâmetros para o afazer artístico: surgia, assim, a arte contemporânea. No entanto, cabe demarcar que este processo de estabelecimento das regras da arte contemporânea, segue em disputa, a qual visa estabelecer os parâmetros do que deva ser compreendido como arte. Entre as ações que estabeleceram, nos anos 1960, os contornos da arte contemporânea, frequentemente, pesquisadores/as/xs indicam a exposição *Live in your head: when attitudes become form (works, concepts, processes, situations, information)*, ocorrida em 1969, na Kunsthalle em Berna, na Suíça. A exposição se tornou um marco na historiografia (ocidental) da arte, no que diz respeito ao processo de consagração do conjunto de regras da arte contemporânea. Com curadoria de Harold Szeemann, reconhecido como um dos pais fundadores da carreira de curador de arte independente, tal qual compreendido no atual universo da arte (Obrist, 2010; Marcondes, 2014a), essa exposição coletiva reuniu 69 artistas – provenientes, em sua maioria, de países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos (36 dos artistas residiam em Nova York). Os trabalhos reunidos na mostra, basicamente, se voltavam a ações/processos, como bem indica o título da exposição. Dentre os trabalhos apresentados na ocasião, é possível destacar, por exemplo, a

instalação de Walter De Maria, chamada *Art by Telephone*, em que o artista colocou um telefone no espaço expositivo com um bilhete que dizia: “Se esse telefone tocar, você pode atender, Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você”; e também, *Bern Depression*, de Michael Heizer, em que o artista com o auxílio de uma bola de demolição quebrou a calçada externa da Kunsthalle.

Os trabalhos apresentados na mencionada exposição seguem paradigmas que já estavam presentes em tempos de arte moderna, mais especificamente, nos trabalhos de Marcel Duchamp. Com seus famosos *ready mades*, o artista propunha que trabalhos de arte exercitassem o pensamento não apenas através das pinceladas dos artistas em telas, mas por meio de objetos manufaturados, frases e provocações como a obra *A Fonte*. O objeto manufaturado encontrado pelo artista em uma loja recebeu a assinatura do pseudônimo R. Mutt e foi enviado para uma mostra, em 1917. Assim, o ato criador atrelado ao afazer artístico foi alterado por Duchamp, que defendia que eleger um objeto e propô-lo como obra de arte era também produzir arte como o faziam pintores e escultores. No entanto, é na década de 1960, como acima mencionado, que um conjunto maior de artistas passa a se dedicar à produção de trabalhos que seguem, por assim dizer, preceitos duchampianos, aos quais agregaram novas possibilidades.

Fato é que com o surgimento da arte contemporânea nasceu um *novo paradigma artístico* como definiu a socióloga Nathalie Heinich (2014). Para esta autora, a arte contemporânea define mais do que uma linguagem estética, mas um conjunto de regras e ações que a partir de sua institucionalização passou a guiar as condutas no campo da arte. Um *corpus* de regulações que inclui trabalhos que não possuem um caráter objetual. Ou seja, a exemplo dos trabalhos de De Maria e Heizer, acima mencionados, há uma expansão da noção de obra de arte, pois ações também passam a ser compreendidas como arte. Desta maneira, não é que um/a/x artista não possa mais pintar ou esculpir, porém as searas da performance e da ação, por exemplo, que renunciam à fisicalidade de pinturas e esculturas, são incluídas nas possibilidades de meios para criação artística. A partir da mudança que diz respeito à materialidade dos trabalhos artísticos, com a abertura a novos meios e linguagens, a arte contemporânea trouxe a possibilidade de que a arte se dê em distintos espaços, como ruas, florestas ou museus,

estabelecendo uma nova temporalidade. Desta feita, para Glaucia Villas Bôas,

> *Uma forte tendência contemporânea pretende ligar "arte e vida", como se ela tivesse que descer de seu pedestal, imiscuindo-se no mundo como um objeto entre tantos outros, não mais para ser contemplado ritual e religiosamente, mas para retirar o espectador de sua conformidade passiva, provocando-lhe reações das mais inesperadas, arrancando-o finalmente de sua zona de conforto* (2017: 99).

Portanto, se em tempos de arte moderna, as vanguardas artísticas buscaram a autonomia do objeto de arte, com o advento da arte contemporânea o foco passou a ser religar arte e vida social. Cinco décadas após o nascimento da arte contemporânea, ela permanece a pleno vapor. Artistas hoje seguem produzindo de acordo com as regras que vêm sendo estabelecidas no campo da arte contemporânea. Neste sentido, a produção dos/as/xs jovens artistas inclui pinturas, esculturas, performances, ações, vídeo arte e toda sorte de possibilidades, contudo, tal amplitude de materiais, suportes e linguagens não denotando que todo e qualquer indivíduo seja considerado um artista legitimado do campo artístico. Assim, mesmo com a multiplicidade de possibilidades para a realização dos trabalhos artísticos, o mundo da arte possui, como venho argumentando, regras estabelecidas para eleger aqueles/as/xs que poderão ser legitimados/as/xs como artistas contemporâneos/as/xs. O mundo da arte criou, deste modo, um intricado sistema para legitimação de seus/suas/sxxs artistas profissionais, que envolve também editais que promovem exposições coletivas e residências artísticas ou mesmo por meio de premiações que incentivam a produção de jovens artistas. Neste ponto, é possível tratar do perfil de artistas selecionados/as/xs pelos eventos artísticos aqui analisados, o que permitirá a compreensão de parte do conjunto de regras que vêm sendo estabelecidas na seara da arte contemporânea.

3. O perfil de jovens artistas recrutados/as/xs pela e para a arte contemporânea

A categoria jovem artista é uma categoria em disputa e sua definição é nebulosa. Para compreender o seu significado e implicações no campo da arte contemporânea, busquei certames artísticos em que o termo aparecesse, para poder entender quem eram os/as/xs jovens artistas ali solicitados/as/xs. Todavia, me deparei com outras duas definições: artista emergente e artista em início de carreira, que são, por conseguinte, tomadas como sinônimas do

termo jovem artista. E, como o intuito da pesquisa era a compreensão do processo presente de legitimação de artistas foi preciso encontrar eventos artísticos voltados a jovens artistas, que ocorressem entre o ano de 2014 e 2017, período eleito por ser o mesmo de realização da tese de doutorado que deu corpo a pesquisa. A busca por eventos artísticos tinha ainda como critério que tivessem catálogos, *sites* etc. que relatassem a memória dos eventos; deste modo, seria possível obter informações sobre artistas selecionados/as/xs, já que tais catálogos e *sites* comumente contam com biografias de seus/suas/sxxs participantes.

Logo, foi possível encontrar sete certames voltados a jovens artistas, são eles: o *Abre Alas*, d'A Gentil Carioca (galeria situada no Rio de Janeiro), o *Novíssimos*, da Galeria IBEU/Instituto Brasil-Estados Unidos (situada no Rio de Janeiro), o *Salão Anapolino de Arte*, realizado pela Secretaria de Cultura da cidade de Anápolis (GO), o *Prêmio PIPA*, promovido pela parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e o Instituto PIPA, o *Programa Bolsa Pampulha*, organizado pelo Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, a *Casa B - Residência Artística*, do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado no Rio de Janeiro, e a *Residência Artística Red Bull Station*, situada na cidade de São Paulo. Tais eventos possuem regulamentos[81] e propósitos distintos. Mas, resumidamente, três promovem a participação em exposições coletivas em que artistas podem exibir seus trabalhos, contando com divulgação das instituições promotoras; três são residências artísticas, as quais vêm cumprindo um papel de complementação da formação de artistas, propiciando que se desloquem de seus locais de trabalho habituais, contando com acompanhamento de especialistas das artes visuais (sejam acadêmicos/as/xs, curadores/as/xs etc.) e, ainda, geralmente, contam com exposições ao final do período de residência, nas quais os/as/xs artistas-residentes apresentam os trabalhos produzidos no período; e, por fim, uma premiação que funciona por meio de um comitê de indicação que fornece os nomes dos/as/xs artistas, os/as/xs quais necessitam aceitar as condições do certame para concorrer. Assim, o prêmio inclui a criação de páginas dos/as/xs artistas concorrentes no *site* institucional, que contam com entrevistas e imagens de seus trabalhos, e, além disso, há três distintas premiações, uma oferecida por uma comissão do prêmio, outra

[81] Os regulamentos e suas diferenças são pormenorizados na tese de doutoramento em que se baseia este trabalho (Marcondes, 2018a).

destinada ao voto popular *online* e uma terceira destinada ao voto popular do público que vai à exposição que conta com os/as/xs quatro finalistas do prêmio principal – aquele oferecido pela comissão do prêmio. Apesar das diferenças de objetivos e regulamentos, todos os eventos se voltam ao incentivo de carreiras de artistas e oferecem visibilidade aos/às/xs artistas selecionados/as/xs.

Tomando os catálogos, *sites* e documentos[82] que traziam a memória dos certames, foi possível encontrar as biografias dos/as/xs artistas que foram por eles selecionados/as/xs e premiados/as/xs entre os anos de 2014 e 2017[83], tendo acesso a um total de 464 biografias de artistas[84]. A análise destas biografias permitiu, então, constatar que em sua maioria os/as/xs artistas tinham idades entre 25 e 35 anos, eram homens, viviam e trabalhavam nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, em especial em suas capitais, e que tinham alto grau de escolaridade, sendo no mínimo graduados. Nos parágrafos a seguir explicito, portanto, a construção deste perfil, trazendo algumas considerações sobre sua implicação no processo de legitimação de jovens artistas, nos casos analisados.

O debate sobre a faixa etária dos/as/xs selecionados/as/xs permite evidenciar o porquê da categoria jovem artista ser compreendida como uma categoria em disputa. Dentre os sete eventos, de fato, apenas um, o *Programa Bolsa Pampulha*, especificava o limite etário para postulantes à residência, de acordo com o edital:

> *3.3. Por se tratar de um Programa dedicado à produção emergente, o artista deverá enquadrar-se em pelo menos uma das situações abaixo relacionadas: a) ser nascido a partir de 1979 (inclusive) [ou seja, artistas com até 35 anos no ano de lançamento do edital]; ou b) ter realizado até 3 (três) exposições individuais;*

[82] Em dois casos não obtive acesso aos catálogos. No caso do *Salão Anapolino de Artes*, não pude obter catálogos de duas de suas edições, mas em contato com os promotores da exposição, pude conseguir as fichas de inscrição dos/as/xs artistas selecionados/as/xs. Já no caso da *Residência Artística Red Bull Station* não obtive acesso a nenhum de seus catálogos, mas foi possível encontrar as biografias dos/as/xs artistas no site da residência.

[83] Há diferenças de periodicidade entre os eventos analisados, por exemplo, o *Programa Bolsa Pampulha* ocorre bianualmente, e assim conta com menos edições que os demais analisados. Em 2015, por exemplo, não ocorreu o *Novíssimos*. Bem como a edição de 2017 do *Prêmio PIPA* não foi incluída na amostragem, pois quando ocorreu o lançamento do catálogo da premiação, já havia sido concluída a etapa de levantamento de dados da pesquisa a que se relaciona este texto. Fato é que tais diferenças implicam em que aqui não se tenha uma amostragem homogênea de dados em relação a cada um dos eventos, mas todos foram acompanhados e todos os esforços possíveis foram efetivados para obter os dados relativos a cada edição. Para mais detalhes consultar: Marcondes (2018[a]).

[84] Em alguns casos, tratavam-se de coletivos de artistas e as biografias por vezes traziam separadamente informações sobre os/as/xs integrantes, possibilitando contabilizar essas informações com os dados gerais da pesquisa, assim, algumas das informações a seguir apresentadas variam para mais de 464. Do mesmo modo, não foi possível encontrar as informações a serem compiladas em algumas biografias de artistas e, nestes casos, as informações foram categorizadas como "não inferido".

> *ou c) ter até 5 (cinco) anos de atividade artística, contando a partir da 1ª exposição* (Bolsa Pampulha, 2017: 186, acréscimo do autor).

Já no caso do *Prêmio PIPA*, embora seja uma premiação com foco em artistas emergentes, não há, como nos demais casos analisados com exceção do *Bolsa Pampulha*, a especificação etária, pois busca-se artistas com carreiras recentes que vêm se destacando no circuito artístico. Tal indefinição foi alvo de críticas nas primeiras edições da premiação, as quais não entram no escopo temporal desta análise, mas é em virtude dos questionamentos recebidos que nos objetivos do prêmio é possível ler que se busca: "premiar e consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro que vêm se destacando por seus trabalhos. O *Prêmio PIPA* não busca descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. É uma premiação"[85].

Compreendo, portanto, a categoria jovem artista como estando em disputa, no sentido de que artistas com idades não socialmente consideradas jovens, são incluídos nos eventos voltados a artistas emergentes. Deste modo, quando um prêmio voltado a artistas com trajetórias recentes surgiu em 2010 e entre seus/suas/sxxs indicados/as/xs encontravam-se artistas não enquadrados/as/xs no que se compreende socialmente como juventude, houve comoção. O que levou o curador do *Prêmio* a escrever:

> *A diversidade da lista dos artistas indicados mostrou o quanto é relativa a noção de "trajetória recente", observada no regulamento do PIPA, quando referida à esfera artística. Não há objetividade cabível nesta discussão, mas perspectivas de observação que mudam de acordo com as variáveis privilegiadas por cada um: o valor do prêmio, o número de exposições, a idade do artista, sua projeção internacional etc. Um dos objetivos iniciais do PIPA foi evitar as "panelinhas" e mostrar a pluralidade da produção brasileira*. (Osorio, 2010:13).

Entretanto, por mais que haja uma variedade etária presente tanto no *Prêmio PIPA*, quanto nos demais eventos analisados, com exceção ao *Programa Bolsa Pampulha* (que já explicita um limite etário em seu edital), é possível encontrar uma tendência no perfil dos/as/xs artistas selecionados/as/xs e indicados/as/xs, um padrão que faz com que, em média, a maioria dos/as/xs artistas presentes em tais eventos tenham idades compreendidas entre os 25 e os 35 anos. Dentre as 469 minibiografias analisadas (lembrando que em alguns casos foi possível compilar a informação sobre a idade dos integrantes de coletivos), 110 não continham informações sobre as idades dos artistas. Do restante (359), 171 artistas

[85] Objetivo do Prêmio PIPA. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

tinham idades entre 31 e 40 anos de idade, 102 estavam na faixa dos 21 aos 30 anos, 56 encontravam-se entre os 41 e os 50 anos, 23 tinham idades superiores a 50 anos, quatro artistas tinham mais de 60 anos. Apenas três artistas tinham até 20 anos. Entretanto, alterando as faixas etárias, constatou-se que 189 artistas tinham idades entre os 25 e os 35 anos, enquanto 106 encontravam-se entre os 36 e os 46 anos. Agora, em relação ao gênero dos/as/xs artistas selecionados/as/xs, é importante demarcar que não busquei atribuir gêneros aos/às/xs artistas apenas inferindo um gênero a partir de seus nomes. Contudo, analisando os textos das biografias foi possível concluir os gêneros com que se identificavam, se usavam pronomes masculinos ou femininos. Mesmo assim, há casos em que não foi possível inferir o gênero dxs artistas, que na pesquisa foram alocadxs na categoria "não inferido".

Como demarcado, há mais homens que mulheres no conjunto total dos dados. Todavia, é preciso atentar para as nuances implicadas pelos objetivos de cada um dos eventos analisados. Seis dos sete eventos funcionam por meio de inscrições diretas dos/as/xs postulantes, porém, um se trata de uma premiação que funciona por meio de um júri de indicação. Destarte, atentando-se ao total dos dados, excetuando-se os casos não inferidos, conta-se com 458 artistas, das quais 192 identificadas como pertencentes ao gênero feminino e 266 ao gênero masculino, o que não demarca um apagamento da presença de artistas mulheres nos eventos, mas uma maior presença de artistas homens.

Entretanto, ao olhar os dados relativos a cada um dos certames, é possível encontrar casos em que, por vezes, houve mais artistas mulheres que homens ou mesmo em que a diferença entre os gêneros não é muito grande. Por exemplo, no caso do *Abre Alas*: em 2014, excetuando os casos já mencionados, 14 artistas eram mulheres e 12 homens; em 2015, 17 eram mulheres e 23 homens; em 2016, nove eram mulheres e nove homens; e, em 2017, seis eram mulheres e oito eram homens. No caso do *Novíssimos*, a situação é bem parecida, em 2014, 11 eram as artistas e cinco os artistas; em 2016, cinco eram mulheres e sete eram homens; e, em 2017, sete eram mulheres e cinco eram homens. Mas quando tomamos os dados relativos às três edições do *Prêmio PIPA* aqui analisadas, a disparidade aumenta: na edição de 2014, 22 artistas eram mulheres enquanto o dobro exato eram

homens artistas, 44 no total. Em 2015, a mesma coisa, 22 artistas eram mulheres e 41 homens. Já em 2016, 24 eram mulheres e 46 homens.

No total dos dados, mais artistas homens estão presentes na amostragem. No entanto, nesta pesquisa, a disparidade se torna maior no que diz respeito a artistas mulheres em virtude da premiação analisada. Nesta, que conta com júris de nomeação e não inscrição direta (como nos demais casos analisados), houve, nas edições consideradas, mais homens do que mulheres tendo a possibilidade de concorrer ao prêmio. De fato, nas três edições analisadas, duas mulheres e um homens foram vencedores da categoria principal da premiação. Porém, é preciso frisar que, em termos de visibilidade, o *Prêmio PIPA* produz e mantém conteúdos sobre seus/suas/sxxs concorrentes; desta forma, mesmo que não vençam o certame, logram visibilidade. Neste caso, na partilha das chances de legitimação, mais artistas homens têm sido indicados, assumindo uma vantagem em relação às artistas mulheres. Nos demais casos, é interessante perceber que a disparidade não é tão acentuada e que mulheres que atuam como artistas estão presentes e sendo legitimadas.

Tratando-se, agora, dos dados acerca da localização dos/as/xs artistas selecionados/as/xs pelos eventos artísticos, é preciso demarcar que todos são abertos a artistas brasileiros/as/xs. Por conseguinte, a grande maioria dos/as/xs artistas vive e trabalha no Brasil – 371 indicaram o Brasil como país em que viviam e trabalhavam; 23 indicaram viver em trânsito entre o Brasil e outros países, enquanto 15 viviam no exterior. Mesmo assim, a maioria dos/as/xs selecionados/as/xs residiam em São Paulo e no Rio de Janeiro. O que um olhar apressado sobre a localização das instituições promotoras dos eventos poderia intuir que se dá porque a maioria ocorria na região sudeste do país. Entretanto, apesar de ocorrerem na região sudeste, somente uma artista dizia viver e trabalhar no estado do Espirito Santo. Além disso, apenas um dos eventos ocorria na cidade de São Paulo e, ainda assim, a capital paulista era a que contava com mais artistas participando dos eventos. Portanto, em relação aos/às/xs artistas residentes na região sudeste do Brasil,

> *24 indicaram o estado de Minas Gerais (com uma concentração na cidade de Belo Horizonte, onde vivam 21 artistas); 103 estavam localizados no estado do Rio de Janeiro (com uma concentração de 93 artistas que viviam na cidade do Rio de Janeiro); 138 viviam e trabalhavam no estado de São Paulo (dos quais 127 na capital paulista); apenas 1 participante vivia no estado do Espírito Santo, na cidade de Vitória; 6 viviam entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; e, além desses, 2 viviam entre Belo Horizonte e o estado de São Paulo, 1 artista*

> *vivia entre Belo Horizonte e Salvador, mais 1 vivia entre Rio de Janeiro e Fortaleza, somando mais 1 que vivia entre Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, e, por fim, mais 1 vivia entre a cidade de Angra dos Reis (RJ) e São Paulo (SP). Como é possível notar, há uma clara concentração de artistas que indicaram viver e trabalhar no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Portanto, dos 278 artistas com residência na região Sudeste do Brasil (aos quais estão acrescidos os 3 que viviam entre a região Nordeste e a Sudeste), 252 indicaram viver e trabalhar nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.* (Marcondes, 2018a: 170).

Embora apenas um dos eventos ocorra na capital de São Paulo, a maioria dos/as/xs artistas provinha desta capital. Uma hipótese para este fato é que o circuito artístico na referida cidade seja mais estruturado em relação às demais. Sendo, por conseguinte, uma localidade que pode auxiliar artistas em busca de legitimação a angariarem visibilidade para si e seus trabalhos. Por fim, acerca da escolaridade dos/as/xs artistas, é destacado o papel da formação acadêmica. Se no período em que imperaram as regras da chamada arte moderna no campo da arte, artistas das vanguardas artísticas se colocaram contrariamente aos cânones oferecidos pelas Academias de Belas Artes, os dados desta pesquisa indicam que a universidade tem cumprido um importante papel na formação, circulação e legitimação de artistas na seara da arte contemporânea. Sobre a formação dos/as/xs artistas, o número levantado variou bastante em relação aos demais aqui apresentados, sendo possível encontrar informação sobre a escolaridade de um total de 270 artistas, destes: 127 (47,03%) eram graduados, 60 (22,22%) mestres, 26 (9,62%) mestrandos, 17 (6,29%) tinham cursado pós-graduações *lato sensu*, 14 (5,18%) eram graduandos, 13 (4,81%) doutorandos, seis (2,22%) doutores e um (0,37%) era pós-doutor. Ademais, um acabara de concluir o ensino médio, dois se diziam autodidatas e três destacavam sua formação apenas através de cursos livres na área de artes visuais e um tinha curso superior incompleto.

A construção deste perfil traz dados sobre os/as/xs artistas que vêm sendo selecionados/as/xs pelos eventos analisados e que, desta forma, obtêm mais chances de construir e consolidar suas carreiras no mundo da arte contemporânea. O perfil apresenta, portanto, as tendências de legitimação dos espaços institucionalizados e legitimados que são responsáveis por fazer as partilhas das chances de jovens artistas que buscam ser reconhecidos podendo apresentar seus trabalhos em exposições, complementar suas formações em residências artísticas e eventualmente serem premiados. Ao serem selecionados/as/xs estes/as/xs artistas entram nas páginas dos catálogos, nos *sites* e demais documentos que tratam das

memórias de tais eventos, o que lhes permite se fazer (re)conhecer pelo público de arte, especialmente, pelos profissionais das artes visuais. Destarte, tal visibilidade pode contribuir para novos convites a tais artistas selecionados/as/xs, seja para que exibam seus trabalhos em outras exposições (coletivas ou individuais) ou mesmo garantir, porventura, um contrato com uma galeria que efetue a venda de seus trabalhos no mercado de arte.

Estes/as/xs artistas selecionados/as/xs ganham vantagens frente a outros/as/xs não escolhidos/as/xs, ou seja, angariam visibilidade em um processo que, não esqueçamos, implica em disputa com seus pares, também jovens artistas. Uma peleja que se inicia já no momento de inscrição em tais eventos ou quando decidem concorrer ao mencionado prêmio. Fato é que este processo de legitimação também produz exclusões e, através de tais seleções, o campo da arte contemporânea tem uma das formas de eleger aqueles/as/xs que, por meio de seus trabalhos estéticos, poderão falar a partir e pela arte.

4. **Estratégias de legitimação dos/as/xs jovens artistas**

Após a análise das biografias com a finalidade de definir o perfil dos/as/xs artistas emergentes que estavam sendo selecionados/as/xs e legitimados/as/xs, um segundo passo desta pesquisa foi entrevistar estes/as/xs artistas. Para isto, busquei seus e-mails através da Internet, tendo obtido o contato de 112 dos/as/xs artistas, aos/às/xs quais foi enviado um questionário da pesquisa. Deste total de artistas contatados/as/xs, 37 retornaram com as respostas. A análise efetivada consta na tese que fundamenta este trabalho (Marcondes, 2018a), porém aqui, por questões de espaço, se faz necessário destacar as respostas de um dos entrevistados/as[86], pois resumem os argumentos dos/as entrevistados/as, trazendo as estratégias de jovens artistas em busca de sua legitimação, em ações que não envolvem o envio de inscrições em editais ou que resultem em serem indicados/as/xs para premiações, mas que se dão em seu cotidiano.

As respostas destacadas a seguir são de artista que na época em que contribuiu com a pesquisa tinha 30 anos e que utiliza a pintura como meio

[86] Para facilitar a recebimento das respostas dos/as entrevistados/as, me comprometi a não utilizar seus reais nomes junto de suas respostas na tese de doutorado e demais materiais dela provenientes.

expressivo[87]. Como resposta ao questionamento: “o que é ser artista hoje?”, pergunta presente no questionário, ele respondeu: “é ser um profissional em duas áreas por um bom tempo e ter de readaptar sua lógica constantemente a fim de se comunicar com o espectador. É tentar propor maneiras novas de formular perguntas melhores, ainda que o suporte que você use pareça arcaico”. Desta resposta, duas questões podem ser destacadas: uma relativa às mudanças ocasionadas pela arte contemporânea e outra sobre o sustento dos/as/xs jovens artistas. No primeiro caso, o artista indica o sentido das alterações ocorridas com a consolidação das regras da arte contemporânea, pois destaca que seu suporte pode parecer *arcaico*. Isto porque, como debatido acima, com as mudanças da arte contemporânea a pintura e a escultura deixaram de ser os únicos meios expressivos legitimados no campo das artes visuais. Destarte, é possível dizer que as regras da arte contemporânea apenas abriram caminhos para outros meios expressivos, o que não implica em uma falta de regulações sociais.

O outro ponto a ser destacado diz respeito ao sustento dos/as/xs jovens artistas. Como ainda buscam construir suas carreiras, jovens artistas necessitam atuar em diferentes frentes de trabalho a fim de proverem seu sustento pessoal e ao mesmo tempo investir em suas carreiras. Em outras ocasiões (Marcondes, 2018a; 2018b) foi possível debater a precarização da profissão artística, em que como *convenção* (nos termos de Becker, 2008) há uma espécie de segredo sobre proventos financeiros, pois como define Pierre Bourdieu (2011), o *campo da arte* se constitui inversamente ao *campo financeiro*, no que diz respeito às suas regras. Porém, apesar disto, trabalhos de arte podem atingir altas cifras. Fato é que a regra que rege as condutas não permite que se fale sobre a atuação no universo artístico como meio de sustento. Assim, pouco se debate sobre a precariedade do trabalho de artista, sendo preciso destacar que artistas vivos/as/xs que alcançam altas cifras no mercado de arte não são a regra, mas a exceção. Deste modo, artistas em geral buscam outras atividades a fim de obterem suas remunerações. Fato que se se torna mais evidente no caso de jovens artistas, pois ainda são desconhecidos/as/xs, não vivendo, por exemplo, da venda de seus trabalhos no mercado de arte. A atuação em múltiplas frentes de trabalho pode ser tomada como uma das estratégias dos/as/xs jovens artistas, que precisam

[87] Cabe destacar que apenas um trecho de suas respostas foi utilizado na referida tese de doutoramento, sendo inédita a maior parte de sua resposta.

investir dinheiro em sua produção a fim de inscrevê-la nos editais sem a garantia de um retorno financeiro ou mesmo em termos de visibilidade. Destaco, assim, que no conjunto dos/as/xs entrevistados/as/xs da pesquisa,

> *29 dos 37 artistas responderam que não atuam apenas enquanto artistas, vivendo da comercialização de suas obras; e 8 diziam viver somente da venda de seus trabalhos (entre os quais, 2 mulheres e 6 homens). A docência foi a atividade paralela mais comum entre as respostas daqueles que declararam não viver da venda de obras; 9 responderam viver da docência (2 atuando nos ensinos básico e fundamental, 3 no ensino superior, 2 em cursos livres e 2 não especificaram em que grau de ensino praticam a docência). Além disso, um dos artistas atuava como psicólogo e os demais destacavam atividades relacionadas ao cinema (como direção de arte, cenografia e figurino), ao design gráfico, a fotografia para veículos de informação, produção musical, assistência para outros artistas, o recebimento de bolsas de incentivo à pesquisa (nos casos de doutorandos e mestrandos), entre outras atividades, formalizadas ou não, as quais exerciam paralelamente à sua atuação artística.* (Marcondes, 2018a: 191).

Estes dados indicam as ações tomadas por jovens artistas em sua luta pela consolidação de suas carreiras, fazendo múltiplos investimentos de tempo e financeiros. Ademais, é preciso pinçar mais um aspecto importante, que já aparece nos dados referentes ao perfil de artistas acima apresentado. O ensino superior tem oferecido mais do que formação a artistas, tornou-se também meio de sustento. Isto porque nas universidades artistas podem atuar como docentes e mesmo obter bolsas de estudos que lhes permitam se dedicar às suas produções em cursos de pós-graduação *stricto senso*. Agora, seguindo com os intuitos deste texto, destaco outra resposta oferecida pelo mesmo jovem artista. À pergunta “como ser artista hoje?”, ele respondeu:

> É importante conhecer os professores, curadores e artistas que dão cursos em escolas como Parque Lage ou até mesmos em iniciativas independentes. Cursar história da arte e filosofia ou ter o hábito de ler os teóricos da arte como Benjamin, Danto e Foster amplia a compreensão das discussões que a arte contemporânea trava hoje com o mundo. Grupos de estudo e discussão alimentam o artista e te obrigam a falar e escrever sobre ideias, a pesquisa e a prática. É legal ouvir artistas estabelecidos falarem sobre seus caminhos, suas buscas e dificuldades. Um artista generoso que divida seus “segredos”; pode te economizar muito tempo.
> Enviar os trabalhos para editais e salões é muito importante. Se acostume com a rejeição e aperfeiçoe a maneira de apresentar os trabalhos. Aprender o mínimo de diagramação ou pedir ajuda a alguém que saiba deixa o portfólio com um aspecto mais profissional e isso conta, acredite. Não gaste muito dinheiro com pastas de portfólio. Compre um grande volume de uma boa pasta em atacado. Comprometimento e consistência contam mais do que uma impressão em papel de algodão e pasta de couro.
> Expor e vender a produção é mais difícil. O caminho se assemelha muitas vezes ao corpo a corpo que toda a classe artística (atores, cineastas, dramaturgos) eventualmente realiza. Participar dos vernissages, coquetéis, aberturas institucionais etc. ajuda a conhecer gente que opera nas áreas realizadoras dos eventos de arte na cidade.

Como é possível notar, o jovem artista aponta as dificuldades no caminho de erigir sua carreira. Pensando, justamente, sobre os processos que envolvem editais que podem auxiliá-lo na construção de sua carreira, trata dos investimentos financeiros e também emocionais que realiza, pois nem sempre é selecionado nos editais em que se inscreve. Uma realidade que, novamente, resume as respostas oferecidas pelos/as/xs demais entrevistados/as/xs. Além disso, o artista trata da necessidade de aprimorar seus discursos a partir de conhecimentos próprios da história da arte, um fato indicado por Nathalie Heinich como próprio da arte contemporânea. Segundo a socióloga "o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística" (2014: 379). Assim, a declaração do jovem artista evidencia a necessidade de consolidação deste discurso em seu trabalho. Esta questão também é tratada pela historiadora da arte Martha Buskirk (2003), que mostra como os trabalhos de artistas contemporâneos tendem a ser referentes à historiografia da arte.

Cabe ainda, da resposta oferecida pelo artista, destacar outro ponto, quando trata da necessidade de tecer relações com outros profissionais das artes visuais, o que, como ele bem indica, não se dá apenas através da exibição de trabalhos em exposições, mas por meio de contatos face-a-face. Para compreender a importância dos mencionados contatos face-a-face, retomo aqui o trabalho de Georg Simmel. Especialmente, no que diz respeito à *interação social*, que, para o sociólogo alemão, implica em trocas mútuas entre os indivíduos, contribuindo para a conformação do que se compreende como sociedade. De acordo com Simmel,

> *a sociedade, cuja vida se realiza num fluxo incessante, significa sempre que os indivíduos estão ligados uns aos outros pela influência mútua que exercem entre si e pela determinação recíproca que exercem uns sobre os outros. A sociedade é também algo funcional, algo que os indivíduos fazem e sofrem ao mesmo tempo (2006: 17-18).*

Creio ser imprescindível retornar à fala do jovem artista à luz das noções simmelianas. Isto porque, em se tratando de um processo de legitimação como o que busco aqui descrever, é fundamental notar a importância das interações face-a-face entre os atores sociais do campo artístico. Um/a/x artista pode ter um trabalho esteticamente interessante, porém se seu trabalho não entra nos editais e se ele/a/x não se faz conhecer por seus pares do campo, dificilmente conseguirá erigir uma carreira com visibilidade.

Neste sentido, frequentar *vernissages*, que em outras oportunidades pude definir não apenas como momentos de celebração por conta da inauguração de uma exposição, mas como momentos de trabalho para artistas e demais profissionais das artes visuais (ver: Marcondes, 2014b; 2018a), e mesmo estar no ambiente acadêmico, estudando com professores/as/xs que, por vezes, também atuam como artistas e/ou curadores/as/xs, são estratégias para artistas em geral, mas especialmente para jovens artistas ainda construindo suas carreiras. Ou seja, mesmo momentos que se passam apenas como lazer, como os *vernissages*, ou teoricamente voltados à construção de outros caminhos de trabalho, como as universidades, são espaços oportunos a artistas, em especial, jovens artistas, que buscam construir suas carreiras, em virtude das interações face-a-face que podem ser travadas em tais oportunidades.

Produzir um trabalho e inscrevê-lo em editais que promovam sua visibilidade é uma parte das ações tomadas por jovens artistas com a finalidade de obterem sua legitimação. Mas o estabelecimento de contatos face-a-face viabiliza a outra parte de seu trabalho. Destarte, as respostas ao questionário desta pesquisa, como a acima destacada, demarcam que não basta apenas enviar trabalhos aos editais e esperar ser selecionado/a/x, mas também seria necessário conviver com outros atores sociais do campo artístico, os quais podem (ou não) lhes fazer convites desde à participação em exposições coletivas até ao contrato com uma galeria. Assim, a construção de uma carreira artística parece, por conseguinte, não se dar somente pela dita qualidade de suas obras, mas também pelos contatos que tais artistas estabelecem. Esta asserção, cabe dizer, não visa invalidar a qualidade de seus trabalhos, mas demonstrar que há uma cadeia de relações sociais e regulações que envolvem o processo de legitimação de artistas em tempos de arte contemporânea.

5. A regra da novidade

Outro aspecto do processo de legitimação de artistas emergentes deve ser destacado: trata-se do *interesse* do campo artístico em relação a tais artistas iniciantes. Isto posto porque um primeiro olhar pode intuir que somente há *interesse* por parte dos/as/xs jovens artistas em relação à sua legitimação, pois são eles/as/xs que buscam construir suas carreiras. Contudo, as instituições artísticas é que são as incentivadoras e promotoras de tais eventos. Assim, o que poderia ser lido apenas como benevolência das

instituições, é aqui compreendido como um *interesse institucional pela novidade*.

O chamado *interesse institucional pela novidade* dá corpo ao entendimento de que instituições e profissionais legitimadores das artes (como curadores/as/xs, críticos/as/xs, galeristas, colecionadores/as/xs e mesmo artistas já consagrados/as/xs), possuem a prerrogativa da descoberta de novos talentos artísticos. Ou seja, não apenas jovens artistas se beneficiam de sua legitimação, instituições e profissionais das artes que descobrem novos talentos se atrelam ao *status* obtido pelos indivíduos que lançam à visibilidade pública. Obviamente, tratam-se de apostas, assim como no caso de Luiz Zerbine e Elvis Almeida, que abre este texto. Porém, é preciso demarcar que caso este último alcance a consagração, o primeiro, que levou a público o trabalho de Almeida receberá o *status* de descobridor e apoiador de um novo talento e as narrativas sobre Almeida provavelmente retomarão o ato de Zerbine, do mesmo modo que faço neste texto.

Conforme tenho aqui argumentado, há regras que regem as condutas no campo da arte e, somada às já destacadas, há mais uma que compreendo como sendo a descoberta das novas linguagens e artistas que poderão mudar os rumos da arte. Deste modo, não à toa a arte moderna é definida por Arthur C. Danto (2006: 35-36) como sendo a *Era dos Manifestos*. Isto porque as vanguardas artísticas frequentemente criaram manifestos em que se lançavam como novidades do e para o mundo da arte, caso do futurismo em 1909, o dadaísmo em 1918, o surrealismo em 1924 e o suprematismo em 1925.

Seguindo este argumento, é possível dizer que se as vanguardas se lançaram como novidades, as instituições e profissionais legitimadores das artes têm por prerrogativa o apoio a jovens talentos, até então desconhecidos. Ao descobrirem novos/as/xs artistas que porventura sejam legitimados/as/xs pelo mundo da arte, tais instituições e indivíduos logram ser reconhecidos e elogiados pelas descobertas efetuadas. Contudo, tal prerrogativa é eclipsada e tudo se passa como se as instituições e profissionais legitimadores apenas estivessem sendo generosos. Entretanto, conscientemente ou não, tal apoio é benéfico para todos os envolvidos na equação. Os jovens artistas importam às instituições artísticas e igualmente aos/às/xs profissionais legitimadores da arte. Neste sentido, é interessante retomar o que Harold Rosenberg (2004) chama de *tradição do novo* ao tratar de colecionadores/as/xs de arte:

> *Adquirir uma obra ou é adquirir uma peça que faz parte da história da arte, ou não é adquirir coisa alguma (isto é, além de um objeto de satisfação pessoal, como um gato ou souvenir). Ao assinar o cheque, o colecionador atesta sua convicção de que a obra permanecerá como uma conquista significativa da arte em geral. Mas a história da arte está aberta a qualquer coisa e o mérito da pintura ou escultura escolhida tem – na melhor das hipóteses – apenas a chancela do consenso de hoje. Esse consenso será certamente superado, assim como outros já foram. Em última análise, o compromisso do colecionador com a obra é uma decisão exclusivamente dele. Mediante este ato ele manifesta de maneira corajosa (ou, quem sabe, arriscada) não só um juízo estético, seja qual for sua base, mas também a convicção de ter o poder de prever os rumos que a arte vai tomar. Muitas vezes o orgulho de fazer tal previsão, mais do que sua admiração pela obra, é a principal motivação do novo colecionador, como sugere a prática de comprar sob influência de uma primeira impressão ou mesmo por telefone.* (2004: 33-34).

Os pressupostos de Rosenberg inspiram o que chamo de *interesse institucional pela novidade*, que proponho a fim de alargar e localizar o que o autor propõe. Neste caso, não trato apenas de colecionadores/as/xs, mas das instituições artísticas e dos demais profissionais das artes. É dizer, portanto, que o interesse pela legitimação não é apenas individual, não parte apenas dos/as/xs jovens artistas, estes/as/xs importam às instituições e demais atores sociais do universo da art. Não à toa há inúmeros editais que se voltam ao apoio e a descoberta de artistas emergentes. Como defini em outra ocasião, este *interesse institucional pela novidade*,

> *constitui uma força motora que: a) permite o recrutamento/a revelação de novos talentos artísticos; b) garante a atuação de profissionais da arte (como curadores, críticos e galeristas) e de instituições culturais (como museus e galerias comerciais); e, c) garante a legitimação de jovens artistas ao mesmo tempo em que a sua legitimidade e o seu reconhecimento pode garantir o lugar de seus descobridores (sejam instituições ou profissionais das artes) na história da arte*. (Marcondes, 2018a: 298).

6. Considerações finais

Este trabalho não busca desestimular artistas que não se enquadram no perfil de artistas que vêm sendo selecionados/as/xs e, portanto, legitimados/as/xs pelos eventos analisados, mas desvelar os regramentos de um complexo sistema de relações que, de acordo com o senso comum, não possui regras e é aberto a todo e qualquer indivíduo que possua talento. Entretanto, compreendo a partir da sociologia da arte que a noção de talento é uma construção social. Deste modo, evidencio aqui regras que regem as condutas dos atores sociais que conformam o campo artístico analisado.

Atentando aos processos de legitimação de jovens artistas da arte contemporânea no contexto brasileiro, tornam-se evidentes os processos de inclusão e exclusão, legitimação e invalidação presentes neste campo social. Sua peleja cotidiana, que envolve a inscrição em editais e as interações com instituições e outros atores sociais, demonstra que a arte não é uma esfera

social desregrada. Ademais, a análise de seu processo de legitimação traz luz ao fato de que não basta que um/a/x artista tenha o que se convencionou chamar por talento. Presentemente, após o advento da arte contemporânea, tem-se as portas abertas a artistas que produzam a partir de distintas linguagens e utilizando os mais variados suportes, mas, ainda assim, existem processos de inclusão e exclusão, através dos quais alguns nomes são alçados à legitimidade enquanto outros caem no esquecimento mesmo antes de serem conhecidos. Entretanto, mesmo os nomes hoje legitimados dependerão do devir histórico para que, de fato, prevaleçam na historiografia da arte e sejam reconhecidos – mas este é assunto para uma outra análise.

Por fim, o que importa dizer é que fica patente que jovens artistas em sua saga por visibilidade e construção de uma sólida carreira, mais do que respondendo a desejos internos, são *solicitados/as/xs* e *necessários* ao funcionamento do universo da arte. Representam, pode-se dizer, os ventos de transformação e novidade que alimentam a existência do mundo da arte e, por isso, seu descobrimento e o incentivo à pavimentação de suas carreiras não interessa somente a estes/as/xs artistas em início de carreira. De fato, jovens artistas *importam* ao campo artístico.

Referências Bibliográficas

Becker, H. S. ([1982] 2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
Bourdieu, P. (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada.
Bourdieu, P. (2011). *Razões práticas – Sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papirus Editora.

Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.

Erber, P. R. (2015). *Breaching the Frame – The rise of contemporary art in Brazil and Japan*. Califórnia: University of California Press.

Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, pp. 373-390.

Marcondes, G. (2014a). *Arte, crítica e curadoria: Diálogos sobre autoridade e legitimidade*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Marcondes, G. (2014b). O que representam os vernissages. *Revista A!*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, pp. 65-82.

Marcondes, G. (2018a). *Arte e consagração: Os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese de Doutorado, Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro..

Marcondes, G. (2018b). *Arte e sustento: Os jovens artistas e suas estratégias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Horizontes ao Sul.

Marcondes, G. (2019). Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000). *Teoria e Cultura*, v. 14, pp. 87-102.

Obrist, H. U. (2010). *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação.

Osorio, L. C. (2010). *O PIPA e o Museu de Arte Moderna*. Prêmio PIPA 2010, distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro.

Rosenberg, H. (2004). *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify.

Sennett, R. (2001). *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record.

Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Villas Bôas, G. (2001). Seleção e partilha. Excelência e desigualdade social na Universidade. *Teoria & Sociedade (UFMG)*, Minas Gerais, v. 7, pp. 95 -116.

Villas Bôas, G. (2017). Como a arte (contemporânea) se apresenta? Sobre a atualidade de *A Moldura* de Georg Simmel. *Revista Novos Rumos Sociológicos*, Pelotas, v. 5, n. 7, pp. 98-117.

Weber, M. (1999). *Economia e sociedade*, vol. 1. Brasília: UNB.

Outras Referências

Fischberg, J. (2017). Nova promessa no mercado de arte contemporânea. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/novapromessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

Prêmio Pipa (2019). *Objetivo*. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

Programa Bolsa Pampula. (2017). *Edital*. Bolsa Pampulha 2015-2016. Belo Horizonte.

LIMITES DAS ARTES

PARTE 2 | LIMITES DAS ARTES

Coordenadora: Gerciane Oliveira

II.0. Limites das Artes

II.0. Limits of the Arts

Gerciane Oliveira

Os acoplamentos técnicos ao fazer artístico, os pontos de contato entre **mundo da arte** e **mundo vida**, a incerteza na definição de categorias dada à coexistência de muitas formas e estilos estéticos, práticas discursivas e mercadológicas são alguns dos aspectos que assinalam para o esgarçamento dos limites da arte na sociedade contemporânea. O estado da arte tem se apresentado como um desafio constantemente renovado para os públicos, críticos e agentes do mercado de arte e tem centrado boa parte do debate atual entre estudiosos da arte de diferentes campos de análise.

Os parâmetros que conduziram o sistema das **artes na modernidade**, seus códigos, sua linguagem, seus atores e instituições passaram por intensas modulações nas quais os valores cardinais que balizavam a demarcação do que seria ou não um objeto artístico já não soa tão imperativo. Estes referenciais que promoveram o distanciamento entre **bens artísticos** e os demais objetos comuns "produto de uma história ao longo da qual a arte tornou-se autônoma, ao se diferenciar do artesanato e da indústria" (Moulin, 2007: 93) são confrontados com as complexas relações contemporâneas que reorganizam e subvertem os fluxos entre produção/consumo, concepção/execução, **obra de arte/produto**.

Nestes termos, as **práticas artísticas coletivas e colaborativas** realizadas em contextos analógicos ou técnicos põem em cheque o conceito de autoria singular no qual repousa toda uma concepção romântica sobre o artista enquanto criador único e do qual se emana a valoração econômica e social que orienta sistemas de classificação materiais e simbólicos. O deslocamento dos objetos artísticos dos museus e demais "templos da arte" (galerias e espaços expositivos equivalentes) para a rua (para a Cidade), espaços materiais e virtuais, redimensionam o papel e protagonismo das ditas "instâncias de consagração" (Bourdieu, 1974), explicitando novos arbítrios e mecanismos de "transubstanciação" correspondente a uma lógica permanentemente atualizada de classificação. Da mesma maneira que a elaboração e redimensionamento de categorias, gêneros e classificações demonstra como a energia coletiva liberada por meio do trabalho da rede de

intermediários implica sobre a realização e valoração (econômica e simbólica) da obra, suspendendo o conceito da produção (material e social) na condição solitária do artista em seu ateliê.

Com efeito, o **sistema das artes** busca manter sob controle os ditames que integram ou excluem objetos, práticas e atores de seu circuito, desviando, em certa medida, os sentidos históricos das noções que convencionam as fronteiras da arte e não arte. A deliberada artificialização da raridade de obras de natureza múltipla e reprodutiva com base na serialização que demarca a autenticidade de produtos não originais (a exemplo, fotografias e esculturas), assim como a transposição das manifestações artísticas realizadas em contextos não especializados para suportes (espécies de documentos testemunhos, rastros e relíquias) passíveis de serem expostos nos museus e em mostras oficiais de arte revelam como ainda se empreende esforços pela manutenção e salvaguarda de referências que estabeleçam demarcações, ainda que fragilmente. Entretanto como postula Vera Zolberg (2006) os guardiões do campo não podem exercer o controle absoluto sobre os intercursos, transgressões e violações que permeiam e sempre permearam o universo das práticas artísticas desde pelo menos idos do século XIX. Portanto, “Mesmo sob condições extremamente autoritárias, os esforços visando isolar os artistas e a arte, proibindo-os (ou impedindo-os) de adotar ideias artísticas reprovadas, têm toda a probabilidade de fracassar” (Zolberg, 2006: 276).

Neste sentido, esta parte propõe problematizar as indefinições de limite da arte pondo em enfoque a precariedade das fronteiras das demarcações, de canonizações e de definições entre modalidades, linguagens e atores da arte. Os textos discutem aspectos da produção, mediação e recepção artística, expressando que estes cruzamentos e interpenetrações de fronteiras acompanham o desenvolvimento da arte, sendo umas de suas características mais comuns.

Referências Bibliográficas

Bourdieu, P. (1974). *A economia das trocas simbólicas* .São Paulo: Perspectiva.

Moulin, R. (2007). *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.

Zolberg, V. (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: SENAC.

II.1. Art on the Streets: Past and present practices

II.1. Arte nas ruas: práticas do passado e do presente

Voica Puscasiu

Abstract
This paper explores just some of the many ways in which artistic practices have appeared on streets, and even though the focus will mainly be on the visual arts, the framework will also account for a much broader creative approach of the public space. A secondary theme of the research will be that of observing the ever-evolving relationship of the aforementioned practices with institutions, both established art ones and the ones pertaining to the city, and the policies in between. Seeing the changes on both sides, we analyze them from a social perspective. As radical art starts to find its way into museums and as 'vandalism' is co-opted and heralds gentrification, we can only wonder if the street has gone soft or whether the roughness just increasingly and comfortably out of sight, and how does this affect the right to the city?

Key words: public space, street art, artistic practices, gentrification, commodification.

Resumo
Este artigo explora apenas algumas das muitas maneiras pelas quais as práticas artísticas surgiram nas ruas e, embora o foco esteja principalmente nas artes visuais, a estrutura também será responsável por uma abordagem criativa muito mais ampla do espaço público. Um tema secundário da pesquisa será a observação da relação em constante evolução das práticas acima mencionadas com as instituições, tanto das artes estabelecidas quanto das pertencentes à cidade, assim como as políticas intermediárias. Vendo as mudanças de ambos os lados, a nossa análise será feita a partir de uma perspectiva social. À medida que a arte radical começa a entrar nos museus e o "vandalismo" é cooptado e anuncia a gentrificação, podemos indagar se a rua foi suavizada ou se a aspereza está cada vez mais longe e fora de vista, e como isso afeta o direito à cidade..

Palavras-chave: espaço público, arte de rua, práticas artísticas, gentrificação, mercantilização.

1. A broad overview

There is a great many deal of places in which art lives, besides the obvious museum, gallery or collection. Some of these are more accessible than others, while some are truly surprising and unexpected, but what indeed is true for most of them is the fact that the art that usually inhabits them usually has a set of characteristics that sets it apart from the art inside. The difference usually lies within the artist's intention, but it can also come from medium, which is, as it often said – the message (McLuhan, 1964/1994), or even through sheer size

and immobility, thus being practically unable to be contained to the space of the museum. However, this does not necessarily mean it is also entirely removed from the art world nor is it completely out of the reach of institutions, which is precisely where the strain comes from; a strain which requires continuous negotiations and adaptations on behalf of both sides. As we move along the particular case of Street Art, we will also take into account various other artistic and creative practices that take place in the public space, in a more or less chronological arrangement, while also taking note of their beginnings, their reach, and their current place in the engulfing and ever-increasingly regulated institutions.

Art has graced the exterior and, in some degree, the public space throughout the ages, especially when we take into consideration the way statues have always populated gardens and parks, or the even the Roman forum. In modern times, this has been translated to the sculpture garden, an extension which sometimes accompanies a museum like the case of the Hirshorn and the National Gallery of Art, both in Washington DC, or occasionally stands on its own as an open-air gallery as is the case of Kröller-Müller Museum near Otterlo in the Netherlands. This is one of the largest of its kind, spanning 25ha (Dempsey, 2006: 41) and containing and ever-expanding art collection (Richardson, 2000: 55). However, it was only after the rise of postmodernism and the implicit shift in paradigm that art in the public space really came into its own. It is now that sculpture stops being the oversized modernist object simply extracted from the gallery space as Crimp so harshly judged it (1981: 77), but rather through site-specificity, and other means, that not just sculpture but also performances, and other interventions broke through the proverbial white cube and into the streets. At the same time, they interrupted and integrated into the rhythm of everyday life, blurring the boundaries between it and art, in a much more profound way that the classical and modernist monuments ever could.

The first steps towards a detachment of arts from the museum and gallery space came through what is now established as Land Art, with artists that were at once disillusioned with the prospects of modernist sculpture, and also influenced by the social turmoil of the 1960s in the United States, which prompted them to move as far away from established institutions as possible. Notably they took this departure from the system in a most literal sense, and by making art that was largely inaccessible they also wanted to gauge its

strength when it was isolated from the cosmopolite space of the art world (Kastner, 2005: 11-12).

Despite the fact that this is not public art *per se*, this movement is worth mentioning if only since it can be seen as a symptom of how boundaries are challenged though art and the growing gap between artistic visions and the institutions, which paved the way to numerous other endeavors in the same general direction. As seen by them the essence of sculpture, and by extension all art, was that of animating and making a space by giving it meaning, thus by transferring it to the untamed outdoors, they both removed it from the commercial environment of the gallery and demystified it by placing it in the uncomfortable and confrontational world (McEvilley, 1992, in Kastner, 2005: 207). This is also the first indication that not only the galleries were denied, but also the fact that commercialization should be part of the art-making process (Dibbets, 1972 In Kastner, 2005: 208), an ideology which will stand at the core of art in public places until rather recent times.

According to Owens, by employing tactics such as site-specificity, hybridization, and impermanence, Land Art belongs to the postmodern trend (Owens in Wallis & Godine, 1984: 209) but even if, conceptually land artist could be hailed as pioneering heroes, by introducing art to most unorthodox spaces, the realities of their art do not manage to carry through their promises at all times. Most notably the high costs of the terrain and those for the actual production of the artwork, as well as those associated to its maintenance are sometimes covered by various institutions, one such example being Walter De Maria's *Lightning Field*. Thus, the break from the galleries was not as definitive as one might imagine from the discourse (De Maria, 1970 In Kastner, 2005: 232). At the same time, the gallery seems to desperately cling on to the property rights despite the fact that the resale value was limited as were the touristic venues due to the remote locations. Another compromise that comes by relatively early on is the fact that museums and galleries still managed to exhibit Land Art, or rather traces of it, mostly through photography and sometimes video.

This solution is wanted by both parties, the institutions acting as veritable hoarders, and the artists realizing that even though they were denying commercialization, they risked utter invisibility if they were not being shown – this also being the only possible way to enter the critics' radars (Sharp in Kastner, 2005: 199). Photography was not the ideal way to experience Land

Art (Waldman, 1971: 44-48 In Kastner, 2005: 210) as it effectively combated most of its sensorial characteristics, but it would have to suffice and it became increasingly important in the documentation of other impermanent art forms such as performance or even street art. At the same time this served the galleries well, since as most of these artworks would only ever be known through the means of photography, which meant that the print would eventually be highly coveted, especially since sometimes photographic documentations is in itself part of the artistic process. Overall the artworks' relationship to the museum remains ambiguous and largely symbolic even though, just like several anti-institutional gestures it still came within its grasp.

Seeing as though the public space has always been somewhat dedicated to congregation, bringing people together sometimes in joy – as we will see later, but often in protest, there is little wonder that another artistic practice that found its place on the streets was the already transgressive performance art. Its utter dissolution of the artistic object, its renunciation of traditional mediums, and its intention of involving the audience often place performance acts in the street. The social unrest we have already mentioned earlier, of course still played a role and before Performance Art became a legitimate, recognized, and institutionalized practice, it was to be found in alternative spaces such as artists' studios, artist-run spaces, or even the streets. Sometimes it was downright bizarre and meant to confound the audiences, while sometimes obviously more pragmatic, meant to confront the public and the establishment (Goldberg, 2004: 134), the gestures also often double as a reminder that the public space which should stand at the forefront of freedom of expression, is in fact, one of exclusion as they are highly legislated. From the poetic and nonsensical actions of Ben Vautier (Warr & Jones, 2006: 72), to the political ones of the Art Workers' Coalition (Lippard, 1970), art steps into the street, and while museums were initially taken aback and even invaded by such actions in performances like that of Yayoi Kusama (Pilling, 2012). Despite such rocky beginnings Performance Art too started to slowly be accepted and 'swallowed up' by museums in their continuous attempt to be thorough and remain relevant. The strategies through this which was accomplished were very similar to those used in the case of Land art – photography and video, but later on, more forward thinking museums, were actually designed with performance art in mind (Varnedoe, Antonelli & Siegel, 2001: 13), thus completing its transition towards an institutionalized art form.

This broad overview and brief notations are meant to show that even though when we think of art in public spaces we most likely envision graffiti and street art – it is in the name after all, it is not by far the only practice that chose to express itself in less than common spaces, nor is it the first to decidedly fight against the established *status quo* in the form of the city authorities or the art world itself. It is also true, that like other artistic practices before it, it has eventually succumbed to being co-opted by the same means it fought against. And eventually even in its most despised form, that of Graffiti, it has gone through the process of artification (Shapiro & Heinich, 2012). This brings us to the focus of this paper in which we will acknowledge how the streets, at least from an artistic point of view, are less and less of a battleground and more of an outdoors gallery.

Although it the second part of this paper we will shift focus towards the mechanisms that have apparently 'perverted' the spirit of graffiti and street art and the consequences this brings on the streets, it is very important to underline that the above mentioned currents both suffered the same transformations up to one degree or another. The institution of the museum does not seem to accept defeat. It refuses to become obsolete and through the compromises it accepts it may even become stronger since it became the sole keeper of archival material. This has of course changed with the development of new technologies especially the accessible photography and the presence of the Internet. But if considering that "Street Art is truly the first global art movement fueled by the Internet" (Schiller In Irvine, 2011: 8), this also means that the museum loses this particular advantage, coupled with the accessibility of Street Art pieces, unlike those of Land Art for example, the museum's interest in this artistic practice is not yet quite so extensive.

However, since street art is proving to be very popular, some museums that like to keep up with the trends have also started to showcase street artists on their walls. The very first such case took place at in 2008 at London't TATE Modern where famed street artists such as Blu, JR, and Os Gemelos were invited to showcase their work (TATE, 2008), but there have since been many more such collaborations. One notable new method that is being used by small galleries and mammoth institutions alike is that of involving the artist a great deal more in the curatorship and overall organization of such shows (Wacławek, 2011: 174), bringing them closer to the freedom they have on the streets. There are undoubtedly advantages for everyone involved, especially

since some larger, more spectacular projects could only be financed by major institutional players, but the it is good publicity for the museum, for the artist who also gets to fulfill a grand vision, and a real treat for the viewers; a recent and relevant example in this sense is the way JR made the Grand Pyramid of the Louvre 'disappear'(), returning the museum's courtyard to its pre-modernistic look.

2. The paradox of commodification

There is no question that Street Art and to some extent even graffiti-like fonts and writing is popular, even viral in today's slang, and as in this consumerist society, popularity goes hand in hand with commercialization (Encheva, Driessens & Verstraeten, 2013: 10), there is little wonder that both art forms have a tendency towards commodification; that is the process through which something deemed unsalable acquires monetary worth and becomes salable. This is regarded as worrisome by certain scholars and artists alike, but at the same time both movements are considered to adhere to this process and the discourses on this matter tend to be filled with negativity and moral panic (Light et al., 2012: 343). We will try to take on a more factual approach and notice why and how this is happening in the first place.

Of course this process may come as a surprise or a paradox since these works were supposed to be free, a gift for the city, but if one considers art to be a commodity it then makes sense that the practices and products which have gone through artification will eventually come to be commodified. The negative view on commodification comes mainly from the taking into consideration the apparent promise of these illegal art practices whose greatest achievement, in the minds of the critics, was their ability to function as a separate system (CHD, 2013: 42), outside the Foucaultian power relationship, as the streets had no curators nor did the critic's opinion matter in that space. However, if one is to properly analyze the characteristics of these movements in further detail, it will be immediately apparent that things are not as straightforward as they seem.Yet another well-known master of the stencil, Blek le Rat (in Wacławek, 2011: 70), places the issues somewhat differently, yet with the same disapproving tone:

> *The problem is that 99% of urban artists use Street Art as a means of entering the gallery. This is a fatal error since in a gallery they will be seen by 40 people, in a museum by 10, while on the streets they are seen by 100.000 people. And therein lays the integrity of the artist, to be seen. Selling does not matter, being recognized in a museum does not matter – visibility is what counts.*

This may be true and it really does sound quite noble, but it could also be argued that the integrity of artists could stand in them being able to make a living off their craft, if they are to be considered as such, or even come to the attention of art critics, both of which are eased or made possible by showing in galleries. Besides the obvious desire for notoriety, 'selling out' was the main goal of early graffiti writers, especially since illegal work after a certain age implied much more serious consequences. Not even in the early days did authenticity mean doing solely illegal work, instead they were just as willing to paint a commissioned mural or even do their tags on canvases and showing them in a gallery. Often the reason give is that the works could be more intricate in their permanence, but also that the viewers were awarded with a much more intimate and thus intense experience by seeing the works up close (MISS VAN in Wacławek, 2011: 175). The works were often accompanied by photographs of their illegal works, which did function as a selling point, but only from the buyer's perspective, because it was them who sought 'authenticity' in order to justify their purchase. Ever since the late 1970s there were galleries dedicated specifically to this outsider and 'primitive' art, the interesting thing is the fact that as graffiti writers were already used to the self-promoting mechanisms, they became much more actively involved in the selling their own works. This constitutes a very specific attitude, completely uncommon for the contemporary artists of the times (Thompson, 2009: 26), but what is perhaps more important is that by doing so they did not receive any negative reception within their writing community, and they did not lose any street credibility.

The line was drawn when the legal works became obviously different when compared to the illegal ones. This was considered to be inconsistent at best, but more often than that it was seen as a betrayal of their inner creativity and artistic self (Thompson, 2009: 90) by bending your craft and applying your skill in a way which certain buyer or gallery director might desire or expect. This condemnable fake of those times is now compared to when large companies use their art directors to come up with a Graffiti-style advertising piece, as opposed to hiring a real graffiti artist to showcase their product, the latter being a desirable attitude through which artists can profit while still representing the culture (Lombard, 2013: 95,99). This goes to show that for the people in this community commodification is mostly seen as a success, both on a personal level by which they are able to make a living through their

art, but also on a larger level that comes from bringing fame to the artistic movement itself.

The consistent argument is that it is quite clear that commissioned work is not essentially endangering the truthfulness of the practice especially when it's still done on the streets. This can even be show through the fact that just like many subcultures, graffiti and street art have appropriated characters form the mainstream popular culture since their very beginnings. Seeing as it was influenced more by commercial imagery that by canonical art movements (Wacławek, 2011: 13), it does make perfect sense that Graffiti as a conceptually simple but visually complex practice was fit to be adopted as a image by fashion and advertising, especially by companies catering to a younger audience. More so this is documented to have happened to other youth cultures before it (Manco, 2011: 101). However, as opposed to those cultures that just became fashionable and thus diluted, graffiti is different in the way it seemed to have always hoped for this particular type of inclusion. It was a culture on the fringes, which dreamed of being one of the big actors in the public space. It is in this key that one can read Graffiti's and Street Art's claims to the public space as it wanted to have the power to change and shape their city, and to make it their own.

By taking the vandalism out of graffiti, this gains even more acceptance from audiences that are bound to take it into consideration for its aesthetic qualities. However while it is a fact that gallery-owners, collectors, and to some degree even critics were indeed honestly fascinated by the phenomenon, they appear to be so on a rather superficial level, as they are not overly interested in a more detailed approach nor in completely accepting it as an art form, but instead as an eccentricity, and this is something that is thoroughly felt by the artists (LEE In Hess, 1987: 41). One exception is that of Goldstein (In Thompson, 2009: 49) who first senses, while watching graffiti writers, that art, truly can be anywhere. this shows that one of the less fortunate consequences of Graffiti being in the galleries comes from the foundations of the art world itself.

One of the most negative reactions to the process of commodification came on behalf of the art critics, which argued that graffiti loses a certain 'something' when transferred to a legal environment and is exchanged for money. In their opinion the art form now lacked originality and spontaneity, and the transfer to a legal environment stripped graffiti of its very "spirit" (Danto

In Riggle, 2010: 248), and many were quick to identify this as the demise of the movement. While their arguments might be valid from a certain point of view, one can't help noticing the irony in the act of someone criticizing a culture he does not fully understand, or is part of, especially since it was only through a degree of commodification that they came across the said culture. Many scholars have started to mourn the softening of an artistic practice that still faces serious issues with being recognized as art in the first place. But perhaps it is precisely this softening is just another tactic used by graffiti in order to be able to survive on the streets, and it is much more reasonable to view commodification not necessarily as a corruption of ideals, but as a conscious collaborative process (Lombard, 2013: 92). This is best seen in the modified aesthetics that comes from the commercial incorporation of Graffiti that have evolved from illegible pieces to ones that are readable (Lombard, 2013: 98.) and thus much more relatable for the larger audiences. Again, this difficult to be considered as an actual renunciation of their artistic standards since they continue to create their more intricate pieces, which are directed towards their peer community (Masilamani, 2008: 8) aside from their commissioned works.

For the insiders of the graffiti community the fight against commodification takes on an entirely different dimension. While the appropriation of their own practice by advertising is tolerated, treated as a non-issue or even downright denied (CHD, 2013: 42), the institutional affiliation of street art is seen as immoral. Through the cultural appropriation during which radical ideas are absorbed and diffused into mass-media it is considered that Street Art can no longer be regarded as a counter-culture and that it betrays the very do-it-yourself principles that made it interesting in the first place (Manco, 2011: 101). This biased reaction in the condemnation of street art could be more easily explained through a certain rivalry between the two practices than through ideological arguments. The tone of these writings denotes a certain jealousy or frustration disguised as concern for truthfulness, and this comes as no surprise when considering that there are several objective factors that classify Street Art as the more successful of the two.

First, there is the fact that graffiti had a relatively short life as a gallery art, and it quickly fell out of fashion while street art pieces are currently one the rise and fetching record sums, this alone constitutes a serious blow for the fame-oriented writers. The second and rather more serious reason is the public's acceptance rate towards street art, which is undeniably higher than

that of graffiti. Some iconic pieces are even protected even though they were done illegally (CHD, 2013: 43), while Graffiti-style aesthetics is frowned upon and sometimes still taken down even when done legally, for being “too Graffiti” (Turco, 2014.). There are also more street art commissions when it comes to entertaining an audience or beautifying an area than there are of Graffiti. Thus, graffiti writers have largely stuck to the more comfortable explanation, which is to regard street art as an extension of the system. This is however untruthful, and the people’s preference of street art over graffiti can be explained through the fact that the latter is a much harder culture to penetrate and understand, and that drives people away, while Street Art manages to draw people in through a variety of methods. In this case the situation might be resolved by graffiti living up to the fact that in the democratized public space, street art is simply more successful.

Lombard identifies three main avenues through which these illegal practices have been incorporated into the mainstream: commercial culture, the art world, and governmental institutions (Lombard, 2013: 99). However is important to realize that before getting into any of those situations, the Internet had a huge influence in the popularization of both practices, so it could be appreciated that after all, the spread of the World Wide Web basically managed to save an art form that had not been fully understood. If one only considers the photo archives of old-school graffiti rarely seen outside the United States which ignited the imagination of an entirely new generation who did not grow up with this imagery. It also helped spreading an almost forgotten phenomenon to all the corners of the world, which would have been infinitely harder to do through books, and we can appreciate its positive effect. The growing demand spurred by the Internet was also beneficial for older graffiti writers to practice their art in a secure way. And last, but not least, if we are to revise its devices once again, we’ll see that instead of abandoning its goal to function as a parallel system, Street Art does just that using the Internet. They market themselves much more that other contemporary artists (Daichendt, 2013: 10), they grow a global audience and through it all offer an alternative method of becoming a successful artist in today’s society. street art continues to be responsible for re-imagining what a career in the artistic field looks like, and that is nothing if not a continuing revolt against the power system

3. Notes on current practices and their consequences

The current creative areas have been established as a result of revitalization of post-industrial zones and subsequent gentrification, but what of the locals? How will they get to enjoy this creative city, and what precisely is the role of (street) art in all of this? Gentrification does not happen all at once and there are discernable phases to it (Rogowska, 2014: 226), however once started there rarely is a going back. Researchers and journalists have identified a possible link between Street Art and gentrification, and some are even accusing the artists of influencing and accelerating its appearance in many western metropolises. However this is a much more complex process to be pinned down by only one factor such as Street Art, nonetheless a certain connection exists and the matter should be studied further if only to clarify the circumstances through which this art form has become such a major presence in gentrified areas, and possibly discard some prejudice regarding Street Art practices.

Rafael Schacter has written one of the most pertinent texts on Street Art's connection to this phenomenon (2015), and although it raises some important issues the response from the artistic community has been of general disagreement. The thought process was solid, but where the text failed was in dangerously generalizing Street Art practices and aesthetics, this only managed to over-simplify things and offer a misguided picture that could cause damage to the reception of these artworks. In order to better understand the connection between art, in general, and gentrified areas it is important to start off from the undisputed fact that low-interest areas came to be preferred by artists who not only could afford them, but also had the time and the means and knowledge to refurbish the sites (Bolton, 2013). After the area would gain an artistic and bohemian feel, it started to present a greater interest for the real estate developers which in turn caused a huge incommodity for the local population who could no longer afford to pay their rents or to renew their leases due to prices skyrocketing. This could explain why it is considered that wherever artists go, low-level ethnic cleanse also arrives (Bolton, 2013), but an argument can be made that it happens against the artists will and simply through their presence (Arlandis, 2013).

When discussing gentrification, the distinction between Graffiti and Street Art should once again be made, simply because graffiti has never been accused in participating in it. On the contrary, it is considered that it is still

contained to poorer neighborhoods where it maintains a certain grittiness and the appearance of low of safety levels, lack of law-enforcement, and possibly gang-related activities on the streets. This is itself a prejudice, but it has come to stick, nevertheless. Street Art's more obvious aesthetics on the other hand, opens the way to opinions about its role in gentrification, this shows once more how generalized the idea is, because Street Art comes in so many shapes and sized and is not at all limited to pretty, colorful, non-confrontational imagery.

The abundance of street art festivals, which is indeed unprecedented, was identified by Schacter as proof of how connected to the establishment and diluted this art form has become (Schacter, 2015). However, we must keep in mind that, as stated above, that not selling out was not exactly the goal of most of the artists involved. Also, this large number of festivals can be indicative of something else as well and that is the sheer popularity and the way society has embraced street art, it is therefore normal that with an increase in production not all the works can be on the same conceptual and/or technical level. It is largely viewed that a sudden rise in quantity is almost always congruent with a decline in quality, but this does not mean quality no longer exists altogether, and to say the decline is intentionally instrumented would not be quite realistic. It is thus important to note that many if not most street art festivals do tend to incorporate the history and culture of the area where they take place, as well as the preferences of the local population. These aspects are not taken lightly especially since it is common sense that the higher the integration level of the works, the more successful and iconic they become, so of course this is considered a priority, and condemnable exceptions should not be viewed as the rule. The one downfall of this particular attitude is the fact that the embracement of local specificities could be rather superficial since invited artists are not from that area (van Helten, in Seetharamam, 2018), and their immersion time in the cultural sphere tends to be limited. This unfortunately leads once again to beautification and an embracing of stereotypes, which might render the works bland and ultimately irrelevant in the long run.

The reasons street artists chose to participate in these types of festivals are manifold and go well beyond the already mentioned desire for recognition or even the financial gain this brings, although both of this feature highly on the list. Just like in the case of touring musicians, street artists usually get the "rockstar" treatment wherever they are invited (Winters In Wickstrom, 2018:

36), but other than that there is also the opportunity to refine one's craft. This is done by meeting several other artists during the festival, watching everybody else work, and by receiving feedback. Of course, another advantage comes from the fact that murals during festivals are done with the full permission of the property owners, so artists can take all the time they need in order to complete a more ambitious project. It could be argued that this diminishes the spontaneity of illicit pieces, but at the same time it is still part of the artist's vision that would not have come to pass otherwise. Yet another positive aspect that artists seem to notice in the festival atmosphere is the fact that since it all happens in broad daylight they get to interact with the passersby (Kulavoor In Seetharamam, 2018). This brings a whole new closeness to their audiences and an entirely different setting the solitary one that is to be found in the studio. It may not seem like much, but it is actually quite a big deal since, as this art is directly dedicated to the city and its inhabitants, their presence and occasional influence during the art-making process is, different than what would normally happen during any other artistic practice as it is specific for art that takes place in the public sphere.

Some festivals even aim towards an improvement of the touristic statute of the region through witty works. One of the most impressive examples is the Tunisian Project *Djerbahood* (Harmel, 2015: 34) that posed issues for the artists in trying to harmonize the murals with the very specific architecture of the village. Another successful initiative is the *L.I.S.A. Project* (Little Italy Street Art) in New York (Turco, 2015), which aims to create Manhattan's only Mural District since Street Art guided tours have already been successfully implemented in some of the city's other boroughs (Betts in Imam, 2012). One could say that this is gentrification at its finest, but the difference lies in the fact that these projects were desired by the locals who decided to capitalize on the popularity of street art for their own benefit. This was not done out of ignorance towards gentrification but simply because that neither of these areas were proper grounds for gentrification to begin with, albeit for different reasons. In the case of *Djerbahood*, located in a remote Tunisian village the process is unattainable since it is characteristic of large urban areas, while Little Italy is not in itself fit for major real estate development, seeing as though it's not exactly a post-industrial wasteland on the fringes of the city. The implementation of these projects could just as well be seen as the local

population exercising their right to shape their habitat using what they think is best, the risk of displacement is low, but the possibility of financial gain is not.

The act of raising the existing standards of life through aesthetics and public art is not in a novel idea in any way and it has also been happening during the initial graffiti surge of the 60s and 70s. Commissioned murals done by Graffiti artists being the most efficient way to stop illegal graffiti production as they occupied the otherwise empty walls and due to the code of the streets writers did not usually cover them up (Lombard, 2013: 99). The landlords were using this method long before street art became the highly popular art form it is today, and before the city's administration could become involved in these dynamics. In other neighborhoods like Paris' 13th arrondissement, the local authorities have employed street art, but once again not necessarily in the sense of pushing for gentrification and creating a new artistic hotspot, but more in towards cleaning up and beautifying the area which is another issue onto itself. More and more studies are starting to research the way public art influences the residents to the point where they could get to identify with their neighborhood or town (Smedley, 2013). This is particularly important for an area filled with social housing buildings populated by immigrants, the residents got to vote what goes on their walls so even if they do create the artworks themselves, they can still feel like they participated. This brought street art even closer to establishing a positive connection and possibly saving what would otherwise be a bland, grey, and impersonal region.

The reverse side of this comes from the fact that just as Richard Florida's initial theory about creativity in cities was not adapted by taking into consideration the distinctive circumstances of each place (Comunian, 2011: 1157), but rather it was seen as a "how-to guide" (Comunian, 2011: 1159), by inviting and embracing the same artists the abundance of festivals further develops a globalized look. Cities from all over the world tend to copy the mural examples of London, Melbourne, or Los Angeles (Seetharamam, 2018) and thus the very specificity they strive for in discourse is diluted and no longer applied.

While festivals of all sorts have been part of city life for a very long time, especially when taking carnivals into consideration (Stilwell, 2017: 122), and they have often included some sort of visual artistic practice like the Madonnari of old, drawing in public in search for a more permanent commission (Rix, 2013: 33). However it is very important to acknowledge that their

environmental negatives are largely outdone by being short-lived (O'Sullivan & Jackson, 2002: 328), and it can even be considered that that is even the key to their being accepted, much like a welcomed short-term deviation, after which life can resume its regular course. In a study dedicated to what they call "mixed public goods", namely something which brings positive effects for some members of a community while negatively influencing others from the same community, Cordes and Goldfarb identify public art as one of those types of goods (2007: 159). They also identify several ways through which the downsides can be reduced, and one of them is specifically the fact that they are not permanent (Cordes & Goldfarb, 2007: 165; Phillips, 1989: 335). This can also be said of festivals, however in the case of Street Art festivals this tends to get more complicated, because while the event itself is short-lived, the works have less of an ephemeral nature, as they are not taken down, nor painted over. Thus, in order to try to maintain their positive effect their subject and appearance goes under careful consideration, again straying away from the controversial and rough, towards milder, prettier works.

Even though the multiplication of street art initiatives may hint in a different direction, the authorities' relationship with this art form is not all that tight seeing as though there have been several serious mismanagements of important artistic sites, ironically in the very same areas that have become gentrified. Since this has been happening in recent years the authorities have either failed to recognize the potential of these sites or they were simply not that interested to capitalize on them in this particular sense. One of the most controversial situations was the demolition of *5Pointz*, the co-called "Graffiti Mecca" in New York in order to make room for a luxurious real estate development project (Marks, 2015: 282), but unfortunately this was only one of many such decisions (Arlandis, 2013). Another surprising attitude came from the organizers of the 2012 Summer Olympics in London in their utter failure to acknowledge and incorporate the fantastic Street Art tradition that East London is famous for showed an antiquated attitude towards culture and a grave lack of vision (Howard-Griffin, 2012.). These occasions further demonstrate that there is little substance to the idea that Street Art is the messenger of the system and festivals are its means of delivery. It is also noteworthy that the livability policies discussed in the first chapter of this research rarely, if ever choose to employ street art, but rather stick to sculpture for fear it will encourage illegal practices. The situation is of course fluid, but

for now it seems much more plausible that the connection between Street Art and gentrification lies elsewhere. This is also confirmed by the artists' opinions on Schacter's text which while recognizing some of his points they deny the existence of a conspiracy (Buff Monster In Rushmore, 2015).

Because street art is so varied it would be unrealistic to assume the complete absence of simply decorative pieces, however it must be considered that artists are not the sole culprits in the proliferation of this style, but rather their audiences. While an artist might choose to create a controversial or even offensive work, there is no guarantee that it will get to stay up on the streets, even if it is legally done, much less otherwise. The fact that pretty pieces survive longer speaks to the taste of the people, which is a force to be reckoned with especially in the public space or when working on commission. This is a similar compromise to the one discussed earlier when graffiti artists do more readable pieces for the audience, which does not mean they have stopped producing their more cryptic ones, or that this compromise has somehow driven to extinction the critical side of street art. Rather if we want this situation to change, like in the case of commissioned public art, the only real solution is in raising the standards of the public.

References

Arlandis, F. (2013). *The Perverse Effect of Street Art on Neighborhood Gentrification. World Crunch*. Accessed on http://www.worldcrunch.com/culture-society/the-perverse-effect-of-street-art-on-neighborhood-gentrification/c3s10800/.

CHD (2013). Notes on the Commodification of Street Art. *Art Monthly Australia*, No. 263, pp. 42-44.

Comunian, R. (2011). Rethinking the Creative City: The Role of Complexity, Networks, and Interactions in the Urban Creative Economy. *Urban Studies*, Vol. 48, No. 6, pp. 1157-1179.

Cordes, J. & Goldfarb, R. (2007). Decreasing the "Bad" from Mixed Public Goods and Bads: The Case of Public Sculpture. *Eastern Economic Journal*, Vol. 33, No. 2, pp. 159-176.

Crimp, D. (1981). Richard Serra: Sculpture Extended. *October*, Vol. 18 (Autumn), pp. 67-78.

Daichendt, J. (2013). Artist-Driven Initiative for Art Education: What We Can Learn from Street Art. *Art Education*, Vol. 66, No. 5, pp. 6-12.

Dempsey, A. (2006). *Destination Art*. London: Thames & Hudson.

Encheva, K., Diessens, O. & Verstraeten, H. (2013). The Mediatization of Deviant Subcultures: An Analysis of Media-Related Practices of Graffiti Writers and Skaters. *Journal of Media and Communication Research*, Vol. 54, pp. 8-25.

Goldberg, R. (2004). *Performance. Live Art Since the 60s*. London: Thames & Hudson.

Harmel, A. (2015). Art in the Arab Street: An Innovative and Ambitious Festival Brings Street Artists to Tunisia. *Public Art Review*, Vol. 26, No. 2, pp. 34-37.

Kastner, J. (Ed.) (2005). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited.

Light, B., Griffiths, M. & Lincoln, S. (2012). 'Connect and Create': Young People, YouTube and Graffiti Communities. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 26, No. 3, pp. 255-278.

Lippard, L. (1970). The art workers' coalition: Not a history. *Studio International*, pp. 171-174.

Lombard, K.-J. (2013). From subways to product labels: The commercial incorporation of hip-hop graffiti. *Visual Communication Quarterly*, Vol. 20, pp. 91-103.

Manco, Tristan (2011). The fundamentals of street art. *Huck Magazine*, No. 30, 100-102, Accessed on http://issuu.com/huckmagazine/docs/huck30?mode=window&printButtonEnabled=false&backgroundColor=%23222222.

Marks,T. (2015). The Saga of 5Pointz: VARA's deficiency in protecting notable collections of street art. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, Vol. 35, No. 3, pp. 281-316.

Masilamani, R. (2008). Documenting illegal art: Collaborative software, online environments and New York City's 1970s and 1980s graffiti art movement. *Art Documentation*, Vol. 27, No. 2, pp. 4-14.

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. Cambridge, MA: The MIT Press.

O'Sullivan, D. & Jackson, M. (2002). Festival tourism: A contributor to sustainable local development?. *Journal of Sustainable Tourism*, Vol. 10, No. 4, pp. 325-342.

Phillips, P. (1989). Temporality and public art. *Art Journal*, Vol. 48, No. 4, pp. 331-335.

Richardson, T. (Ed.) (2000). *The garden book*. London: Phaidon.

Riggle, N. (2010). Street Art: The trasfiguration of the commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 3, pp. 243-257.

Rogowska, M. (2014). The quality of public sphere in the development of urban areas. *Research Papers of Worcław University of Economics*, No. 2, pp. 223-230.

Schacter, R. (2015). From dissident to decorative: Why street art sold out and gentrified our cities. *The Conversation*. Accessed on https://theconversation.com/from-dissident-to-decorative-why-street-art-sold-out-and-gentrified-our-cities-46030.

Shapiro, R. & Heinich, N. (2012). When is artification?. *Contemporary Aesthetics Journal*, No. 4. Accessed on http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639.

Stilwell, P. (2017). Making the streets: Significance of creative social play in public streets – A connection between street art and street festivals. *Revista Brasileira do Caribe*, Vol. 18, No. 34, pp. 120-135.

Thompson, M. (2009). *American Graffiti*. New York: Parkstone Press International.

Varnedoe, K., Antonelli, P., & Siegel, J. (Eds.) (2001). *Modern contemporary art at the museum of modern art since 1980*. New York: The Museum of Modern Art.

Wacławek, A. (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames & Hudson.

Wallis, B. & Godine, D. (Eds.) (1984). *Art after modernism: Rethinking representation*. Boston & New York: New Museum of Contemporary Art.

Warr, T., & Jones, A. (Eds.) (2006). *The artist's body*. London: Phaidon.

Wickstrom, M. (2018). Prepare the wall – The winters are coming. *The Lane Report*, Vol. 33, Iss. 12, pp.36.

Other References

Hess, E. (1987, December 22). Graffiti R.I.P.: How the art world loved 'Em and Left 'Em. *Village Voice*, pp. 37-41.

Howard-Griffin, R. (2012, August 3). *The Olympics Miss: Why Street Art Should Be Embraced Not Snubbed*. *CNN*. Accessed on http://edition.cnn.com/2012/08/03/opinion/olympics-street-art/.

Imam, J. (2012, August 5). *From Graffiti to Galleries: Street Art vs. Public Art*. *CNN*. Accessed on http://edition.cnn.com/2012/08/03/living/ireport-street-art-public-art/

Pilling, D. (2012, January 20). The world according to Yayoi Kusama. *The Financial Times*. Accessed on http://www.ft.com/cms/s/2/52ab168a-4188-11e1-8c33-00144feab49a.html#axzz1kDck8rzm.

Rix, J. (2013, July 6). Drawing the faithful every year. *The Times; London UK*, pp. 33.

Rushmore, R.J. (2015). Has street art "sold and gentrified our cities"?. Accessed on https://blog.vandalog.com/2015/11/has-street-art-sold-out-and-gentrified-our-cities/.

Seetharamam, G. (2018, January 17). How city walls are becoming the artist's canvas. *The Economic Times; New Delhi*.

Smedley, T. (2013, February 28). Banksy, Gormley or Hirst: Is public art good for the nation's wellbeing? *The Guardian*. Accessed on http://www.theguardian.com/sustainable-business/banksy-gormley-hirst-public-art-wellbeing.

TATE (2008). Press Release. Accessed on http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/street-art-tate-modern.

Turco, Bucky (2014). Graffiti mural deemed too graffiti, gets buffed. Accessed on http://animalnewyork.com/2014/graffiti-mural-deemed-graffiti-gets-buffed/

II.2. Literatura de cordel no ciberespaço: As tecnologias digitais no processo de escrita

II.2. Cordel literature in the ciberespaço: The digital technologies in the written process

Rafael da Silva da Cunha

Resumo

Este capítulo apresenta os resultados de uma pesquisa de mestrado que objetivou compreender como a mediação das tecnologias digitais influenciam o processo de escrita da literatura de cordel, potencializando novas experiências cognitivas. Numa abordagem qualitativa, o método de pesquisa utilizado foi a etnografia virtual, que possibilitou o entendimento da dinâmica da literatura de cordel no ciberespaço, fomentando discussões acerca da escrita mediada por tecnologias digitais. Após a aproximação com o fenômeno estudado, através de diferentes técnicas de obtenção das informações, constatou-se que a literatura de cordel vive um momento de transgressão do suporte textual. Ao alcançar o ciberespaço, os cordelistas passaram a integrar textos, sons e imagens, e a expandir o universo temático do gênero, adotando estratégias de criação específicas para o ambiente virtual.

Palavras-chave: literatura de cordel, tecnologias digitais, modos de escrita.

Abstract

This chapter presents the results of a master's research that aimed to understand how the mediation of digital technologies influence the writing process of *cordel* literature, potentializing new cognitive experiences. In a qualitative approach, the research method used was virtual ethnography, which enabled the understanding of the dynamics of cordel literature in cyberspace, fomenting discussions about writing mediated by digital technologies. After the approximation with the studied phenomenon, through different techniques of obtaining information, it was verified that the *cordel* literature lives a moment of transgression of the textual support. In reaching the cyberspace, the cordelistas began to integrate texts, sounds and images, and to expand the thematic universe of the genre, adopting specific creation strategies for the virtual environment.

Key words : cordel literature, digital technologies, writing modes.

1. Introdução

A literatura de cordel é um gênero literário que apresenta regras claras quanto a rima, métrica e estruturação dos textos[88]. Em seus primórdios no Brasil, era impressa em folhetos e vendida nas feiras e estações ferroviárias da região

[88] Este capítulo resulta do desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada "Literatura de cordel em rede: o fazer com tecnologias digitais" em 2018, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição, Tecnologias e Instituições da Universidade Federal Rural do Semiárido sob orientação científica da Professora Doutora Gerciane da Costa Oliveira.

Nordeste. Com o advento das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), novos espaços de circulação do texto poético foram oportunizados, possibilitando-o transcender os limites geográficos. Sem abandonar sua forma tradicional de circulação, a literatura de cordel encontrou nas mídias de massa, tais como o rádio e a televisão, um novo espaço de circulação. A partir de entrevistas realizadas com cordelistas, Curran (2014) identificou que, embora inicialmente o advento dessas mídias tenham enfraquecido a produção e circulação da literatura de cordel, posteriormente os resultados foram positivos, já que começaram a surgir programas totalmente dedicados ao gênero, ao mesmo tempo em que reportagens jornalísticas vieram a enaltecer sua representatividade cultural nordestina, viabilizando-o alcançar um novo público, localizado em diferentes estados do país.

Do mesmo modo, com o surgimento e popularização da Internet, considerada por Castells (1999) como o meio de comunicação mais revolucionário da chamada "era da informação", surgem outras possibilidades de produção e disseminação de conteúdo, assim como de interação entre pessoas do mundo inteiro através de espaços virtuais ou ciberespaços (Lévy, 1999), favorecendo a manutenção de práticas sociais, tais como a escrita poética. Não se tem relatos sobre qual a primeira experiência de escrita/divulgação de um cordel na rede, porém, identificamos em Amorim (2007) que possivelmente em setembro de 1997 teria ocorrido a primeira peleja[89] mediada por correio eletrônico, tipo de correspondência oportunizado pela Internet que, na época, ainda era uma novidade, assim como o computador pessoal. A consagrada *Peleja virtual entre Américo Gomes (PB) e José Honório (PE): a primeira cantoria via* Internet foi impressa posteriormente em folhetos e constitui-se como o grande marco cibernético. A utilização da Internet tem possibilitado que cordelistas famosos e "anônimos" disseminem suas obras em *sites*, *blogs* e redes sociais, utilizando-se de diferentes recursos na composição da escrita. Ao mesmo tempo em que oportunizam a escrita individual, os recursos do ciberespaço também potencializam processos de escritas colaborativas, que podem ocorrer de forma síncrona e assíncrona. Nesse sentido, Lévy (2007) argumenta que o

[89] Disputa poética tradicional no Nordeste brasileiro, na qual dois cantadores enfrentam-se compondo versos improvisados sobre assuntos diversos, com o objetivo de vencer seu oponente (Abreu, 1999). Quando ganham forma impressa, as pelejas passam a ser consideradas uma variedade temática da literatura de cordel (Batista, 1977).

ciberespaço reúne uma infinidade de mídias e interfaces que possibilitam o desenvolvimento da inteligência coletiva, mediante a interação dos indivíduos.

Dessa forma, sendo a literatura de cordel brasileira um gênero literário que, em seu percurso histórico, mostra-se flexível e adaptável aos novos meios de comunicação que surgem junto ao processo de desenvolvimento da sociedade, consideramos necessário compreender como ela se mantém em meio a grande quantidade de informação e gêneros literários que se encontram disponíveis no ciberespaço. Enquanto transita entre a forma impressa, o rádio e a televisão, a literatura de cordel parece fazer um movimento de alternância entre a escrita e a oralidade, utilizando-as como estratégias para manutenção e disseminação do gênero. Com o surgimento e popularização do computador e da Internet, novas possibilidades e desafios apresentam-se aos cordelistas. Por um lado, há uma diversidade de recursos que podem ser utilizados, tanto para a composição quanto para a divulgação do texto poético, tais como, imagens, sons, *hiperlinks*, entre outros. Em contrapartida, a rapidez com que as informações circulam na rede exige novas estratégias que aproximem o público leitor.

No que se refere à utilização de artefatos técnicos na escrita da literatura de cordel, entendemos que as tecnologias digitais podem provocar deslocamentos e transformações nos modos de escrever e na própria escrita poética. Assim, o objetivo geral dessa pesquisa foi compreender como a mediação das tecnologias digitais influenciam no processo de escrita da literatura de cordel, potencializando novas experiências cognitivas.

A principal contribuição deste trabalho está na possibilidade de identificarmos como a literatura de cordel se faz presente no ciberespaço, e como os cordelistas compreendem as implicações das tecnologias digitais e dos novos espaços de circulação do cordel em suas práticas de escrita. Do ponto de vista teórico-prático, possibilitou discussões relevantes acerca da função exercida pela literatura de cordel em um contexto de invenção da região Nordeste, assim como das alterações nos modos de escrita a partir da integração de novos artefatos técnicos, sobretudo das tecnologias digitais.

2. Notas sobre a literatura na era da cibercultura

Conforme afirma Castells (1999), vivemos atualmente a era da informação, na qual as pessoas encontram-se em conexão com o mundo inteiro através da Internet. A sociedade contemporânea utiliza-se agora de espaços físicos

e virtuais para a manutenção de suas práticas sociais. Este espaço virtual, onde os acontecimentos estão constantemente em mutação e as informações circulam em alta velocidade, permitindo a comunicação entre agentes e o desenvolvimento da inteligência coletiva, é denominado por Lévy (1999) como ciberespaço.

Para o referido autor, a Internet é “um tapete de sentido tecido por milhões de pessoas e devolvido sempre ao tear. Da permanente costura pelas pontas de milhões de universos subjetivos emerge uma memória dinâmica, comum, objetivada, navegável” (Lévy, 1999: 114). Essa dinâmica interativa, advinda da união das telecomunicações com a informática, que promove interações sociais, culturais e tecnológicas em rede, pode ser compreendida como cibercultura. Se as pessoas agora habitam uma nova dimensão, a dimensão virtual, a literatura, que é uma prática social, também seguiu essa tendência e adentrou ao ciberespaço. Para Machado (2002) trata-se de um processo natural, considerando-se que a arte se faz com os recursos de seu tempo, e como estamos vivendo a era das TIC, as artes midiáticas podem ser consideradas a expressão da criação artística atual, as quais manifestam toda a sensibilidade e o conhecimento do homem do século XXI.

A transição do texto impresso para o meio digital foi impulsionada pelo surgimento dos *e-books*, livros em formato digital, e desde que a literatura passou a circular no ciberespaço, a digitalização dos textos tornou-se um assunto amplamente discutido em jornais, livros, artigos acadêmicos e demais veículos de comunicação. Entretanto, conforme expõe Duarte e Alcântara (2011), essas primeiras publicações tratam apenas da digitalização de obras já existentes e consagradas e/ou de novas obras publicadas nas versões impressa e digital, isto é, não trazem uma abordagem sobre um novo modo de se fazer literatura, utilizando-se dos recursos que a tecnologia oferece.

O panorama atual da presença dos gêneros literários no ciberespaço exige que os novos estudos sobre essa temática, abordem de forma mais abrangente as alterações e reinterpretações que estes sofreram no ciberespaço. Isso é necessário ao consideramos que, agora, além da transição do papel para o digital, existem obras que são feitas exclusivamente para o universo virtual, as quais utilizam-se dos diferentes recursos midiáticos nele disponíveis, com vistas a atrair um novo público, sedento por tecnologia, informação e inovação. Assim, buscamos nesse trabalho apresentar o

panorama atual da literatura de cordel no ciberespaço, analisando as transformações decorrentes da integração das TIC no processo criativo dos cordelistas, e delineando as especificidades que o gênero assume ao ser produzido na Internet, e para a Internet. Para isso, é importante refletirmos sobre a utilização destas novas ferramentas no processo de composição da escrita, o que faremos na seção seguinte.

3. As tecnologias digitais no processo de composição da escrita

Abordar os processos que configuram o escrever com tecnologias digitais implica, necessariamente, em repensar as formas de interação do homem com esses dispositivos técnicos e, principalmente, definir como tais dispositivos são compreendidos nesse processo. Nesta pesquisa, propomos conceber as tecnologias digitais não como simples instrumentos que possibilitam a ampliação de competências já adquiridas, neste caso, a prática da escrita, mas como constituintes destas próprias competências. Lévy (1993) enfatiza que novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática. Na época atual, os diferentes dispositivos informacionais interferem diretamente nas relações entre o homem, o trabalho e a própria inteligência, e se constituem como um dos principais agentes de transformação das sociedades. Dessa forma, acredita que “não há nenhuma distinção real bem definida entre o homem e a técnica, nem entre a vida e a ciência, ou entre o símbolo e a operação eficaz ou a poiésis e o arrazoado” (Lévy, 1993: 14).

Por entender que as tecnologias são decorrentes do processo de evolução humana e contribuem para formar e estruturar o funcionamento das sociedades e as aptidões das pessoas, uma vez que são importantes fontes de imaginário, entidades que participam plenamente da instituição de mundos percebidos, Lévy (1993) propõe o fim da pretensa oposição entre o homem e a máquina e defende que não podemos reduzi-la a seu uso instrumental.

O surgimento de novas tecnologias de representação e de manipulação da informação marcam etapas importantes na aventura intelectual humana. Foi assim com a oralidade, a escrita e, mais recentemente, com a informática, as quais Lévy (1993) denomina de “tecnologias intelectuais”. Vale salientarmos que em nenhum momento o autor pressupõe o domínio de uma tecnologia sobre a outra. Ao contrário, indica que a utilização de uma determinada tecnologia “[...] coloca uma ênfase

particular em certos valores, certas dimensões da atividade cognitiva ou da imagem social do tempo, que tornam-se então mais explicitamente tematizadas e ao redor das quais se cristalizam formas culturais particulares" (Lévy, 1993: 128).

Podemos inferir que as tecnologias intelectuais condicionam novos processos cognitivos e discursivos, na medida em que reorganizam e ampliam a visão de mundo de seus usuários, alteram seus reflexos mentais, suas formas de comunicação e organização, sua ecologia cognitiva[90]. Existe, portanto, uma relação de reciprocidade entre o homem e os objetos técnicos. Para Lévy (1993), a inteligência ou a cognição são o resultado de redes complexas onde interagem um grande número de atores humanos, biológicos e técnicos. Assim, o homem não é inteligente por si só, mas por sua interação com o grupo no qual está inserido, com a língua, e com toda uma herança de métodos e tecnologias intelectuais, dentre as quais o uso da escrita e da informática.

> *O sujeito cognitivo só funciona através de uma infinidade de objetos simulados, associados, imbricados, reinterpretados, suportes de memória e pontos de apoio de combinações diversas. Mas estas coisas do mundo, sem as quais o sujeito não pensaria, são em si produto de sujeitos, de coletividades intersubjetivas que as saturaram de humanidade. E estas comunidades e sujeitos humanos, por sua vez, carregam a marca dos elementos objetivos que misturam-se inextrincavelmente à sua vida, e assim por diante, ao longo de um processo em abismo no qual a subjetividade é envolvida pelos objetos e a objetividade pelos sujeitos* (Lévy, 1993: 174).

Nessa perspectiva, observamos que o pensamento é um devir coletivo no qual homens e artefatos tecnológicos se misturam. Estes artefatos desempenham um papel fundamental nos coletivos pensantes, não sendo possível utilizá-los sem interpretá-los. "Nenhuma técnica tem uma significação intrínseca, um 'ser' estável, mas apenas o sentido que é dado a ela sucessiva e simultaneamente por múltiplas coalizões sociais" (Lévy, 1993: 188). Lévy (1993) nos auxilia na compreensão de que as tecnologias só podem ser determinadas pelo uso que fazemos delas e pela interpretação que lhes atribuímos. Por outro lado, quando delas nos apropriamos, nos modificamos cognitivamente e um novo estilo de humanidade é inventado. As tecnologias estão em nós, através da imaginação e da aprendizagem. Mesmo quando não estamos utilizando qualquer dispositivo, nossas ações são por

[90] Lévy (1993) define a ecologia cognitiva como o estudo das dimensões técnicas e coletivas da cognição. Para o autor, a inteligência é sinônimo de cognição.

eles determinadas. Pensamos com escritas, métodos, operações lógicas, modos de representação e de visualização diversas.

Um outro teórico que nos proporciona uma visão mais abrangente acerca da interação do homem com os objetos técnicos e, consequentemente, nos ajuda a refletir sobre a escrita com tecnologias digitais, é o filósofo francês Gilbert Simondon (1989). Segundo o autor, há uma certa resistência por parte do homem em atribuir às tecnologias sua devida importância, reduzindo-as a uma dimensão utilitarista, de uso e domínio. Esse entendimento não leva em consideração que as tecnologias resultam de projetos humanos, e que, em diferentes épocas, elas foram essenciais para a nossa própria existência. Isto posto, é preciso desconstruir a ideia de que a técnica se opõe ao sujeito.

> *A oposição sustentada entre a cultura e a técnica, entre o homem e máquina, é falsa e sem fundamento; ela esconde ignorância e ressentimento. Por trás de um humanismo fácil, ela mascara uma realidade rica em esforços humanos e em forças naturais, e que constitui o mundo dos objetos técnicos, mediadores entre a natureza e o homem* (Simondon, 1989: 09).

Simondon (1989) propõe que os objetos técnicos sejam compreendidos como extensões humanas, considerando-se que, quando acoplados aos sujeitos, estes dispositivos promovem uma organização dos sistemas psíquicos, afetivos e, consequentemente, sociais. Em uma sociedade onde os objetos técnicos se fazem cada vez mais presentes, nos mais variados setores, não é aceitável que nós, enquanto produtores e produtos dessas tecnologias, tenhamos uma visão reducionista sobre elas, que estejamos sempre com o propósito de as controlar. Desse modo, precisamos nos tornar organizadores dessa sociedade de objetos técnicos, que concebem as tecnologias como um acoplamento humano e produzem conhecimentos, reconfigurando o próprio viver. Corroborando com os autores supracitados, Guattari (1992) entende que o acoplamento dos homens com as tecnologias dispara novos processos cognitivos, transformando-os a cada interação. Neste complexo processo,

> *As máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio de suas memórias, da sua inteligência, mas também de sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes* (Guattari, 1992: 14).

Assim, a partir das contribuições teóricas dos supracitados autores, adotamos nesse estudo a percepção de que o acoplamento dos seres humanos com os objetos técnicos determina um processo interno criativo que

pode ser visto como o próprio processo do conhecer. Ao interagir com as tecnologias digitais, o indivíduo transforma-se profundamente, desenvolvendo novas e diferentes capacidades e habilidades. Toda essa discussão mostra-se relevante no nosso estudo, pois, concordamos que as alterações nos modos de escrita a partir da integração das tecnologias digitais nesse processo implicam em mudanças cognitivas, subjetivas, e no próprio material que está sendo construído, neste caso, textos em literatura de cordel. Queremos esclarecer que as técnicas e instrumentos utilizados para concretização de uma ideia, construção e exposição de uma obra, não podem ser tidas apenas como ferramentas de mediação indiferentes aos resultados obtidos, que poderiam ser substituídas por quaisquer outras, sem provocar alterações no que está sendo produzido. Ao contrário, estes recursos tecnológicos propiciam condições de criação bastante especificas, tendo em vista que estão carregados de conceitos que influenciam diretamente no resultado (Machado, 2002).

Conforme Domingues (1997), o espaço de criação, assim como os instrumentos utilizados no processo criativo, provoca a "inspiração" e as intenções poéticas dos artistas, na medida em que estes se conectam ao ambiente e as informações nele contidas, e se revitalizam permanentemente com saberes científicos. Sendo assim, as adversidades que podem surgir durante o desenvolvimento de uma obra, sejam de ordem técnica (problemas com hardwares ou softwares) ou cognitiva (desvios de pensamento, aspecto emocional, etc.), são determinantes no resultado do trabalho. Em concordância com Demoly (2008), compreendemos que as tecnologias digitais têm expandido a forma como escrevemos, sobretudo, quando essa escrita acontece no ciberespaço, onde textos, imagens, sons e *hiperlinks*, mesclam-se em uma convergência de mídias que favorecem novos modos de fazer.

> *Um dos pontos a salientar é que a convergência de mídias significa novas e inusitadas coordenações de ações, pois passamos a operar com imagens e sons, formas de linguagem que transformam o escrever e que parecem engajar mais e mais as pessoas na escritura* (Demoly, 2008: 62).

Encontramos no ciberespaço a possiblidade de fazer com o outro, em regime de colaboração. O acesso à Internet eliminou as barreiras espaciais e temporais que impediam a comunicação entre pessoas geograficamente distantes, viabilizando a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva, conforme evidencia Lévy (1999). Demoly (2008) enfatiza

que o computador e a Internet conceberam uma nova dinâmica de escrita, ao passo que temos acesso a uma infinidade de conteúdo que podem vir a subsidiar nossa produção. Com as ferramentas de copiar e colar podemos retirar fragmentos de textos, dispondo-os do modo como queremos em um verdadeiro movimento de tessitura em rede. Além disso, no computador os limites entre o pensar e o escrever tornam-se menos nítidos, pois ao escrever um texto é possível acrescentar, interromper ou eliminar frases num ritmo muito próximo ao ritmo do ato de pensar (Dias, 2000). Assim, o processo de composição da escrita produz "uma mudança estrutural que pode referir-se, tanto às experiências singulares das pessoas como às mudanças nos modos de cognição e de configuração de redes sociais e tecnológicas" (Demoly, 2008: 89). Nessa perspectiva, neste trabalho refletimos sobre como esse acoplamento com as tecnologias digitais no processo de escrita da literatura de cordel desencadeia novas experiências cognitivas e promove alterações na obra produzida, especialmente quando acontece colaborativamente em redes de escrita.

5. Metodologia

A pesquisa que desenvolvemos apresenta abordagem qualitativa e natureza exploratória. Para Gil (2010), pesquisas exploratórias têm como principal finalidade, estabelecer uma maior aproximação com o fenômeno investigado, de modo a torná-lo mais explícito e/ou constituir hipóteses pesquisáveis em estudos posteriores. Em geral, pesquisas dessa natureza envolvem levantamentos bibliográficos, entrevistas com atores que experienciam o problema pesquisado, e análise de elementos que possibilitem a compreensão do objeto. Como método de pesquisa, optamos pela utilização da etnografia, tendo em vista as características de nosso campo de estudo. A etnografia é um método de investigação característico da antropologia, recorrentemente utilizado em pesquisas das ciências sociais, que propõe uma maior aproximação do pesquisador com o contexto que será investigado. De acordo com Mattos (2011), trata-se de uma abordagem de pesquisa científica na qual a observação direta é parte integrante, e toda investigação é conduzida pelo senso questionador do etnógrafo; portanto, a utilização de técnicas e procedimentos não segue, necessariamente, padrões rígidos e/ou pré-determinados, podendo ser formulados ou reelaborados a partir das questões propostas pelo pesquisador.

Mediante as características que envolvem nosso estudo, utilizamos como método de pesquisa a etnografia virtual. A pesquisadora Christine Hine foi a responsável pela popularização do termo etnografia virtual (Fragoso et al., 2011), que surge apoiado na necessidade de discutir a questão no âmbito epistemológico, questionando-se sobre a adaptação da etnografia ao contexto cibernético, no qual a cultura também se constitui. Hine (2004) enfatiza que a etnografia virtual deve ser compreendida por sua natureza qualitativa, situando o estudo da Internet a partir de duas perspectivas: como cultura e como artefato cultural. Além disso, a autora considera que sua aplicação se dá no, e através do, espaço *on-line*, não podendo ser desvinculada do *off-line*. A pesquisa foi realizada utilizando os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa de *sites*, *blogs* e páginas em redes sociais que têm como temática central a literatura de cordel; seleção e envio de convites aos cordelistas para participarem da pesquisa; assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e realização das entrevistas; observação etnográfica da dinâmica de produção dos cordelistas em suas páginas; análises e discussões dos dados.

No primeiro momento buscamos identificar, através de ferramentas *on-line* de pesquisa, *blogs* e *sites* em que circula a literatura de cordel. O mesmo procedimento foi realizado em três redes sociais (*Facebook, Instagram* e *YouTube*), objetivando identificar páginas e canais que disseminem o gênero. Utilizamos como palavras-chave para as buscas os termos “literatura de cordel”, “cordel”, “cordelista”, “repente” e “nordeste”, que nos apresentaram centenas de resultados.

Após a identificação desses ambientes, verificamos e selecionamos a amostra que compôs o corpus da nossa pesquisa. Inicialmente, utilizamos para seleção o seguinte critério de inclusão: estar em atividade, tendo ao menos duas publicações de literatura de cordel até janeiro do presente ano, 2019. No entanto, ainda tivemos como retorno uma grande quantidade de páginas *Web*, sendo necessário estabelecermos outros critérios, a saber: páginas cujo conteúdo disseminado seja, em sua maior parte, literatura de cordel; e páginas de maior alcance de público (acessos, curtidas e compartilhamentos). Nesta fase, selecionamos dez páginas *Web*, entre *blogs*, canais do *YouTube*, páginas do *Facebook* e perfis no *Instagram*. No segundo momento, entramos em contato com os cordelistas/administradores desses espaços virtuais, através do e-mail por eles disponibilizados, assim como

pelas ferramentas de mensagens disponíveis em suas páginas. Após o envio dos convites, obtivemos retorno de seis cordelistas, para os quais enviamos o TCLE. Ter o documento devidamente assinado foi condição necessária para participação na próxima fase da pesquisa, a das entrevistas. Optamos também por só utilizar para análise as páginas dos cordelistas que nos enviassem o termo. Quatro cordelistas nos retornaram o documento e participaram das entrevistas. Consequentemente, suas páginas tornaram-se nosso material de estudo, a saber: Cordelando[91] (*blog*); Cordel animado[92] (canal do YouTube); Um repente por dia[93] (perfil no Instagram); Um cordel[94] (*blog*).

6. Processos que configuram o escrever literatura de cordel com tecnologias digitais

A partir das discussões teóricas tecidas anteriormente, das observações etnográficas e das entrevistas realizadas com os cordelistas que atuam no ciberespaço, propomos aqui repensar os processos que configuram o escrever literatura de cordel a partir do acoplamento com as tecnologias digitais. A escrita é uma criação que se apropria das tecnologias e implica em experiências cognitivas que transformam o próprio sujeito e o que ele produz. Logo, não podemos compreender a literatura de cordel que permeia o ciberespaço, da mesma forma que compreendemos aquela produzida especificamente para ser impressa em folhetos.

Encontramos nas páginas analisadas uma grande variedade de produções em literatura de cordel. Nos dedicamos a conhecer cada uma delas para compreendermos as especificidades que o gênero apresenta no ciberespaço. Assim, observamos as temáticas recorrentes, o plano composicional, o estilo e a utilização das mídias (textos, imagens, sons) na composição das obras, pensando-as como resultantes do processo de apropriação das tecnologias. A literatura de cordel, desde os primórdios, mostrou-se propensa a tratar sobre múltiplos temas. Em uma época onde o folheto era o principal meio de informação e entretenimento, os romances, contos fantásticos, fenômenos da natureza (secas e enchentes), e acontecimentos jornalísticos, tornaram-se temáticas recorrentes. Na

[91] Disponível em: http://cordelando389.blogspot.com/. Acesso em: 20 jul. 2018.
[92] Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCGr9TFCIdQLdRPtoL7bqt8g/feed. Acesso em: 20 jul. 2018.
[93] Disponível em: https://www.facebook.com/UmRepentePorDia/>. Acesso em: 20 jul. 2018.
[94] Disponível em: https://www.umcordel.com/. Acesso em: 20 jul. 2018.

atualidade, estas temáticas ainda aparecem, mas, com menor frequência. Há uma predileção por parte dos cordelistas por temas contemporâneos (Resende, 2005).

Isso acontece, sobretudo, no ambiente online, onde a informação circula em tempo real e os acontecimentos estão constantemente em transformação. Com a Internet, ampliaram-se as possibilidades de socialização e produção de conteúdo. Tudo está em constante processo de atualização. Ambientes como as redes sociais, promovem a interação entre as pessoas, que cada vez mais compartilham suas vivências. Conversa-se sobre tudo, o tempo todo. Toda essa dinâmica de produção e circulação da informação é levada em consideração no processo criativo da literatura de cordel para a Internet. Percebemos que há uma preocupação por parte dos cordelistas em produzirem obras que promovam a identificação do público, por isso, os temas explorados estão cada vez mais abrangentes e atuais. Os excertos a seguir, extraídos das entrevistas com cordelistas, confirmam nossa percepção:

> Eu acredito que com o uso da Internet os assuntos motivadores para se escrever um texto aumentaram muito, principalmente pelo fato de estarmos conectados com tudo que acontece. Observo o cotidiano, assuntos que causam discussão nas redes sociais; principalmente a nossa política. Quando vejo algo que merece um texto, simplesmente escrevo. (Cordelista – Um cordel).
>
> Ao escrever para a Internet, procuro trazer temas mais abrangentes e de forma mais objetiva. (Cordelista – Cordelando).
>
> Começo com uma ideia principal, uma temática que chame atenção, que seja contemporânea em algum aspecto. Quando trato de temas como sertão, tento fazer alguma ligação com temas atuais, nem que essa ligação seja apenas uma palavra, um meme ou algo do tipo. (Cordelista – Um repente por dia).

Ao observarmos as produções dos cordelistas em suas páginas *Web*, constatamos que não existem restrições temáticas. Qualquer assunto/acontecimento pode se tornar fonte de inspiração para a construção de um cordel. Os temas abordados vão desde acontecimentos da vida cotidiana, até problemas sociais. A questão da corrupção é uma das mais comentadas pelos cordelistas. Juntam-se a ela, o problema da violência e do preconceito em suas diversas formas, as datas comemorativas e as vivências com as novas tecnologias. As músicas mais tocadas no país e no mundo também servem de inspiração para os cordéis, ao mesmo tempo em que ainda há forte repetição de estereótipos do homem sertanejo. A escrita de

contos e romances em literatura de cordel também se faz presente nos ambientes virtuais. No canal Cordel animado, por exemplo, encontramos diversas histórias rimadas que misturam ficção e realidade, direcionadas ao público infantil. Temos ainda, uma grande quantidade de cordéis informativos, elaborados com o objetivo de disseminar assuntos de interesse social.

No *blog* Cordelando temos uma outra questão para refletirmos. Na apresentação do cordel *As viroses do aedes*, o(a) cordelista deixa claro que a motivação para escrevê-lo foi a calorosa recepção por parte dos leitores, de um cordel escrito anteriormente com a mesma temática. Assim, enfatizamos que o público tem forte influência no processo de definição do tema e criação do cordel, como destacam os(as) próprios cordelistas:

> O contato direto com a audiência, facilita muito para saber o tipo de conteúdo que interessa para quem lê. (Cordelista – Um repente por dia).
>
> Recebo vários pedidos para escrever sobre assuntos diferentes, e sempre atendo. (Cordelista – Um cordel).
>
> Cada público exige uma especificidade na escrita. (Cordelista – Cordel animado).

Essa valorização da opinião do público fica ainda mais evidente em um *Instagram stories*[95] publicado no perfil da *Um repente por dia* no *Instagram*. Na oportunidade, o(a) cordelista/administrador(a) pede sugestões de temas aos seus seguidores para o próximo cordel que será publicado. Escrever para a Internet implica necessariamente repensar todo o processo de composição da obra. Definir o tema que será tratado na literatura de cordel, que inspira a composição de uma obra, faz parte do processo inicial de escrita. O cordelista do meio virtual tem levado em consideração, além do seu próprio interesse pela temática, os assuntos que estão em ênfase no momento e o público para o qual sua produção será destinada. Considerar esses aspectos já suscita em mudanças no fazer, mas não é só isso. O acoplamento com as tecnologias dispara mobilizações internas que transformam a subjetividade, as formas de inspiração.

> *Mudam as tecnologias, mas não mudam elas sem transformarem os ritmos, os apelos ao escrever, as formas da inspiração. A folha em branco enquadra o escrever nas coordenadas geográficas da altura e da largura; situa-o no mundo físico da estabilidade. Mas a tela do computador é móvel. Seu dinamismo vem de dentro e empurra a escrita para a frente ao mesmo passo que busca escondê-la em seu interior* (Marques, 2006: 32).

[95] O *Instagram Stories* é um recurso disponível no *Instagram* que dá aos usuários a possibilidade de criarem fotos e vídeos curtos, que desaparecem depois de 24 horas da sua publicação.

Durante o processo de criação para a Internet, os cordelistas se apropriam de diferentes dispositivos técnicos. Na fase inicial, alguns ainda mantém o hábito de esboçarem seus versos de forma manuscrita, mas a finalização e composição da obra é oportunizada pelas tecnologias digitais. Vejamos os excertos a seguir:

> Começo a esboçar os versos manuscritos e a escrita final é feita no computador (Cordelista – Cordel animado).
>
> Uso as ferramentas tradicionais, computador, celular, *blog*, e redes sociais. Sempre que escrevo um poema de cordel eu gosto de utilizar uma imagem para chamar a atenção. (Cordelista – Um cordel).
>
> A maior parte do trabalho é todo feito no computador, às vezes utilizo o smartphone, quando a ideia surge enquanto não estou em casa. Quando escrevo à mão alguma coisa, são apenas fragmentos para serem desenvolvidos depois. Sempre tenho um computador disponível com algum software de edição de texto. Trabalho principalmente com imagens. Geralmente é uma arte que simula um papel de cordel, com o texto no centro. (Cordelista – Um repente por dia).
>
> Escrevo em momento de privacidade, em minha residência; lugar tranquilo, caneta, papel e imaginação solta. Utilizo programas de edição de imagem e vídeo para fazer a divulgação de meus trabalhos através das redes sociais. (Cordelista – Cordelando).

As ferramentas disponíveis nos computadores e na Internet, possibilitam a emergência de obras que integram textos, imagens e sons, atualizando os modos de fazer e apresentar a literatura de cordel.

> *Pela primeira vez, no mesmo suporte, o texto, a imagem e o som podem ser conservados e transmitidos. Imediatamente, toda a realidade do mundo sensível pode ser apreendida através de diferentes figuras, de sua descrição, de sua representação ou de sua presença.* (Chartier, 1998: 134).

Nas páginas que analisamos, encontramos o que Demoly (2008) chama de uma convergência de mídias. No canal de vídeos Cordel animado, por exemplo, o(a) cordelista combina seus contos em literatura de cordel com música e sonoplastia. Nos vídeos, o cordel recitado ganha vida através de dramatizações com fantoches, e o cenário montado em sua casa dispõe de elementos que remetem ao conteúdo da história e ajudam na composição de um produto audiovisual de ótima qualidade.

A integração da literatura de cordel com o audiovisual também é feita pelo(a) cordelista do *blog* Cordelando. Os vídeos são confeccionados a partir de histórias reais contadas de forma rimada, com músicas e imagens que, em grande parte, são fotos das pessoas homenageadas no cordel. Também é comum encontrar no Cordelando a apresentação do texto escrito com

imagens associadas. Essa é uma das formas mais comuns de composição da literatura de cordel no ciberespaço, e também aparece no *blog* Um cordel. Na página Um repente por dia, o(a) cordelista costuma utilizar na composição de seus cordéis sempre a mesma imagem como plano de fundo. Trata-se de uma arte pensada para lembrar o papel no qual os primeiros cordéis eram impressos. O texto é disposto no centro da imagem, e a logomarca da página, no canto inferior. Outra forma de associação entre texto e imagem explorada pela Um repente por dia, se dá com xilogravuras digitais, uma colaboração com a página Estilo xilo[96].

Ainda tratando sobre as mídias utilizadas na composição da obra, direcionamos agora as nossas análises para a mídia textual, mais especificamente para o plano composicional (estrutura formal) da literatura de cordel no ciberespaço. Desde o início da produção de folhetos no Brasil, atender as métricas e explorar os recursos poéticos do ritmo e das rimas são condições necessárias para uma poesia ser classificada como literatura de cordel. No ciberespaço, não poderia ser diferente. Verificamos nas páginas observadas o uso de diferentes métricas da literatura de cordel. A setilha é a métrica mais utilizada nos cordéis da página Um repente por dia, já as estrofes de quatro versos aparecem mais esporadicamente. Nos *blogs* Cordelando e Um cordel, o uso da sextilha predomina nas produções, porém, também são encontrados cordéis escritos em décimas.

É importante ressaltarmos que o fato da literatura de cordel está sendo produzida dentro dos códigos formais e ideológicos do gênero não contradiz nossa percepção acerca do fazer com tecnologias digitais. Os teóricos com os quais dialogamos nos ajudam a pensar a interação humana com as tecnologias como processos disparadores de mudanças cognitivas, que potencializam novas coordenações de ações. Alteram-se as tecnologias, alteram-se os modos de escrever e, consequentemente, altera-se o que está sendo produzido. Nesse sentido, buscamos saber dos próprios cordelistas se eles visualizam essas alterações no processo de escrita após a emergência das tecnologias digitais e do ciberespaço. Vejamos o que dizem:

> O ambiente digital é sempre favorável por facilitar uma busca, acessar dicionários e, principalmente, na hora de publicar. Tudo isso, juntamente com o feedback do público, influencia diretamente na criação. Quando eu ainda tinha pouco contato com a literatura de cordel, a qualidade também era baixa. Após ter um contato maior com o meio digital, conheci vários estilos e passei a errar menos.

[96] Disponível em: <https://www.facebook.com/estiloxilo/>. Acesso em: 21 jul. 2018.

> Principalmente no que diz respeito às métricas, que é o problema da maioria das pessoas que começam a escrever cordel. A Internet me trouxe as informações que precisei para errar menos. (Cordelista – Um repente por dia).
>
> Sim, principalmente na forma de escrever para um público que está acostumado com palavras novas e abreviações de escrita. Sabemos que o cordel possui uma linguagem quase que padrão, porém eu tento adaptar os meus textos a esse novo universo de palavras e abreviações sem perder o foco. (Cordelista – Um cordel).
>
> Comecei a escrever alguns textos já pensando na possibilidade deles se transformarem em vídeos. Também comecei a receber pedidos de cordéis personalizados, mais uma demanda que comecei a atender por conta da Internet. (Cordelista – Cordel animado).

Do mesmo modo que percebem as alterações nos modos de escrita, os cordelistas também entendem os deslocamentos resultantes do escrever para a Internet, com as tecnologias digitais. A literatura de cordel vive um momento de transgressão do suporte textual. Ao alcançar o ciberespaço passa a integrar-se a sons e imagens digitais, e é submetido aos diferentes mecanismos de interatividade e modalidades de escrita do universo hipertextual. Sobre as mudanças no texto poético, os cordelistas destacam:

> O cordel lançado na Internet é diferente do escrito em folhetos, pois o da Internet é mais interativo, objetivo; não pode ser algo muito longo senão o público não tem interesse. Para divulgar o cordel na mídia é preciso ser algo que chame a atenção das pessoas, que as interesse. (Cordelista – Cordelando).
>
> Acho que nenhum tipo de literatura precisa ser imutável. Uma característica interessante da Internet é essa cocriação, a maneira com que as pessoas absorvem a cultura e a ressignificam. Claro que é extremamente importante valorizar a autoria, a produção de todos os artistas, o clássico. Mas acho importante também abrir essa margem para que as pessoas possam criar algo sobre as bases do que já temos. (Cordelista 2 – Um repente por dia).
>
> A principal diferença está na adaptação da linguagem. A essência continua, mas as mudanças são sempre necessárias. (Cordelista – Um cordel).
>
> Procuro nunca me distanciar dos elementos estruturais do gênero: métrica e rima, sobretudo.
>
> (Cordelista – Cordel animado).

A interação mediada por computador possibilita ainda, uma descentralização do processo de escrita, viabilizando que ele aconteça de forma colaborativa. Conforme evidencia Demoly (2008: 119), “além da convergência de mídias, existe uma convergência de pessoas. Ferramentas interativas, disponibilizadas *on-line*, possibilitam atos de escrita coletivos, mesmo com participantes distantes geograficamente”. Dos quatro cordelistas

que entrevistamos, três afirmaram já ter feito parte de grupos virtuais de escrita colaborativa de literatura de cordel, e discorreram sobre o assunto:

> Participei de diversas coletâneas através da interação com poetas em grupos de *Facebook* e *WhatsApp*. Além de trabalhos conjuntos que viraram livros e folhetos, também interações que geraram vídeos para a Internet. É muito legal poder estar em contato com poetas cordelistas de todo o Brasil através das redes sociais; além de compartilhar meu trabalho com eles, posso também conhecer seu trabalho e aprender com as experiências exitosas deles com o cordel em seus territórios. (Cordelista – Cordelando).
>
> Tenho um texto que comecei a produzir junto com uma amiga de São Paulo. Escrevemos juntos e em breve estará no *site* e na página. Tenho também alguns textos que viraram música, a nível de experiência é muito gratificante. (Cordelista – Um cordel).
>
> Fiz uma peleja virtual via MSN, com uma parceira, cordelista. Também já fiz criações coletivas à distância, utilizando e-mail ou WhatsApp. Esse tipo de experiência é sempre muito interessante, e demonstra como a tecnologia encurta distâncias e aproxima pessoas. No caso específico do cordel pode ser usada e favor da sua preservação e difusão. (Cordelista – Cordel animado).

Compreendemos, portanto, que a experiência de escrever com as tecnologias digitais e de fazer com o outro, em regime de colaboração, potencializam novos processos cognitivos que transformam nosso ser/viver. É como afirma Lévy (1993: 17): “vivemos um destes raros momentos em que a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado”.

7. Considerações finais

Buscamos neste trabalho compreender como a mediação das tecnologias digitais influenciam o processo de escrita da literatura de cordel, potencializando novas experiências cognitivas. Nos aproximamos desse fenômeno a partir de uma imersão no ciberespaço, onde identificamos *sites*, *blogs* e páginas de redes socias com um grande número de publicações de obras em literatura de cordel. Após a seleção do nosso corpus, nos dedicamos a analisar essas publicações, com vistas a perceber possíveis alterações do gênero. A realização de entrevistas com os cordelistas que gerenciam e alimentam as páginas selecionadas também foi uma das estratégias metodológicas adotadas para tomarmos para nós suas percepções. Partimos do pressuposto de que um determinado dispositivo técnico, ao ser acoplado pelo homem, determina nele um processo interno criativo que só é possível devido à existência deste dispositivo. Logo, ao integrar as tecnologias digitais em seu processo de escrita, o homem transforma-se cognitivamente e desenvolve novas capacidades e habilidades

que, consequentemente, implicam em mudanças no que está sendo produzido. Nas análises que fizemos da literatura de cordel produzida para Internet, constatamos essa pressuposição. Com temáticas cada vez mais abrangentes, temos no ciberespaço um cordel produzido para um público que está acostumado com informações em tempo real, um público que é, ao mesmo tempo, receptor e produtor de conteúdo, que entra em discussões sobre os mais variados assuntos, mesmo não sendo especialista em nenhum deles. Os próprios cordelistas visualizam essa diversidade de temas tratados pelos cordéis como um reflexo de estarem imersos no ciberespaço, da mesma forma que a utilização de diversas mídias na composição do cordel também se deve a essa nova dinâmica estabelecida no mundo virtual. Na literatura de cordel que circula na Internet, verificamos o cruzamento de textos, imagens e sons em uma única obra. O texto poético sai do imaginário do poeta e do ouvinte e ganha vida nas telas dos computadores, *tablets* e *smartphones*.

Conforme evidenciam os cordelistas, passou-se a produzir literatura de cordel especificamente para a Internet. Nesse processo, manter a estrutura formal do gênero continua sendo uma preocupação, tendo em vista o uso de diferentes métricas nos cordéis analisados, porém levando-se em consideração as especificidades do ambiente e de seus usuários. O cordel virtual tornou-se mais dinâmico, objetivo e interativo. A utilização das tecnologias digitais também oportunizou a escrita da literatura de cordel em redes de colaboração. Algumas experiências foram relatadas pelos cordelistas durante as entrevistas, as quais certamente serão observadas e discutidas em pesquisas posteriores (Guerra & Quintela, 2016). Contudo, reafirmamos a necessidade de enxergamos os dispositivos técnicos para além de sua dimensão utilitarista. Ao tratarmos da escrita de literatura de cordel com tecnologias digitais, estabelecemos uma discussão acerca da subjetividade humana, de processos cognitivos que se atualizam e se transformam no operar com estes dispositivos.

Referências Bibliográficas

Amorim, M. A. (2007). *No visgo do improviso ou a peleja virtual entre a cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas de oralidade* (tese de mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Batista, S. N. (1977). *Antologia da literatura de cordel.* Natal: Fundação José Augusto.

Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.

Chartier, R. (1998). *A aventura do livro: do leitor ao navegador.* São Paulo: UNESP.

Curran, M. J. (2014). *Relembrando: a velha literatura de cordel e a voz dos poetas*. Oxford: Trafford Publishing.

Demoly, K. R. A. (2008). *Escrituras na convergência de mídias* (tese de doutoramento). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dias, M. H. P. (2000). *Hipertexto - o labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual* (tese de doutoramento). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Domingues, Diana (1997). A humanização das tecnologias pelas artes. In D. Domingues (Org.). *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias* (pp. 15-26). São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Duarte, E. C. C., & Alcântara, S. S. (2011). Literatura e cibercultura: um olhar sobre os textos multimidiáticos na internet. *Scripta Uniandrade*, 2, pp. 190-207.

Fragoso, S., Recuero, R., & Amaral, A. (2011). *Métodos de pesquisa para internet.* Porto Alegre: Sulina.

Gil, A. C. (2010). *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas.

Guattari, F. (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético.* São Paulo: Editora 34.

Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos. Os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, N.º 80, pp. 69-94.

Hine, C. (2004). *Etnografia virtual.* Barcelona: UOC.

Lévy, P. (1993). *As tecnologias da inteligência: o futuro da inteligência coletiva na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.

Lévy, P. (2007). *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 5. ed. São Paulo: Loyola.

Machado, A. (2002). Arte e mídia: aproximações e distinções. *Galáxia*, 4, pp. 19-32. Acedido em https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1289/787

Mattos, C. L. G. (2011). *A abordagem etnográfica na investigação científica*. In C. L. G. Mattos & P. A. Castro (Orgs.). Etnografia e educação: conceitos e usos (49-83). Campina Grande: EDUEPB.

Marques, M. O. (2006). *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. 5. ed. Ijuí: Ed. Unijuí.

Resende, V. M. (2005). *Literatura de cordel no contexto do novo capitalismo: o discurso sobre a infância nas ruas* (tese de mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.

Simondon, G. (1989). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier Philosophie.

II.3. Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a 'arte latino-americana' acontece?[97]

II.3. Aesthetic cartographies between mediation and the public sphere: how does 'Latin American art' happen?

Tálisson Melo de Souza

Resumo

Este texto deriva de pesquisa sobre a atuação de agentes intermediários no universo artístico brasileiro que venho realizando em meu doutoramento, mas resulta de um deslocamento de ponto de vista e enfoque realizada no contexto de um estágio de pesquisa nos Estados Unidos, de onde proponho analisar o papel das exposições de arte visuais no processo de (re)formulação de uma dimensão estética da geografia. Trago aportes teóricos sociológicos e da história da arte sobre o estudo da atuação de intermediários no universo artístico, e das exposições como eventos/contextos em que obras de arte se apresentam na esfera pública, compondo sua dimensão estética. A partir de algumas exposições e outras iniciativas de agentes intermediários baseados nos Estados Unidos, apresento exemplos de como se constitui a categoria 'arte latino-americana' em diferentes períodos.

Palavras-chave: arte latino-americana, mediação, esfera pública, curadoria, instituições culturais.

Abstract

This article derives from a research on intermediary agents in Brazil's art scene I am conducting for my Ph.D. thesis, but it is a result of displacement in perspective and focus carried out during an internship researching in the United States, from where I analyze the role of visual arts exhibitions in the (re)formulation process of an aesthetic dimension of geography. I bring sociological and art history theoretical contributions to the study of intermediaries in the arts, and of exhibitions as events/contexts in which artworks are displayed in the public sphere, composing its aesthetic dimension. Looking at some exhibitions and other activities performed by intermediaries based in the US, I present examples of how the category 'Latin American art' has been constituted throughout these events and actions in different periods.

Key words: Latin American art, mediation, public sphere, curating, cultural institutions.

[97] Este texto foi escrito durante período de estágio de pesquisa de doutoramento na *Yale University*, Estados Unidos, financiada pela CAPES. Agradeço a leitura atenta e sugestões do amigo e interlocutor acadêmico Nathanael Araujo e aos colegas que participaram da discussão de seu rascunho durante o Comparative Research Workshop do Departamento de Sociologia da Yale, em 2018, organizado pelos Professores Dra. Julia Adams e Dr. Philip Gorski. Também agradeço pelas discussões sobre o tema com amiga historiadora Rosa Couto e o amigo videasta Leonard Cortana, entre Harlem e Washington Heights, o *MoMA* e o *Museo del Barrio*, em Nova York. Este capítulo resulta do desenvolvimento do doutoramento do autor em torno da arte latino-americana, da Bienal de São Paulo, da crítica de arte e das políticas culturais no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação científica dos Professores Doutores Jeffrey C. Alexander e Gláucia Villas Bôas.

> Na loja de discos um sul-americano de guitarra toca um tango como se tocasse o seu hino nacional, mas ninguém dá ouvidos. Tocasse o hino nacional, aliás, seria o mesmo; nacional de quem, naquela confusão? (Queiroz, 28 de novembro 1964)

1. Introdução

Esse excerto da crónica *Pequena cantiga de amor para Nova Iorque,* escrita por Rachel de Queiroz e publicada n'*O Cruzeiro,* em 1964, me intriga. Penso nos caminhos pelos quais um tango a que "ninguém dá ouvidos" foi capturado por Rachel de Queiroz. A escritora não só deu ouvidos ao tango, como se atentou para a procedência de seu intérprete e os sentimentos que ele mobilizava ao tocar sua guitarra. Me intriga também por eu estar escrevendo em Nova York, pensando e repensando minha pesquisa, vida, mundo, desde esse lugar. Uma cidade fundada no norte do 'Novo Mundo', resultando da sedimentação dinâmica em camadas e núcleos conflitivos de existências de pessoas de diferentes procedências ao redor do mundo, com suas línguas, religiões, fenótipos, símbolos, culinárias... Contexto urbanizado e industrializado que, na virada para o século XX, vinha conformando-se como novo centro de enunciação e reformulação de concepções da modernidade em geral e nas artes em particular (ver Bueno, 1999).

Esse lugar me parece propício para pensar o papel das categorias geopolíticas nas artes visuais, pois entre suas ruas e instituições artísticas e acadêmicas circulam agentes produtores, mediadores e receptores de imagens/objetos, ideias e articulações sobre as artes visuais 'no mundo' e suas projeções em um lugar de convergência de fluxos culturais. Venho trabalhando especificamente com a categoria 'arte latino-americana'. As noções de 'arte', 'América Latina' e 'arte latino-americana' são categorias resultantes de processos formativos viabilizados por práticas discursivas, econômicas e políticas que remontam à colonização do continente 'descoberto e conquistado' e a construção contínua de identidades e alteridades. Essas categorias passam por reformulações a respeito de suas fronteiras e conteúdos vinculados a debates e intensa produção intelectual, além do impacto de projetos comerciais e condições materiais que contribuem para a consolidação de fluxos de circulação e apresentação de objetos, imagens e ideias.

As instâncias e contextos de mediação das narrativas e conceitos sobre realidades imaginadas selecionam (incluem e excluem) e dispõem (elaborando modos de apresentação e representação) com base em critérios,

categorias e classificações disponíveis para a compreensão (interpretativa) de objetos e imagens. Aqui trato daqueles considerados ‘obras de artes plásticas ou visuais’, com interesse sobre os modos como são apresentadas, e como são empregadas categorias geopolíticas para classificá-las (separá-las, agrupá-las), questionando seu papel na composição de imaginários coletivamente compartilhados sobre o que é ‘arte’, o que é ‘América Latina’, e ‘arte latino-americana’.

A bibliografia sobre as discussões identitárias em torno da arte (pré-colonial, colonial, moderna e contemporânea) produzida entre os vinte países e mais de dez dependências territoriais que compõem a chamada América Latina é volumosa, geograficamente dispersa, e se encontra distribuída por um longo arco temporal. A literatura sobre o tema também advém do trabalho de agentes mais ligados ao mundo acadêmico, de diferentes disciplinas, como da antropologia, comunicação social, ciência política, história da arte, filosofia e sociologia, dentre outras; e de agentes do universo da arte, como a crítica e a curadoria, ademais de artistas que elaboram suas obras informados por essas questões. Esses dois campos são interconectados pelos fluxos desses agentes e de sua produção intelectual e artística. Essa intensa produção discursiva circula e coloca em tensão suas margens e definições, vinculando-se a princípios normativos, julgamentos de valor, ideologias e crenças sobre o que é ‘arte latino-americana’.

Neste texto busco explorar os modos como a categoria ‘arte latino-americana’ ganha sentido de realidade; como meios, sentidos, práticas e materialidades chegam a convergir para formar essa categoria como ‘real’ (Denora, 2014). Vou dando ouvidos ao “nacional de quem, naquela confusão?”, como indagou Queiroz. Ou ‘arte latino-americana’ de quem em meio a tantas concepções e exposições? a fim de refletir sobre o processo de constante reelaboração da categoria ‘arte latino-americana’, dos vetores de implicação mútua entre a produção artística que se classifica e se apresenta, e os modos de categorização que se dão por meio da apresentação das obras.

2. “Artistas latino-americanos fazem arte contra a ditadura até hoje!?”

Desde quando concluía minha graduação em Artes, em 2012, venho estudando instituições que selecionavam e apresentavam obras de artes visuais e cinema produzidas no Brasil durante o regime civil-militar autoritário

(1964-1985) e o processo de redemocratização[98] que o seguiu. No decorrer desse projeto contínuo de pesquisa, venho experimentando abordagens teóricas e métodos ao mesmo tempo em que desenvolvo pesquisas empíricas. Na atual pesquisa, tento entender o papel da Bienal Internacional de São Paulo no processo de redemocratização, considerando como ela foi afetada por mudanças políticas e econômicas, sendo também uma plataforma na qual práticas estéticas e simbólicas geraram imagens, narrativas e debates acerca de concepções e valores da sociedade contemporânea.

A pesquisa, como estudo de caso, situa-se num interesse de análise mais amplo sobre obras de artes visuais, formas de apresentá-las aos públicos e ações discursivas que daí demandam ou provocam. Trata-se de aprofundamento em dinâmicas culturais que formam o processo democrático ao mesmo passo em que dele se desdobram. Esse elo explicita meu entendimento da arte e da política como dimensões da vida social que se encontram em relativa autonomia. Pensando como produção e circulação artísticas são afetadas por políticas culturais públicas e privadas, e um ambiente político-cultural, no contexto de transição que marcava o fim da ditadura e reestabelecimento democrático, por exemplo, conviviam processos de censura do regime com o retorno de artistas e intelectuais exilados/as. Ao mesmo tempo, considero como a produção artística também afeta o delineamento de políticas culturais e integra uma camada sensorial e simbólica da cultura política[99].

Essa compreensão me atravessou em 2011, quando tive a oportunidade de visitar a *Biennale di Venezia*, com projeto curatorial de Bice Curiger intitulado *ILLUMINations*. Essa exposição bienal em Veneza pululava com frequência ao longo de minha trajetória artística interagindo com artistas visuais, videastas, estudantes e professores de artes no Brasil e na Espanha, como referência de prestígio, atualidade, e arbitrariedade das seleções, um evento estimulante para se conhecer a produção artística de diferentes países.

Perambulei entre os pavilhões nacionais construídos nos *Giardini*. Depois de ver as representações exibidas em alguns deles, atravessei uma

[98] Uso a noção processual em referência à gradual desmilitarização da burocracia (Mathias 2004) e retomada da participação popular em eleições para cargos do executivo a partir de 1979 (Pinheiro 2014).
[99] Como se engajando em protestos, denúncias, ou fornecendo renovação simbólica e sensorial, ao abordar diretamente os contextos de ditadura e transição democrática, que também se articulavam com valores morais mais amplos relacionados a concepções de liberdade, utopia e participação popular.

ponte e um símbolo imediatamente chamou minha atenção. A bandeira do Brasil, ainda que molhada e enrolada em seu mastro. Atrás disso, uma construção de três paralelepípedos em concreto e madeira. Se tratava do pavilhão nacional do 'meu país'. Antes mesmo de entrar senti um mal cheiro vindo lá de dentro, algo como peixe podre. No interior, pude ver partes de uma instalação artística espalhadas numa sala, cordas das paredes convergiam para o centro, atadas a uma caixa com o material que exalava o odor, areia e sal.

O espaço arquitetônico era o convencional 'cubo branco' das galerias de arte moderna, mas contaminado por rabiscos e linhas negras nas paredes brancas, formando círculos, setas, pontos e palavras. Entre algumas frases, uma remetia ao próprio espaço: "SALA DO DIÁLOGO". Uma etiqueta perto da porta me ajudou a identificar a autoria: Artur Barrio, um artista luso-brasileiro cujo nome vinha sendo enfatizado na historiografia nacional da arte. Também me lembrei de um seminário inteiro sobre sua trajetória e obra que havia assistido na faculdade há um ano atrás.

Barrio é reconhecido por sua produção questionadora durante a ditadura (Osório, 1999; Ferreira & Terra, 2000; Canongia, 2002; Scovino, 2009; Anjos & Farias 2011). Me refiro a *Trouxas Ensanguentadas T.E*, de 1969, *Deflagramento de Situações sobre Ruas DEFL*, de 1970, e *Situação T/T*, também de 1970. As três compõem sua mais famosa série, referências fundamentais para a revisão da história da arte na América do Sul[100]. Essa série do artista consistiu de intervenções em relações cotidianas, criando situações absurdas no espaço público que tomaram tom anedótico com muitas versões sobre como ocorreram, descrições *a posteriori.* Para isso, foram baseadas em entrevistas, testemunhos e registros fotográficos e audiovisuais, sendo muitos deles reproduzidos em recente bibliografia sobre arte contemporânea no Brasil ditatorial (Basbaum, 2001; Morais, 2001; Freire, 2006; Carliman, 2012; Freitas, 2013).

Enchendo sacos de pano com sobras de açougue misturadas a urina, cabelo, unhas e fezes humanos, a arte performativa de Barrio aconteceu vinculada a eventos institucionais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. A

[100] Processo que vem ocorrendo conectado à disponibilização de arquivos relacionados aos governos ditatoriais no Brasil, como em Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai. No caso do Brasil, a institucionalização de políticas de memória relacionadas à violência perpetrada pelo Estado entre 1945 e 1988 se consolidou em 2012, através da Lei 12528/2011, que institui a Comissão Nacional da Verdade.

primeira ocorreu dentro e ao redor do museu, e a segunda como parte de exposição que extravasava os limites institucionais: numa manhã, Barrio lançou 14 daqueles sacos ao Ribeirão Arrudas, que atravessa o centro da capital mineira. Ao serem achados, esses sacos ensanguentados engendraram uma situação confusa que envolveu jornalistas e a polícia local.

Alguns meses depois, ainda em 1970, um vídeo registrando a ação foi exibido na *Information*, realizada no *Museum of Modern Art* de Nova York, uma exposição panorâmica que reunia obras de artistas conceituais de alguns países. Esse mesmo vídeo, 41 anos depois, foi exposto numa sala do pavilhão do Brasil na *Biennale de Veneza* de 2011. A seção era uma retrospectiva do trabalho de Barrio, ao lado da instalação criada *in situ* para a abertura do evento. Eu mal tinha começado a ver as fotos emolduradas quando duas pessoas passaram perto de mim sussurrando em conversação. Uma pergunta se destacou aos meus ouvidos e invadiu os pensamentos: 'Os artistas latino-americanos fazem arte contra a ditadura até hoje!?'.

A questão ressoou à medida que continuava meu percurso entre os pavilhões nacionais, desdobrando-se em muitas outras indagações: como ocorrem as seleções de representações nacionais para eventos internacionais de arte contemporânea? Quais são os critérios? Quem são as pessoas tomando essas decisões? Quem apresenta as obras de arte selecionadas e como? Quais processos de produção de sentido estão em jogo no interior e em torno dessas decisões? Em que medida essas seleções/representações/disposições impactam concepções de identidades, estereótipos e sistemas de classificação, também sendo influenciadas por eles? Perguntas ainda não respondidas. A cada tentativa de resposta, me deparo com a complexidade de uma rede de consensos e disputas que extrapolam contextos artísticos, locais, nacionais e regionais.

3. Mediações que projetam mundos estéticos: expor, colecionar e interpretar

Em 1967, o pintor francês Édouard Manet escreveu que "*A questão de interesse vital, a condição* sine qua non *para o artista é expor*" (Manet *apud* Jürgens, 2016: 23). Mais de cento e cinquenta anos depois, sua afirmação se mantém diretamente conectada com as necessidades e condições do trabalho artístico (ver Menger, 2014; Gerber, 2017).

Exposições vêm se dando de várias maneiras: das coleções em museus, apresentações em salões acadêmicos, galerias comerciais ou feiras de arte, às mostras itinerantes e temporárias sediadas em instituições culturais em diversas cidades em todos os continentes. Há também eventos expositivos periódicos internacionais inspirados pela pioneira *Biennale di Venecia* inaugurada no final do século XIX. Esse 'tipo bienal'[101] de exposições passou a compor, ao longo da segunda metade do século XX e começo do XXI, uma rede de circulação de obras, artistas e agentes intermediários (como críticos/as, curadoras/es e colecionadores/as) que, por seu caráter internacional, se apoia na dinâmica de representação da produção artística de vários contextos nacionais agrupada em uma experiência espacial e temporalmente delimitada, vinculada a contextos local (a cidade sede) e historicamente (com relação à história da arte, mundial, nacional, local e institucional) específicos. Esse tipo de exposição projeta uma espécie de cartografia da arte contemporânea ao redor do mundo. Apesar de transformações no papel e configuração desse tipo de mostras, alguns aspectos permanecem relevantes, como evidenciou a socióloga Raymonde Moulin:

> *As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, marcam os encontros periódicos do mundo cosmopolita da arte internacional. Elas são grandes momentos da sociabilidade artística e lugares privilegiados de trocas de informação. Os orçamentos ou as perspectivas elaboradas pelos comitês de organização das bienais ou quadrienais, determinando suas coordenadas e dando o tom, contribuem para a estandardização das escolhas dos colecionadores e diretores de museus. Os próprios artistas ali se encontram confrontados com a imagem social de sua obra, assim como com outras correntes estéticas. Essas manifestações exercem também, como o Salão de Paris no século XIX, uma função de qualificação dos criadores. Agindo como academias informais, elas participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores estéticos e constituem as etapas obrigatórias de uma carreira artística do duplo ponto de vista da reputação do autor e do preço das obras.* (Moulin, 2007: 30).

No entanto, como afirma a socióloga Monica Sassatteli (2016), a separação categórica entre produção e consumo culturais recorrentes nas pesquisas em ciências sociais levou fenômenos como exposições, festivais e bienais a serem negligenciados como instâncias de produção simbólica de mundos (não só, mas especialmente, da arte). Nas últimas duas décadas, essa condição começa a se alterar mais sistematicamente a partir de uma intensificação de esforços transdisciplinares em pesquisa e reflexão sobre

[101] O 'tipo bienal' se refere mais a uma periodicidade de realização de exposições internacionais do que a uma necessário frequência bianual. Há também exposições trienais, quadrienais e quinquenais que se inserem na categoria

diversas formas de mediações e atividades de agentes intermediários no universo artístico, e a emergência da noção de *biennialogy* cunhada pela historiadora Elena Filipovic (2010) é um exemplo (catalizador e sintomático) disso.

A contribuição dos sociólogos Nathalie Heinich e Michel Pollak (1996) sobre a emergência (profissionalização e construção de singularidade) da função de curadoria de exposições e seu status autoral, comparado por eles à atividade desempenhada pelos *filmakers* no *cinéma d'auteur*, se situa como trabalho pioneiro para compreensão da relevância desses agentes na configuração de categorias, interpretações, inclusões, exclusões e negociações que operam na convergência com outros agentes do universo artístico. Mais tarde, Heinich (2012) veio a propor uma agenda de pesquisa sociológica atenta a processos de mediação operados por "indivíduos que agem como intermediários no mundo da arte" (Heinich, 2012, 701), através de publicações, exposições, disseminação, comentário, e estruturação material e mental, situando-se numa relação tríade com obras e público. Heinich também ressalta que esses agentes, "mais que obras e artistas, e espectadores, são um escopo perfeito para investigação sociológica" (Heinich, 2012, 701).

Em meu trabalho de pesquisa, tenho pensado as exposições como 'meios/contextos' em que as obras de artes visuais e os públicos se encontram, e se criam mutuamente, formulando e difundindo imaginários, narrativas, conceitos e valores compartilhados. Através das exposições, objetos e experiências feitos e propostos por artistas são dispostos ao contato com seus públicos após um processo de preparação, seleção, organização, montagem e divulgação que se desenrola através da atividade de agentes intermediários.

Curadoras/es também operam para além dos bastidores organizacionais das exposições e instituições, muitas vezes atuando como críticos, e vice-versa, como é evidente no caso brasileiro (ver: Santos, 2014; Souza, 2015). Suas práticas discursivas, dando-se através da conceituação de suas propostas, interpretações e julgamentos de obras e exposições, somadas aos textos jornalísticos e entrevistas com artistas, compõem e disparam intenso diálogo e debate na esfera pública, alcançando diferentes públicos, de leitores mais especializados que também frequentam exposições aos leigos que, muitas vezes, só se direcionam ao diálogo quando

controvérsias expandem seu raio de influência e conectam a arte a esferas da política, moral ou religião, por exemplo. Venho considerando a atuação de intermediários na Bienal Internacional de São Paulo nos anos 1980 como indivíduos que concentram poder, num processo amplo de negociações, para compor a *mise-en-scène* de um conjunto de produtos artísticos através e a partir de uma interpretação/narrativa concretizada por meio da disposição de obras e das práticas discursivas que as explicam, conectam, justificam, classificam e valoram.

O historiador de arte Joaquín Barriendos (2013), ao investigar a persistência e reconfiguração da categoria 'arte latino-americana', baseia sua análise na noção de "metageografia da arte", composta por seus espaços, unidades, distâncias, insularidades, curvas, epicentros e rotas de escape. Barriendos propôs o conceito de "categoria geoestética" para pensar as raízes do atual modelo "metageográfico" da arte na construção epistemológica de uma "divisão planetária da sensibilidade", cuja estrutura retoma sistemas-mundos moderno e colonial (Barriendos, 2013: 158).

Muitas questões que emergiram da experiência em Veneza que narrei acima parecem ter se mantido difusas ou silenciadas mesmo ao me dedicar a essa investigação histórica e sociológica sobre exposições e intermediários. Agora, ao encontrar-me entre instituições acadêmicas e artísticas estado-unidenses, venho encontrando outra perspectiva e pensando mais enfaticamente sobre os processos de mediação desenrolados neste contexto e que impactam a composição da 'arte latino-americana' como mais uma "categoria geoestética" nessa cartografia global da arte moderna e contemporânea.

Considerando a existência neste país de um campo acadêmico como o *Latin American Studies*[102], e de um número significativo de instituições e exposições com ênfase em *Latin American Art*, que contam com publicações e seminários sobre 'arte latino-americana', presença de investigadores, artistas, curadores, críticos, colecionadores provenientes de países da América Latina, e em diálogo com investigadores, artistas, curadores, críticos,

[102] O trabalho de João Feres Júnior (2005) explora o processo de construção dos *Latin American Studies* no meio acadêmico dos EUA e demonstra um processo de produção de sentidos sobre essa região a partir desse campo e do contexto em que se desenvolveu ao longo do século XX. De seu trabalho, destaco a compreensão de uma "assimetria" na relação entre categorias binárias '*America*' como se referindo somente aos Estados Unidos da América e '*Latin America*', como um bloco de mais de vinte países e outros contextos geopolíticos.

colecionadores estado-unidenses, meu anseio por compreender os processos de configuração dessa 'categoria geoestética' encontrou um caminho de abordagem que parte da observação da atuação de agentes localizados neste país que atuaram na promoção de narrativas, interpretações e intervenções discursivas e materiais (seleção e aquisição de obras, exposição e publicação de textos sobre elas) sobre a 'arte latino-americana'.

Esse tipo de indagação, tenho percebido, é compartilhado com muitas pessoas trabalhando entre arte e academia, aqui e lá. E seus enunciados interpretativos conformam um emaranhado labiríntico de construções discursivas, valores e condutas, ações e objetos, cujas raízes podem transcender historicamente a própria colonização, como indicaram por diferentes abordagens Sérgio Buarque de Holanda, 1936; Octavio Paz, 1950; e Richard Morse, 1988[103].

A categoria geopolítica 'América Latina' resulta, se mantém e se reformula, num contínuo processo de elaboração discursiva e simbólica com implicações e consequências materiais, partindo de perspectivas e locais de enunciação específicos, numa estrutura de poder complexa que apresenta escalas geopolíticas diversas (cidades, regiões internas, países, regiões, subcontinentes, continentes, hemisférios, e o globo).

Das intra e interrelações desempenhadas por agentes que conectam esses contextos de produção, mediação e recepção, camadas e mais camadas de discursos, objetos, experiências e eventos compõem um labirinto radicante no qual cada ensaio de movimento para caminhar dentro dele gera mais e mais desdobramentos de sua constituição. As paredes desses túneis iludem com superfícies flexíveis e mutantes. Ora parecem mais opacas, ora mais transparentes, ora espelhadas, e exigem um exercício constante de revisão de sua materialidade, e uma desconfiança sobre a naturalização de sua aparência. Uma formação labiríntica que apela para muitos sentidos e requer atenção sobre o labirinto mesmo.

[103] As imagens de raiz e labirinto empregadas e desenvolvidas pelos autores brasileiro e mexicano foram articuladas como "duas máquinas textuais de diferenciação" pelo escritor Silviano Santiago (2006), e sugiro leitura dessa interpretação.

4. Sobre as dimensões estéticas da esfera pública

O conceito habermasiano de “esfera pública” (Habermas, 1984) oferece caminhos para a análise da arte em exposições e várias camadas de discursos envolvidas a esses eventos de articulação entre obras e públicos. A noção de “esfera pública” como instância de negociação, debate e competição em que interesses públicos e privados friccionam resultando em uma opinião pública, ou um entendimento compartilhado, ainda que se encontre fragmentado, estimula pensar as práticas discursivas e simbólicas que colocam objetos em circulação e os inserem nesses processos de construção de um entendimento de mundo (ou mundos das arte e para além deles). Venho pensando o papel das práticas artísticas (das obras mas também das mediações que as colocam em contato com os públicos) na “esfera pública” e o processo de (re)formulação de uma cartografia estética compartilhada que deriva da dimensão estética dessa instância ampla de negociação de interpretações, narrativas e julgamentos sobre arte, ou a partir da arte para se ‘opinar’ sobre outros aspectos da vida.

Com a noção de “aesthetic public sphere”, o sociólogo Ronald Jacobs (2012) propõe repensar o conceito de “*esfera pública*” para além de uma arena de deliberação racional, vendo-a como “lugares de criação e contestação simbólica” (Jacobs, 2012, 318). Focando a dimensão estética, Jacobs lança luz aos “estilos culturais pré-existentes, formas narrativas tradicionais, e tipos de personagens bem conhecidos” (Jacobs 2012, 321) sobre os quais se baseiam debates e argumentos. Na sua proposta de estudo do entretenimento na mídia como parte da “esfera pública estetica” e seu papel na sociedade civil, Jacobs demonstra a existência de hierarquias simbólicas “que privilegiam conversas sérias sobre política e que questionam a importância do entretenimento e outras diversões” (Jacobs 2012, 332).

Jacobs estuda o entretenimento na esfera pública, entendendo-o como elemento central na composição de imaginários socialmente compartilhados com maior intimidade e mais amplo acesso, criando “públicos contrafactuais”, oferecendo discussões mais calorosas, próximas e experimentais do que as argumentações “sérias” que compõem a “esfera pública política” (Jacobs, 2012). Essa agenda me inspira a pensar o status ambíguo, ou mesmo polissêmico, das instâncias de apresentação da arte, pois seus públicos se relacionam com ela de diferentes maneiras, sendo ao mesmo tempo conteúdo ‘sério’, ‘culto’ ou ‘didático’, e apresentado em forma

de ‘entretenimento’. Na experiência de visitar uma exposição, ler ou discutir sobre ela, se acessa ‘cartografias estéticas’ compartilhadas, compondo uma dimensão visual do mundo (de regiões, nações, continentes, grupos étnicos, etc.).

Outra proposta, a de “cultural public sphere” do sociólogo Jim McGuigan, refere-se à “articulação da política, pública e privada, como um terreno em disputa através de modos afetivos (estéticos e emocionais) de comunicação” (2007: 255), também aborda festivais de arte e programas de TV por dois aspectos de sua configuração: como meios de apresentar prazeres e dores, e como “*medição da cultura crítica*” (McGuigan 2010: 83). As sociólogas Monica Sassatelli (2011) e Liana Giorgi (2011), por exemplo, se dedicam a pesquisar eventos culturais (bienais de artes visuais e feiras literárias, respectivamente). Elas concebem esses contextos de apresentação de objetos considerados estéticos, artísticos ou culturais como sendo instâncias de sociabilidade e conversação, pelas quais discussões descritivas e normativas são levadas a cabo entre seus públicos, formando subjetividades, remodelando concepções coletivas de identidades, ideologias e epistemologias.

Chamo atenção para a recorrência de “categorias geoestéticas” atribuídas e mediadas às experiências de contato com esses objetos, e entendo que na sua dimensão cultural a “esfera pública” também coloca em circulação cartografias estéticas que, além de muitas outras fontes, também derivam das exposições de artes visuais, das narrativas críticas e curatoriais que as medeiam em sua visibilidade, e também sobre inclusões e exclusões materiais relativas às seleções, aquisições e itninerâncias das obras de arte[104].

5. De “Other American Republics” a “THIS IS NOT AMERICA”

Alguns trabalhos resultantes de pesquisas realizadas por historiadoras/es e sociólogas/os da arte, ainda que apresentando diferentes escopos de abordagem, vêm contribuindo para o entendimento dos processos de configuração de uma ‘cartografia estética’ sobre a América Latina formulada nos Estados Unidos da América. Os exemplos de pesquisas que trago para

[104] Sugiro o trabalho de W. J. T. Mittchel (1992) por tratar-se de proposta pioneira na revisão do conceito habermasiano ao se considerar o papel da arte na “esfera pública”. E para uma discussão sobre limites da teoria de Habermas, considerando o papel de outras dimensões da vida para além da racional, sugiro artigo de Simon Sheik (2014).

essa seção ilustram o potencial do cruzamento entre a história da arte e a sociologia da arte na composição de metodologias de análise do papel desempenhado por agentes intermediários e instituições do universo artístico, bem como suas relações com agentes e instituições de outras esferas da vida social.

Em *American Interventions and Modern Art in South America*, a historiadora Olga Herrera (2017) explicita no título de seu livro o interesse em investigar a relação entre duas categorias geopolíticas, e o faz considerando a atuação de agentes e instituições estado-unidenses na e sobre a 'arte latino-americana' durante a II Guerra Mundial, mais especificamente nos primeiros anos da década de 1940. Esses agentes atuaram como articuladores entre ambos contextos através da aquisição de obras e da promoção de exposições itinerantes, bem como produzindo e publicando suas interpretações e propostas de classificação e periodização, participando e organizando seminários e debates sobre o tema, que também se constituía como um novo campo de interesse para estudo e consumo da arte produzida na América do Sul.

Nessa "metageografia" da arte que identifico a partir do trabalho de Herrera, três cidades se destacaram pelo papel de instituições sediadas nelas que foram fundamentais para a atuação desses agentes: a *Art Section* do *Office of the Coordinator of International American Affairs* (CI-AA), em Washington D.C., o *MoMA*, em Nova York, e o *San Francisco Museum of Art*. Destaco a análise da atuação de dois agentes específicos nessa rede: Grace McCann Morley, diretora da instituição na California, quem promoveu a 'arte latino-americana' através de exposições de obras de arte que viajaram entre pequenas instituições nos EUA. Morley também viajou para cidades da América do Sul, escrevendo relatórios e artigos sobre cenas artísticas locais. Sua contribuição foi crucial para desenvolver um mercado de arte especializado em obras da 'região', materializando-se inicialmente na *Rowland Hussey Macy Latin American Fair and Art Gallery* - "como estratégia para exibir e vender arte e apoiar as aspirações comerciais e culturais do CI-AA para o bloco hemisférico" (Herrera, 2017: 10). No mesmo período, Lincoln Kirstein visitou metrópoles sul-americanas em dupla missão: novas aquisições de obras para coleção do MoMA e observação das condições políticas para o departamento de guerra da Inteligência Militar. O catálogo de suas aquisições converteu-se em referência fundamental para solidificar a

‘arte latino-americana’ como objeto de interesse de um mercado específico, bem como de investigação acadêmica nos país. Kirstein propôs também a criação de um Departamento de Arte Latino-americana como seção permanente no governo e no MoMA.

Em 1942, um importante passo na institucionalização desse campo foi o *Preliminary Directory of the Field of Art in the Other American Republics*, um documento longo contando com contribuições de Kirstein e Morley, destacando a necessidade de se focar sobre contextos nacionais mais do que numa imagem geral da região. Essa preocupação, no entanto, não parece ter permeado os próximos passos de formação do campo, e, em 1945, René d’Harnoncourt, então curador do MoMA, promoveu conferência intitulada *Studies of the Latin American Art* no museu, marcando uma espécie de consenso sobre o rótulo regional que designaria o nascente campo de interesse.

A concepção de ‘outras repúblicas americanas’ trazida em 1942 parece indicar uma reformulação transitória mais ampla da compreensão de uma cartografia conceitual e estética que dizia respeito ao status da relação entre os vários países das Américas, evocando um direcionamento hemisférico ou continental que teve no movimento Pan-americano, entre final do século XX e meado dos 1940, sua articulação intelectual, cultural e política. Sua institucionalização na capital do país, com a construção da *Pan American Union* (PAU), no início do século XX, objetivou abrigar uma missão de diplomacia cultural que, a partir dos anos de II Guerra Mundial, contou com um *Visual Arts Sector*, através do qual agentes do universo artístico e da política, em diálogo, proclamaram a entrada da ‘arte latino-americana’ no contexto internacional, conectando os contextos de modernização de cidades latino-americanas no período[105].

A socióloga María Laura Ise (2016), foca sobre duas exposições de grande escala e visibilidade que agruparam obras de arte provenientes da América Latina nos EUA sob a categoria ‘*Latin American art’* – nomeadamente, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (no *Indianapolis Museum of Art*, 1987), e *Latin American Artists of the Twentieth Century* (no MoMA, 1993). Ise considera ambas mostras como marcadoras

[105] A pesquisadora Claire Fox (2013) oferece ampla análise sobre a PAU e setor de artes visuais, centrando-se sobre a carreira de artistas, intelectuais e *cultural policymakers* ligados à insitutição e envolvidos com o universo artístico de diferentes contextos nacionais da região, como José Gómez Sicre e José Luís Cuevas.

de uma terceira onda de interesse sobre 'arte latino-americana' por instituições, mercado e público daquele país. E a articulação ou incorporação das artes visuais como fonte para a composição da dimensão estética dessa "metageografia" da América Latina não se dava isolada de manifestações da cultura popular e outras linguagens artísticas, como fica patente no comentário do crítico Gluek para o *The New York Times*: "[...] pela salsa e o merengue, o Jazz latino, o tango argentino, filmes como '*La Bamba'* e '*Stand and Deliver*', romances de García Márquez e Isabel Allende, agora abarca as artes visuais" (Ise, 2016: 130).

As expectativas e projeções vinculadas a essas exposições não se difundiram sem amplo debate à época, no casa da exposição de 1987, a vinculação ao 'fantástico' por adjetivação elucidava a conexão com o boom literário que ocorrera na década anterior (e naquele contexto passava a se aplicar a todo arco temporal abarcado pela coleção exposta, dos anos 1920 aos 1980). Enquanto a mostra do MoMA, de 1993, derivava da iniciativa da *Comisaría de la Ciudad de Sevilla*, em comemoração ao Quinto Centenário do 'descobrimento' do Novo Mundo[106], e foi auspiciada pela curadoria de Waldo Rasmussen, quem a divulgava como "O mais extenso panorama da arte moderna latino-americana já reunido" (Ise, 2016: 271). Como Ise destacou a partir de análise documental, a curadoria de Rasmussen se baseava no que defendera como "punto de vista internacional", que repudiava a apresentação da arte por critérios de nacionalidade. Porém, a delimitação de uma pertença/procedência geográfica não deixa de ser o critério fundamental sob o qual as obras foram classificadas, agrupadas e expostas.

O rótulo 'arte latino-americana' mantém os objetos que abarca acomodados em uma espécie de nicho, muitas vezes mais conectado com outras categoria como 'arte étnica', outro tópico de interesse naqueles anos de exaltação de pluralismos e novas perspectivas (que teve marco com a inauguração da *Bienal de La Habana*, em Cuba, em 1984, dedicada exclusivamente à arte da América Latina). A categoria geopolítica que engloba um conjunto de produções e proposições artísticas como 'latino-americanas' veicula valores sobre a própria região, como a rubrica da 'fantasia' ou do 'engajamento político' contra governos opressores. A difusão

[106] Ou do "encubrimiento del Otro" como propôs Enrique Dussel em livro de 1994, após tantas atividades e discussões que se desenrolaram no marco dos 500 anos, em 1992. A exposição montada no MoMA no ano seguinte, foi anteriormente apresentada em três cidades europeias, Sevilla, Paris e Colônia.

dessa produção sob a categoria geopolítica como dimensão estética da esfera pública atua como meio de reiterar a sua validade, muitas vezes 'essencializada' ou 'naturalizada' através de experiências afetivas, emocionais e simbólicas, que são vivenciadas na relação com imagens e objetos.

Porém, esses são dispostos ao público num contexto discursivo de múltiplas camadas, e uma pergunta que deve vir desse entendimento é: e que condições e com que efeitos e dissonâncias interpretativas essa conformação categórica da 'arte latino-americana' nos EUA é recebida e integrada nas esferas públicas (estéticas) locais de países da América Latina? Como são apropriadas e reconfiguradas para a conformação de um mundo estético nos contextos latino-americanos? E como essa reformulação, às vezes crítica, também fornece vetores de força que atuam sobre os modos como essa categoria se naturaliza ou se revela arbitrária numa esfera pública estética transnacional?

Talvez a intervenção urbana *This is not America (a Logo for America)* instalada pelo artista chileno Alfredo Jaar em plena *Times Square* ilustre a maneira ruidosa como a produção artística se insere na categoria geopolítica, reformulando-a ao ponto de evidenciar a arbitrariedade de suas fronteiras: mapa e bandeira dos EUA num *light board* com a inscrição "Isto não é a América", seguidos por um mapa do continente inteiro e a inscrição "América". O que essa intervenção questiona é exatamente a assimetria da oposição conceitual que reforça a existência de uma América pela sua alteridade adjetiva, a Latina.

6. Proposições finais acerca de uma geografia estética complicada

Retomando o excerto da crônica de Rachel de Queiroz com o qual abri este texto, apelo a esse movimento contraditório entre "ninguém dar ouvidos" a uma canção e a repercussão que leva a esse registro de segunda ordem. Talvez damos ouvidos e levamos adiante em nossas conversações conscientes uma parcela muito ínfima dos estímulos, sensações, imagens e narrativas que constituem os modos como encontramos sentido no que se conforma como 'realidade'. Quando dei ouvidos a uma entre tantas coisas que compunham o ambiente sonoro de uma exposição, uma pergunta cochichada ao longo de uma conversa, que nem sei ao certo se se referia ao

conteúdo específico daquele pavilhão[107], entendo ter desnaturalizado os processos de constante reformulação e incorporação das cartografias estéticas que as exposições, mesmo que não intencionalmente, acabam por gerar e colocar em circulação.

Quando não damos ouvido a todos os tipos de sons nas ruas, conversas em exposições, e um amplo processo que antecede e acompanha a realização e divulgação de uma exposição de artes visuais, não necessariamente estamos imunes aos mapas simbólicos que nos oferecem, e que recebemos, articulando, justapondo e fragmentando, com uma vasta gama de imagens, sons, ideias e valores advindos de diversas fontes e meios, dando mais ou menos ouvidos a tantos fenômenos que nos circundam. A cronista que deu ouvidos ao músico sul-americano também é sul-americana, e talvez identificações e estranhamentos entre ouvinte e enunciador sejam aspecto fundamental nesses processos de construção e compartilhamento de cartografias estéticas do mundo. Vale ressaltar que Queiroz notou que a guitarra tocava um tango e não um hino nacional.

Há uma diferenciação importante nas condições de produção e circulação de obras de arte entre países (e país latino-americanos), e entre momentos da história de cada um, flagrante a partir de desenvolvimentos ou atrofias de centros urbanos cosmopolitas com estrutura institucional para a arte moderna e contemporânea, emergência, solidificação ou desmantelamento de políticas culturais, mercados de arte e espaços independentes. Há também alterações no coeficiente democrático das esferas civis nesses contextos, que operam no sentido de propagar ou coibir acesso e suporte a experiências com a arte.

A constante reformulação de categorias geopolíticas por seus conteúdos estéticos e vice-versa dá-se no interior de uma dinâmica bastante complexa, mediada por camadas de práticas discursivas que incluem as exposições de arte, eventos culturais, formas de visibilidade de produções culturais (literárias, cinematográficas, musicais, gastronômicas, publicitárias, etc.), relacionadas às interpretações intelectuais e midiáticas desses fenômenos (por parte da crítica, da academia, do jornalismo), que propõem, reforçam e questionam sistemas classificatórios e categorias componentes.

[107] Como mostra a socióloga Lígia Dabul (2008), comentários, interpretações e avaliações conversadas durante visitas a exposições não necessariamente são vinculados ao conteúdo específico exposto, são mais ruídos da sociabilidade que invadem esses espaços em que se espera atenção para contemplação das obras.

Banana Market/Art Market, obra de Paulo Nazareth apresentada na feira *Art Basel* de Miami em 2011, evidenciava a permanência de contradições sobre valores e expectativas projetados sobre a categoria "geoestética" que rotula a produção de artistas latino-americanos questionada décadas antes, como com a obra de Jaar mencionada acima. E, ao mesmo tempo, as atualizava, enfatizando o papel do mercado. Em frente a uma kombi abarrotada de bananas, o artista segurava um cartaz inscrito "MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE", contando com estereótipos sobre sua origem, seu fenótipo, sua roupa, sua trajetória até aquele evento (mostrada em registros fotográficos). Jogou luz à nova intensidade de uma dinâmica comercial que se solidificava também como reformulações da categoria 'arte latino-americana', considerando inclusive a incorporação de seu aspecto crítico.

Referências Bibliográficas

Anjos, M.; Farias, A. (2011). *Artur Barrio: Pavilhão Brasileiro na 54ª Bienal de Veneza*. Fundação Bienal de São Paulo.

Barriendos, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano: estudios globales del arte, geografías subalternas y regionalismos críticos* (tese de doutoramento). Universidad de Barcelona.

Barrio, A. (1978). *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Basbaum, R. (Ed.). (2001). *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

Buarque de Holanda, S. ([1936] 2015). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras.

Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Campinas: Editora Unicamp.

Canongia, L. (Ed.). (2002). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições.

Calirman, C. (2013). *Arte brasileira na ditadura militar.* Rio de Janeiro: Ed. Réptil.

Dabul, L. (2008). Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaio*, v. 16, pp. 55-63.

DeNora, T. (2011). *Making sense of reality: Culture and perception in everyday life*. Los Angeles: Sage.

Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del 'mito de la modernidad'*. La Paz: CIDES-UMSA.

Feres Jr., J. (2005). *A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos*. Bauru: EDUSC.

Ferreira, G; Terra, P. (2000). *Situações: arte brasileira anos 1970*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil.

Filipovic, E. (2010). Introduction. In Filipovic, E.; et alli (Eds.) *The biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*. Bergen: Hatje Verlag.

Fox, C. F. (2013). *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnessota Press.

Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar.

Freitas, A. (2013). *Arte De Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP.

Gerber, A. (2017). *The work of art: value in creative careers.* Stanford University Press.

Habermas, J. (1984). *Mudança Estrutural da Esfera Pública – investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Presente.

Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. In *European Journal of Cultural Studies*, v.15(6), pp. 695-702.

Heinich, N. & Pollak, M. (1996). From museum curator to exhibition auteur: Inventing a singular position. In R. Greenberg et al. (Eds.) *Thinking About Exhibitions.* Londres: Routledge, pp. 231-250.

Herrera, O. (2018). *American Interventions and Modern Art in South America*. Gainesville: Florida University Press.

Ise, M. L. (2016). *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992* (tese de doutorado). UNAM, Cidade do México.

Jacobs, R. (2012). Entertainment media and the aesthetic public sphere. In J. Alexander et al. (Eds.) *Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.

Jürgens, S. V. (2016). *Instalações provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Mathias, S. (2004). *A militarização da burocracia: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação*, 1963-1990. São Paulo: Ed. UNESP.

Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty.* Cambridge: Harvard University Press.

Mitchell, W. J. T. (Ed.) (1992). *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press.

Morais, F. (2001). *Do corpo à Terra: Um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural.

Morse, R. (1995). *O espelho de Próspero: cultura e idéia nas Américas*. São Paulo: Cia. das Letras.

Moulin, R. (2007). *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.

Paz, O. ([2015] 1950). *El laberinto de la soledad*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

Pinheiro, M. (2014). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo.

Osório, L.C. (1999). *Imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Graal Editora.

Santiago, S. (2006). *Raízes e labirintos da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.

Santos, G. (2014). *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (tese de doutorado). UFRJ, Brazil.

Sassatelli, M. (2016). Symbolic production in the Art Biennial: Making worlds. *Theory, Culture & Society*, pp. 1-25.

Sassatelli, M. & Giorgi, L. (2011). Introduction. In L. Giorgi, L. et al (Eds.). *Festivals and the cultural public sphere*. Londres: Routledge.

Scovino, F. (2009). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Sheikh, S. (2014). Once upon a time in the west: Or, the rise and fall of the (bourgeois) public sphere, as told by Jürgen Habermas. *Art & the Public Sphere*, v.3 (2), pp. 151–160, doi: 10.1386/aps.3.2.151_1

Souza, T. M. (2015). *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a prática e o debate no Brasil* (tese de mestrado). UFJF, Juiz de Fora.

II.4. Cidades, gestos, imagens em *provoc-ações*

II.4. Cities, gestures, images in provoc-actions

Elenise Andrade

Resumo

Este capítulo aborda o projeto de pós-doutoramento "Provoc-ações: (des)ocupar imagens, (des)enquadrar escritas, perambular por *Bahias e Portos*" realizado na Universidade do Porto. Buscamos aproximações entre educação e conceitos da filosofia da diferença pela via das visualidades. *Oficinas* entendidas como momentos de fazer/pensar imagens – e não procedimentos analíticos pretendendo identificar o que 'elas representam, explicam, registram'. Três instituições escolares portuguesas abrigaram as *Oficinas,* auxiliando-nos sobre o questionamento: Que linhas-fios (des)escrevem as cidades pelo funcionamento diagramático gesto-corpo-signo? Em cada uma das instituições, um artefato cultural a (des)contar sobre cotidianos, sensações, conhecimentos. Funcionamento diagramático por entre cidades a intensificar linhas, cores, luzes, sombras, estudantes, professores.

Palavras-chave: imagem, filosofia da diferença, arte, educação escolar.

Abstract

This chapter is about the postdoctoral project "Provocations: (dis) occupy images, (dis) framing writings, wandering through Bays and Ports" that was developed in the Faculty of Arts of the University of Porto. We seek approximations between education and philosophy of difference's concepts through visuality. Workshops understood as moments of making / thinking images - not analytical procedures intended to identify what 'they represent, explain or record'. Three Portuguese school institutions housed the Workshops, helping us to think about: Which lines (dis) write the cities by the diagrammatic gesture-body-sign operation? In each of the institutions, a cultural artifact to (dis) tell about every day, sensations, knowledge. Diagrammatic operation between cities to intensify lines, colors, lights, shadows, students, teachers.

Key words: image, philosophy of difference, art, schooling.

1. Atra*versar*

OU

A menina de lá

> *E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.*
> *Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. – "Ninguém entende muita coisa que ela fala..." – dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: - "Ele xurugou?" – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas,*

> *pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: - "Tatu não vê a lua..." – ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só pura vida* (Guimarães Rosa, 2001: 67-68).

Estórias absurdas que nos atravessam e ao Oceano Atlântico[108]. *Tatu não vê a lua.* Quem vê? A menina de lá? Gestos, expressões, parênteses, hífen, cores a nos convidarem a uma mobilização da vida ordinária. *Ninguém entende muita coisa que ela fala...* Uma porção de atra*versações* entre imagens, cidades e conceitos deleuzianos percorrerão esse texto, quase como uma *precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo.* Uma vontade de (des)educar a educação por atra*versamentos* a funcionarem politicamente, nos termos de Rancière (2012: 60):

> *A política é a prática que rompe a ordem da política que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns.*

Subversões, resistências, residências, urgências. Esse texto traz provoc-ações imanadas do projeto de pós-doutoramento "Provoc-ações: (des)ocupar imagens, (des)enquadrar escritas, perambular por *Bahias e Portos*" desenvolvido com a supervisão de Paula Guerra no Departamento de Sociologia na Universidade de Letras da Universidade do Porto. A (des)ocupação e o (des)enquadramento proposto nesse projeto de pesquisa também vem acompanhado das incursões das pesquisadoras Alda Romaguera e Alik Wunder (Wunder & Romaguera, 2014; Romaguera & Wunder, 2016) em momentos de encontros e criação junto a imagens e letras e palavras e fios junto às oficinas que realizam no desenvolvimento do projeto de pesquisa "In-ventos por entre áfricas, literaturas e imagens":

> *Composições, sobreposições e disjunções entre fragmentos de livros, poemas rasgados, ilustrações e fotografias. Contingentes e potentes encontros entre poemas e imagens num jogo de experimentação fotográfica e escrita. [...] As foto-escritas experimentais derivam de exercícios de mixagem que se in-ventam a cada encontro, movidos pela pergunta: o que podem as palavras frente à força das imagens? Extrair da palavra sua significação, fazê-la vibrar, é um dos desafios quando se cria um espaço de experimentação coletiva.* (Romaguera & Wunder, 2016: 129-130).

[108] Este capítulo aborda o projeto de pós-doutoramento da autora intitulado "Provoc-ações: (des)ocupar imagens, (des)enquadrar escritas, perambular por Bahias e Portos" realizado na Universidade do Porto – Departamento e Instituto de Sociologia sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, visitamos três instituições escolares com a proposta de que os estudantes fissurassem a vontade de (re)cognição de cidades, deixando-se contaminar pela vontade de entender, sentir, explorar, inventar a cidade não apenas como cenário, mas sim que se desenhe como máquina produtora de signos, expressão, conhecimentos, "outros modos de ver, de maquinar e de magicar" (Godinho, 2016: 33). Esse capítulo buscará, a partir deste cenário, arrastar a arte para fissurar os controles fixadores e possibilitar emergir os lugares-sensações através de uma afecção. Explorando, por meio desta proposta de pesquisa-intervenção, formas de partilha que envolvem (outros) modos, implicando uma ideia de efetividade do pensamento (Rancière, 2012). Pensar/expressar a arte não como um modelo formatado de conhecimento, mas aceitar uma invasão de fluxos, potências, estremecimentos.

A arte como nutrição e potência para que não sejamos formatados pelos poderes a nos censurarem os pensamentos e as sensações, expulsando palavras de ordem a pré-definir e classificar o que é passível de ser visto e admirado, em detrimento de nossas pequenas e sensíveis vivências pelos espaços e tempos que experienciamos. Apostamos, aqui, em uma proposta junto ao pensamento de O'Sullivan (2009), para quem a prática artística contemporânea não oferece mais do mesmo, não produz 'conhecimento', não proporciona um reconfortante espelho refletindo uma subjetividade já estabelecida. Tais artistas seriam, portanto, um tipo de profetas traidores, "[...] na medida em que realizam uma traição em relação aos nossos regimes afetivos/significantes mais dominantes (isto é, a realidade consensual)" (2009: 248). Trair o consenso, a comunicação junto a uma palavra de ordem.– "Nhinhinha, que é que você está fazendo?" – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - "Eu... to-u... fa-a-zendo." Fazia vácuos. (Rosa, 2001: 68). Explorar vacúolos de comunicação, em uma movimentação gesto-corpo-signos em momentos de produção de imagens em três instituições portuguesas localizadas em cidades pertencentes à região da Porto, Portugal.

Invenções incomuns pelos espaços das vidas ordinárias, que de tão comuns, muitas vezes frágeis, gesticulam em singularidades que promovem a existência. Não uma promoção pela comunicação, por uma linguagem de acordos e consensos, mas na experiência, na impossibilidade de um entendimento puramente cognitivo. "Se a experiência estética toca a política,

é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais". (Rancière, 2012: 60) Afecções.

Ampliar as linhas e os pensamentos dos signos emitidos arriscando-nos com Deleuze e o funcionamento do diagrama quando o filósofo, ao atra*versar* a obra de Francis Bacon, propõe que o pintor, em seus quadros, desafia a figuração e a narração. Aspectos que, para Deleuze (2007), são efeitos que teimam em invadir os quadros (não somente os de Bacon). Esse desafio desata fios e linhas e forças – o diagrama. Assim, experimentamos, junto a esse conceito, tencionar o que chamamos de 'política representacional', manifesta na insistência em uma delimitação estrita da verossimilhança, priorizando um modelo hierarquizante de comunicação-recognição, produzindo poucas possibilidades de multiplicação de sentidos para os fenômenos, os objetos, as imagens, as escritas, a vida, o mundo.

Cidades, gestos, imagens emissoras de signos. Godinho (2007), quando traz Deleuze (2003) e o conceito de signo, nos lembra:

> *Os signos artísticos (...) têm um 'poder' sobre todos os outros. Poder esse que lhes vem da possibilidade de introduzirem um Tempo que não existe nos outros signos, que opera transformações das matérias e dos materiais.* (Deleuze, 2003: 20).

Cais, praias, vazios, azulejos, cidades em funcionamento diagramático, intensidades a forçarem o movimento criativo e inesperado do pensamento, da proliferação de sentidos. Em um borramento entre ficção e realidade a cidade se nos apresenta como uma paisagem-sonho a ser per-corrida sem pressa, ex-pressão a pulsar em cotidianos múltiplos, efêmeros, intensivos. Nosso objetivo, portanto, não se detém em comparações, explicações sobre o que tal imagem representa, qual(is) conhecimento(s) pode(m) ser detectado(s), mas desejar, nos encontros com os estudantes, professores e imagens, cidades que escapam, se contorcem, desmoronam de uma representatividade e que nos provocam a questão de pesquisa: Que linhas-fios (des)escrevem as cidades pelo funcionamento diagramático gesto-corpo-signo?

2. Perambular

OU

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai

Figuras II.4.1: Des-*fios*

Fonte: Fotografias de autoria de Marli Wunder postadas em sua conta pessoal no *Instagram.*

Des-alinhar... Vagabundear. Perder-se pelos séculos. Deslocar-se de 'seu tempo. Escutar os fios. Venha, menina, tocar os corpos, ver com a pele, ouvir com os dedos. Sensações perturbadoras? Cotidiano perturbador? Estar perdida e procurando alguém não seria tão perturbador quanto? Mas não seriam as perturbações gestos de um cotidiano vivo e(m) experiência? Perambular pelo funcionamento da expulsão de uma necessidade de explicação e (re)cognição dos limites olhos-tato-ouvidos-cidades-pensamentos. Gestos-signos que nos inspiraram a uma metodologia da pesquisa em experimentações.

Signos-diagramas convidando-nos a recusar a investida na produção de sistemas homogêneos de pensamento que atravessam imagens, textos e sons na contemporaneidade e, para isso, assumir o conceito de diagrama como proposta de exploração das potencialidades intensivas dos/nos signos a nos impelir a explorar uma zona de fissura. Imagens produzidas provocando um mundo-signo ao experimentar-se junto às ficções, fazendo fugir um cotidiano que se coloca como presente ou registro de um passado (Andrade & Bastos, 2017). Estar aberto aos pequenos e delicados gestos, quase (in)visíveis, quase (in)tocáveis, entendidos com Lapoujade (2017: 15) como a

> *maneira de fazer existir um ser em determinado plano. [...] Cada existência provém de um gesto que o instaura, de um 'arabesco' que determina que será tal coisa. Esse gesto não emana de um criador qualquer, é imanente à própria existência.*

Deslimitar uma metodologia de pesquisa em escritas não comunicáveis que, atra*versada* pelos gestos, apresente-se como uma "comunicação de uma comunicabilidade" (Agamben, 2015: 60). Gaguejar, balbuciar. Como desentender a escrita, a linguagem, para potencializar a fissura, o caos e nos lançar aos vestígios dos gestos-corpos-signos da cidade? A escolha pelos procedimentos e posturas metodológicas aqui apresentados já nos atravessam desde 2014, quando iniciamos o projeto de pesquisa *As cidades (des)enquadradas em imagens: experimentações (atra)versando o conceito de signo*[109], envolvendo *Oficinas*[110] no Colégio Estadual Aristides Cedraz (CEACO), Ichu, no sertão baiano, com aproximadamente 20 estudantes que, em 2014, cursavam o primeiro ano do ensino médio. Experimentamos um conceito de *Oficina* como momentos de experimentação, onde provocamo-los, com o auxílio de várias obras artísticas a eles apresentadas, a in-ventarem imagens da cidade que transgredissem a política da representação, para, então, possibilitarem a imersão em uma lógica das sensações, pulsações de lugares recortados pelo instante de um clique sob o olhar deslocado do fotógrafo (Almeida, 2015).

Arrastar essa vivência espaço-temporal para os encontros ocorridos com os estudantes portugueses. Gestos-signos em expansão, e não procedimentos analíticos pretendendo identificar o que as imagens 'representam', 'o que elas querem dizer', 'o que explicam e registram'. As *Oficinas* se apresentam como exercício de criação por meio de uma aproximação com o campo da arte no intuito de provocar o campo da educação. Imagens e pensamentos que nos instigam a questionar: o que podem as imagens quando não pretendem explicar, ilustrar, registrar as cidades? (Andrade, Almeida & Brandão, 2017).

Propomos, na pesquisa aqui apresentada, uma ampliação desses procedimentos em outras (des)ordens, linhas de potência em gestos imperceptíveis. Funcionamento maquínico no re-a-linhar o pensar a sensação

[109] Projeto aprovado pelo Edital MCTI/CNPq/MEC/CAPES Nº 43/2013, coordenado por Elenise Cristina Pires de Andrade, Universidade Estadual da Feira de Santana.

[110] As oficinas sempre ocorreram na escola, envolvendo aproximadamente 20 estudantes que, em 2015, data da primeira oficina, cursavam o segundo ano do ensino médio. Tais encontros duraram cerca de duas horas, sendo realizadas em 17/04; 12 e 22/05 de 2015, nessa última contamos com a presença de Alik Wunder, professora da Faculdade de Educação da Unicamp, que também compõe a equipe de pesquisadores deste projeto. No ano de 2016 tivemos as oficinas em 17/06, quando trabalharam com vídeos produzidos por professores de Florianópolis, sob a coordenação de Davi Codes e Leandro Belinaso, da Universidade Federal de Santa Catarina (mestrando e professor, respectivamente) e a última ocorreu com a artista Marli Wunder, em 26/08.

para o plano educação desconsiderando movimentos que levem a concretizações, centralidades e determinações seja da ciência, da arte, do tempo, da produção de conhecimento ou do próprio pensamento. Outras formas de partilha em (des)ocupações, (des)enquadramentos.

Provoc-ações. Fios-palavras em uma intimidade quase exposta. Gestos. Imagens que escorrem. Aposta no caos das linhas do diagrama, funcionamento imprevisível, investindo nas possibilidades táteis dos olhos, visuais do ouvido. Pele que escreve, orelhas que enxergam. Afecções a encurvar os pilares e os ditames da educação em um funcionamento do gesto a desorganizar o consenso, a implodir uma busca estrita da recognição, fissuras na política de pensar o já pensado. Fios-linhas enquanto potentes forças diagramáticas em imagens e escritas que desmancham a cidade e suas maquinarias. Que gestos (des)ocupariam essas cidades-diagramas? Que não são nem reais nem fictícias, mas uma cidade em devir, imprevisível e infinitamente potente...

> *Para que o diagrama funcione, para que ele seja diferente de um simples esquema, é preciso que ele revele o sentido das suas singularidades. E é porque o diagrama está sempre na interface do actual e do virtual que ele pode assegurar a passagem de um a outro por uma maquinaria que é a alma do diagrama. Essa maquinaria não está lá para representar objetos, mas para produzir, no real, uma actualização das suas componentes virtuais, revelar ao mundo sensível uma face inédita do objeto.* (Godinho, 2013: 141).

Esvaziar dados já dados de antemão. Desfazer os dualismos. Não perguntar o que esses gestos mostram da/na/com a cidade, mas o que as intensidades e forças que a atravessam e povoam querem nos mostrar... Gestos-linhas. “Difícil é não haver um mundo à nossa espera para ser criado, é estar no meio” (Godinho, 2016: 33). Deslocar, desclassificar. Pensamentos desejantes em desequilibrar fronteiras fixas entre imagem, ficção e realidade; conhecimento e explicação; educação, arte e criação, indo em busca de um modo, um funcionamento do gesto. Intensidade do instante.

> *Propomo-nos: pensar com potências que nunca são más nem negativas, com forças novas e desconhecidas, forças sem palavras e, com elas, sem imagens e com milhões de imagens a passar sem cessar, sempre com sons e gritos não sonoros, sensações e afectos alegres que penetram de forma assignificante todos os corpos.* (Godinho, 2016: 34).

Por onde transitaria uma vontade de assignificar o plano ‘educação’ numa (des)ocupação? Propomos uma postura no desmanchar-se em possibilidades e ampliações de provoc-ações, multiplicação de sentidos atra-*versando* imagens, borrando a fixidez do traço-palavra, do pixel-luz, perder-se em qualquer século, (s)em busca. (Des)aproximações das imagens do

plano estrito do registro e da veracidade através de vivências de um cotidiano (Andrade 2012, 2015, 2016). *Uma menina...*

> *Aproximei-me do microscópio e olhei pela sua lente. O primeiro choque fez dançar as letras de um lado para o outro, mas de imediato se fixaram e li: 'NÃO DIRIGIR A PALAVRA AO NOSSO PÓ'.*
> *Afastei o olho do microscópio, desviei a cabeça e olhei de novo para a folha [...] Perguntei-lhe [a Agam, o escritor da 'linha'] se ele conseguia ler a linha, foram mesmo essas as palavras que eu usei: Consegue ler a linha sem o microscópio? Claro, respondeu.*
> *- Não consigo escrever a linha sem o microscópio e sem os meus utensílios de pormenor, mas consigo ler, sem qualquer problema* (Gonçalo M. Tavares, 2015: 152-153).

3. Provoc-ações (des)montadas

OU

A menina quebrada

> *Catarina estava aterrorizada. "A menina... A menina..." Ela continuava repetindo. Olhei para os lados e demorei um pouco a enxergar o que ela tinha visto em meio a tanta gente. Uma garota de uns 12 anos, talvez, com uma perna engessada. "Quebrou..." Catarina repetia. "A menina...quebrou."* (Eliane Brum, 2013: 425).

Provocar fissuras no movimento *escreverpesquisar* até quebrar, aterrorizar. Desmontar. Talvez não conseguir escrever uma linha sem os utensílios, mas ser tocado pela possibilidade de leitura! Que Porto poderia ser inventada, conhecida, sentida, expressada pelos gestos fotográficos dos estudantes envolvidos nessa pesquisa? Alunos de três instituições de ensino: Escola Artística de Soares dos Reis (12.º ano) localizada na cidade do Porto; Escola Superior de Artes e Design (ESAD), alunos de graduação da *Licenciatura em Comunicação* situada em em Matosinhos e, em Gondomar, alunos do 7.º ano de Percurso Curricular Alternativo[111] da Escola Básica dos 2.º e 3.º Ciclos de Fânzeres. As aproximações com essas instituições ocorreram durante os meses de dezembro de 2017 e maio de 2018, sempre com a participação dos professores e professoras envolvidos com as diferentes turmas e a proposta de produção de imagens dos lugares vivenciados cotidianamente por parte dos estudantes. Em cada uma das instituições, um artefato cultural 'final' expressou os gestos provocados com as atividades.

O percurso mais prolongado aconteceu junto a turma da Escola Artística de Soares dos Reis, uma classe de 20 alunos do Curso de Produção

[111] "Os Percursos Curriculares alternativos (PCA) são uma medida de promoção do sucesso educativo, no ensino básico. Trata-se de uma oferta específica de natureza complementar a outras existentes tendo em vista a inclusão social e o cumprimento da escolaridade obrigatória." Fonte: http://www.dge.mec.pt/percursos-curriculares-alternativos

Artística[112], na especialização "Têxteis"[113], notadamente com o objetivo de promover a arte têxtil contemporânea, suas técnicas e materiais, trazendo o passado até aos nossos dias, continuando com as explicações da professora Cristina, com que desenvolvemos todo o trabalho na escola. A ideia da professora foi incrível, já que ela propôs para a turma um projeto que envolvesse as "Narrativas de viagem"[114] no percurso casa-escola-casa através de fotografias. A apresentação desse projeto iniciou-se com Álvaro de Campos: "afinal, a melhor maneira de viajar é sentir". Sensações por paisagens expressivas de seus cotidianos. Após essa etapa, as estudantes construíram um conceito acerca dessas experiências a fim de planejar um artefato escultural (com dimensões máximas de 50 cm x 50 cm) usando pelo menos três técnicas têxteis. Em junho de 2018 essas esculturas foram expostas na Fundação Escultor José Rodrigues.

Figura II. 4. 2: Momentos de produção das esculturas têxteis na Escola Artística de Soares dos Reis em 2018

Fonte: Fotografias do arquivo pessoal da autora.

O encontro com graduandos da *Licenciatura em Comunicação* na ESAD (Escola Superior de Artes e Design) em Matosinhos ocorreu durante 3 aulas do professor Luís, docente da disciplina optativa para o terceiro ano, "Fotografia" e, em sua maioria, estudantes pertencentes ao *Erasmus*[115]. A

[112] Maiores informações disponíveis no site da Escola: https://producaoartistica5.wixsite.com/easr-pa.

[113] Maiores informações disponíveis no site da Escola: https://producaoartistica5.wixsite.com/easr-pa/copia-ceramica.

[114] "***Viaje na sua viagem diária.*** Pretende-se que cada aluno observe o seu percurso casa-escola, escola-casa e faça um registo fotográfico deste. É importante que, nesse registo, contenha imagens de pessoas, edifícios (arquitetura), paisagens, texturas, objetos, movimentos, sensações, sombras... imagens que traduzam o vosso quotidiano e o vosso percurso. Procure informações sobre os sítios que percorre diariamente. Devem sobressair nos vossos registos a multiplicidade de perspetivas e sensações que exprimem a vossa rotina."

[115] "A internacionalização da escola remonta à sua fundação. Passa pelo intercâmbio ERASMUS, pela mobilidade de estudantes, professores e pessoal técnico, pela divulgação de projetos académicos e pela

proposta foi a de apresentar para os alunos o projeto de pesquisa e, logo em seguida, solicitar a produção de fotografias da cidade do Porto para a produção de um *fanzine*. Para o convite aos estudantes, formulei os seguintes questionamentos: Qual é a cidade (do Porto)? Como podemos compreendê-la? Que visões não posso ver? Que sons não posso ouvir? Que ações podemos provocar para desestabilizar visões e sons do Porto produzidos enquanto perambulo pelas ruas? Que imagens podemos (não) ocupar através deste movimento? Que escritos podemos (des)enquadrar nesta viagem?

Figuras II. 4. 3: Páginas do fanzine – ESAD
Fonte: Fotografias do arquivo pessoal da autora.

A última instituição a ser visitada localiza-se em Gondoma. Encontramo-nos com alunos do 7.º ano de Percurso Curricular Alternativo[116] da Escola Básica dos 2.º e 3.º Ciclos de Fânzeres. Nossas atividades aconteceram durante a disciplina de Português, e a professora e coordenadora Ana Paula me colocou em um grupo privado na rede social *Facebook* contando com 17 estudantes. Tivemos uma interessante interação com a produção de muitas fotografias que serviram de suporte para um

realização de eventos e publicações de design. Atualmente, a ESAD tem parcerias e contratos bilaterais com cerca de 150 instituições de ensino superior dos cinco continentes. (Fonte: https://esad.pt/pt/escola)

[116] "Os Percursos Curriculares alternativos (PCA) são uma medida de promoção do sucesso educativo, no ensino básico. Trata-se de uma oferta específica de natureza complementar a outras existentes tendo em vista a inclusão social e o cumprimento da escolaridade obrigatória." Fonte: http://www.dge.mec.pt/percursos-curriculares-alternativos

trabalho formal solicitado pela professora, que foi apresentado na classe em forma de um arquivo *power point.*

Figuras II. 4. 4: Fotografias dos percursos cotidianos dos estudantes na Escola Básica dos 2.º e 3.º ciclos de Fânzeres em 2018

Fonte: Fotografias do arquivo pessoal da autora.

4. F(r)iccionar

OU

A menina sem palavra

> "[...] recolocar o texto como um espaço-tempo de experimento de imaginação, um campo de montagem. A ficção permite-me assumir a não transparência da escrita sem, entretanto, dispensar a alteridade, quer pelo risco de autoencapsulamento, quer por riscar da paisagem os diversos modos pelos quais a diferença distorce, desloca, faz derivar e constitui a escrita da pesquisa. Thiago Ranniery, 2018

Ficcionar como condição da pesquisa conferir alteridade a uma força animada e movente de corpos e objetos, como propõe Ranniery (2018), gestos a gestarem expressões (s)em educação. "Permitir que a ficção teça processos educativos significa criar fissuras, lidar com o inesperado, fruir entre conteúdos e sensações, procurar pelo dado novo (dentro e fora da imagem), revelar aos olhos aquilo que não se vê." (Leite, 2017: 30)

Fricionar um pensamento flâneur sobre-com as cidades, as imagens, os corpos. Mobilização da vida ordinária, pulsante, a esparramar-se em gestos de re-existência, signo-gesto na radicalidade da política. Corpos intensivos. "O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta" (Agamben, 2015: 58). Multipli-cidades a ocuparem cores, conceitos, formas, esculturas. Expressões que se estendem a outros movimentos de expansão, gestando contágios entre cidades, ruas, paredes, olhos, mãos. Contaminações através de gestos estéticos para arrastar a resistência política provocando um intenso afeto para desestabilizar o

pensamento. (Des)educar uma educação na/com a afecção, em uma enunciação redesenhada para um espaço das coisas comuns, como nos traz (Rancière, 2012). Lugares-sensações à medida que caminhamos pelas rachaduras e interstícios da criação em re-existências das cidades do Porto, Matosinhos e Gondomar.

Narrativas de viagem a desestabilizar o narrável no sentido da linearidade e justificativa de que houvessem fios delimitadores entre realidade e ficção; certo e errado; ação e pensamento. Esculturas têxteis que foram esculpidas a partir de conceitos criados pelas alunas em contato com as imagens produzidas cotidianamente. Na obra *Plantei edifícios*, a aluna assim justifica suas escolhas:

> O meu conceito dirige-se para o passar do tempo em função da rotina. No nosso quotidiano passamos por edifícios que têm história sendo estes agora apenas a fachada de algo que antes foram. Isto adequa-se à nossa rotina pois com o passar do tempo o quotidiano de hoje será mais tarde uma mera memória. Sendo assim associo os edifícios antigos à rotina.

Figuras II. 4. 5: Fotografia à esquerda: momento de confecção da escultura têxtil. Fotografia à direita: Exposição da mesma escultura no Fundação Escultor José Rodrigues em 02/06/2018

Fonte: Fotografias do arquivo pessoal da autora.

Tempos móveis, memórias em expansão pelos fios coloridos que (des)ligam a imagem à estrutura de metal vazada. Vazio que instaura a intensidade de vida por um cotidiano aiônico, não cronológico, a explorar diferentes manufaturas junto às imagens e expressões. Menina, que fios-palavras! Desa-fios a fissurarem a representacionalidade da fotografia, assim como as discussões para a ordenação das fotografias para o *portofolio*, o fanzine dos estudantes da ESAD. Cores, saturação, e os azulejos como fios a atra*versarem* a produção. Uma estudante focou sua viagem pelas letras-fios de neon. Noite a possibilitar as expressões das letras. Bailar pelas ruas, palavras que se desligam de suas rígidas significações e se soltam... Outra

menina... outra palavra. *Outras palavras*, como canta Caetano Veloso: “Nem vem que não tem, vem que tem coração tamanho trem/ Como na palavra, a palavra, palavra estou em mim”[117].

Figuras II. 4. 6: Fotografias apresentadas por uma estudante da ESAD para composição do fanzine

Fonte: Arquivo enviado pela aluna durante as *Oficinas.*

(Des)ocupações em escritas a pretenderem ex-critas, quase escritas, quase ex-critas. Ex criptas em resistências às armadilhas do mundo que tanto nos fascinam, como nos diz Ana Godinho (2016). Injetar luzes de neon por caminhos impensáveis, com/desde dentro de linhas de escritas as cidades e suas superfícies, sejam peles, muros, janelas, imagens.

Figuras II. 4. 7: Fotografias apresentadas por uma estudante da Escola Básica dos 2.º e 3.º ciclos de Fânzeres para discussão no grupo privado do *Facebook*

Fonte: Arquivo enviado pela aluna durante as *Oficinas.*

Tramar pelas cores, pela calça jeans, pelas escadas, pelas (des)atenções. Des-narrar (Andrade & Romaguera 2011; 2012). Alunos do sétimo ano, em condições de atenção especial, já que a maioria vive em situações de vulnerabilidade e já vivenciou a grade curricular do sétimo ano mais que uma vez. Corpos-gestos quase imperceptíveis, alijados de uma

[117] Música *Outras palavras*, de Caetano Veloso, lançada no álbum de mesmo nome de 1981.

condição de cognição mas que se esparramam pelos lugares-sensações a que foram provados. Outra menina sem palavra?

> *A menina não palavreava. Nenhuma vogal lhe saía, seus lábios se ocupavam só em sons que não somavam dois nem quatro. Era uma língua só dela, um dialecto pessoal e intransmixível? Por muito que se aplicassem, os pais não conseguiam percepção da menina. Quando lembrava as palavras ela esquecia o pensamento. Quando construía o raciocínio perdia o idioma. Não é que fosse muda. Falava em língua que nem há nesta actual humanidade. (Couto, 2013: 33)*

Como não esquecer o pensamento quando lembramos a palavra, menina? Portos, Matosinhos, Gondomares. Signos em gestos. Desfocar na nitidez. Tempos-espaços a fissurar um plano-cenário para as cidades e entendê-la, senti-la explorá-la como uma máquina produtora de expressões e conhecimentos. (Des)crevê-la com a potência de uma ex-crita que não mais se escreve? O que nos permitiria (e às cidades) perceber existências frágeis, exigentes de forças caóticas e poderosas, no limite da enexistência, conquistar uma existência mais intensa?[118]

Vontade de escrever sem escritas, sem letras. Gaguejar no sentido de esgarçar de tal forma os dualismos que eles se des-com-sub-vertam em fios. Des-afiar.

> *Os dualismo não se referem mais a unidades, e sim, escolhas sucessivas: você é um branco ou um negro, um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, etc.? [...] Há sempre uma máquina binária que preside a distribuição dos papeis e que faz com que todas as respostas devam passar por questões pré-formadas, já que as questões são calculadas sobre as supostas repostas prováveis segundo as significações dominantes. Assim se constitui uma tal trama que tudo o que não passa pela trama não pode, materialmente ser ouvido (Deleuze & Parnet, 1998: 29).*

Em cada uma das instituições, um artefato cultural a (des)contar sobre o cotidiano, sobre as sensações, as andanças, os movimentos, os conhecimentos... Força vital, funcionamento diagramático por entre cidades de ambos os lados do Atlântico e, neste ritmo gaguejante, intensificar linhas, cores, luzes, sombras, estudantes, professores. Per-correr em busca de linhas escreventes, que, talvez nem tenham a pretensão de serem lidas, com ou sem utensílios. Em qualquer século. Aterrorizando os gessos que não remendam. Não procurar um trajeto narrativo, mas forças em devires. Perambulação, uma *flânerie* que quer abordar outros *flâneurs*, que caminham

[118] "São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância" (Lapoujade, 2017: 41).

sem rumo, uma deliciosa perda de tempo cronológico para mergulhar no *aion*. Abandonar as certezas que, porventura, ainda se efetivem nessa pesquisa.

(Des)ocupar cidades, (des)enquadrar escritas. Potência dos fragmentos em gestos em devir. Que potências outras estéticas e políticas surgiriam d(n)esse perambular? Quais gestos invadiriam as cidades em um devir intensivo provocado por signos a nos forçar atra*versar* o impensável; a provocar fendas no movimento maquínico da enunciação nos muros, nas ruas, nas fotografias, nas palavras, disparando forças criativas; a ressoar por gestos em afecção?

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2015). *Meios sem fim:* notas sobre a política. Belo Horizonte : Autêntica Editora.

Almeida, E. C. (2015). Que Ichu (des)enquadra em mim? *Revista Alegrar*, v. Dez/2015, n. 16, 2015.

Andrade, E. C. P. & Bastos, L. M. S. (2017). Gestos imperceptíveis: cidades em (des)ocupações... (des)territorializações. *Leitura: Teoria & Prática*. 35(69), 137-155. Retrieved from https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/553

Andrade, E. C. P. & Romaguera, A. (2012). Currículos versam escritas(-)pesquisas. *Currículo sem Fronteiras*,12 (3), pp. 153-172.

Andrade, E. C. P. (2012). D(ex)sloc-ar. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, 30 (59), pp. 86-100. Acedido em: http://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/25/25.

Andrade, E. C. P. (2015a). Sinfonia em AR menor: transversAR, (des)cartAR, ex-pressAR. *Remea,* Special, 20-37. Acedido emhttps://www.seer.furg.br/remea/article/view/4848

Andrade, E. C. P. (2016). Ocupações (im)prováveis: que cidade devém? *Revista ETD*, 18(3), 651-669. doi: https://doi.org/10.20396/etd.v18i3.8644678

Andrade, E. C. P.& Romaguera, A. (2011). Sonhar-te e(m) vidas. (Des)narr-ar... *Revista Rua*, 17(1).

Andrade, E. C. P., Brandão, E. A. & Almeida, E. C. (2017). Gestos (im)prováveis: ocupações e(m) afecções... *Revista Teias*, 18(51), pp. 101-114.

Brum, E. (2013). A menina quebrada. In *A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum*. Porto Alegre : Arquipélago Editorial.

Couto, M. (2013). A menina sem palavra. In *A menina sem palavra*. São Paulo : Boa Companhia.

Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo : Escuta.

Deleuze, G. (2003). *Proust e os signos.* (A. Piquet & R. Machado, Trads.). Rio de Janeiro: Forense.

Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon:* lógica da sensação. Trad. Roberto Machado (coord.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Godinho, A. (2013). Diagramas para pensar/diagramas de sensação. In Gallo, S., Novaes, M. & Guarienti, L. B. O. (Orgs). *Conexões: Deleuze e políticas e resistências e...* Petrópolis, RJ: DP&A; Campinas, SP: ALB; Brasília, DF: Caés.

Godinho, A. (2016). Máquinas anómalas e nómadas: do que ainda não existe ao que já não existe mais. Ou do que já não existe mais ao que ainda não existe. In Romaguera, A. & Amorim, A. C. (Org.). *Conexões:* Deleuze e máquinas e devires e... (pp. 27-36). Rio de Janeiro: DP et Alii.

Godinho, A. (2007). *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas.* Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo : n-1 edições.

O'Sullivan, S. (2009). From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice. *Deleuze Studies*, 3(2), pp 247-258.

Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. (M. C. Netto, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.

Romaguera, A. R. T. & Wunder, A. (2016). Políticas e Poéticas do Acontecimento: do silêncio a um risco de voz. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 6(1) 124-146. doi: http://dx.doi.org/10.1590/2237-266051077

Rosa, J.G. (2001). A menina de lá. In *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

Tavares, G.M. (2015). *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo : Companhia das Letras.

Wunder, A. & Romaguera, A. R. T. (2014). Experimentações Coletivas por Entre Poesias, Fotografias e Ventos-Áfricas. *Informática na Educação: teoria e prática*,17(2), pp. 31-45.

II.5. Entre a arte e o político: mediação e o apagamento dos limites do campo artístico

II.5. Between art and politics: mediation and the erasure of the limits of the artistic field

Sara de Andrade

Resumo

Através deste capítulo, procuro observar como as reações à arte - e a própria arte em si – são atravessadas por outros fatores como o contexto político e social, as mediações a que a arte é exposta ou as discussões e sentidos produzidos pelos públicos na relação entre espectador e obra. Partindo de um caso limite, a exposição *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, que foi fechada graças à repercussão negativa que causou, busco entender de que forma atores, palavras e valores atuam no apagamento entre a esferas artística e política.

Palavras-chave: mediação, contexto político, arte.

Abstract

Through this chapter, I want to observe how reactions to art - and art itself - are crossed by other factors such as the political and social context, the mediations to which art is exposed or the discussions and senses produced by the public in the relation between spectator and work. Starting from a limiting case, the *Queermuseu — Cartographies of difference in Brazilian art* exhibition, which was closed due to the negative repercussions it caused, I try to understand how actors, words and values act in the deletion amid the artistic and political spheres.

Key words: mediation, political context, art.

1. Introdução

Em setembro de 2017, as opiniões na esfera púbica foram divididas graças à repercussão de uma exposição aberta no mês anterior na capital gaúcha[119]. A mostra "*Queermuseu* – Cartografias da diferença na arte brasileira"[120] realizada pelo Santander Cultural, no mês que a instituição promovia o debate

[119] Este capítulo resulta do mestrado em sociologia da autora intitulado "Reação, mobilização e produção de sentidos na arte: um olhar sobre a trajetória da exposição Queermuseu" na Universidade Federal Fluminense sob orientação científica da Professora Doutora Lígia Dabul.

[120] *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. A exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. Propagadas em redes sociais principalmente pelo Movimento Brasil Livre, essas acusações eram parte de um pânico moral sobre a educação infantil. Por causa de toda polêmica envolvida nessa exposição, qualquer exposição que trabalhasse com temas relacionadas à família, sexualidade, religião etc. poderia sofrer a mesma ação de grupos conservadores. O Santander reagiu às críticas e pressões dos segmentos religiosos e conservadores e cancelou a exposição. A exposição foi aberta no dia 15 de agosto e seguiria até o dia 8 de outubro de 2017, contando com 270 obras que abordavam as questões do gênero e da diferença.

sobre a diversidade, passou um mês aberta recebendo o público normalmente até o dia 6 de setembro, quando um dos visitantes, incomodado com o conteúdo das obras, publicou um texto bastante crítico sobre a imoralidade das obras expostas na mostra. Embora o portal, o *Website* Lócus Online, não tenha um grande alcance, a publicação seria rastreada como a primeira de uma série de manifestações negativas e ataques que culminaria com a decisão, por parte da instituição, em fechar a mostra prematuramente.[121]

O encerramento provocou novas manifestações, desta vez, de pessoas que se posicionavam contra o fechamento da *Queermuseu*, causando discussões acaloradas na esfera pública, com especial agressividade nas redes sociais, levando ainda pessoas contra e a favor da exposição a se manifestarem nas ruas. Diante de tal contexto, a associação entre defensores da exposição e um posicionamento político à esquerda emerge, aumentando ainda mais a polarização entre opositores e apoiadores da mostra. Muito embora os realizadores da *Queermuseu*, bem como a instituição que a recebeu, em nenhum momento tenham expressado sua orientação política, tal argumento foi mobilizado por diversos atores que se posicionaram contra a permanência da mostra para questionar a validade de sua realização. Onde e de que forma se constrói a associação entre arte e política em relação à mostra? Como o debate sobre a *Queermuseu* é cooptado por uma lógica política polarizada? E de que maneira os limites entre o que é político e o que é artístico sofrem um apagamento no discurso dos atores e na esfera pública? Para entender como os limites do campo artístico se fundem ao de outras esferas da vida social, este artigo parte da polêmica ao redor de uma exposição de arte para observar a interação de pessoas, objetos e palavras na emergência de novos atores que participam da construção de sentido na arte e na maneira que esses sentidos sofrem influência direta do contexto em que são produzidos.

2. Pautas progressistas e a direita conservadora: quando o debate político invade o campo artístico

A exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* era composta por 264 obras de 85 artistas – incluía artistas consagrados como

[121] Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. Disponível em: http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/

Ligia Clark, Candido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão. A proposta da mostra, segundo seu curador, era pensar "questão da diferença sob uma perspectiva queer [...] convergindo para uma questão de gênero"[122]. Com média de público de 700 pessoas por dia, a exposição ficou aberta na capital gaúcha por cerca de um mês, não registrando incidentes até a manhã de 6 de setembro, quando o advogado César Augusto Cavazzola Júnior publicou um texto no site Lócus onde acusava o Santander Cultural de promover a pedofilia, pornografia e arte profana em exposição. A partir de então, postagens e comentários nas redes sociais, contrários à exposição, se multiplicaram. Influenciadores digitais passam a se manifestar, reivindicando o fim da mostra; páginas na Internet aconselham o encerramento das contas no banco Santander; o Ministério Público passa a receber notificações sobre o conteúdo da exposição. Frente à grande repercussão e mobilização negativa, principalmente nas páginas do Santander Cultural em redes sociais, a instituição decide encerrar a exposição no dia 10 de setembro, quase um mês antes da data prevista, 8 de outubro. O encerramento da exposição levou manifestantes contra e a favor a protestar no centro de Porto Alegre, havendo enfrentamento com a polícia.[123] Até o encerramento da exposição pelo Santander Cultural, não houve qualquer menção significativa à política por parte dos atores, seja dos manifestantes contrários, seja dos apoiadores da mostra. É justamente no dia em que a mostra é encerrada que um dos principais responsáveis por inflamar a discussão nas redes sociais se manifesta, trazendo para o debate a questão política: o Movimento Brasil Livre.

Fundado em 2014, o Movimento Brasil Livre ou MBL, ganhou maior destaque nas manifestações contra o Partido dos Trabalhadores depois da eleição de Dilma Rousseff, entre 2015 e 2016. Ligado aos Estudantes pela Liberdade Brasil (EPL) articulados, por sua vez, à organização internacional Studants for Liberty, o MBL realiza, de acordo com seu *site*, iniciativas para formação de grupos de estudantes, cooptados em universidades e escolas, para o desenvolvimento de atividades na defesa da chamada "sociedade livre" (Barbosa, 2017: 6). Ganhando maior destaque nas manifestações pelo

[122] Gaudêncio Fidelix, curador da exposição, em texto para o jornal ZeroHora. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/curador-explica-como-sera-o-queermuseu-nova-exposicao-no-santander-cultural-9867491.html

[123] Protesto em frente ao Santander Cultural termina com briga entre manifestantes, confronto com a PM e dois presos, Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/protesto-em-frente-ao-santander-cultural-termina-com-briga-entre-manifestantes-confronto-com-a-bm-e-dois-presos.ghtml

impeachment, a partir de então emerge como mobilizador influente da opinião pública, principalmente entre os mais jovens, nas redes sociais, opinando em diversos assuntos de grande repercussão ou de interesse da sociedade civil. Ainda que as principais pautas deste grupo estejam ligadas à defesa de valores e políticas neoliberais, o grupo, bastante influente na Internet e nas redes sociais, se manifesta sobre diversos assuntos, escolhendo sempre uma posição conservadora. Assim, com a repercussão que os debates sobre a *Queermuseu* alcançaram nas redes sociais, o MBL resolve se pronunciar na Internet no dia em que a mostra é encerrada. No vídeo publicado, o integrante do MBL e agora deputado federal eleito, Kim Kataguiri, se manifestou sobre a exposição de maneira similar às críticas feitas pelos primeiros influenciadores digitais; para Kataguiri, no entanto, a 'esquerda' era a responsável por promover, através da exposição, a pedofilia e a zoofilia para crianças. Ainda que a mostra ou quaisquer de seus realizadores não tenham se declarado pertencentes a partidos ou simpáticos ao ideário de esquerda, o movimento de associar não só pautas progressistas, mas qualquer ofensiva que destoe da 'preservação da família' à esquerda vem, cada vez mais, participando dos discursos de políticos de direita, principalmente com a ascensão de frentes parlamentares regressistas nos últimos anos, em especial, a Frente Parlamentar Evangélica.

Graças ao 'tamanho' e ao alcance que as páginas do MBL têm nas redes sociais, o grupo logo é apontado como responsável por toda a manifestação contrária à exposição. Diante disso, assim que a mostra é encerrada, seu curador, Gaudêncio Fidélis, declara em entrevista que o encerramento se deu graças à "intensa investida do MBL [...] muito rapidamente também transposto nas redes sociais com uma narrativa que eles construíram e que é um pouco chocante porque ela não corresponde em nada, absolutamente em nada, com a exposição ".[124] Ao atribuir à "investida do MBL" a responsabilidade pelos atos dentro da mostra, o curador, para além de relatar os fatos, dá um nome às pessoas que se opuseram, colocando MBL – e dessa maneira, toda a pauta do grupo - como líder de tais ações; muito embora as primeiras críticas de pessoas contrárias à mostra não tenham sido emitidas por integrantes do movimento, ao não distinguir essas pessoas, Fidélis dá ao MBL a dianteira na organização das manifestações de oposição.

[124]Entrevista concedida ao então vereador carioca David Miranda. Disponível em: https://davidmirandario.com.br/2017/09/entrevista-exclusiva-gaudencio-fidelis-curador-da-mostra-queer-censurada-em-porto-alegre/

Há ainda um entendimento de que as críticas não se referem às obras, e sim a uma narrativa que é criada pelo MBL nas redes sociais que não corresponde à verdade. Para Fidelis, é através do processo de construção que, em outro momento será por ele denominado “campanha difamatória”, o Santander Cultural é levado à atitude autoritária de censurar a exposição e impedir que as pessoas visitem, e assim julguem, o conteúdo da Queermuseu.

Com a permanência de protestos contrários e depois da decisão de encerrar a exposição, grupos e ONGs feministas e em defesa dos direitos LGBT resolvem se pronunciar convocando um ato público em defesa da liberdade de expressão e artística, da democracia e contra as visões políticas que ameaçam os direitos da população LGBT. Na convocatória, argumentava-se que, por meio de “estratégias fascistas”, a “milícia do MBL, a extrema direita e os fundamentalistas” foram responsáveis pelo encerramento da *Queermuseu* que “abordava a temática lésbica, bissexual, bicha, trans e travesti e que discutia estereótipos de gênero e sexualidade em nosso país, ao mesmo tempo que oferecia uma visão sobre as distintas realidades com que convivemos”. Nesse sentido, os grupos que assinam o ato, para além do “repúdio a todo tipo de censura e cerceamento das artes e da liberdade de expressão”, tem uma relação com a exposição graças à proximidade da temática abordada e as pautas pleiteadas, em defesa dos direitos LGBTs. A entrada de grupos LGBT nos debates sobre o encerramento da *Queermuseu*, serve para polarizar ainda mais as discussões ao redor da mostra. Se, por um lado, o MBL afirma que a exposição é uma iniciativa da esquerda, do outro, seus apoiadores enxergam na iniciativa das manifestações contrárias, uma tentativa fundamentalista e autoritária, colocando o MBL e seu conservadorismo como responsável por toda a oposição relacionada à mostra. Nesse sentido, erige-se uma dicotomia entre opositores e defensores da exposição que, dentro desta lógica, passam a ser cooptados por uma oposição que é também política, graças às agendas defendidas por partidos de esquerda – com maior foco na defesa das liberdades sexuais e reprodutivas das mulheres - e de direita conservadora.

Muito embora a polarização entre duas vertentes políticas não seja novidade no país, a ascensão de pautas conservadoras na esfera política nacional vem radicalizando os discursos da direita que, somados à popularização das redes sociais, contribui no aumento da agressividade da opinião pública sobre o posicionamento político. Desta maneira, não raro as

redes sociais se tornam palco de debates acalorados sobre os mais diversos temas que são, contudo, usados com interesses políticos para a defesa de determinadas pautas e agendas.

Acusada de imoral e obscena, as críticas à mostra logo se alinham às pautas conservadoras que vêm sendo reivindicadas por parlamentares brasileiros desde a redemocratização, mas que têm se tornando cada vez mais relevante nos últimos anos, principalmente a partir de 2010. Ainda que os primeiros anos de transição para o regime democrático tenham ficado marcados por um fenômeno que Madeira e Quadros (2017) denominam "direita envergonhada", onde, em razão da associação com o regime civil-militar, parlamentares evitavam assumir seu posicionamento à direita, aos poucos, com a mudança geracional e de perfil dos deputados federais, parlamentares voltam a manifestar a simpatia com o viés direitista, traçando novas pautas que passam a identificar a direita no Brasil.

Avaliando os discursos e comportamentos de congressistas, bem como de atores sociais igualmente comprometidos com a pauta conservadora entre os anos de 2011 e 2015, os autores sugerem que a "reação conservadora" às pautas "progressistas" aciona a defesa de valores tradicionais como emblema para que lideranças políticas possam mobilizar, sem maiores constrangimentos, a categoria da direita (Madeira e Quadros, 2017: 4). A confluência dessa reação conservadora e o ganho de espaço que essa agenda teve nos últimos anos podem ser parte determinantes para a atmosfera de polarização política em que o país passa a funcionar.

Outro ponto fundamental para entender o avanço das pautas conservadoras e sua associação com a direita política é observar a guinada conservadora que sofreu a composição da câmara: nas eleições de 2014, por exemplo, o Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar, ou Diap, revelou em seu levantamento o aumento considerável de militares, religiosos, ruralistas e uma redução no número de deputados eleitos ligados à defesa de causas sociais.[125] Diante desse quadro, Madeira e Quadros argumentam que parte da explicação para o avanço da mobilização conservadora está justamente no aumento de pautas progressistas introduzidas com êxito durante a última década. Nesse sentido, tal sucesso pode ter servido como

[125] Congresso eleito é o mais conservador desde 1964, afirma Diap. Disponível em: http://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,congresso-eleito-e-o-mais-conservador-desde-1964-afirma-diap,1572528

impulsionador para a defesa de bandeiras até então pouco questionadas, como por exemplo, a definição tradicional de família (Madeira & Quadros, 2017: 5).

Tanto a mudança da relação entre atores políticos e religiosos, iniciada com o processo de redemocratização, quanto a transformação considerável no mapa religioso do Brasil, que vê decair o número de brasileiros associados ao catolicismo na medida em que aumenta o contingente de pessoas que se filiam a outros credos cristãos, são fatores que concorrem para o aumento da representação evangélica de origem pentecostal na esfera política. Para pastores, líderes religiosos e fiéis, quando o jogo político vir a pôr em xeque valores e interesses evangélicos, cabe aos fiéis votarem em líderes indicados pelas igrejas para que se façam representar seus desejos no parlamento (Madeira & Quadros, 2017: 7).

Muito embora tenhamos assistido à articulação da Frente Partidária Evangélica, ou bancada evangélica, e seu crescimento como um fenômeno recente, a política da direita evangélica' teve suas bases prefiguradas anteriormente aos processos de redemocratização, já na década de 70, quando líderes de diversas denominações adotam a necessidade de uma postura política ativa frente ao reconhecimento de uma crise moral aguda. Essa postura surge diante de um fenômeno identificado por várias dessas denominações como uma "onda de imoralidade" e faz com que uma direita evangélica embrionária identifique como "nosso terreno" as pautas relacionadas a moralidade, sexualidade e comportamento de gênero (Cowan, 2014), justamente os temas de que trata a *Queermuseu*.

Nesse sentido, há de se considerar que a proposta curatorial da *Queermuseu* guarda proximidade com as pautas combatidas por líderes religiosos e políticos de inclinação evangélica. Se para seus realizadores a *Queermuseu* inaugurava de maneira definitiva o debate sobre gênero e sexualidade no país, há de se verificar, contudo, que tais temas são lidos como terrenos problemáticos de discussão, entrando em conflito com interesses de grupos religiosos e conservadores que, como já discutido aqui anteriormente, ocupam espaço cada vez maior não só congresso, mas na sociedade, com o aumento da adesão de brasileiros a religiões de raiz neopentecostal. Outro ponto de relevância nesta análise reside no fato de que, a despeito da natureza crítica das obras, algumas das imagens vinculadas aos discursos de opositores faziam, de fato, parte das obras,

podendo ser facilmente cooptadas por uma narrativa que defende o caráter íimoral' da exposição. Nesse sentido, tais objetos somados à proposta de discutir a sexualidade e o "queer" constituiriam, por si só, pontos de divergência e conflito, dentro de uma lógica conservadora que enxerga nas iniciativas de combate à homofobia ou da discussão dos papéis de gênero no espaço social, uma ameaça grave a valores fundamentais da sociedade.

No entanto, ainda que entendamos o avanço do conservadorismo no cenário político atual, cabe perguntar de que forma grupos de inclinação política obtiveram tanta influência na esfera pública em relação a uma opinião de arte. Não estamos tratando aqui de notas pessoais de opositores à exposição, expondo sua opinião sobre o assunto, mas da mobilização de um grande número de pessoas que, mesmo sem conhecer a mostra, organizaram protestos contra a instituição que a recebeu, mostrou sua indignação nas redes sociais e foi responsável por encerrar uma exposição de arte sem antes tê-la visitado. Para entender esse contexto, é preciso olhar mais de perto as práticas propostas pela arte contemporânea e os novos atores, que entram em cena na medida em que o campo artístico vai se transformando.

3. Os novos atores da arte contemporânea

Atualmente, é difícil pensar em objetos, quaisquer que sejam, que não possam aparecer dentro de um museu ou galeria de arte contemporânea; desde urinóis, inspirados por Duchamp, passando pelas latas de sopa Campbell de Andy Warhol e pelos mais diversos objetos, os museus e galerias da nossa época estão repletos de itens que poderiam ter sido tirados da casa de uma pessoa comum. Graças às críticas às convenções institucionais iniciadas nas décadas de 1960 e 1970, trabalhos como instalações efêmeras, proposições em que objetos manufaturados figuram como obras de arte completas, performances e respostas a condições específicas, como a incorporação de elementos que não seriam tratados como arte se fora de determinado cenário, passam a ser considerados pelas instituições, artistas, curadores, galeristas, etc., como carregadas de valor artístico. Ao tomar as circunstâncias em que o trabalho é produzido como componente desse trabalho, os artistas passam a produzir um corpus cada vez maior de obras que não podem ser entendidas isoladamente, uma vez que o contexto é, de fato, um elemento componente da proposta artística (Buskirk, 2005: 165).

A diversidade dos materiais que agora passam a compor a paleta de escolhas do artista e a contingência ou caráter transitório que os objetos de arte passam a assumir revelam ainda alguns pontos importantes operados pela práxis artística contemporânea. Se até meados do século XX toda a produção da arte visual estava baseada em um número restrito e limitado de materiais (óleo, pastel, lápis, carvão, gesso, madeira, bronze, pedra, etc.), a arte contemporânea, que instaura como norma a transgressão da forma artística, vê crescer também o emprego de novos materiais ou novas formas de apresentação. É dessa maneira que materiais antes jamais pensados como “artísticos” começam a aparecer em objetos de arte, inaugurando com eles novas associações profissionais (Heinich, 2014). Nesse sentido surgem questionamentos acerca dos procedimentos de conservação, restauro e transporte das obras – como deve proceder, por exemplo, um restaurador frente a uma obra composta por materiais orgânicos, como leite, frutas, etc.? – ao mesmo tempo que se inaugura a possibilidade de uma natureza transitória para os objetos de arte, que passam a poder ter uma duração limitada.

Essas transformações impactam não só no ‘formato’ que assumem as obras de arte, mas também na maneira como os públicos se relacionam com elas. Assim como na passagem da arte clássica para a arte moderna, que fez surgir diversos novos atores que se ajustavam ao novo paradigma estético – tais como críticos de arte, curadores, galeristas e marchants – a arte contemporânea passa a exigir, progressivamente, a participação de atores que ‘mediam a relação entre espectador e obra de arte. Essas mediações, que dificilmente existiriam na arte clássica e moderna, se tornam cada vez mais necessárias na medida em que a obra se afasta do senso comum e das expectativas dos públicos. Quanto mais autônomo se torna o campo da arte contemporânea, mais independente das regras ou expectativas também se tornam as obras, o que explica a quantidade cada vez mais numerosa de mediadores. Por não consistir mais exclusivamente em um objeto, mas em todo um conjunto de operações, ações e interpretações provocadas pela proposta do artista, essa transgressão ao cânone é a principal razão pela qual muitos permanecem *outsiders* sem sequer compreender o que precisa ser compreendido.

As mediações podem pertencer a diversas categorias, desde curadores, críticos de arte e galeristas a palestrantes, corretores de seguro,

fotógrafos, entre outros; elas podem ser instituições, como museus e galerias, objetos, como molduras, fotografias, catálogos, vídeos, arquivos, podem ser palavras, como textos, livros, teses; mediações podem ser imagens e suas reproduções e até números, como as datas das obras (Heinich, 2014: 380). Para além dessas categorias de mediação, Heinich apresenta uma última, a das representações mentais específicas às várias categorias de atores; estas, ao contrário das pessoas, instituições, objetos, palavras e imagens, não podem ser diretamente observadas, elas são percebidas apenas através dos comentários sobre as obras ou, às vezes, por gestos, como no caso do vandalismo. Esses limites mentais são, para a autora, classificações genéricas que representam mediações de arte que determinam a introdução de uma obra em uma categoria ou seu posicionamento em uma escala de valores (Heinich, 2014).

Assim, se percepções anteriores da arte previam a centralidade de apenas um elemento – a obra de arte – ou de uma relação – a relação entre arte e espectador - Heinich, no entanto, sugere que a medição deve ser o terceiro item central para se compreender a arte contemporânea (2009: 21). A autora salienta que, ao tornar perceptíveis o papel dos mediadores, também tornamos explícita a lógica por trás das representações da arte e valor que governam as escolhas no mundo da arte. Dessa forma, não é possível pensar em intermediários passivos que apenas "mediam" o encontro entre arte e espectador, mas em mediadores ativos, responsáveis por traduções e operações que concorrem como "co-criadores" de arte e de público (Heinich, 2009: 29).

Dessa maneira, para que possamos entender as reações que levaram ao encerramento da *Queermuseu* em Porto Alegre, é preciso considerar não só as referências mobilizadas pelos atores para a interpretação das obras, mas também a mediação a que foram expostos. Se se considerar como mediações os discursos, palavras e, como afirma Heinich, as representações mentais que se dão ao redor do(s) objeto(s) de arte, e ainda, se tais mediadores são passíveis concorrer como 'co-criadores', assim como curadores e galeristas, para a produção de sentido na arte, devemos considerar como centrais neste caso a atuação de "influenciadores digitais"[126]. Nessa categoria, incluímos aqueles que escreveram textos ou gravaram

[126] Do inglês "digital influencer", o termo denomina pessoas, grupos ou personagens que, bastante populares nas redes sociais, têm a capacidade de influenciar um número massivo de outros usuários.

vídeos sobre a exposição, acusando-a de blasfema e imoral. Assim como os curadores e críticos, esses atores foram fundamentais para a reação do público a tal exposição, graças à sua mediação. Ainda que influenciadores digitais sejam atores inteiramente novos no processo de mediação entre arte e espectador, em um contexto em que a arte incorpora, cada vez mais, a presença de mediadores em sua práxis, não é absurdo propor que grupos políticos, como o MBL por exemplo, tenham atuado como mediadores, a partir do fato de que sua atividade transforma o conteúdo, os discursos, palavras e molduras pelas quais a arte é interpretada, atingindo pessoas que passam a ter contato com as obras através desse recorte re-interpretativo.

4. Ética e estética: julgamento moral *versus* valor artístico

Apesar do contexto polarizado que cerca o encerramento da exposição, o olhar que os públicos dirigiram à mostra e, nesse sentido, o valor que norteou a opinião individual sobre o que era exposto, se inscreve em uma lógica que contrapõe a explicação dos especialistas ao julgamento do valor artístico pelo público leigo.

Esse desacordo no olhar lançado ao objeto de arte por vezes surge do descompasso entre as referências mobilizadas para interpretar a obra de arte por iniciados e não iniciados. Enquanto para os primeiros o referente acionado na análise do objeto de arte é a história da arte – altamente especializada e que ultrapassa a cultura escolar -, para os não iniciados os objetos que não apresentam características canônicas de uma obra de arte tendem a ser lidos em critérios pautados por valores do mundo ordinário (Heinich, 2011: 89). Dessa maneira, da mesma forma que leigos apresentam dificuldade em compreender obras que parecem atentar contra valores morais arraigados, os iniciados não compreendem a incompreensão dos leigos.

Para Bourdieu (2007: 10), ao circunscrever de maneira cada vez mais intensa a referência à sua própria história, a arte exige ser referida não de acordo com a realidade representada ou designada, mas ao seu universo próprio no passado e no presente. Esse processo é acelerado a partir da arte moderna, onde a transformação da estética é produto de uma intenção artística que prioriza o modo de representação sobre o objeto representado, exigindo do espectador uma atenção exclusiva à forma que, em relação aos antigos modos de representação, essa exigência era apenas parcial.

Assim, a “estética popular” caracterizada por uma “subordinação da forma à função” perde espaço na interpretação artística na medida e que se baseia na afirmação da continuidade da vida pela arte e recusa qualquer espécie de experimentação formal; a ascensão do primado da forma sobre a função tende a colocar o público popular à distância, uma vez que este não seria portador da linguagem necessária para decodificar o jogo da interpretação estética. Enquanto para a teoria estética o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única forma de reconhecer a obra de arte como autônoma, os indivíduos das classes populares que consideram necessária a existência de uma função para a arte – nem que seja a de signo – tendem a manifestar seus julgamentos em referência às normas da moral ou do decoro; nesse sentido, sua apreciação refere-se a um sistema de normas cujo princípio norteador é sempre ético (Bourdieu, 2007: 12).

Ao pautar seu julgamento por questões morais, os opositores da *Queermuseu* operam uma segunda dicotomia, dessa vez entre julgamento ético e estético: enquanto os realizadores da exposição, em especial seu curador, insistem em interpretar esteticamente as obras acusadas de imoralidade, grupos opositores como o MBL usam o julgamento moral para fundamentar o discurso contra a exposição. Dessa maneira, o que é lido como uma reflexão sobre práticas sexuais existentes, no caso da pintura de Adriana Varejão ou ainda como releituras críticas de temas canônicos da história da pintura por profissionais do mundo da arte[127] - informados dos referenciais especializados que tais obras requerem para sua decodificação - acabam por ser interpretados como incentivo a práticas sexuais reprimíveis ou ao vilipêndio religioso, para aqueles que, desconhecedores dos paradigmas da práxis contemporânea, fundamentam sua leitura nos cânones artísticos tradicionais, interpretando ‘ao pé da letra’ as imagens retratadas.

As rejeições, embora não coerentes com um discurso artístico ou estético, não são, contudo, desprovidas de sentido; elas apelam para valores outros que não de ordem artística, mas testemunham emoções fortes o suficiente para engendrar argumentos que se reportam a valores bastante legítimos em outras circunstâncias (Botelho, 2011: 16). Na falta de uma sintonia de registros, artistas e curadores afastam os questionamentos

[127] Interpretações feitas pelo curador da exposição em entrevista. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/23/na-cpi-dos-maus-tratos-curador-do-queermuseu-diz-que-obras-censuradas-foram-roubadas-do-contexto_a_23286698/?utm_hp_ref=br-queermuseu.

apontando que as críticas não correspondem ao conteúdo das obras. Indagado quanto o conteúdo da crítica, o curador Gaudêncio Fidélis defende que não há nada na exposição que corresponda às acusações.[128] A indignação do grande público invoca valores que, não se referindo aos problemas específicos da criação artística e sua história, levam os especialistas a não a reconhecer como pertinente, recusando-a de saída. O requisito de se mobilizar elementos estéticos, artísticos e específicos da história da arte, necessários para apreciar a arte contemporânea, forma um universo particular restrito que não encoraja a abertura àqueles que não dominam suas referências. Antes de constituir um ataque, as rejeições à arte contemporânea são uma defesa à agressão sentida por seus acusadores: a agressão contra os valores artísticos que aprenderam a respeitar.

Para além da disputa entre paradigmas estéticos, há na oposição criada pela proximidade das pautas progressistas às questões abordadas pela *Queermuseu* e por sua vez, no antagonismo da agenda progressista à defesa de valores morais, defendidos pela direita do MBL, uma disputa entre duas éticas distintas, a primeira ligada aos valores morais tradicionais e a segunda que apela para a liberdade artística. Tal observação vai de encontro à diferença de argumentos acionados por defensores e opositores ao *Queermuseu*, uma vez que o dissenso está ancorado em percepções éticas diferentes da interpretação das obras de arte.

Para além do descompasso entre duas éticas distintas, cabe salientar que há, no ataque a uma estética, – e nesse caso, não só as formas de representação, mas também os temas dos quais a arte trata, se tornam componentes desta estética – também um ataque a uma moralidade. Na medida em que as convenções artísticas carregam consigo uma estética que se torna, não só o padrão a partir do qual a beleza e a capacidade artística são julgadas, mas também agregam em suas características o que é percebido como belo, moral e natural, uma peça/exposição que viola as unidades convencionais do que é entendido como arte, não é simplesmente diferente, mas de mau gosto, imoral, feia, etc. (Becker, 1977: 218). Isso se dá porque as pessoas não experimentam suas crenças estéticas como convenções artísticas, mas como percepções do que é “adequado”, “bom”,

[128] Interpretações feitas pelo curador da exposição em entrevista. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/23/na-cpi-dos-maus-tratos-curador-do-queermuseu-diz-que-obras-censuradas-foram-roubadas-do-contexto_a_23286698/?utm_hp_ref=br-queermuseu

“belo”. Segundo Becker (Ibid.) a regularidade com a qual as pessoas reagem negativamente às grandes mudanças nas convenções artísticas sugere uma relação íntima entre crença moral e estética.

Nesse sentido, o ataque à *Queermuseu*, ligado à popularização do conservadorismo moral, por sua vez infiltrado na agenda política por meio das bancadas parlamentares repletas de lideranças evangélicas e com grande poder de influência, serve como motor para a disputa entre agendas políticas progressistas e conservadoras, que acabam por adentrar o campo artístico a partir da polêmica criada por grupos políticos sobre uma exposição. Dessa forma, assistimos ao surgimento de novos atores que passam a desempenhar um papel decisivo na mediação da arte, ao mesmo tempo que funcionam como via que possibilita a fluidez entre os discursos sobre arte e política que, dentro do contexto sócio-político que emerge, acaba por contribuir para o esmaecimento das fronteiras entre os dois campos.

5. Considerações finais

A grande reação negativa à *Queermuseu* não foi a primeira, nem uma das poucas vezes em que a história da arte registrou a rejeição do grande público. No entanto, o contexto no qual a exposição emergiu somado à atuação, cada vez maior, das mediações na arte contemporânea, colaborou para que os limites entre o que é artístico e o que é político, sofressem um apagamento, mesclando valores, palavras e sentidos. Através da trajetória deste caso singular, é possível acompanhar a maneira como os sentidos da arte são plasmados na relação entre público, mediação e objeto de arte, e como essa relação é vazada pelo contexto social, político e histórico no qual emerge. A *Queermuseu* e os eventos que contribuíram para seu encerramento, acabam por expor uma gama de relações entre pessoas e objetos no mundo artístico que evidencia o papel, cada vez mais influente, das mediações para a arte contemporânea. Esse papel, que neste caso extrapola o campo artístico, foi fundamental na construção de interpretações e sentidos que, fugindo ao controle dos profissionais da arte, foi responsável por encerrar uma exposição e atualizar discursos e valores dentro de um cenário político bastante polarizado.

Longe de apresentar atores legitimados e legitimadores do campo artístico – tais como críticos, curadores, museus, galerias, dentre outros – a mediação começa a assumir novas formas que atravessam a atuação de

profissionais da arte para participar como co-criadores, responsáveis por construir uma narrativa que entra em choque com a proposta inicial de artistas, curadores e instituições, e influencia na forma como os públicos interpretam e se relacionam com a arte. Para além desses novos mediadores, as redes sociais e a Internet fazem surgir uma nova forma de público que, descorporificado, difere dos públicos "tradicionais" pela forma da visita. Se até então o público era aquele que participava presencialmente, visitando a exposição, com a democratização da Internet e a mediação desses novos atores, as pessoas passam a ter acesso aos produtos da arte através de diversos dispositivos digitais. A polêmica causada pela exposição sinaliza ainda o enredamento da arte com as novas formas de cultura massivo-popular, as indústrias culturais, as tecnologias de informação e comunicação. Se por um lado, essa mesclagem aparece como uma adaptação do sistema de arte à lógica cultural hegemônica, por outro lado, mediatização e a mercantilização da cultura faz esmaecer os limites da arte frente a outras esferas da vida social.

Referências Bibliográficas

Barbosa, J. R. (2017). A 'Escola Sem Partido': grupos políticos e empresariais e o ativismo político liberal-conservador no Brasil atual. *Mouro: Revista Marxista (Impresso)*, v. Ano 8, pp. 85-104.

Becker, H. (1977). *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar.

Botelho, I. (2011). Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 12 (maio/agosto).

Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Cowan, B. (2014). 'Nosso Terreno': crise moral, política evangélica e a formação da 'Nova Direita' brasileira. *Varia História Belo Horizonte*, v. 30, n. 52, pp. 101-125.

Heinich, N. (2009). L'art à l'épreuve de ses médiations. *Association Médium*, N.°19, pp. 21-35.

Heinich, N. (2011). Arte contemporânea exposta a rejeição: Contribuição a uma sociologia dos valores. In Botelho, I. (Org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12 (maio/agosto), São Paulo: Itaú Cultural.

Heinich, N. (2014). Práticas da Arte Contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia e Antropologia*, vol. 4, nº 2, pp. 373-387.

Madeira, R. M., & Quadros, M. P. R. (2017). Da direita envergonhada às bancadas evangélica e da bala: caminhos da representação política do conservadorismo no Brasil. In *ANPOCS – 41.° Encontro Anual*. Caxambu: Anpocs.

II.6. Que se fosse para o mundo: Por uma curadoria ao avesso

II.6. That it were for the world: Curating Inside-Out

Jessica Gogan

Resumo

Com um desdobramento da minha tese de doutorado *Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care* (2016) e parte do estágio pós doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) na Universidade Federal Fluminense (UFF)[129], busca-se conceituar uma teoria/prática de uma curadoria ao avesso, ancorada em uma abordagem ecossistêmica do cuidado na contemporaneidade, entrelaçando as propostas de reviramento em prol do surgimento de um avesso, delineadas nas escritas de arte e psicanálise de Tania Rivera e de filosofia de Peter Pál Pelbart, com perspectivas críticas e clínicas que apontam para a proximidade como posicionamento ético e práticas contemporâneas experimentando com diversos dispositivos de arte-ação e modos de estar juntos. Este texto oferece um recorte desta pesquisa em processo.

Palavras chave: cuidado, clínica, pedagogia, curadoria, arte contemporânea.

Abstract

This article continues the work developed in my PhD thesis "Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care" (2016) and draws on current postdoctoral research in the Post Graduate Program in Contemporary Studies of the Arts (PPGCA) at the Universidade Federal Fluminense (UFF) to conceptualize a theory / practice of curating inside-out, anchored in an ecosystemic approach of care in the contemporary world, the writings of Tania Rivera (art and psychoanalysis) and Peter Pál Pelbart (philosophy), critical and clinical perspectives that point to proximity as an ethical position and contemporary practices experimenting with diverse apparatuses of art-action and ways of being together. This text offers a clipping of this in-process search.

Key words: care, clinic, pedagogy, curating, contemporary art.

1.Que se fosse para o mundo: Por uma curadoria ao avesso

> *É preciso, pois, examinar esses instrumentos de dominação e, em seguida, libertar cada um dos componentes do sistema da arte – a obra, o público, a crítica, o ensino, o museu, o próprio mercado nacional – para que, novamente juntos, possam servir como instrumento de aprofundamento de nossa realidade sócio-cultural e política. Só mediante um questionamento radical de cada um dos componentes do sistema da arte e da maneira como se relacionam entre si e na sociedade, poderemos libertar a arte latino-americana de sua dependência e, simultaneamente, ampliar seu campo de ação como instrumento de consciência revolucionária. Frederico Morais (1979: 14).*

[129] Sob orientação científica da Professora Doutora Lígia Dabul.

A psicanalista e crítica de arte Tania Rivera começa seu livro, *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise,* evocando a fita de Moebius. A figura topológica subverte oposições binárias, apontando para a sua natureza contígua, enquanto descobrimos atravessando a fita que seus dois lados são, de fato, torções contínuas de uma fita só. O dentro é fora, e vice-versa, sugere um jogo metafórico constante de "reversão do eu e do mundo" (Rivera, 2013: 9).

Inaugurando seu conceito de artista como propositor, Lygia Clark, em *Caminhando,* 1963, utilizou a superfície aparentemente dupla da fita de Moebius para criar um "novo espaço tempo concreto" (1964), convidando o espectador/participante a cortar ao longo da fita, realizando suas próprias escolhas de direção, espessura etc. Uma revolução em sua prática, *Caminhando* é um momento-chave da vanguarda brasileira, deslocando a ênfase da arte como objeto para uma proposição de ação e experiência. Clark subverte as dobras fixas de aço da escultura de Max Bill da fita de Moebius, *Unidade Tripardida*, 1948-49, exposta na 1ª Bienal de São Paulo em 1951, para abrir-se ao outro e à indeterminação. Ao invés da formas concretas e opostas, há dobras e redobras, inseparáveis umas das outras e do processo em si, esboçando, como descreve Clark, um "itinerário interior fora de mim" (1965 in Rivera, 2008). A arte como ato possibilita a nos vermos no fazer – caminhando, pensando, fazendo, cortando…

Assim como para as inversões dialógicas de arte e psicanálise de Rivera e as propostas cada vez mais terapêuticas de Clark, a fita de Moebius é uma metáfora chave para uma curadoria como prática ecossistêmica de arte, ética e educação na esfera pública – uma curadoria que caminha, pensa, corta e cuida entre as tensões experienciais de subversão de dicotomias: dentro e fora; teoria e prática; observação e participação. Tal curadoria explora a capacidade da arte de atuar como dispositivo epistemológico e ontológico. Ela nos convida a pôr em prática, como o filósofo Peter Pál Pelbart sugere, um modo de "dobrar de outra forma as forças do exterior," permitindo uma função estratégica e política que pode desencadear mutações generativas e subjetivas, além de uma redistribuição dos afetos (2013: 174). Estas dobras, como colocado pelo curador e crítico Frederico Morais na citação de abertura, poderão até atuar como "um instrumento de consciência revolucionária". Embora publicado em 1979, a provocação de Morais para "libertar" e "questionar radicalmente" os componentes do sistema de arte e

como eles se inter-relacionam para “aprofundar o conhecimento de nossa realidade sócio-cultural e política”, parece urgente em tempos de crescentes incertezas e precariedade global. O que conseguiríamos se reuníssemos artistas, educadores, curadores, pesquisadores, públicos e instituições em práticas horizontais de fazer, ouvir e refletir? Como poderíamos reconfigurar e nos permitir ser reconfigurados? Que novos entendimentos, possibilidades poéticas e contribuições sociais poderiam emergir desse processo?

Acontecendo *entre* e *com* artistas/obras/práticas, contextos e públicos, uma curadoria ao avesso busca viver e aprofundar essas questões. Seu fio condutor baseia-se no avesso dos paradigmas tradicionais ou mercadológicas, na busca por uma outra forma de curadoria a partir de sua raiz etimológica *curare* – cuidar/curar – reformulando-se como uma rede de aprendizado molecular derivado de um contágio de encontros – de ideias, práticas, pessoas e contextos – e um compromisso ético e ecossistêmico. Nesse sentido, a arte é tomada como espaço/tempo de produção de saberes e aprendizagem a ser ocupado ou melhor, movimentado coletivamente, “assumindo”, como Hélio Oiticica defendia, o “experimental” como método (in Braga, 2008: 347-351).

O conceito de uma curadoria ao avesso é um desdobramento da análise tripartida das práticas do experimentar, construir e cuidar desenvolvida na minha tese de doutorado *Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care* (2016). A tese consistiu em três estudos de caso de engajamento social de arte, curadoria e educação situados em diferentes instituições de arte no Brasil das quais participei como coordenadora, pesquisadora ou curadora. Cada estudo foi ancorado em modos e práticas específicas – laboratório/experimentar, escola/construir, clínica/cuidar – e um contexto institucional particular: o Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Bienal de Arte Contemporânea do Mercosul, Porto Alegre; e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. A conclusão apontou um inventário de práticas emergindo dos desafios de cada situação, como um conjunto de “lições” contingentes, relacionais e contextuais projetado como ponto de partida para se conceber uma política curatorial artística-pedogógica-clínica fundamentada em uma práxis de experimentar, construir e cuidar. Se o experimental e o construtivo marcaram as práticas das vanguardas e alternativas no século 20 na arte, curadoria e educação, embora nem sempre tenha havido diálogo entre esses campos, podemos identificar o cuidado

como dimensão que emerge no contemporâneo exigindo um novo tipo de conectividade entre essas práticas como um substrato de cumplicidade ético-afetiva. Assim como desobramento, busca-se conceituar uma teoria/prática de uma curadoria ao avesso, ancorada em uma abordagem ecossistêmica do cuidado na contemporaneidade, entrelaçando as propostas de reviramento em prol do surgimento de um avesso, delineadas nas escritas de arte e psicanálise de Rivera e de filosofia de Pelbart, com perspectivas críticas e clínicas que apontam para a proximidade como posicionamento ético e praticas contemporâneas experimentando com diversos dispositivos de arte-ação e modos de estar juntos. Este artigo oferece um recorte desta pesquisa em processo.

2. Laboratórios, escolas, clinicas: modos e praxes para uma curadoria ao avesso

Em seu projeto de exposição e intervenções em 1999, na Antuérpia, intitulado *Laboratorium,* os curadores Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden poderiam ter resumindo as experimentações curatoriais dos anos precendentes em sua máxima "Laboratório é a resposta. Qual é a questão?" (2001). Na última década essa máxima poderia ter sido "A escola é a resposta", se lançamos nosso olhar sobre diversos exemplos curatoriais e artísticos usando formatos pedagógicos e não-expositivos, não como iniciativa complementar, mas como proposta central[130]. Talvez a próxima máxima pudesse ser "a clínica é a resposta", respondendo ao interesse emergente em questões de cuidado[131]. Cada uma, claro, não é uma resposta, mas sim um modo que sanciona e conota um conjunto de práticas: experimentação, investigação, teste; conhecimento, aprendizagem, instrução coletiva; e cura, escuta, diagnóstico; entre outras possibilidades.

Esses conceitos e práticas certamente não são novos. O laboratório como modelo emprestado emergiu no final do século XIX com, por exemplo,

[130] Alguns exemplos: a escola de performance *Arte de Conducta* da artista Tania Bruguera na Havana (2002 – 2009); o projeto não realizado de uma escola de arte para a bienal *Manifesta 6* em Nicósia, Chipre (2006) e sua publicação *Notes for an Artschool*; e *The Para-education Department*, um grupo de estudo e seminário organizado pela artista Sarah Pierce e curadora Annie Fletcher em Rotterdam (2005). No Brasil destacam-se as 'escolas' pedagógica-artísticas da Bienal do Mercosul (2007 – 2013) e os projetos artísticos *Café Educativo* de Jorge Menna Barreto (2007 -) e *Escola da Floresta* de Fabio Tremonte (2016 -) entre outros.

[131] Exemplos variam desde do *Skills Exchange: Urban Transformation and the Politics of Care* compondo projetos comissionados com artistas, arquitetos, agentes de saúde e pessoas de terceira idade realizados por Janna Graham no Serpentine Gallery em Londres (2007 – 2013) até as praticas clínicas-artísticas de criar espaços públicos de escuta mutua da artista Graziela Kunsch e do psicanalista Daniel Guimarães em São Paulo e Rio de Janeiro (2016 -).

a Escola Laboratório do filosofo e educador John Dewey em Chicago EUA (1896 – 1899). Ressurge ao longo do século seguinte em contextos diversos tais como as experiências de Alexander Dorner na direção do Landesmuseum em Hannover, Alemanha, nos anos 1920 e sua idéia do museu como uma "máquina viva" e um "laboratório" (Obrist e Acconci in Noeve, 2001: 150-151) ou a Unidade Experimental inaugurada em 1969 pelos artistas Cildo Meirles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz e Frederico Morais como laboratório pedagógico afiliado ao departamento de cursos do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, na época sob a coordenação de Morais (Gogan e Morais, 2017: 237).

Museus de arte e escolas têm sempre sido concebidos como co-parceiros, em diversos casos a escola dando origem ao museu – School of the Art Institute of Chicago e o The Art Institute of Chicago nos EUA ou Escola de Belas Artes e Museu Nacional de Belas Artes no Brasil vêm à mente. Mas os museus também foram re-imaginados como escolas em si, como por exemplo a visão da arquiteta Lina Bo Bardi que anotou em 1960, enquanto diretora do novo Museu de Arte Moderna da Bahia: "Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Esse nosso deveria ser chamar Centro, Movimento, Escola [...]" (in Pereira, 2003).

Na sua dimensão clínica, a arte e suas instituições têm uma longa historia em assumir um papel de serviço social. Por exemplo, lidando com os impactos da segunda guerra mundial, o diretor de educação Victor DÁmico do MoMA em Nova York inaugurou The War Veteran's Art Center (1944 – 48) oferendo cursos e atividades expressivas facilitando o reajuste do veterano de guerra à vida civil. Arte aqui é vista como atividade terapêutica para um bem estar integral. Em paralelo, emergiram outras abordagens mais psicanalíticas onde o objeto de arte é mobilizado como parte do processo artístico-terapêutico ou constitui-se do próprio encontro entre o paciente e o terapeuta. Ali a potência da clínica "de pôr em relação", como anotam os psicólogos Eduardo Passos e Regina Benevides (in Fonseca e Engleman, 2004: 278), oferece um modo de fazer experimental artístico-clínico. Nos anos 1980 no Rio de Janeiro, o artista/psiquiatra Lula Wanderley instaurou um tal processo no Espaço Aberto ao Tempo dentro o hospital psiquiátrico Dom Pedro II (agora Instituto Municipal Nise da Silvera) efetuando "uma instituição na busca de uma psiquiatria poética" (in Mesa, 2018) – um modelo pioneiro

da reforma psiquiátrica brasileira, ainda a ser mais criticamente apreciado no campo da arte.

É claro que os modelos de laboratório, escola e clínica podem ser mesclados e/ou coexistir. Talvez, em sua genealogia compartilhada da industrialização do século XIX, contrariar um modo com outro é uma maneira de difundir sua rigidez e suas normas. Re-conectar-se com as histórias que desafiaram, mesclaram e transitaram entre estes modos e as fronteiras de arte e vida tais como a Unidade Experimental ou o Museu-Escola de Lina Bo Bardi ou Espaço Aberto ao Tempo – no sentido genealógico de Foucault como uma investigação experimental – pode nos levar a imaginar novas possibilidades futuras.

Nestas recuperações também vibram outras ressonâncias dos contextos subterrâneos, como diz Oiticica, que assumiram sua geografia e limites como força geradora (Small, 2016: 119). Seja na conceituação do afeto catalisador da Dra. Nise da Silveira no seu trabalho com pacientes schizoprenicos do hospital psiquiátrico Dom Pedro II nos ateliês de pintura com o artista Almir Mavignier no final da década de 1940, ou dos legados pós neconcretos ou das pegagogias alternativas dos anos 1960 e 1970 e sua leitura do mundo antes da palavra Freireana, podemos ver um abrir-se ao outro como prática artística-pedagógica-clínica. Como diz o filósofo Enrique Dussel sobre a teologia da libertação, esse paradigma é uma praxis radicalmente política, que deliberadamente escolhe não ter como ponto de partida referências teóricas mas “o estado de coisas como elas realmente existem” (2003: 21). Também, como anota Rivera em relação ao movimento neoconcreto, este devir pelo mundo é um avançar da arte em si mesma como “uma produção de conhecimento”, a propósito de “questões fundamentais à arte assim com à vida e à filosofia” (2013: 206).

O que podemos aprender ou desaprender se assumíssemos a potência deste devir pelo mundo? As últimas décadas testemunharam uma nova geração de profissionais buscando explorar esta questão e posicionando-se dentro e fora das instituições, ou melhor, como micro modalidades de luta dentro da instituição geral da arte, no que o filosófo Gerald Raunig (2009: xviii) descreveu como “práticas *ins*tituintes” – uma forma de trabalhar que frustra as lógicas de institucionalização, mas abraça um processo permanente de *cons*tituição (usando a noção de Antonio Negri do poder constituinte). A curadora Maria Lind descreve esse trabalho utilizando

seu conceito do “the curatorial” (2011): uma curadoria que procura diferenciar-se de “business as usual” e constitui uma forma de trabalhar que desafia o status quo para incorporar e/ou mobilizar vários formatos além da exposição (tais como seminários, comissões, publicações, educação) e também serem executados a partir de várias posições dentro do ecossistema da arte (curador, editor, assessor de imprensa, educador).

Estas formas de curadoria reconheciam a natureza fragmentada da esfera pública, na qual, como observa o crítico Simon Sheik, “fazer com que as coisas se tornem públicas é também uma tentativa de criar um público” (in Pérez-Barreiro e Camnitzer, 2009: 80). Se, então, interpretamos, como o historiador de arte Terry Smith sugere (2015: 34), a curadoria como uma prática de “tornar público” justamente com a diversidade de formato de Lind, abrimos possibilidades para uma curadoria que se reconfigura tanto nas abordagens de conteúdo quanto nos modos de endereçamento. Uma curadoria ao avesso então poderia ser imaginada, ao contrário de projetos feitos para um público a ser convocado, com uma construção constituinte *com* públicos – ao invés de um modelo linear, temos aí um nó gerador[132].

Defende-se neste ao avesso uma práxis decolonial que pretende radicalizar as possibilidades deste nó gerador. Como indaga a pesquisadora Catherine Walsh sobre pedagogia: “o que significa pensar descolonização [curatorialmente] e a [curadoria] numa forma descolonial?” (2013: 31) Como isso pode ser abordado a partir de uma relação indissociável entre o conteúdo, processo, e modo de endereçamento? Visando uma práxis, como observa o artista Ricardo Basbaum na análise da linha orgânica de Clark, que opera como uma construção ganhando progressivamente “espessura”, envolvendo mais e mais espaços, questões, elementos e conceitos, tornando-se uma “membrana” de micropolítica, de contato e vazio produtivo (in Albero e Buchmann, 2006: 100). Nestes ‘nós’ ou “membranas”, os modos de laboratório, escola ou clínica têm o potencial de energizar um ao outro por meio da incorporação de um sistema de linguagens e práticas trazidas para dentro de um outro. Aberto às estratégias de “ventiliação”, como Rivera (In Mesa 2018) anota em relação às práticas da clínica Foyer de L’Équipe na Bélgica, cria a possibilidade de instaurar agenciamentos transversais. O interesse em tais agenciamentos faz parte das mudanças das últimas

[132] O curador/artista Mick Wilson (2011) sugera que concebemos a relação produção artística-esfera pública como um nó em fez de forma linear.

décadas em direção às práticas coletivas, sociais e relacionais e pelo apetite polifônico e antagônico da contemporaneidade para as fronteiras ontológicas, novos devires e eventos. Nestes contextos construímos nossas potencialidades através da práxis – a realidade do ser-no-mundo, o potencial da atividade sensorial humana livre e da ação política concreta[133]. É um convite estar juntos no que Dewey (1934: 162) diria ser o trabalho da arte – *the* work of art ('o obrar' da arte), em vez de *a* work (uma obra de arte) – uma transversalidade que permite "extrapolar linhas de fuga" (Lima/Pelbart, 2007: 732) dos modos predeterminados de laboratório, escola ou clínica, contaminando-se mutamente, forjando uma práxis política, livre e sensorial. Constitutivamente frágil, como Pelbart reflete em relação ao contemporâneo, é fundamentalmente uma práxis de "tentativa e erro, experimentação, fracassos, remontagens, recolagens a partir de destroços anteriores" (In Mesa, 2015).

3. Cumplicidade e proximidade como posicionamentos político-poéticos

Como fio emergente nestes laboratórios, escolas e clínicas, o cuidado surge diante a demanda por interfaces que possam agenciar pelo avesso dos grandes espetáculos, atuando pelas frestas, margens e heterotopias. Tanto zonas de risco, quanto zonas de potências emergentes, as curadorias ao avesso 'cuidam' de processos que reconfiguram outras possibilidades de atuação de arte enquanto dimensão crítica e força geradora.

No entanto, cuidar não é algum tipo de paternalismo benigno, nem uma obrigação ou fantasia terapêutica de igualitarismo. Trata-se de reciprocidade, isto é, de relação de contágio mútuo, o que não significa não haver dissenso ou questões de relações de poder desiguais, mas que se caracteriza, como observa a filósofa Nel Noddings (2013), por um afastamento da posição de eu centralizador (pode-se ler aqui os papéis tradicionais de curador, artista, educador ou instituição) para abrir-se ao outro como receptividade disponível, parcial (tomar partido) e ética (indivíduo, lugar, comunidade). Um 'abrir-se' que exige um trabalho *entre* e *com* artistas, públicos e contextos. Uma práxis que encarna o sentido original da palavra cumplicidade, em latin *complicare* significando dobrar juntos.

Nestes entres e dobras também demanda novas abordagens críticas.

[133] Aqui se juntando vários conceitos de práxis: "atividade livre na polis" (Aristóteles) entendido como parte de uma vida humana que é verdadeiramente livre; "atividade sensorial humana livre" (Marx) (in Bernstein, 1971: xiv/ 11); e "ação politica concreta" (Dussel, 2008:63).

A teórica Eve Kosofsky Sedgwick examina o que ela chama de “drama de expor”, que é o cerne de muita crítica (2003: 8). Sua abordagem explora uma crítica “reparativa” que evita o modo “detetive” de revelar o que está “abaixo” ou “atrás”, ou se posiciona como um “além” em uma espécie de “gesto mandão”. Ela sugere que talvez a noção de “beside” (ao lado) possa ser a preposição mais relevante para descrever sua busca por uma prática crítica diferenciada. A proposta de “posicionalidade irredutivelmente espacial” de Sedgwick é extremamente útil como uma provocação para pensar uma curadoria ao avesso que se desvia dos modelos hierárquicos para uma prática cúmplice e proximal de co-laborar no *entre* e *com* artistas, públicos e contextos. Em apoio às pessoas, organizações e questões sócio-eticas, este “beside” reposiciona conceitos e práticas de mediação de um meio supostamente neutro, auxiliando as partes ou mediando um discurso institucional numa relação arte-pública, para um conjunto de práticas e agenciamentos dentro, fora e além das instituições. Desafiando as dicotomias, também se opõe à distância que sempre corre o risco de reificar a crítica e demanda que mergulhemos nas complexidades como uma rede de relações, em todo o seu emaranhamento e fragilidade, não apenas como parte de, mas fundamental, tanto para o *quê* quanto para o *como* nós trabalhamos.

Uma prática do “beside” oferece ainda um rico paralelo à noção da teórica Irit Rogoff (2008) de produzir criticalidade através de “habitar” um problema, ao invés de analisá-lo, de modo que “o experiencial do que estamos vivendo é colocado em contato com o analítico”. A tarefa é tornar-se visível, como uma espécie de espelho dentro do processo. Aqui, as estratégias de pesquisa-intervenção cartográfica, a partir das contribuições de Gilles Deleuze, utilizadas pelos psicólogos Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana Escócia (2011), como meio de interagir no interior dos processos como eles estão se desenvolvendo, oferecem ferramentas úteis de método *não-método,* onde o cartógrafo ao invés de estar focado em algo em particular, está aberto ao inesperado devir “beside”. Junto a estes métodos de cartografia, soma-se o trabalho do educador Fernand Deligny com crianças autistas e colaboradores em Cévennes no sul da França ao longo de três décadas, assumindo uma presença próxima como posicionamento de cuidado, observação, convívio e aprendizagem onde a “proximidade de outro não permite esquivança” (2015: 206).

4. Dispositivos de arte-ação: Arquivos comuns e clínicas de potência

> *O registro da prática é o fio que vai tecendo a história do nosso processo. É através dele que ficamos para os outros […] mas não basta registrar e guardar para si o que foi pensado [...] É fundamental a oferta do entendimento individual para a construção do acervo coletivo. Como bem pontuava Paulo Freire, o registro da reflexão e sua socialização num grupo são 'fundadores da consciência' […] e também instrumentos para a construção de conhecimento* (Freire, 2008: 55-60).

Como posicionamentos poético-politicos, a cumplicidade e proximidade também demandam outros modos de produção de conhecimento. O arquivo, por exemplo, como conceito e prática pode ser implementado tanto na afirmação quanto na subversão dos *status quo*, como anota a crítica Suely Rolnik em relação ao seu modelo de entrevistas sobre a obra de Lygia Clark: "seria interessante para os museus manterem sua função de construir arquivos de produção artística desde que sejam baseados em outro conceito de memória e o significado de sua construção" (in Borja Villel, 2009: 82). Mas podemos ir além e não apenas, como tem sido o caso, re-construir estas memórias através de releituras ou intervenções artísticas, curatoriais ou acadêmicas individuais, mas como um processo público e coletivo? E mais ainda, podemos imaginar, como Lula Wanderley sugere também em relação a Lygia Clark, sua obra e prática como um arquivo de futuro[134], ativando o que Deleuze anotou, em sua invocação de Bergson, a função fabuladora da literatura e arte (1997: 133)? Repensar o arquivo como dispositivo sócio-político de devires e potências nestes sentidos parece uma ferramenta fundamental para uma curadoria ao avesso.

Manuel Borja-Villel, diretor do Museu Reina Sofia em Madrid, argumenta que o museu de arte do século XXI seja um "archive of the commons" (2011), se referindo ao uso compartilhado dos terrenos públicos na Inglaterra no seculo XVIII, agora entendido como recursos culturais e naturais acessiveis a toda a sociedade. Esse modelo abraça o museu contemporâneo como uma plataforma defensora para reconsiderar e retrabalhar o passado e histórias coloniais, através de práticas (por meio de exposições, estratégias de coleta e educação) e novos modelos de propriedade coletiva. Mas em contextos menos institucionalizados e mais precários, como construir tais plataformas comuns? E com públicos diversificados? Na prática, o que é o lugar do comum no 'commons'?

[134] Conversa com a autora, maio de 2019.

Como uma possível resposta a teórica da performance Diana Taylor (2003) desafia a equação arquetípica da escrita = memória e seu depositar no arquivo, oferecendo “o repertório”, onde tradições, performances e memórias encarnadas são transmitidas por ações ao vivo. No entanto, o repertório também sugere saberes e fazeres já conhecidos. O que faremos se o comum foi algo reprimido ou desvalorizado mas igualmente incorporado? E o incomum? É aqui que a clínica como dispositivo pode ser útil. Embora aliado ao discurso ocidental tanto como o arquivo e permeado pelo que Foucault denominou de “olhar médico” (1994), a clínica, no entanto, sugere um contexto empírico, relacional, investigativo e reparador, até “uma prática crítica do cuidado” como Rivera anota para a potência da clínica psicanalítica (in Mesa, 2018). A dimensão de serviço social afiliada aos atendimentos comunitários do uso de “clinic”, em inglês, tais como “legal clinics” (literalmente clínicas jurídicas), oferece outras modalidades.

Ainda, pode-se acresentar o potencial subversivo da singularidade em meio à vida coletiva serializada, adotada por Felix Guattari e Jean Oury na clínica psiquiátrica LaBorde, na França, nos anos 1950 e 60 tais como as inversões de papel – equipe médica trabalhando como faxineiros, jardineiros, chefs e vice-versa. “O tratamento não é uma obra de arte” anota Guattari, “mas deve proceder do mesmo tipo de criatividade” (2009:192). Um exemplo do qual são as “tentativas” de habitar em rede de Deligny, convivendo com crianças autistas numa clínica aberta sem impor-lhes regras e cartografando seus movimentos em arquivos de escritas, mapas e filmes, na busca de um espaço “comum” entre indivíduos radicalmente diferentes (2015: 151/153).

Reconfigurações singulares e coletivas da clínica e do arquivo podem ser o alfa e o ômega de uma práxis de curadoria ao avesso que se faz em público. Reinventam os contextos institucionais e também se liberam deles, como diz Pelbart e Lima em relação à clínica, “se faze[ndo] no território da cidade” (2007: 730) como dispostivos do comum e da potência. Seguem algumas reflexões em torno de três iniciativas recentes: uma intervenção coletiva de arte pública e plantas medicinais; o Projeto arte_cuidado e seus desdobramentos em revista e vídeo; uma performance de arte e loucura.

4.1. Um pensar/praticar ecossistêmico: Farmácia Baldia de Boa Viagem

> *A disputa no campo do simbólico é fundamental para disputar a cidade. O simbólico institui o real* (Jailson de Souza e Silva in Mesa, 2014).

O projeto *Farmácia Baldia da Boa Viagem* foi realizado na ocasião da mostra

"Sudário" do artista Carlos Vergara no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (dezembro 2013 – abril 2014). A exposição reuniu décadas de viagens na forma de pinturas, fotografia e monotipias em lenços coletadas *in loco*, como impressos poéticos das singularidades do lugar. A *Farmácia* propôs outro tipo de viagem e recuperação análoga ao sudário, por meio de uma investigação tátil, curativa e coletiva das plantas medicinais que crescem nos terrenos comunitários e baldios ao redor do museu. O projeto, cujo nome faz menção à região do entorno do MAC, área que inclui a ilha histórica da Boa Viagem e a favela Morro do Palácio, transformou-se numa botânica política poética, resgatando a potência das proximidades despercebidas e chamando atenção para os recursos medicinais que se encontram em nosso 'quintal'.

Vergara concebeu a *Farmácia Baldia* como intervenção de arte pública pela primeira vez para *Arte Cidade 3*, realizado em São Paulo, em 1997. Mais de 16 anos depois, por ocasião de sua exposição no MAC, o artista pensou em (re)apresentá-la. Uma reunião inicial semelhante ao projeto em São Paulo foi realizada em outubro de 2013 concentrando-se num mapeamento das plantas medicinais da região com o artista, diretor/curador do MAC, botânicos e farmacologistas especializados em plantas medicinais e eu[135]. Um mês depois, numa onda contagiante de afetividade e confluências oportunas, o projeto tornou-se a *Farmácia Baldia da Boa Viagem*, inaugurando um coletivo de botânicos, educadores, artistas, produtores culturais, médicos, farmacologistas, administradores e agentes comunitários, restagando as iniciativas do Programa Arte Ação Ambiental do museu com o Morro do Palácio, especialmente suas colaborações com o Programa Médico Família (PMF) e o centro comunitário Macquinho, criado para ser um satélite do MAC na comunidade em 2008.

O coletivo investiu na idéia de um arquivo-clínico vivo. Isso se basearia tanto na expertise científica quanto no 'know-how' popular. O grupo mapeará e identificará plantas medicinais e seus diversos usos terapêuticos na área de Boa Viagem e, simultaneamente, procurará caminhos programáticos para tornar visível e promover esse conhecimento. Mais de 40 espécies foram identificadas. Doze grandes estandartes de bambu com tecidos de cores

[135] Luiz Guilherme Vergara (diretor/curador do MAC Niterói na época); Bettina Monika Ruppelt (especialista em plantas medicinais e professora de farmacologia da UFF), Leandro Rocha (também professor de farmacologia da UFF), Marcelo Guerra Santos e Luiz José Soares Pinto (professores de botânica das Universidades Estadual e Federal de Rio de Janeiro).

vibrantes, classificados segundo o uso terapêutico, foram dispostos em diversos lugares onde as plantas estavam localizadas e um mapa/tabela com os nomes científicos e populares e usos terapêuticos foi apresentada na exposição de Vergara, junto com uma vitrine com amostras secas.

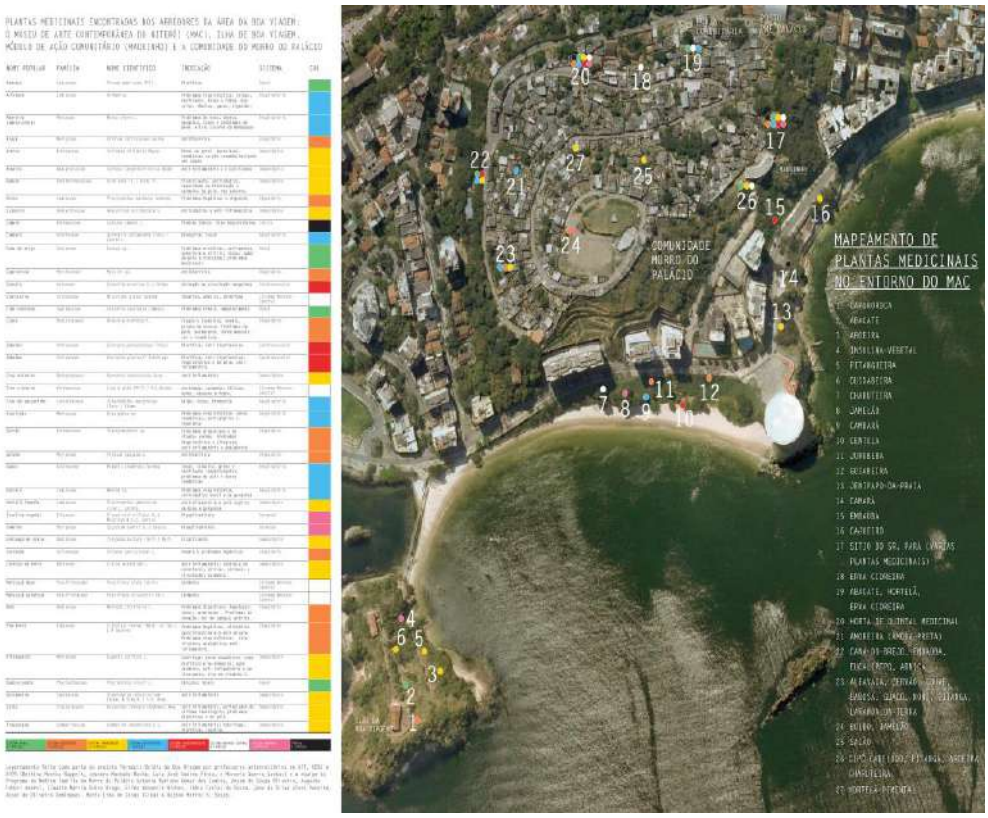


Figura II.6.1: Farmácia Baldia de Boa Viagem. Mapa/tabela das plantas medicinais identificadas na região de Boa Viagem, Niterói, 2014

Fonte: Realizado por Bettina Monika Ruppelt, Luiz José Soares Pinto, Marcelo Guerra Santos e o Programa Médico Família (Modulo Palácio) em especial Erika Venancio Niches, Fábio Carlos de Sousa, e Josan de Oliveira Domingues.

Além destes mapeamentos, criamos um programa de “Chás das cinco” em diversos locais da comunidade abrangendo conversas, trocas de receitas e aulas práticas. No final do projeto (mesmo buscando uma continuação) realizamos uma exposição de todo o processo – o mapa/tabela completo, fotos das plantas, reuniões e chás, retratos de senhoras da comunidade e suas receitas – apresentada no Macquinho, apesar das resistências da gestão política municipal, na época desvinculando o centro do museu e transformando-o em uma plataforma urbana digital. Um momento agridoce: finalmente o centro teria os recursos (pelos menos básicos) a funcionar, mas isto significaria a quase certeza de não-continuidade do projeto. Na inauguração da ‘plataforma’ em meio ao aproveitamento político e suas ambições tecnológicas, a exposição, feita por contribuições totalmente

analógicas, incluindo botânicos, agentes de saúde, designers, produtores e membros da comunidade, permaneceu impotente, mas também, como uma semente de outra potência.

Figura II.6.2: Chá das cinco, encontro no Macquinho em janeiro 2014
Fonte: Joana Mazza.

Figura II.6.3: Erva de cedeira
Fonte: Marcelo Guerra Santos.

Assim como a artista Yve Lomax explora o ato de escrever interlaçado com o conceito de potencialidade em Giorgio Agamben, não reduzido a um binário potencial/atual mas sim como uma espécie de vivência e resistência no mundo (2009: 66), a energia do projeto da *Farmácia* parece ter sido sustentada pela potencialidade do que não aconteceu. A disfuncionalidade *site specific*, seja uma tentativa falida de um jardim comunitário ou o acúmulo de planilhas de propostas de captação, fez tanto parte quanto o que 'realmente' alcançamos. Nem arte nem cura, no processo precisávamos buscar outras lentes críticas para contemplar os esforços que estavam se desdobrando. Por exemplo, os pacientes psicóticos da

comunidade com fobias dos espaços fechados participando num dos chás sem mal-estar ou crise. Ou a própria vontade, mesmo se fosse frágil, de se engajar neste processo artístico-pedagógico-clínico, em que bases de conhecimento e autonomias completamente diferentes estavam sendo catalisadas e consideradas dentro da mesma rede de indagações. O papel da arte aqui é modesto, como Vergara sugere, "algo a mais", mas também o "acordar a cumplicidade de fazer coisas"[136] pode ser defendido como um novo radical, estimulando e, por vezes, alcançando um terceiro espaço – um denominador comum poético – entre os campos da botânica, medicina e saúde comunitária. Um dispositivo para conectar mundos.

4.2 Cuidado como método: Projeto Arte_Cuidado

> Cuidar-se no grupo como forma de permitir e potencializar o que podemos. Cezar Migliorin (2019: 14)

Foi toda esta potência e falha que me acompanhou quando em 2016 me juntei à pesquisadora/curadora Izabela Pucu, na época diretora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), na coordenação da rede que chamamos Projeto arte_cuidado com diversos artistas, curadores, terapeutas, educadores e pesquisadores que atuam nas interfaces da arte com outros campos (saúde, meio-ambiente, ativismo social)[137]. O foco do projeto (ainda se desdobrando se menos ativamente) incluía pessoas envolvidas nas iniciativas em quatro territórios no Rio de Janeiro – Colônia Juliano Moreira, Engenho de Dentro, Centro e Boa Viagem (Niterói) – e organizações instituídas nestes lugares: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Loucura Suburbana, Espaço Aberto ao Tempo, Museu de Imagens do Inconsciente, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Museu de Arte Contemporânea de Niterói e Macquinho. Contamos também com a participação dos programas de pós-graduação em Saúde Coletiva e em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, além de vários críticos, artistas, agentes e coletivos que se engajaram nestes lugares na época ou em tempos prévios. Tomando como central a ideia do cuidado como método, visamos o cuidado como fio que relaciona e entrelaça estas práticas e campos diversos. Assim, especialmente considerando a precariedade destes contextos, procuramos formas de conectá-los de modo a registrar, compartilhar e refletir

[136] Entrevista, fevereiro, 2014.

[137] Para mais informação sobre o projeto e sua história, ver o editorial da *Revista MESA* (2018).

sobre este ‘know-how’ e no processo agilizar potências de produzir novos fazeres e saberes.

Ao longo de 2016 nos reunimos no intuito de refletir sobre estes interesses em comum e identificar possíveis iniciativas que poderíamos realizar juntos. Levantei o conceito de um arquivo comum, influenciado por pesquisas já listadas aqui, entre outras, e minhas próprias experiências profissionais. Nestas últimas especialmente: a co-edição com o pesquisador/curador Luiz Guilherme Vergara do periódico digital *Revista Mesa* na qual buscamos potencializar a revista como ferramenta de documentação, reflexão e colaboração; e o vídeo *Coleta de múltiplas vozes* realizado para o projeto de pedagogia expandida da 8ª Bienal do Mercosul compondo depoimentos de artistas, curadores, educadores e participantes da Bienal. Como modo de pesquisa-ação o vídeo realizou um convite à reflexão por meio de uma ouvidoria geradora, instaurada como uma câmera de ressonâncias dentro do próprio processo.

Propus para o Projeto arte_cuidado uma coleta em vídeo tanto para inventariar quanto para tornar público estes cuidados e cuidadores em forma de um arquivo comum. Como colaborador fundamental convidei o videógrafo Daniel Leão. Não visávamos o vídeo (eventualmente vídeos) *Cuidado como método* como um documentário no sentido tradicional, mas buscávamos utilizar a câmera, desde a filmagem inicial até a mostra em coletivo, como um dispositivo de ação-reflexão.

Figura II.6.4: Gê Vasconceles, Norte Comum, anota a falta de cuidado nas paralelos de exclusão e precariedade entre a loucura e questões raciais e de gênero

Fonte: Frame: *Cuidado como método,* 2018. Dir: Daniel Leão e Jessica Gogan em colaboração com o Projeto arte_cuidado.

Iniciamos o processo com um recorte/coleta de depoimentos realizados, a maioria em novembro de 2016, com alguns em janeiro 2017, nos quatro territórios já anotados. No final tivemos mais de 40 depoimentos, entre

eles: o poeta Rafael Zacca, que avançou uma práxis de cuidado cultural que tratará menos “de bens culturais para voltar para um sentido de cultivo”; o músico Abel Luiz, que comentou que o lance do cuidado especialmente nos contextos asilares, historicamente criados para tirar pessoas do trânsito social, atua dentro deles para desenvolver “outros tempos e trânsitos” que poderão acabar “produzindo outras potências”; a artista Eleonora Fabião, que sugeriu a prática de performance como modo de suspender a ordem das coisas onde “estranhar é cuidar”; a ênfase dada pelo psicólogo Túlio Franco na importância do “cuidado de si” como fundamental para o processo de cuidado em saúde; ou o médico/ator Vitor Pordeus, inspirado no afeto catalisador da Dra. Nise da Silvera, que na sua mesclagem de cuidado e improviso defende “deixa[r] a natureza organizar o trabalho”.

Figura II.6.5: Gina Ferreira, terapeuta, pergunta onde está o cuidado e onde está a arte

Fonte: Frame: *Cuidado como método,* 2018. Dir: Daniel Leão e Jessica Gogan em colaboração com o Projeto arte_cuidado.

O projeto tinha o apoio fundamental do Museu de Arte do Rio (MAR) através do convite de Tania Rivera para apresentar o vídeo no âmbito de sua exposição “Lugares do delírio” (fevereiro – setembro 2017) e do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) através das inciativas da Izabela Pucu tanto a partir da coordenação do Projeto arte_cuidado quanto para sua curadoria no CMAHO. Também contava com a realização do Instituto MESA e a colaboração das instituições, universidades e individuos envolvidos no Projeto arte_cuidado. Uma versão-rascunho foi apresentada no encontro público Cuidado como método # 1 no CMAHO em dezembro de 2016 precedida de rodas de conversa com mais de 60 pessoas. No início de 2017, a primeira edição com os depoimentos dos territórios Colônia Juliano Moreira e Engenho de Dentro com foco nas interfaces entre arte e saúde mental foi apresentada na “Lugares do delírio”. Em 2018, realizarmos uma segunda edição, ampliando para questões de saúde em geral, o meio ambiente e

outras institucionalidades incluindo vozes dos territórios do Centro e Boa Viagem, compartilhada num encontro com os entrevistados e colaboradores do Projeto arte_cuidado no MAR em dezembro 2018.

Figura II.6.6: Glaucia Villas Bôas, socióloga, enfatiza a importância do cuidado em ampliar a laque das vozes envolvidas na pesquisa

Fonte: Frame: *Cuidado como método,* 2018. Dir: Daniel Leão e Jessica Gogan em colaboração com o Projeto arte_cuidado.

Ao avesso de roteiro predeterminado, o vídeo foi editado a partir do que inventariamos. Diferente do projeto *Coleta das múltiplas vozes*, realizado com um conjunto de pessoas comprometidas pela proposta da Bienal, o vídeo *Cuidado como método* inventariou práticas e pensamentos de quatros territórios e instituições bem distintas. Isso desafiou o processo consideravelmente. Como um arquivo comum buscamos ser ao mais representativos possível das pessoas envolvidas no Projeto arte_cuidado (e/ou indicadas por ele) mas ainda visando um vídeo que daria para assistir em uma única sessão. Com muita vontade e pouco recurso, isso criou uma tensão impossível entre a necessidade de contextualizar as falas e o desejo de identificar o que atravessava e complicava estes cuidados. Optamos pela metáfora do colar de missangas, acolhendo os depoimentos em suas diversas complexidades e ternuras. Era tanto um registro fundador transversal do cuidado quanto um espelho de reticências para apontar reflexões críticas e coletivas. Também da filmagem inicial até a edição final ocorreram mudanças de gestão, a participação de novos atores e ressignificações dos processos e afetos. Uma coleta é sempre parcial, destinada às delimitações de seu próprio recorte.

É importante salientar que a última edição do vídeo accompanhou o processo de realizar a publicação especial de *Revista Mesa* “Cuidado como método” desenvolvida a partir do encontro internacional Cuidado como método # 2, 2017 e co-organizada por mim e Izabela com parceiras

internacionais e colaborações das pessoas e instituições envolvidas no Projeto arte_cuidado[138]. Incluindo estudos de caso, artigos, diálogos, intervenções, e um glossário, a edição visou apoiar a reflexão individual e coletiva sobre a natureza das práticas do cuidado em diversos contextos, tanto nas suas especificidades territoriais, quanto além delas, de modo a fortalecer esta construção frágil tecida a muitas mãos. E assim, em nosso devir precário e tentativa afetiva-coletiva continuarmos, como sugere o curador Antony Huberman em seu ensaio "Take Care", que não diga "respeito a como preparar explicações antecipadamente", mas proponha "seguir a vida de uma ideia, em público, com os outros" (in ElDahab *et al*, 2011:12).

5. Ato e testemunho dobradiços: *Trêsformance* de Arlindo

Nosso coração...
60 minutos por segundo...
Meu coração dispara 60 minutos por segundo.
[...] É que nem relógio quando dispara.
Aquele relógio automático
Aí ele liga, aí ele vai lá e desliga.
Liga ele. Arlindo

Em sua clareza e delírio esta fala de Arlindo, colega e ex-companheiro de manicômio de Arthur Bispo do Rosário, se torna o título do video *60 minutos por segundo* (2018) de Gustavo Speridão, baseado em sua residência artística (2016-2017) no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac)[139]. Abrigando a coleção de Bispo do Rosário, o museu situa-se na Colônia Juliano Moreira, um complexo hospitalar e antigo manicômio localizado na periferia do Rio de Janeiro, onde Bispo esteve internado por quase 50 anos. O museu também administra o centro de convivência para usuários de saúde mental e suas famílias, chamado Polo Experimental, que inclui o Ateliê Gaia – um estúdio coletivo para artistas e ex-internos do antigo asilo – do qual Arlindo faz parte.

"A loucura do sujeito", como anota Deleuze, "corresponde ao tempo fora dos seus gonzos" (1997:39). Mas enquanto remete ao interminável controle, espera e desespero do tempo institucional, o "coração bate 60 minutos por segundo....", na sua espessura, também incorpora uma pulsação plena e dolorosa de luto/luta de potência que poderia transformar o passado

[138] Ver a ficha técnica da *Revista Mesa* (2018) para todos os envolvidos.
[139] Gustavo, Lívia Flores e Solon Ribeiro foram convidados por Rivera a realizar residências para "Lugares do Delírio". Em outubro 2017 Gustavo, Lívia e os artistas Daniel Murgel e Fernanda Magalhães, que também realizaram residências no mBrac, retornaram para o encontro Cuidado como método # 2. Ver o estudo de caso sobre mBrac na *Revista Mesa* (2018).

traumatizado inextricavelmente entrelaçado como uma presença latente. Os relógios oferecem, na melhor das hipóteses, uma ficção conveniente, diz o neurocientista Daniel Eagelman.

> Eles implicam que o tempo passa constantemente, previsivelmente para frente, quando nossa experiência mostra que muitas vezes faz o oposto: ele se estica e se comprime, pula uma batida e dobra de volta. (in Bilger, 2011).

No contexto de manicômio e lugares de sofrimento psíquico severos, precisamos de dispositivos que possam registrar e transformar estes pulos e dobras. Como anota a psicóloga Tania Kolker em relação às vítimas de tortura da ditadura no Brasil, precisamos assumir

> *o testemunho como um ato performativo, em que o dizer tanto descreve o que se passou, como dispara novos processos de subjetivação, o que se buscava era a oportunidade de ressignificar, desliteralizar e temporalizar aquilo que até então ficara suspenso no tempo e sem lugar na história* (2018: 21)[140].

Ressignificando sua memória do sistema asilar, Arlindo fez uma performance na antiga cela em que esteve internado com o Bispo. Sob o titulo *Trêsformance*, o artista Arlindo incorporou a figura do Bispo, a si mesmo e o guarda das celas do antigo Pavilhão 10, alternando papéis, momentos taciturnos, desepero, raiva, clamando por água de dentro e gritando para os presos de fora. O ímpeto da performance se deu a partir do convite feito pelo encontro Cuidado como método # 2 em colaboração com mBrac para que os artistas do Gaia protagonizassem as atividades na Colônia. Para esta ocasião Arlindo realizou seu "testemunho" como um ato performativo dobradiço convocando todos ali com um nó crítico-cúmplice ou "zona de vizinhança" (Deleuze, 1997:11) para seu devir – artistas, contexto, públicos, ex-internos e a equipe de mBrac.

Figura II.6.7: Arlindo. *Trêsformance.* Cela antiga do Pavilhão 10, Ulisses Vianna, Colônia Juliano Moreira em outubro de 2017
Foto: Denise Adams.

[140] Agradeço Diana Kolker por apontar os paralelos entre o texto e a performance de Arlindo.

Fazedor de assemblagens lúdicas de objetos e lixos quotidianos – barcos, carros policiais, aviões entre outros – *Trêsformance* desdobrou uma nova dimensão de Arlindo como sujeito-artista. Mesmo influenciado por uma exposição que tratava a obra do Bispo como grande performance de vida (Resende in Mesa, 2018), a performance não tinha nenhuma tutela institucional. Mas ao confiar seus planos a Diana Kolker, gerente de educação do museu, que por sua vez teve o apoio da diretora Raquel Fernandes e do curador Ricardo Resende, demonstrou uma aposta no risco e cuidado singular da instituição. Um espaço-tempo de permissão que continua com Arlindo se repertoriando a si mesmo com mais versões da performance, sempre se inovando, tensionando e transbordando os limites terapêuticos e artísticos, entrelaçando novas testemunhas e colaboradores como se fosse uma clínica poética coletiva. Ao acompanhar este processo, Diana assume uma costura dobradiça como ato cúmplice – uma curadoria ao avesso – que fia, desfia e enfia, como a poeta Tamara Kamenszain observa em relação à escrita de mulheres, "pelo lado da bainha" (2000)[141]. É pelo avesso que iremos entender os fios e infrastruturas que precisamos tecer e construir. Neste sentido a performance de Arlindo e sua curadoria ao avesso oferecem uma lente sobre o potencial das práticas de cuidado em contextos institucionais, uma arte que extrapola a clínica, uma clínica que extrapola a arte, demonstrando as possibilidades criativas de um gesto(ão)[142] coadjuvante, radical e afetivo.

***

"Que se fosse para o mundo..." é um devir artístico-pedagógico-clínico no avesso do "business as usual" nas relações artistas-obras-públicos. Mas, enquanto busca outros modos e praxes, como fita de Moebius, este devir opera menos contra ou anti instituições do que "inventar um *uso menor* da língua maior" (Deleuze: 1997:124) através de micro-ações criticas-geradoras dentro e fora de supostas oposições e mundos diversos, construindo e mobilizando novas relações. Nós, membranas e dobras que criam, ou melhor, urdiram potencialidades de vida, tentativas afetiva-coletivas e espaço-tempos de permissão; um arquivo-clínico comunitário de plantas medicinais no meio da monumentalidade da arte e das ambições políticas tecnológicas; uma rede

[141] Agradeço a Clara Araujo por me ter apresentado este texto.
[142] Na sua contribuição para o Glossário da *Revista Mesa* (2018) o artista Enrico Rocha ofereceu o verbete "gestão com gesto".

de conexões tão precárias que sejam, para lembrar mesmo se for momentariamente, de nossas potências singulares e coletivas; e um convocatório ao um testemunho performativo. Ao conviver neste avesso, no seu trabalho cúmplice e proximal, o cuidado reside em tensionar os fios, como Pelbart sugere em relação ao conceito de jangada de Deligny (2013: 265), para que sejam suficientemente soltos para que eles não se soltem.

Referências Bibliográficas

Alberro, A. & Buchmann, S. (Orgs.) (2006). *Art after conceptual art.* Vienna/Cambridge: Generali Foundation e The MIT Press.

Berstein, R. J. (1971). *Praxis and Action: Contemporary Philosophies of Human Activity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Borja-Villel, M. et al. (Orgs.) (2009). *10,000 francs reward (The Contemporary Art Museum, dead or alive).* Barcelona: Ministro de Cultura.

Braga, P. org (2008). *Fios Soltos: Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva

Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica.* São Paulo: Editora 34.

Deligny, F. (2015). *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 edições.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Perigee Books.

Dussel, E. (2008). *Twenty Theses on Politics*. Durham/London: Duke University Press.

Dussel, E. (2003). *Beyond philosophy: Ethics, history, marxism and liberation theology*. Oxford: Rowman & Littlefield.

Eldahab, M. A. et al. orgs (2011). *Circular fact.* Berlin: Sternberg Press.

Escóssia, L., Kastrup, V. & Passos, E. (Orgs.) (2011). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

Fonseca, T. M. G. & Engleman, S. (Orgs.) (2004). *Corpo, arte e clinica*. Porto Alegre: Editora UFGS.

Foucault, M. (1994). *Birth of the clinic: An archaelogy of medical perception*. New York: Vintage Books.

Freire, M. (2008). *Educador, educador, educador*. São Paulo: Paz e Terra.

Gogan, J. & Morais, F. (2017). *Domingos da criação: uma coleta do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: MESA.

Guarttari, F. (2009). *Chaosophy: Texts and Interviews 1972 – 1977*. Los Angeles: Semiotext(e).

Kamenszain, T. (2000). *Histórias de amor y otros ensayos sobre poesia*. Buenos Aires: Paidós.

Kolker, T. (2018). Agenciamentos ético-estético-políticos na reparação psíquica dos danos causados pela violência de Estado. In *Ocupa Clínicas do Testemunho - a construção coletiva de uma política pública de reparação psíquica*. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia; Rio de Janeiro: ISER.

Lomax, Y. (2009). *Passionate being: Language, singularity, perseverance*. London: I.B.Tauris.

Migliorin, C. (2019). *Cinema e clínica: notas sobre uma prática* (inédito).

Morais, F. (1979). *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Noddings, N. (2013). *Caring: A relational approach to ethics and moral education*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Noever, P. N. (Org.) (2001). *The Discursive Museum*. Vienna: MAK/Hatje Cantz.

Obrist, H. U. & Vanderlinden, B. (Orgs.) (2001). *Laboratorium*. Antwerp: DuMont.

Pelbart, P. P. (2013). *Ao avesso de nilismo*: *cartografia de exaustão*. São Paulo: N-1 edições.

Pereira, J. A. (2003). A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960 – 1964). In *Docomomo 5th Seminar*, São Carlos, São Paulo, Brazil. http://www.docomomo.org.br.

Pérez-Barreiro, G. & Camnitzer, L. (Orgs.) (2009). *Educação pela arte / arte pela educação.* Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.

Raunig, G. R. & Ray, G. (Orgs.) (2009). *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks.

Rivera, T. (2013). *O avesso do imaginário: arte contemprorânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify.

Rivera, T. (2008). Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. *Agora,* (Rio de Janeiro), v.XI, n.2.

Rogoff, I. (2008). Smuggling – an embodied criticality. *European Institute for Progressive Cultural Policies*. http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham/London: Duke University Press.

Small V., I. (2016). *Hélio Oiticica: Folding the frame*. Londres/Chicago: University of Chicago Press.

Smith, T. (2015). *Talking contemporary curating*. New York: Independent Curators International.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Américas*. Durham: Duke University Press.

Walsh, C. org (2013). *Pedagogias decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir, y (re) vivir*. Serie Pensamento Decolonial.

Outras Referências

Bilger, B. (2011). The Possibilian: What a brush with death taught David Eagleman about the mysteries of time and the brain. *The New Yorker*, 25 de abril.

Borja-Villel, M. et al. (2011). Palestra *Revisting the Late Capitalist Museum*, conferência Now Museum, organizada pela CUNY, ICI e New Museum.

Clark, L. (1964). Caminhando 1963, *Caminhando – Livro – Obra* http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17

Lind, M. & Hoffaman, J. H. (2011). To Show or Not to Show, *Mousse Magazine*, no. 31. http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=759#top

Revista Mesa, http://institutomesa.org/RevistaMesa/edicoes.html Rio de Janeiro: Instituto MESA:

Revista Mesa # 1 (2014). Territórios e práticas em processo.

Revista Mesa # 3 (2015). Sentido de público.

Revista Mesa # 5 (2018). Cuidado como método.

Wilson, M. (2011). Palestra *Artistas, Instituicões e esfera pública*. In Reconfigurações do público: Arte, pedagogia, participação, organizado pelo Núcleu Experimental de Educação e Arte, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

ARTES DOS LIMITES

PARTE 3 | ARTES DOS LIMITES

Coordenadora: Paula Abreu

III.0. Artes dos Limites

III.0. Arts of the Limits

Paula Abreu

A arte tem vindo a ser socialmente concebida como uma **esfera social singular**, um universo que conquistou a autonomia, afirmando regras próprias de definição de valor estético e simbólico e de ordem de grandeza, bem como modos de fazer, representar, apresentar e apreciar. A **singularidade do campo da arte**, concebida por Pierre Bourdieu (1996), foi também por ele definida como limitada. Bourdieu sublinhou, contudo, que a arte enquanto campo, tem fronteiras permeáveis, comunicando com outros campos e, como esses outros, se situa nas coordenadas de espaços sociais diversos, marcados por demarcações, hierarquias e tensões que se refletem nesses mesmos campos. Nesse sentido, compreender o campo da arte é também compreender as contaminações e os fluxos gerados por essa permeabilidade de fronteiras. No entanto, essa compreensão dificilmente é alcançável se o enfoque analítico permanecer centrado no seu próprio quadro analítico, particularmente nas questões da afirmação e da atualização da legitimidade "puramente" artística e das hierarquias por ela produzidas. Entender a arte como uma **atividade social de caráter coletivo e colaborativo**, tal como Howard Becker (2010) propôs, é, neste sentido, um caminho mais profícuo pois orienta o olhar para a multiplicidade de atores e de atividades que compõem os mundos da arte e que a definem como tal. A proposta de Becker permite ainda ir mais longe, abrindo caminho a uma abordagem sociológica pragmática da arte (Heinich, 2012), não só capaz de seguir as ações humanas e os objetos que forjam os dispositivos materiais e simbólicos mediadores, isto é, que fazem fazer arte (Hennion, 1993, 2013 e 2018), dando lugar ao seu desenvolvimento, como também de elucidar a heterogeneidade de lógicas de coordenação e justificação que atuam nesse processo (Boltanski e Thévenot, 1991).

Seguir atores, objetos e atividades observando o que fazem fazer permite encontrar a arte fora do campo, onde ela não estaria ou onde não aventaríamos que estivesse; ou, ainda, achar modos de fazer **arte contaminados, misturados, combinando formas de coordenação e lógicas diversas**, capazes de desfazer e refazer limites e fronteiras (Abreu, 2015). É assim que Sofia Sousa encontra atividades artísticas no Bairro do

Cerco, no Porto, e pode mostrar como essas atividades, os seus atores e as suas obras dão consistência a identidades locais e lugar a representações mediáticas diversas das que outras atividades, atores e objetos fazem existir. Ana Martins, por seu lado, mostra como os modos de fazer e de ser que os primeiros rockers portugueses foram desenvolvendo para si vão desencadeando processos de interação/reação dentro e fora do mundo das artes, dando lugar a representações de desvio que os situam num lugar de fronteira entre mundos. Susana Januário discute em que medida o DIY é um modo de coordenação alternativo no contexto das artes contemporâneas, em Portugal, capaz de fazer existir novos dispositivos de criação, mediação, recepção e consagração. Estes parecem caracterizar-se por interações próximas entre artistas, mediadores, públicos e críticos, em espaços físicos e de recursos materiais distintos dos tradicionais, cruzando na sua atividade lógicas artísticas, cívicas, mercantis ou de renome, isto é, lógicas misturadas.

Tanja Baudoin, por seu lado, segue artistas e obras que atuam a partir de instituições convencionais para dar conta de como estes criam obras e elaboram discursos que pelo seu modo de fazer, ser e fruir desafiam os modos de coordenação e justificação corporizados nesses dispositivos artísticos institucionalizados. Ao fazê-lo dão existência a uma arte de múltiplos atores e múltiplas obras: a performance, o registo vídeográfico, a fotografia, o discurso escrito, o livro, ilustrando mediações inovadoras a partir de dispositivos clássicos. Flávia Fernanda Fernandes segue também um artista para ilustrar como este, as suas atividades e obras existem para além do campo da arte, assumindo-se como atores da esfera cívica pública, sem que isso dissolva o seu caráter de artista. Clarisse Monteiro fecha esta parte apresentando e discutindo processo de educação em artes e da produção artística de jovens pertencentes às classes populares do Centro do Rio de Janeiro, participantes do projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo*. Os percursos que fazem neste seu seguimento sugerem, aliás, que essa atuação fora das fronteiras do campo da arte permite aos artistas renovar os seus recursos criativos, materiais e simbólicos, e as redes de cooperação em que se envolvem nessa sua atividade, dando densidade a formas e conteúdos artísticos e dilatando os seus limites.

Referências Bibliográficas

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.

Boltanski, L. & Thévenot, L. (1991). *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.

Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. *International Journal of Cultural Studies*, 15 (6), pp. 695-702.

Hennion, A. (1993). *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié.

Hennion, A. (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur um parcour sociologique au sein du CSI. *SociologieS*, URL: http://journals.openedition.org/sociologies/4353.

Hennion, A. (2018). L'objet, la croyance et le sociologue. *Transposition, Hors-série 1*, URL: http://journals.openedition.org/transposition/1673. DOI: 10.4000/transposition.1673

III.1. Bairro (d)e Música! Apropriações, Musicalidades e Simbologias do Bairro do Cerco do Porto

III.1. Neighborhood of (and with) Music! Appropriations, Musicalities and Symbologies of the neighborhood of Cerco do Porto

Sofia Sousa

Resumo

Territórios desfavorecidos assumem-se como alvos de múltiplas fragmentações sociais e urbanas que se foram agravando pelas conjunturas económicas, dificultando a inclusão social. Deste modo, o busílis deste capítulo assenta numa análise de pendor qualitativo do bairro do Cerco do Porto, ancorada em processos de investigação que enfatizam as vozes dos indivíduos, problemas, conceitos e significações. Teremos como objetivo dar a conhecer discursos sobre o mesmo, sobretudo ao nível dos meios de comunicação social e das populações, perspetivas para o futuro em termos de intervenção política, urbana e social e sobretudo, explanar o papel e a importância da recreação pela música ou outras formas de arte, enquanto elemento motivacional e impulsionador de inclusão social (Guerra, 2012).

Palavras chave: bairro, inclusão, música, exclusão.

Abstract

Disadvantaged territories assume themselves as targets of multiple social and urban fragmentations that have been aggravated by economic conjunctures, making social inclusion difficult. Thus, the rub of this chapter is based on a qualitative analysis of the neighborhood of Cerco do Porto, anchored in research processes that emphasize the voices of individuals, problems, concepts and meanings. We will aim to present speeches about the same subject in the media and the population in general, perspectives for the future in terms of political, urban and social intervention and above all, explain the role and importance of recreation by music or other forms of art, as motivational element and promoter of social inclusion (Guerra, 2012).

Key words: neighborhood, inclusion, music, exclusion.

1. Da Cidade ao Bairro

Primeiramente devemos começar a nossa abordagem por uma breve apresentação daquele que é o nosso objeto de estudo, ou seja, o Bairro do Cerco do Porto[143]. Este foi fundado, no século XX, como um bairro social destinado a albergar a população oriunda das ilhas insalubres e, desde a sua

[143] Este capítulo resulta do mestrado em sociologia da autora intitulado "O Cerco é a minha casa! Apropriações e identidades face ao espaço habitado" na Universidade do Porto sob orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

inauguração até aos dias de hoje, permanece como um bairro problemático, assumindo-se como um espaço de medo, de incertezas e um território de drogas, onde impera o estigma, a pobreza e a exclusão social. As representações do bairro são tão mais evidentes quando de assume o mesmo como um dos bairros sociais que mais população alberga e, apesar de várias intervenções através de políticas públicas, com vista à requalificação urbana, este permanece alvo de representações negativas e de estereótipos (Guerra, 2002).

Tal como o título deste primeiro ponto refere, iremos incidir a nossa análise numa perspetiva generalista, sendo que será feito sucessivamente um esforço de relacionamento e apresentação do papel da música em contextos desfavorecidos como este, ilustrando com discursos de vários intervenientes nesta trama urbana e social, acerca de questões que compõem a vivência num bairro social. Assim sendo, o Bairro do Cerco do Porto situa-se na freguesia de Campanhã e para o analisar durante o nosso processo de investigação – de caráter qualitativo – consideramos importante incidir sobre várias questões pertinentes, aproveitando as vantagens de técnicas como a observação direta, os discursos dos meios de comunicação social e, ainda, fazer uso da cartografia como meio de explanação visual dos dados obtidos, bem como da visão do investigador promovendo uma aproximação ao espaço e a interação com o mesmo, nos mais variados níveis.

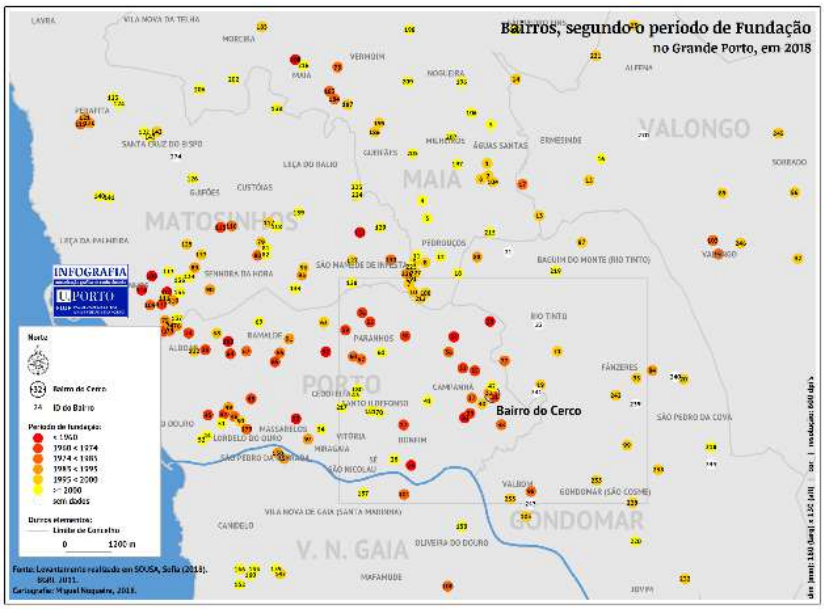


Figura III.1.1: Bairros, segundo o período de fundação no Grande Porto, em 2018

Fonte: Elaboração própria.

De acordo com a ideia anterior, apresenta-se na figura um levantamento das habitações de cariz social, por nós realizado e posteriormente mapeado, no sentido de conferir ao leitor uma perceção e visualização do posicionamento do nosso objeto de estudo no contexto do espaço da área metropolitana do Porto e, em particular, em relação ao centro da Cidade do Porto, assim como o seu posicionamento relativamente a outros bairros sociais, relevante no que diz respeito a possíveis impactos e questionamento de ligações (ou falta delas) nos campos de intervenção, participação e produção cultural - entrando aqui a questão musical de uma forma generalista, mas também, o projeto OUPA. Dado que foi feita uma categorização de acordo com o ano de fundação[144] conseguimos aferir que a habitação social mais antiga é o bairro Duque Saldanha (26) tendo este emergido nos anos 40, na freguesia do Bonfim, seguido do bairro de São João de Deus (29)[145]. No concelho de Matosinhos, destacamos também alguns bairros pela sua antiguidade, tais como o de Cruz de Pau Antigo (107) e o Bairro dos Pescadores (108). Apenas em 1963 surge o bairro do Cerco (31), um ano após a construção dos bairros Fernão Magalhães (27) e de São Roque da Lameira (35), ambos geograficamente próximos. Este dado faz-nos logo questionar a proximidade espacial, uma quase aglomeração deste tipo de habitações, e consequente afastamento face ao centro da Cidade. Será que esta proximidade se manifesta no âmbito da intervenção urbana?. Vejamos que, até 1974, as habitações de cariz social encontravam-se – ainda que em periferias – relativamente próximas do centro da Cidade. A partir desse momento e até aos anos 80 é-nos possível perceber a construção de mais bairros sociais em Valongo, Gondomar, Maia e Vila Nova de Gaia, sendo ainda de realçar que, desde 1985 até aos anos 2000, cerca de 187 casas de cariz social foram construídas.

Já que é visível a quantidade de bairros sociais existentes no Grande Porto, questionamos possíveis relações entre eles. Existindo assim tantos bairros sociais com proximidade em termos espaciais, porque é que a uns se

[144] Com o intuito de compreender como estas habitações foram surgindo na mancha urbana e afastando-se cada vez mais do centro da Cidade, permitindo observar os fenómenos de hiperconcentração territorial e consequente periferização populacional (Matos, 1994).

[145] Este bairro apesar de já ter sido demolido foi considerado no nosso mapeamento, em primeiro lugar, porque muitos dos residentes do Bairro do Cerco do Porto vieram transferidos desse bairro, sendo uma forma de enquadramento e mobilidade geográfica, mas também porque este ainda consta das bases de dados públicas da Câmara Municipal do Porto, por isso, além de ser um dos bairros mais antigos este possui um peso considerável no imaginário da população, órgãos de comunicação social e órgãos administrativos da Cidade visto que se especula uma reconstrução do mesmo.

atribuem sobretudo imagens pejorativas e, em particular, porque é que a segregação e marginalização são tão evidentes no Bairro do Cerco? E quais os motivos da intervenção social, urbana e cultural ser mais profunda nuns do que noutros? Todas estas questões remetem-nos para outro aspeto, para além destas preocupações e considerações morfológicas, urbanas e políticas: estamos, de facto, perante um 'teatro' que envolve inúmeros atores, tratando-se de um enredo que possui impactos e consequências nas vidas, trajetórias e percursos dos mesmos. Não se trata da visão de um sobre outrem.

2. Exclusão e marginalização urbana: conceitos, processos e formas de enfrentamento

> "Ninguém pode compreender outrem, se não for esse outrem" (Saramago, 2011:187-188).

É com esta frase de José Saramago (2011) que estabelecemos uma ligação com o que fora previamente referido e que se relaciona com a temática da multiplicidade de atores que compõem o tecido urbano. Atendendo ao facto do Bairro do Cerco, no Porto, se assumir como um espaço de incertezas e de insegurança, não podemos deixar de parte uma reflexão acerca do conceito de exclusão social, sendo que este é um elo de ligação para uma perspetiva inclusiva que poderá passar pela(s) arte(s).

Com efeito, o conceito e noção de exclusão social é caracterizável pela sua abrangência normativa, no sentido em que ele próprio é utilizado regularmente para expor falhas de participação nas sociedades urbanas. Daí que o desafio de trabalhar com este mesmo esteja relacionado com o alcance da sua redução ou minimização, aspeto esse que, por sua vez, implica uma definição clara e concisa dos eixos de composição que lhe atribuem significado, nomeadamente ao nível das suas dimensões de compreensão mais importantes e potenciais instrumentos de atuação.

De outro ponto de vista, este acaba por ser um conceito que é frequentemente utilizado para fazer menção a dualidades ou divisões que se baseiam na distinção entre os indivíduos que estão incluídos social e urbanamente versus os indivíduos que se encontram excluídos e, ainda, a distinção no âmbito da marginalização – pois temos os incluídos marginalizados face aos excluídos marginalizados (Murie & Musterd, 2004:1442).

A nosso ver, o conceito de exclusão social encontra-se intrinsecamente ligado ao de inclusão social, sendo que o que os separa é

uma política de intervenção. Na sua génese podemos ter como consequências ou fatores de perpetuação da exclusão, indicadores como as mudanças nas estruturas familiares, desemprego e dificuldade de integração no mercado de trabalho, dependência de apoios sociais, os rendimentos e outros mais que poderiam ser mencionados (indicadores estes verificáveis no nosso objeto de estudo), tratando-se o mesmo de um dos conceitos utilizados ao nível dos discursos sociopolíticos (Marques et al., 2017). Ora, se para a integração no mercado de trabalho a criação de oportunidades é fundamental, também o sentimento de pertença a uma comunidade e o uso da música ou de outro tipo de intervenção artística pode ser tido como um fator de agregação e promoção da inclusão social. Também neste espectro, não podemos descartar a formação e impactos nas identidades pessoais e coletivas. Remetendo para a questão da multiplicidade de atores, no que concerne a promoção da inclusão social num contexto urbano e territorial, não podemos esquecer os diversos papéis em jogo, nomeadamente, quem cria a iniciativa, quem nela participa, quem a mantém e quem a consome direta ou indiretamente, quem a promove e quem a termina.

Num território estigmatizado e com indicadores fortes e estruturalmente presentes de exclusão social, o que deve ser destacado é a capacitação, autonomia e participação dos cidadãos, bem como de entidades presentes no território (McWilliams, 2004; Furlong et al., 2003). Uma vez que referimos que o que separa a inclusão da exclusão é uma política de intervenção, a esse nível não podemos deixar de destacar dois projetos essenciais, um deles o URBAN (Guerra, 2002) que se cimentava numa série de objetivos e eixos de atuação, entre os quais destacamos a dinamização local, a dinamização de equipamentos polivalentes e inovadores, a requalificação urbana, ambiental e a gestão, a comunicação e a visibilidade local. Tais eixos foram selecionados por irem ao encontro do que se verificou no Bairro do Cerco em termos de potencialidades de equipamentos, mas também com a criação do projeto OUPA. Ainda nesta ótica, decidimos realçar o papel da Iniciativa Bairros Críticos (IBC)[146], iniciado no ano de 2005 (Silva e Menezes, 2015: 3), assente no desenvolvimento e criação de ações sócio espaciais e territoriais integradas que adotassem, essencialmente, um sistema de governança baseado em parcerias locais e institucionais (ENDLP,

[146] Esta iniciativa emergiu principalmente associada aos bairros sociais de Lisboa, sendo que no Porto apenas foi feito protocolo de parceria com o Bairro do Lagarteiro.

2013)[147]. Quanto aos seus trâmites de intervenção, fazemos referência à requalificação do Bairro (edifícios, espaço público e acessos), a arte desconcentrada (espaços de experimentação artística), a formação profissional em contextos de exclusão, uma plataforma integrada de apoio social e, ainda, a criação de uma rede de participação, cidadania e governabilidade (ENDLP, 2013).

Figuras III.1.2: Breves exemplos que refletem a necessidade de requalificação, ao nível dos edifícios e espaços públicos, no Bairro do Cerco, em 2018

Fonte: Sofia Sousa.

Ambos os projetos remetem para a temática da substituição do princípio da normalização pela integração, uma vez que por normalizar entende-se o reconhecimento aos indivíduos dos mesmos direitos, a sua aceitação de acordo com as suas especificidades, proporcionando-lhes os serviços da comunidade que contribuam para desenvolver as suas potencialidades (Guerra, 2012: 96). A comunidade surge como um meio de relação com a promoção da inclusão social, sendo que a construção e a pertença a uma comunidade são vastamente consideradas como um meio efetivo de melhoramento dos níveis de coesão social, em meios urbanos desfavorecidos e heterogéneos. Neste sentido, postula-se um aumento da importância da criação e priorização de redes sociais que funcionem e causem sentimentos de segurança aos indivíduos.

No caso desta heterogeneidade, a aceitação da diversidade assume-se como um processo em que a sociedade se vai adaptando sucessivamente,

[147] Entenda-se por ENDLP o Encontro Nacional de Desenvolvimento Local em Portugal realizado em Lisboa no Centro ISMAILI em 2013.

com o intuito de acolher todos os indivíduos de forma a que estes possuam uma base de atuação e desempenho dos múltiplos papéis sociais (Guerra, 2012). A recreação pela música e pelas artes, neste caso, apresenta-se como essencial dado que o uso de uma estratégia de proximidade, partilha de espaços sociais e físicos pode permitir o alcance de oportunidades de interação e redução de distanciamentos sociais e físicos, dado que "(…) importante é ainda o reconhecimento da urgência da utilização sincrónica de procedimentos formais e informais de integração, não deixando de fora nenhum caminho ou possibilidade de percorrer a mudança" (Guerra, 2012: 96).

2. Do Bairro à Música

Algumas curvas têm esquinas, miúdos sem rodeios
Matilhas com armadilhas, tu vê em quem confias.
Metem-te no quarto escuro, à espera que atrofies
Levas com tantos estalos até que tu te chibes.
[…]
Encostados lá no bairro como elevadores do prédio,
Já foram pequenos, apertados, grandes e largos.
Já subiram e desceram e agora estão parados. (Buster, "Aleixo II", 2018).

Neste campo, e retomando os eixos de intervenção da IBC relativos à promoção da visibilidade do bairro e à criação de arte desconcentrada, nomeadamente com a criação de espaços de experimentação artística, iremos incidir a nossa análise nos projetos de índole musical criados em contextos desfavorecidos, apoiando as nossas considerações nos discursos dos meios de comunicação social, porém o maior foco será o Bairro do Cerco do Porto. Quanto aos nossos objetivos, estes passam por compreender a perceção acerca deste tipo de intervenções, quer exteriores – aqui fazendo alusão ao papel dos meios de comunicação social – quer interiores, isto é, as opiniões e discursos dos moradores do Bairro do Cerco do Porto, perceber as consequências e os impactos. No que concerne os projetos de caráter musical, queremos dizer que o nosso olhar recaiu, então, na iniciativa OUPA pois esta foi criada dentro de um panorama de incentivo constante e regular a políticas culturais e no âmbito do desenvolvimento da cultura local, aspeto este em que as autarquias possuem um papel fundamental.

O programa "Cultura em Expansão" surge em 2012, com o objetivo de alargar a oferta cultural a toda a Cidade do Porto e o projeto OUPA é incluído nesse programa em 2015, verificando-se que este dito projeto se enquadra na perfeição com um novo perfil de políticas culturais que estava a ser criado,

isto é, projetos que surgiam de raiz e com enfoque num determinado público alvo – jovens carenciados ou sinalizados -, mantendo como objetivo a promoção da atividade cultural e artística. Ora, o OUPA assume-se como um projeto de intervenção social e artística da Câmara Municipal do Porto e teve como coordenadores a Gisela Borges e o Tiago Espírito Santo. Esta iniciativa começou no Bairro do Cerco em 2015, transitou para o Bairro de Ramalde[148] em 2016 e, em 2017, culmina nos bairros da Freguesia de Lordelo do Ouro[149]. Este projeto visava a capacitação e o empoderamento de jovens de bairros sociais, promovendo a criação artística numa lógica DIY (Guerra, 2010), direcionado para a cultura hip-hop, mais concretamente o rap, muito apreciado pelos jovens dos bairros sociais do Porto.

Atendendo ao facto do Bairro do Cerco ser um espaço territorial marcado pela criminalidade, insegurança e pela discriminação, projetos desta natureza servem de mote para a temática da afirmação social e do empoderamento, no sentido em que a música surge como uma forma de expressão, de desabafo e de afirmação, mas também, como um modo de demonstrar e de dar a conhecer as vivências, apropriações e implicações de 'ser' e 'estar' num bairro de cariz social, sendo que em muitas das letras produzidas e criadas por estes jovens, temos patenteada uma 'cultura de rua', os seus modos de socialização e contrastes com outros espaços da cidade (Moignard, 2008). A expressão musical advém das suas realidades, relações de afetividade, disfuncionalidades familiares e estruturais, porém, a importância do território, de uma forma ou de outra, encontra-se sempre lado a lado com a música,. Conseguimos até referir que tal aspeto se encontra espelhado noutros artistas oriundos de distintos bairros sociais, também eles problemáticos e extremamente estigmatizados e estigmatizadores. A título de exemplo, temos o Pulla do Bairro do Viso[150] - vejamos um excerto de uma letra:

Faz disso o teu ganha pão,
Até que alguém te apanha e faz disso uma apreensão.
Neste momento, um destes manos conta os dias num colchão,
A rezar para que esses dias não passem a anos numa oração. (Pulla, "Da vida", 2018).

Se anteriormente abordávamos o conceito de exclusão social e falávamos de uma necessidade de intervenção com vista à promoção da

[148] Número 67, presente na figura 1.
[149] Número 46, presente na figura 1.
[150] Número 69, presente na figura 1.

inclusão, vemos espelhado nos discursos musicais destes jovens uma espécie de 'aceitação' desses fatores. Novamente remetendo para ideias prévias, indicadores como o desemprego, dificuldades de inserção no mercado de trabalho e dependência de apoios sociais, marcam os quotidianos destes jovens e da população em geral do Bairro do Cerco. Os mesmos afirmavam que para conseguirem inserir-se no mercado de trabalho – em entrevistas de emprego – não podiam referir que moravam no bairro, caso contrário não eram selecionados, o mesmo acontecia com os seus pais, amigos e irmãos, gerando-se um ciclo vicioso estigmatizante e condicionador do futuro destes jovens. A vida destes acaba suspensa sobre conflitos e incertezas, sem que muitas vezes consigam reunir as condições necessárias de manter um presente seguro.

Durante uma entrevista – aqui refiro que foram realizadas dez entrevistas, sendo que tivemos muitas dificuldades do decorrer da investigação em estabelecer contactos (sentimos que não havia abertura para falar, mas sim, muito receio, desconfiança e incerteza face aos nossos objetivos e interesses, e alguns membros do OUPA mostraram-se cansados pelo constante pedido de participação em estudos/investigações de índole académica, referindo que se sentiam usados dado que não havia partilha nem contacto, posteriormente) - com os membros do projeto OUPA! Cerco aferimos que quando surgiu a possibilidade da primeira edição deste projeto ser feita no Bairro do Cerco, houve uma surpresa por parte da comissão organizadora quando descobriram que todos os jovens interessados possuíam conhecimentos e backgrounds musicais. Um deles refere "tudo o que eu sei aprendi sozinho…ia experimentando tocar aqui e ali, juntar ritmos diferentes e ver no que dava. Fui autodidata." (Membro do projeto OUPA, Bairro do Cerco, 2018).

A este nível podemos até mesmo questionar a ligação dos jovens à música como um meio identitário, demarcado pela vivência num bairro social. Para ser mais exata, privilegiamos a observação direta, tendo sido elaborados seis registos que, grosso modo, serviram como uma espécie de insight para a compreensão do espaço, permitindo inclusive estabelecer pontos estratégicos de observação[151] como cafés, espaços de lazer e outros locais

[151] Ora, ao estarmos situados num ponto estratégico podemos visualizar o que acontece à nossa frente e dos lados muitas vezes, sendo que cada um desses momentos são como 'frames fotográficos' que contam como registos de observação. A validade e a sustentação aqui, encontram-se pela ida, várias vezes, a esse mesmo ponto específico para testar se se verificavam comportamentos regulares e constantes, por exemplo.

de visão alargada como algumas ruas. Neste sentido, através dos nossos registos de observação, conseguimos identificar zonas dentro do Bairro do Cerco maioritariamente ocupadas por jovens, isto é, espaços de convívio e de vivência marcados pela música - essencialmente o rap - (ouvida, cantada e interpretada), a música como meio de promoção do lazer, sociabilidades, laços e entretenimento, sendo que estes se concentravam no interior/centro do bairro, próximos dos espaços de lazer (locais amplos) e dos cafés, fazendo-nos aferir, ainda que simbolicamente, polos musicais de concentração juvenil (entre os 16 e os 25 anos). A música assume-se como um refúgio e, claro está, como um modelo de entretenimento que os liberta do seu contexto atual, resulta de uma "(…) capacidade para se reinventar o seu mundo e ser ele próprio a comandar o seu próprio destino, alargando horizontes de possibilidades de atuação no quotidiano." (Pinheiro, 2015:99) Também aqui a música se associa e interliga, de acordo com o que foi observado, a outros comportamentos/atos como fumar ou beber, em grupos de grande ou média dimensão (mais de quatro jovens). Tenhamos em conta o seguinte exemplo:

> Os homens observados eram jovens, na faixa etária dos 20 anos. Vi que estes circulavam com descontração pelo bairro, enquanto ouviam música e falavam com os colegas. (Excerto do diário de campo, dia 20 de março de 2018, Bairro do Cerco).
>
> Reparei que a maioria dos jovens deveria ter cerca de 20 anos. Estavam todos com roupa desportiva e mostravam familiaridade com o meio, principalmente pela forma como usavam o espaço. Eles falavam alto, riam, estavam em grandes grupos a fumar e a ouvir música." (Excerto do diário de campo, 25 de junho de 2018, Bairro do Cerco)

Retomando a ideia de Pinheiro (2015) acerca da capacidade de reinvenção do mundo destes jovens, ressalvamos que a música destes não é finita, isto é, não se restringe ao Projeto OUPA, sendo que este acabou por perder apoios monetários. Ao invés, os jovens que constituíam esta iniciativa aproveitaram a oportunidade e os conhecimentos que obtiveram através do OUPA e deram asas à sua criatividade criando outros projetos, um deles o Cara ou Coroa – numa vertente mais agressiva sonoramente, de pendor interventivo e de consciencialização social.

Se num registo de diário de campo ou numa grelha de observação, estes 'frames' assumem a forma de uma nota ou texto corrido, numa base de dados (necessária para o mapeamento) estes assumem-se como entradas singulares, com coordenadas específicas. Assim obtivemos cerca de 190 entradas de registos de observação, na nossa base de dados.

O Projeto OUPA foi, de facto, um sucesso em termos de intervenção política e autárquica, aclamado pelos meios de comunicação social e com visibilidade nacional. Neste campo, devemos destacar que as notícias relativas a temáticas culturais associadas ao Bairro do Cerco ganham expressão[152], sendo que esta temática era nula desde 2012 até 2014, tendo crescido dentro do jornal Público e ganho espaço e representatividade a partir de 2015 – ano da criação do projeto – e sendo o seu expoente máximo em 2016 com a atuação do OUPA! Cerco para o Presidente da República, aquando da visita do mesmo ao bairro.

Ainda que de forma muito breve, conseguimos aferir e asseverar a dimensão e a importância deste projeto que, dado ao seu caráter inovador, contribuiu, de certo modo, para uma quebra de barreiras estigmatizantes acerca do bairro como um espaço vazio e desprovido de valores culturais e artísticos, permitindo até – e abrindo portas – para que o mesmo aconteça noutros bairros sociais (referidos anteriormente). Se anteriormente as notícias que visavam o Bairro do Cerco remetiam para a problemática da violência, criminalidade, dificuldades e conflitos habitacionais, posteriormente denotamos e assumimos o OUPA como um marco numa (possível) mudança de mentalidades e abertura de um espaço, estigmatizado e marginalizado, ao exterior. A este nível os meios de comunicação social são essenciais pois possuem o poder, tal como uma política de intervenção, de atuar sobre a exclusão. Vejamos:

Tabela III.1.1: Frequência das categorias de análise, de acordo com o ano de edição do Jornal Público (número)

Categorias	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Habitação social	2					
Intervenção do Estado		1			3	1
Questões culturais				3	4	1
Questões habitacionais	3	4	2	1		
Questões políticas	3	1		2	8	2
Questões sociais						2
Violência e outros delitos	5	1	2		2	
Outros		3		2		

Fonte: Público, 2012 a 2017. Elaboração própria.

O que denotamos, de facto, é que os conteúdos sobre violência e criminalidade se encontram presentes em praticamente todos os anos de

[152] Neste âmbito devemos mencionar que restringimos a nossa análise ao Jornal Público, desde 2012 a 2017.

edição recolhidos, contrariamente aos conteúdos de caráter político que se aliam à temática cultural aqui explanada, "(…) Oupa! No palco secundário, novíssimo projecto de hip-hop que nasceu numa residência artística no Bairro do Cerco com oito jovens, numa iniciativa da Câmara Municipal do Porto (…)" (Duarte *in* Público, 18 de julho de 2015).

Ancorando o nosso conhecimento nos registos de observação direta, conversas informais, entrevistas a residentes do Bairro do Cerco e, principalmente na análise das letras das músicas como elemento primordial que afirmação e suporte – e mantendo em mente os nossos objetivos de compreensão dos impactos e das nuances estruturais deste tipo de intervenções políticas e artísticas – objetivámos que: no âmbito da criação de um projeto de hip-hop ou rap mais concretamente, num contexto desfavorecido como este bairro, afastado do centro da Cidade do Porto e com múltiplos e distintos problemas estruturais e sociais, no que se refere ao consumo e receção deste projeto, não podemos deixar de estabelecer ligações entre música e uma estrutura social que, por sua vez, se materializa na criação de grupos identitários (DeNora, 2003). O gosto destes jovens pelo género musical e pela produção artística, enquanto elemento cultural, assume um "(…) papel central na construção social das diferenças, criando mecanismos de exclusão social" (Pinheiro, 2015:42). Neste caso, o gosto pelo hip-hop poderá relacionar-se com aquilo que Pinheiro (2015) aborda: a reputação de cada género poderá ser entendida se tivermos em consideração, além dos aspetos políticos, aquilo que é legitimado dentro do espaço social. O hip-hop no caso do projeto OUPA, nasceu do talento de oito jovens e da vontade de retratar os seus quotidianos, dar uma voz ao seu bairro e sobretudo, diluir a barreira entre o centro da Cidade face às periferias, vejamos um exemplo:

No meu bairro ou no teu
Na minha rua ou na tua
Representamos o que é nosso nesta realidade crua,
Do Cerco ao Centro,
Do Centro ao Cerco,
Centra-te no Cerco a marcar o movimento.
[…]
Às vezes nem tudo é como parece
E relatos nem sempre são reais sobre aquilo que acontece,
Mas quem vem cá não esquece a pura realidade,
E vamos levar o Cerco ao centro desta cidade. (OUPA! Cerco, "Do Cerco ao Centro", 2015).

Neste exemplo vemos espelhada a temática da diluição de barreiras[153] e inclusive referências ao papel que os meios de comunicação social possuem na criação de um imaginário coletivo acerca de determinado espaço[154]. A este nível, entendemos a música como um agente modelador de identidades individuais e grupais, como no caso supramencionado, onde é possível dar conta de como emergiu uma identidade grupal entre os jovens participantes, que se demarcou e é demarcada pela experiência musical. Aferimos que o tipo de projetos em que a música se encontra presente e que adquire um certo espaço na sociedade, acabam por ser, também eles, marcadores identificativos de locais e potencializadores de orgulho e de pertença. A cultura e, neste caso, a música, assumem-se como formas de ação e de expressão. Como já foi afirmado, este projeto ramificou-se e abrangeu outros bairros sociais, porém, na sua génese, os problemas associados ao financiamento do projeto tomaram conta do mesmo, uma vez que um dos objetivos dos jovens era obter apoios para a criação de um estúdio comunitário. Uma das metas do projeto OUPA! Cerco era proporcionar um espaço para os jovens, moradores do bairro, aprenderem música, para fazerem música e, essencialmente, saírem das ruas. Contudo, como os apoios financeiros não foram concedidos, os mesmos trabalharam numa lógica DIY (Guerra, 2010) como já mencionamos,

> Nós é que fazemos tudo…nós é que pintamos, andamos a arranjar esta sala, não temos um computador em condições, o isolamento fomos nós que fizemos. Foi muito bonito no início, mas do nada o projeto aqui acabou e nós ficamos sozinhos, mas não desistimos e vamos levar isto para a frente porque gostamos mesmo disto (Membro do OUPA, Bairro do Cerco, 2018).

> O projecto OUPA!, nascido no Bairro do Cerco, no Porto, no âmbito do projecto municipal Cultura em Expansão, está a pedir ajuda para equipar o estúdio comunitário que quer pôr a funcionar já em Fevereiro (Carvalho *in* Público, 6 de janeiro de 2016).

Através deste excerto de uma entrevista com um dos membros do OUPA, vemos que os sonhos existem e, ainda, que estes encararam o projeto como uma plataforma para fazerem mais e melhor. Apesar de apenas termos o testemunho de um membro do OUPA! Cerco – o nosso objeto de estudo – conseguimos aferir e ver refletidos estes sonhos noutros projetos OUPA[155], permitindo enfatizar novamente a importância que esta iniciativa teve, bem

[153] Excertos destacados com sublinhado.
[154] Excertos destacados a negrito.
[155] Excerto destacado a negrito.

como o papel que a oportunidade de intervenção e criação pela música pode ter e ser preponderante na reinvenção e na afirmação pessoal e coletiva. Ora,

"**Eu vim do nada mas com a fasquia de chegar ao cimo,**
O sucesso vai-me abraçando á medida que eu me aproximo,
Deixa tocar o sino
Que as badaladas são batidas preparadas
Para eu rimar o que sinto"
(OUPA! Ramalde, "Oupa Nisso", 2016)

3. Das Vidas na Cidade e no Bairro

Senhor Presidente…
Esta é a minha carta escrita Senhor Presidente
Tenho reparado que a vida para si é diferente
Por aí a vida muda vê-se plenamente
Aqui no bairro nada muda, quem muda é a gente
Ver o que são 6 cabeças apenas com um ordenado
[…]
É complicado, também não encontro uma explicação
De ver um puto que tinha um parque e agora só brinca no chão
Olhe prós meus olhos, eu olho bem nos seus
Eu faço-lhe a pergunta: acha que o meu bairro morreu? […]. (Dillaz, "Sr. Presidente", 2012).

Nesta última parte, iremos estabelecer considerações acerca do projeto em si, os seus impactos e consequências. Aqui conseguimos destacar alguns dos objetivos da IBC e do URBAN ao nível do aumento da visibilidade do Bairro, mas também, no âmbito da criação artística. Não podemos deixar de realçar o contributo dos meios de comunicação social que possuem, reiteramos, um papel fulcral no que diz respeito à desconstrução do estigma, da marginalização e da exclusão social. Também devemos dar destaque ao lugar que a autarquia ocupou, neste caso a Câmara Municipal do Porto, pois, sem o financiamento e sem o envolvimento de alguns artistas portugueses de renome como a Capicua ou o André Tentugal, o projeto não teria tido o mesmo impacto e adesão. Neste caso, não podemos descartar o facto de os membros intervenientes no projeto OUPA não serem neófitos no mundo do hip-hop, todos eles já possuíam um background musical quer com a criação de mixtapes, quer com uma forte ligação às redes sociais e canais de distribuição como o YouTube, logo, todos estes elementos serviram de base para o sucesso do projeto em si.

Algo que denotamos no decorrer das nossas incursões ao bairro e entrevistas com alguns residentes foi que esta iniciativa não era muito valorizada dentro deste. Alguns sujeitos pensavam que o projeto já tinha terminado, não lhes conferiam importância ou desvalorizavam as artes – neste caso, a música – como uma forma de intervenção e de valoração espacial e social. Por outro lado, temos indivíduos que apoiam e que lhes

reconhecem valor, principalmente indivíduos exteriores ao bairro. Denotamos e destacamos alguns excertos, que no fundo, revelam estas opiniões contraditórias:

> Do OUPA por exemplo acho que deviam dar mais valor a eles…e viu-se quando veio cá o Marcelo (Entrevista 2, Cerco do Porto)
>
> Algumas associações são absolutamente essenciais…estamos a falar de uma obra diocesana por exemplo…o infantário…a pré…o lar de idosos e é essencial aqui…projetos como o OUPA! são interessantes, mas não digo que sejam essenciais […] (Entrevista 3, Cerco do Porto)
>
> Do que conheço…dos OUPA! eu conheço alguma coisa deles…os que cantam lá são meus colegas de escola e pronto…acho que no fundo vieram abrir algumas mentalidades das pessoas (Entrevista 5, Cerco do Porto)

Apesar do próprio projeto procurar estabelecer parcerias com outras associações e grupos de dança, teatro, etc, e de terem reconhecimento exterior nacional e internacional, os mesmos não são apoiados dentro do próprio local onde emergiram. Estes lutam por algo melhor para o seu bairro, sem muitos saberem que o fazem. Ora, do nosso ponto de vista, e descartando desta equação a falta de apoios económicos, a música surge novamente como um escape, como uma forma de refúgio e motivação, dado que é o gosto pela arte e pela criação que os mantém atentos.

A música, por um lado, veio promover a integração social destes jovens com a criação deste projeto no âmbito da iniciativa Cultura em Expansão, espalhando-se e diluindo-se por outros contextos. Mas também devemos aqui mencionar o impacto negativo da falta de música como recreação. Espaços recreativos, de lazer e convívio fazem falta neste território: primeiro porque estes se encontram bastante distanciados do centro das atividades e, segundo, pela questão dos transportes que são parcos neste contexto territorial. Contudo, mesmo com estas falhas, os jovens não deixam de retratar o Bairro do Cerco como um espaço de convívio e de lazer, de sociabilidades e amizades, procurando sempre diluir barreiras, vejamos este exemplo:

> Cercado pelos dread's,
> tudo à roda anda para os comes e bebes, sais do Cerco à nora
> Agora compara isto meu brother ao que tens ouvido, visto e vivido
> Nada disto para ti faz sentido, mas o ouvido não tem resistido né? (OUPA-C, "Tou com os meus", 2019).

As artes, e a música em concreto, são fatores e formas de integração, intervenção, exposição e aprendizagem, elas são enriquecedoras de uma

sociedade e de uma comunidade. Uma vez que o hip-hop aqui se destaca pela capacidade de retratar quotidianos e nos dar a conhecer a realidade de um território por quem a vive, podemos assumir que ele se assume como um meio de integração e de divulgação. Mas também serviu de propaganda política para a Câmara Municipal. Reiterando as nossas afirmações anteriores, se o projeto não tivesse contado com jovens que mergulharam no projeto e que o encararam seriamente, provavelmente não teria tido o impacto social que teve, não seria aclamado, nem seria objeto de estudo e de investigação, não apenas por se encontrar no contexto em questão, mas pelas vantagens e resultados obtidos (Bennett & Guerra).

Mesmo perante um projeto desta compleição, não só no Cerco como no Bairro do Lordelo e em Ramalde, é difícil, por vezes, esquecermo-nos e distanciarmos esses projetos do contexto urbano e social em que eles nasceram e permanecem. O que se quer dizer é que uma das formas de promoção da inclusão é olhar aquilo que é positivo – isto é, a perspetiva de sonhos e a continuidade do projeto. Se permanecermos a estudar, observar e relatar os problemas sociais – que sabemos que existem – o progresso será feito. Começando pelo próprio bairro, de dentro para fora, pois é de extrema importância numa comunidade a aceitação e o apoio deste tipo de iniciativas, dos seus jovens e, sobretudo, é necessário que a comunidade – os residentes do bairro – comece a perceber e a conferir importância a uma intervenção comunitária, social e urbana pela arte – algo que ainda não se verificou no Bairro do Cerco, como verificámos nos excertos de entrevistas anteriores.

A integração pressupõe uma dualidade, uma vez que joga simultaneamente com as dinâmicas de inserção e de assimilação social onde seria espectável um acesso a oportunidades por parte dos excluídos não anulando as diferenças do outro. Assim, “É razoável admitir que a crescente dualização do espaço urbano tem gerado ruturas não só sociais, nem territoriais, mas sobretudo simbólicas” (Guerra, 2002:15). Logo, através da auscultação das necessidades e da observação do e no território, consideramos que uma intervenção além do tecido habitacional – intervenção essa já feita em blocos habitacionais, recentemente - seria deveras vantajosa. É certo que a intervenção cultural já teve o seu palco. Contudo, foi uma ‘exibição’ efémera e sem perspetivas de futuro e prosperidade, pelo que, no nosso entender, um investimento no tecido associativo seria uma vantagem e um meio para a dinamização cultural do bairro. Mas também aqui lidamos

com as questões dos serviços, sendo que seria necessário otimizar as condições de lazer para os diversos públicos, criar espaços de convívio alternativos aos convencionais, utilizando e capitalizando os espaços e centros devolutos e abandonados. Atualmente os OUPA estão situados num dos blocos habitacionais, com poucas condições em termos de espaço, materiais e isolamento, pelo que já tentaram ocupar um dos edifícios devolutos dentro do bairro. Porém, o acesso foi-lhes negado por parte da Câmara Municipal.

Para este tipo de projetos como o OUPA, além da importância e do seu contributo para a produção musical e artística nacional, a expressão *in loco* assume aqui a máxima relevância. A quebra do estigma social e das estereotipagens em múltiplos pontos, passaria também pela dispersão de indivíduos em situação de exclusão, contrariando os convencionais processos de concentração que acabam por produzir pólos urbanos desfavorecidos, promover a inclusão através da participação ativa e o usufruto de serviços referentes ao centro da cidade e de periferias não isoladas.

Os eixos de análise aqui apresentados não são estanques. Poderiam ser outros, mas o que importa realmente, e terminando assim as nossas exposições, é que deve permanecer um apelo a uma revisitação das políticas de inclusão social e de intervenção urbanística, inclusive aos modos como estas são aplicadas em determinado território – e às prioridades políticas – uma vez que não podemos negligenciar que desempenharão um papel decisivo e central. De que adianta criar projetos como o OUPA se estes possuem data de validade? É importante criá-los. Mas ainda é mais importante suportá-los e auxiliar o seu crescimento. Termino com este excerto[156]:

Começou no Cerco e OUPA! deu tudo certo
E outra cidade fez-se onde o centro está mais perto
Muito estudo no estúdio, muitas salas de concerto,
Muito estúpido estigma que agora tem conserto.
Depois veio Ramalde de alma e coração,
Diálogo e oração em letras de canção,
Firmamos o caminho, mostramos que era possível,
Tornar incontornável o que antes era invisível (OUPA! Lordelo, "Cultura em Expansão" (feat. Capicua), 2017).

[156] Excertos relevantes destacados a negrito.

Referências Bibliográficas

Bennett, A. & Guerra, P. (2019) (Eds.). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/New York: Routledge.

DeNora, T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), pp.165-177.

Furlong, A. et al. (2003). *Youth transitions: patterns of vulnerability and processes of social inclusion*. Edinburgh: Scottish Executive social Research.

Guerra, P. (2002). *A Cidade na Encruzilhada do Urbano: Algumas modalidades de relação de um estudo de caso acerca do processo de recomposição espacial e social do tecido urbano portuense na década de 90* (Tese de mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal* (Tese de doutoramento). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Guerra, P. (2012). Da exclusão social à inclusão social: eixos de uma mudança paradigmática. *Revista Angolana de Sociologia*, 10, pp. 91-110.

Levitas, R. (1998). *The inclusive society: Social exclusion and new labour*. London: Macmilian.

Matos, F. L. (1994). Os bairros sociais no espaço urbano do Porto: 1901-1956. *Análise Social*, 127(3), pp.977-695.

Marques, T. S. et al. (2017). *A cidade fragmentada: exclusões e vulnerabilidades do Porto no presente*. *As dimensões e a responsabilidade social da Geografia, XI Congresso da Geografia Portuguesa*, Porto.

Moignard, B. (2008). *L´ école et la rue: Fabriques de délinquance*. Paris: Presses Universitaires de France.

Murie, A. & Musterd, S. (2004). Social exclusion and opportunity structures in European cities and neighborhoods. *Urban Studies*, Vol. 41 (8), pp. 1441-1459.

Mcwilliams, C. (2004). Including the community in local regeneration? The case of Greater Pollok social inclusion partnership. *Local Economy*, 19(3), pp.264-275.

Pinheiro, V. (2015). *Todos os sonhos do mundo. Bandas sonoras de pertença ao bairro e à cidade* (Tese de mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Saramago, J. (2011). *Claraboia*. Lisboa: Editora: Caminho, SA.

Silva, C. & Menezes, M. (2015). Há casa sem gente, há gente sem casa: repercussões contemporâneas da habitação em Portugal. DM/NBPC. Acedido em: http://repositorio.lnec.pt:8080/xmlui/handle/12345678 9/1007707

Outras Referências

Buster (2018). Aleixo II. Sangue Azul [Mixtape/ Compilação].

Carvalho, P. (2016, janeiro 6). Projecto OUPA! Pede ajuda para conseguir dar música a todos no Cerco. *Jornal Público*, pp.16.

Centro ISMAILI (2013). Encontro Nacional Desenvolvimento Local em Portugal: *Abordagens, actores e Resultados (ENDLP*).

Dillaz (2012). Sr. Presidente. *Sagrada Família* Volume 2 [CD].

Duarte, M. (2015, julho 18). O charme de John Legend num Marés Vivas superlotado. *Jornal Público*, pp. 27.

OUPA! Cerco (2015). Do Cerco ao Centro. *Cidade Líquida* [CD/Compilação]. Porto: Câmara do Porto.

OUPA- C (2019). *Tou com os meus*. Porto: Câmara do Porto.

OUPA! Lordelo (2017). Cultura em Expansão (feat. Capicua). *Cidade Líquida* [CD/ Compilação]. Porto: Câmara do Porto.

OUPA! Ramalde (2016). Oupa Nisso. *Cidade Líquida* [CD/Compilação]. Porto: Câmara do Porto.

III.2. Manifestações artísticas *alternativas* ou a face visível de um Portugal contemporâneo

III.2. Alternative artistic manifestations or the visible face of a contemporary Portugal

Susana Januário

Resumo

O nosso contributo resulta da necessidade de refletirmos em torno do objeto de estudo da investigação que nos encontramos a desenvolver. Está a considerar-se manifestações/iniciativas artísticas compreendidas genericamente como *alternativas/underground*, cuja emergência assenta designadamente em lógicas *do-it-yourself*, que se materializam como multi/transdisciplinares artisticamente e se baseiam no pluralismo e experimentação. A consolidação destas manifestações no Portugal contemporâneo implica uma discussão dos conceitos inerentes à sua problematização enquanto objeto de estudo. Da reflexão encetada e aqui partilhada, procura-se demonstrar a sua operacionalização aproximada através de um breve mapeamento das manifestações artísticas em estudo, a partir da análise de conteúdos produzidos por um conjunto de dispositivos mediáticos.

Palavras-chave: manifestações artísticas, subcampo artístico alternativo e *underground*, mapeamento.

Abstract

Our contribution results from the need to reflect on the object of study of research that we are developing. We are considering artistic manifestations/initiatives generally understood as alternatives/underground, whose emergence is based on do-it-yourself logics; they are materialized as multi/transdisciplinary art and they are based on pluralism and experimentation. The consolidation of these manifestations in contemporary Portugal implies a discussion of the concepts which are inherent to its problematization as object of study. From the reflection initiated and shared here, we try to demonstrate, from the analysis of contents produced by a set of media devices, an approximate operationalization through a brief mapping of the artistic manifestations.

Key words: artistic manifestations, alternative and underground artistic subfield, mapping.

1. Breviário reflexivo de objetos e intenções: os "limites da nossa arte"

> "A arte tem valia porque nos tira daqui" - Fernando Pessoa

Se a "arte nos tira daqui", para onde nos projeta? Neste caso, inevitavelmente, para o seu usufruto – uma vez não sendo artistas nem agentes ativamente envolvidos no campo artístico – e para a sua compreensão. E as duas coisas

acontecem, não por acaso, mas porque se interrelacionam, uma vez que não podemos dicotomizar as dimensões que nos constituem: experiência comum e conhecimento retroalimentam-se e permitem o surgimento do interesse, do motivo e do gosto que se constitui como nutriente fundamental de qualquer investida. A investigação que estamos a levar a cabo surge, precisamente, por razões pessoais e por razões profissionais; um acaso que se transformou num desafio materializado na investigação que estamos a desenvolver há praticamente dois anos[157].

Aqui procuramos apresentar de forma reflexiva o nosso objeto de estudo, evidenciando as preocupações concetuais que nos surgem à medida que aprofundamos a teoria e imergimos no terreno. A concetualização necessária do objeto de estudo constitui um dos mais significativos desafios que enfrentamos, exponenciado pela intencional dialógica que estabelecemos entre teoria e prática. É parte do resultado deste enfrentamento que, neste momento, procuramos dar conta.

A nossa intenção inicial visava a compreensão de um conjunto de "atores"/"ambientes" /"cenas" cujas iniciativas – inscritas territorialmente – resultam como impactantes particularmente ao nível do cruzamento de artes, processos, dimensões, identidades e territórios, constituindo potencialmente um subcampo artístico e cultural específico. Uma intenção que viria a materializar-se no estudo de iniciativas artisticamente multi/transdisciplinares que remetem para o pluralismo, a experimentação e o ecletismo de formas e discursos artísticos. Isto é, um conjunto de iniciativas que, decorrentes dos processos de democratização, festivalização da cultura e de cosmopolitização artística, que se assiste em Portugal a partir da década de 1980, se consubstanciam em manifestações artísticas que corporizam novas formas de criação, mediação, receção, e que aventam novas convenções/canonizações. São nestas que se substantifica a sua força simbólica de autoridade cultural, e nos termos do *cultural turn* (Chaney, 1994), uma vez invertidas as formas clássicas de classe, comunidade e tradição.

Explicadas e compreendidas, genericamente, como *alternativas* e/ou *underground*, ou ainda como informais, autónomas ou independentes (Jürgens, 2016), a emergência destas manifestações assenta em lógicas *do-*

[157] Enquadrada no programa de Doutoramento em Sociologia na Faculdade de Letras de Universidade do Porto e ao abrigo de uma bolsa de doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia e sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

it-yourself (DIY), nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, papel de produtores/gestores, e os *gatekeepers* e os processos de criação de reputações surgem como fundamentais na provisão/atração/fruição destas atividades. É precisamente na necessária tarefa de delimitação concetual do nosso objeto de estudo que assentamos uma das nossas principais fontes de desafio, não querendo incorrer na indeterminação e na inexatidão da expressão das representações sobre a realidade que pretendemos alcançar. O que nos faz discutir sobre o mais adequado enquadramento e respetiva concetualização do objeto de pesquisa advém de algum desvanecimento da precisão de alguns dos epítetos considerados, tendo em conta que qualquer determinismo ou delimitação concetual rígida resulte numa impossibilidade na realidade contemporânea. Vivemos um tempo e espaço de invasões, cruzamentos e multi/transdimensionalidade que nos coloca no desafio de apreender e compreender uma realidade de dinâmica hiperacelerada e de contornos tendencialmente pouco precisos ou determinados. A incursão no terreno tende a comprovar a necessidade de manter em aberto a discussão em torno do objeto de estudo que elegemos.

O que procuramos é explicar e compreender manifestações artísticas em espaços (semi)públicos urbanos catalisadores de um subcampo artístico emergente no Portugal contemporâneo. Ou seja, e conforme afirmado anteriormente, está a considerar-se manifestações que cruzam artes, saberes e disciplinas tradicionalmente menos consagrados pelo cânone artístico (Bourdieu, 1996), assinaláveis devido ao seu crescente *hype* quotidiano e mediático. O projeto encetado intenta conferir-lhes visibilidade e demonstrar a sua importância na contemporaneidade.

A reflexão que aqui partilhamos resulta do trabalho teórico levado a cabo e do trabalho empírico realizado até ao momento. Procuramos, assim, apresentar alguns apontamentos assumidos como esquissos concetuais assentes na dialógica enunciada, tendo por referência algum do trabalho empírico já realizado.

2. Arte e cultura na contemporaneidade: do enquadramento à veleidade da precisão

A incursão no terreno, mormente no trabalho de campo, tem-nos permitido um permanente questionamento relativamente ao esforço concetual que empreendemos em torno da realidade que pretendemos estudar. Da dialógica

empreendida resulta estar-se perante um cruzamento de aspetos, processos e características que nos remetem para lógicas de ação social confundíveis, onde as linguagens e estratégias nos conduzem à inevitabilidade da hibridização que caracteriza a contemporaneidade (Latour, 1994).

Não obstante a imposição da hibridização nos leva a reconsiderar, conforme já sobejamente afirmado pelos mais diversos pensadores das mais diferentes áreas, as delimitações clássicas relativas à produção e usufruição cultural (assentes por exemplo nas dimensões de classe e tradição), não nos parece plausível deixar de problematizar o objeto de estudo. É em Bourdieu, Becker e Crane que encontramos as perspetivas estruturantes para delimitarmos o nosso objeto à dimensão cultural/artística.

Os contributos de Bourdieu (1996) na análise da arte e da cultura são incontornáveis quando se coloca a questão de se procurar delimitar um subcampo artístico diferenciado. A noção de campo enquanto espaço relacional conflitual entre as posições existentes nesse espaço, de acordo com regras/princípios específicos (Bourdieu, 2003), é particularmente relevante para a delimitação da realidade em estudo. Efetivamente, o campo artístico distingue-se dos demais pelo valor (simbólico) da arte em si (arte pela arte), dimensão fundamental para conferir autonomia e independência do campo artístico/cultural relativamente aos outros campos, designadamente ao económico. A noção de campo mantém-se profícua no intento de delimitação do espaço social que se pretende compreender, ao pugnar pela sistematicidade das ações entre determinados atores com fins, lógicas e dinâmicas comuns que, a par do elemento de troca que o carateriza – valor simbólico – permite-nos almejar a necessária distinção e diferenciação. Não obstante esta significância, a proposta desenhada por Bourdieu (1996) no se refere ao campo artístico/cultural não enquadrará o que, seguramente, o autor considerou não ser próprio do campo artístico, ou seja, o que compromete a sua autonomia e especificidade – a hibridização e se quisermos a invasão de outros valores de troca nas dinâmicas que se estabelecem no seu seio.

As interdependências entre as várias dimensões sociais, a par dos processos de hibridização numa dinâmica de crescente e acelerada consolidação, provoca a necessidade de equacionarmos o objeto do nosso estudo como um *art world* (Becker, 1984). Para Becker, a arte é perspetivada como um mundo social como qualquer outro; um *art world* é visto como sendo um grupo de pessoas que cooperativamente se organizam e convencionam

fazer algo em conjunto (atividades/produtos que são por elas considerados artísticos). Rompendo com a clássica e tradicional sociologia da arte – centrada no artista e no trabalho artístico –, a abordagem de Becker incide na rede de cooperação entre os indivíduos como central na análise da arte enquanto fenómeno social. Em cada *art world* existem convenções conhecidas e partilhadas por todos os membros da sociedade no qual ele (*art world*) existe, de modo a organizar a própria cooperação entre os participantes (Becker, 1984: 42). Estamos, portanto, perante crenças coletivas que estruturam a ação e determinam a forma da prática artística, o que indicia uma certa estruturação dos próprios *art world*.

Na linha do *art world*, Diana Crane defende a impossibilidade de compreender as diferentes formas culturais apartadas dos contextos nos quais são produzidas e consumidas, procurando incidir na complexidade crescente das formas como os vários tipos de diferenciação social afetam o consumo cultural, os quais não correspondem às tradicionais noções de alta cultura e cultura popular (Crane, 1992). A relação entre produção e usufruição (consumo) é explicitamente assumida na proposta de Crane. Dirime-se a tradicional distinção entre alta cultura e cultura e públicos, particularmente da TV e publicidade (cultura massificada), começando a definir-se estilos de vida em vez de classes. Da abordagem integrada das perspetivas sobre a cultura de classe, a *media culture* e a produção de cultura, a autora propõe uma conceptualização de cultura em três domínios, nos quais diferentes tipos de organizações produzem e disseminam cultura: (i) o *core domain* – dominado por conglomerados que disseminam a cultura por audiências nacionais e internacionais, aos quais estão expostos todos os membros de uma população (sendo a televisão o meio com maior significado neste âmbito); (ii) o *peripheral domain* – no qual dominam as organizações que disseminam a cultura numa base nacional mas distintiva em termos de subgrupos, geralmente demarcados pela idade e estilos de vida (tome-se como exemplos neste âmbito as editoras de discos e livros e as revistas); (iii) a *urban culture* – a produção e disseminação de conteúdos culturais ocorrem em contextos/cenários urbanos e dirigidos a audiências locais, a partir de organizações locais, constituídas no seio de redes culturais (subculturas e mundos da arte), as quais acabam por ser, sobejas as vezes, fontes de novas ideias e, eventualmente, a vir a alcançar a arena cultural, espaço – anteriormente confinado à alta cultura – que ganha relevo ao passar a ser o

que estabelece *standards* para cultura e formas do gosto popular; este último domínio carateriza-se ainda pelo facto de a produção dos trabalhos artísticos/culturais constituírem uma atividade social na qual os criadores culturais constantemente olham para outros criadores para validarem as suas próprias conceções estéticas e aspetos políticos.

Para Bauman (2013), a cultura – e a sua esfera artística em particular – é modelada de modo a ajustar-se à liberdade de escolha e responsabilidade pela escolha, assumindo como função a garantia de que essa escolha seja uma necessidade contínua e de que a responsabilidade pela mesma recaia – na medida da condição humana líquida-moderna – no indivíduo. Questiona o autor se a individualização não será uma conveniente parangona da elite dominante, "que projeta no indivíduo a ilusão da possibilidade de se autorrealizar?" (Bauman, 2013: s/p). Para o autor, a função da cultura – dada a transversalidade da lógica e dominância de mercado – é criar necessidades, uma vez que as mantém irrealizadas, neutralizando a satisfação total e definitiva. A cultura esvanece-se, suprime-se na sociedade contemporânea, nas qual as redes substituem as estruturas e "em que o jogo interminável de conectar-se e desconectar-se dessas redes, um sequência inacabável de conexões e desconexões, substitui a determinação, a lealdade e o pertencimento" (Bauman, 2013: s/p).

Ao adensamento das abordagens corresponde a intensidade "desconcertante" da realidade apontada por Crane (1992) relativamente às culturas urbanas que designou por *culture worlds*. A composição destes mundos da cultura assenta em elementos transversais que apontam para: (i) os criadores culturais e o pessoal de suporte que os assiste (evidencia-se a lógica cooperativa apontada por Becker na produção do objeto artístico); (ii) as convenções partilhadas sobre o que devem ser/são os produtos culturais; (iii) os *gatekeepers* (críticos, curadores, editores), ou seja, quem avalia os produtos culturais; (iv) as organizações nas quais acontecem as atividades ou são produzidos e/ou exibidos os produtos culturais (galerias, teatros, museus, bares, revistas, etc.); (v) as audiências/públicos cujas caraterísticas podem constituir um fator determinante nos tipos de produtos culturais que venham a ser exibidos ou vendidos numa configuração urbana particular.

Daqui resulta uma panóplia diversificada de culturas urbanas, cuja forma como são perspetivadas pela autora nos permite enquadrar o nosso objeto de estudo. Algumas destas culturas, ora (i) são criadas em contextos

de redes sociais informais de criadores e consumidores (partindo-se do pressuposto de que criadores e consumidores regulares de um determinado tipo de cultura tendencialmente conhecem-se e interagem uns com os outros, dominando as convenções), ora (ii) organizam-se em torno de pequenos negócios lucrativos (o foco das atividades dos criadores torna-se a organização e o objetivo é produzir trabalho que agrade à audiência) ou, ainda, (iii) se estruturam em torno de organizações não lucrativas, que visam preservar o património artístico e as tradições étnicas e não a criação de novas produções.

A nossa intenção, portanto, assenta no estudo de manifestações urbanas – passíveis de consubstanciar um subcampo artístico – que têm vindo a pautar a cena cultural portuguesa, pautada na atualidade na diversidade e a heterogeneidade de meios/recursos/mercados, ou seja em iniciativas que assentam (i) na noção de densidade relacional artística e aglomeração de *stakeholders* (Costa, 2001; Fortuna & Leite, 2009; Silva *et al*, 2013), (ii) em práticas e processos sustentados em lógicas *do-it-yourself* (DIY), nas quais os artistas/criativos assumem o papel de produtores/gestores, etc. (Guerra e Quintela, 2016), (iii) em núcleos/nós de convivialidade (e de sociabilidade/socialização) (Jauss, 1990), (iv) cujos atributos físicos/materiais dos espaços em que ocorrem poderem condicionar as atividades e os processos criativos e (v) perante as quais o papel dos *gatekeepers* se assoma como fulcral nos processos de criação de reputações e na provisão/atração/fruição destas atividades (Silva *et al*, 2013, 2015; Guerra e Costa, 2016; Crane, 1992).

Até ao momento conseguimos – pensamos nós – ter matéria de facto que nos permite, de certa forma, enquadrar o nosso objeto de estudo. Impõe-se-nos precisar elementos que possibilitem a sua delimitação.

3. Manifestas impressões de manifestações artísticas contemporâneas

Incidimos o nosso objeto de estudo, como já referenciado, em manifestações artísticas inicialmente explicadas e compreendidas como *alternativas* e/ou *underground*, que corporizam novas formas de criação/mediação/receção/convenções/canonizações. O alternativo surge como conceito basilar para a apreensão do tipo de manifestações que, no conjunto, formarão um subcampo artístico.

O paralelismo que referenciamos entre alternativo e *underground* não é casuístico, antes representa a proximidade dos termos/conceitos, se reservarmos, por direito, uma essência alternativa ao *underground*, uma vez que remete para a rutura, dissidência, diferenciação em relação ao instituído nas mais diferentes dimensões; na arte e na cultura rompe-se com o *mainstream* e as imposições a si inerentes. Numa dimensão mais purista do conceito – que de certa forma radica nas abordagens incidentes nas subculturas e culturas juvenis – considera-se o conjunto de estilos, expressões e movimentos que estão à margem dos circuitos padrão, comerciais e dos meios de comunicação de massa (Guerra & Straw, 2017; Guerra, 2013).

Jürgens (2016) propõe e discute alguns conceitos sobre a realidade que se pretende estudar, tanto mais que algumas das iniciativas/manifestações paradigmáticas que suscitaram a nossa atenção constituem objeto de análise da investigação levada a cabo pela autora. Estamos a considerar termos como “alternativa”, “independência”, “autonomia” e “informalidade” para se compreender uma ação (social, cultural) que afetou os “regimes de produção, de mediação e receção do fenómeno artístico” (Jürgens, 2016: 19). O primeiro é interpretado por nós como a charneira do que se procura corporizar, aos quais se associam os restantes no sentido de lhe conferir maior sustentação e fundamento.

A independência artística remete-nos para a modernidade e as possibilidades que abre, nos séculos XIX e XX, para a emergência de novos movimentos expressivos e estéticos em rutura com a academia e o salão. Surgem condições para que apareçam exposições privadas e independentes ao sistema vigente. A disrupção impõe-se como marca indelével destas movimentações. Por seu turno, equacionar-se a autonomia artística implica que estejamos a considerar as ações que se constituem em estratégias que transgridem as assentes ora nas lógicas do Estado ora do mercado (galerias). A alternativa – que enquanto movimento se pode situar o seu início historicamente na década de 1960 – resulta das ações que surgem como críticas ao sistema institucionalizado da arte, que se materializam em estruturas/espaços coletivos de produção/mediação/receção artísticas. Ainda, entenda-se por informalidade o que se refere a projetos cujos artistas optam pela autogestão (sendo simultaneamente curadores) e por práticas artísticas e/ou de curadoria de caráter experimental (Jürgens, 2016).

Apesar de estarmos perante um exercício de precisão concetual que nos permite clarificar os termos em apreço, consideramos, como já o dissemos, que o conceito de "alternativa" – inclusive se o retivermos como referência a um movimento artístico e cultural cuja a emergência é demarcada histórica e socialmente – acaba por ser o agregador dos outros, ainda que não necessariamente em concomitância. Vejamos:

> *o conceito de alternativa, termo que nos situa perante alguns núcleos e esferas de atuação artística emergentes no final dos anos sessenta e princípio dos anos setenta, resultado de um processo radical e generalizado de interrogação do instituído e do normativo, com repercussões na constituição de uma rede ampla de organizações e estruturas a partir das quais se alteram práticas, teorias, modos de produção e formas de fazer inscritas nas definições existentes de produção criativa e de circulação e instalação dos trabalhos artísticos* (Jürgens, 2016:177).

Podemos facilmente discernir que o que está aqui em questão é a necessidade de ultrapassar ou romper com uma determinada vigência normativa institucionalizada (necessidade de independência face ao sistema instituído), criando novos modos (materializados em espaços e estruturas) de produção e circulação de trabalhos artísticos, onde se expresse uma vontade inequívoca de autonomia (face aos mecanismos e meios de legitimação artística, como os museus, as galerias ou mesmo à generalização do mercado corporizado pelas indústrias criativas) e se manifeste outras possibilidades, desta feita, assentes em dinâmicas não formais, de autogestão, abertas ao experimentalismo (informalidade). No âmago desta informalidade (e obviamente inerente ao que pode entender-se como alternativo) encontra-se o princípio do *Do-it-yourself* (DIY), algo "fundamental para a emergência de experiências de artistas (...) e também o caráter interdisciplinar que caracteriza muita da atividade dos espaços artísticos alternativos" (Jürgens, 2016: 211).

Os conceitos que aqui se discutem não são, atualmente, de pacífica aceitação, uma vez – parece-nos – já afetados pelo processo de hibridização referenciado; como se pôde verificar o termo "alternativa artística" poderá ser considerado pouco válido uma vez datado enquanto movimento, ou de difícil precisão concetual numa contemporaneidade caracterizada pela fluidez (Bennett & Guerra, 2019).

Ainda que se possa considerar o movimento alternativo datado, as caraterísticas que se lhe associam permite-nos enquadrar a emergência, em Portugal nos anos 1990, de iniciativas que procuravam romper com as lógicas subjacentes ao sistema de legitimação institucional, assumindo-se como

experimentais, autogeridas, informais e assentes nos princípios DIY (Jürgens, 2016). Algumas destas iniciativas ainda se mantêm hoje, constituindo-se como elemento inspirativo para as que lhe sobrevieram já durante o novo milénio.

Efetivamente a complexificação social em geral e do campo artístico e cultural em particular contribui para adensar a discussão em torno do conceito de alternativo. Tanto mais quanto nos deparamos com o facto de algumas destas manifestações se demarcarem no campo artístico, sendo reconhecidas no âmbito da legitimação e consagração artísticas. Aos processos de informalidade sucedem-se dinâmicas formalizadas de curadoria e o reconhecimento no campo artístico. A comunicação social – quer através das agendas/roteiros que integram, quer através de reportagem/notícia – assume, neste âmbito, um papel duplo: o de divulgação e de contributo para o reconhecimento social da iniciativa. Retomaremos o assunto; por ora, consideramos pertinente retermo-nos nas representações de alguns agentes/atores associados aos casos que estamos a estudar de forma mais intensiva.

No que respeita ao “alternativo” e “underground”:

> Eu não gosto nada que nos chamem espaço alternativo, porque realmente a gente não alterna coisa nenhuma. Nós estamos... Nós somos... Eu gosto da palavra intermediário ou intermédio... Nós estamos... Eu sou fotógrafo... a escala de cinzentos vai do preto, tá lá em cima, o branco está cá em baixo, no meio disto tudo há uma data de cinzas, vamos dizer que o preto é museu e que o branco é a galeria, o XXXX é o espaço entre essas duas grandes entidades e que faz falta nesta cidade, como faz falta em qualquer cidade do planeta (...). É como teres (...) a Casa da Música e teres Serralves um ao lado do outro, só existir isso... tem de existir uma brecha, não é? Nas brechas é que existe... é nas caves que existem essas coisas, é nesse espaço intermédio. Fundador(a) de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

> Há um sempre um momento.... Há um momento que eles ainda não estão a trabalhar para a galeria e muito menos para o museu, não é? Ainda estão a conquistar a sua posição no campo, enquanto isso acontecer, eles estão no underground e isso... O que é que o XXXX vai estar a fazer? Viabilizar que eles conseguem produzir (...). Portanto, a questão aqui é – como é que nós viabilizamos estes espaços, damos-lhes condições “ok, a gente paga-te um mês de residência, dá-te os materiais, dá-te a oficina da arte, que aquilo está meio parado, fazemos os acordos todos contigo, damos-te o cunho branco onde tu podes não sei quê, damos-te a cama...” E agora, isto ainda é underground? Ainda é do-it-yourself? (...) Não sei... Eu acho que hoje em dia é muito difícil tentar dentro da arte contemporânea ter essa definição de underground. (Agente_3 de manifestação artística em estudo – fevereiro de 2019).

Em relação à legitimação, reconhecimento e processos tendencialmente mais formalizados:

> O XXXX onde tu realmente começas a ganhar alguma legitimidade, num espaço de legitimação, onde permite realmente dizer "ok, dependendo da tua execução, tu vais ter feedbacks para poderes continuar e ser bom ou não e se for um desastre, olha, desistes, ok, mas ao menos...
>
> Nas Artes Plásticas (...) como é que é feita a programação? Nós convidamos curadores, nós só somos curadores de curadores! (...) A gente tem dois momentos ao ano, ou três, em que abrimos candidaturas para seleção de projetos onde fazem o júri... não quero eu nunca ser barómetro... (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).
>
> Eu sou o resultado das minhas vivências e das minhas relações pessoais e profissionais. Portanto, em 2011, eu já tinha um aporte de relações profissionais com artistas e com a arte em si e depois, na parte da produção, ajudou-me imenso o facto de eu (...) gerir equipas técnicas de produção de obra (...). Portanto, eu tenho uma coisa que pouca gente tem em Portugal, que é a capacidade de fazer a programação artística e capacidade técnica de executar projeto; normalmente estão sempre em cabeças diferentes de produção. (Fundador(a)_1 de manifestação artística em estudo – janeiro de 2019).

Uma das questões que se coloca a este tipo de iniciativas/manifestações tem que ver com a sua sustentabilidade, conferindo-lhes uma dimensão de efemeridade (algumas deixaram de existir) perante o desafio da independência (face ao Estado e/ou mercado). A independência nuclear na sua emergência tende a esvanecer-se em favor da manutenção da existência. Mais, a questão das indústrias culturais e o entretenimento associado provoca o reposicionamento das iniciativas não só no que se prende com a independência, mas também com a autonomia. A fidelização de públicos e a dependência do seu próprio reconhecimento no espaço (ou campo) social em que se integram levanta, uma vez mais, a questão da necessidade de reconfiguração e hibridização.

> É muito simples. Uma empresa, o objetivo é fazer dinheiro; a associação, não! E a gente junta aqui as duas coisas. A empresa é um espaço de liberdade, a associação não (...). A associação é o espaço que agrega as pessoas no projeto comum e é o braço cultural do XXXX e o XXXX é o braço comercial da associação. Isto é de muita complexidade. Isto é muito complexo (...). A gente tenta gerir isto como uma empresa, como uma empresa tem vários turnos, vários horários, as pessoas... (...) [por seu turno, a associação] só existe porque vai à DGArtes buscar dinheiro (...). O ano, quando a gente esteve para não ter o apoio da DGArtes, nós realmente vimos que realmente íamos estar muito mal. (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).
>
> Aí, nós começámos a fazer o apoio diretamente ao município, à Câmara Municipal, que tem um modelo de financiamento das associações culturais; portanto, nós estamos num grupo de associações que pedem apoio (...); portanto, nós em conjunto com todas as outras associações e em pé de igualdade, apresentamos a nossa candidatura e fazemos o nosso pedido; e depois temos também os apoios particulares, neste caso, temos ainda só um e como organização, um bocado se calhar por preguiça nossa... também não

> nos temos... também não temos ninguém com este perfil comercial... acabamos por ser todos artistas e não há ninguém que pegue nesse papel assim muito a sério, mas gostávamos de ver o XXXX a ter mais alguns patrocinadores, acho que poderíamos fazer mais e o que fazemos um bocadinho melhor até (...). (Fundador(a)_2 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

Apesar da complexidade da realidade que pretendemos apreender, consideramos a existência de um conjunto de elementos, fatores, processos e dinâmicas que nos permitem adiantar algumas dimensões que contribuem para a sua caracterização. Por seu turno, ao tomarmos como central a emergência das manifestações em estudo permite-nos assegurar alguma precisão, ainda que as mesmas se venham a reconfigurar e a distanciar da essencialidade e "purismo" inicial.

Assim, ainda que se possa relativizar ou mesmo por em questão o epíteto de alternativo, consideramos que parte da sua essência concetual se mantém, na medida em que existe um espaço social (artístico/cultural) entre a galeria e o museu que é preenchido por dinâmicas mais ou menos comuns que, ainda mais, sustentam um determinado tipo de arte, de artistas, iniciativas e eventos de confluência que estarão (pelo menos vamos procurar comprová-lo através das análise reticular das agendas e programação dos casos de estudo) na base da tese da existência de um subcampo artístico. Ainda, consideramos que o papel agregador que atribuímos a este termo se mantém perante as caraterísticas que passamos a enunciar de seguida, enquanto elementos estruturadores da realidade em estudo.

A base de experimentalismo artístico continua a ser marcador importante, permitindo não só a oportunidade aos artistas novos de criarem como divulgar as próprias criações artísticas. Esta permeabilidade à criação/criatividade constitui-se como uma dimensão social significativa. Este elemento democratizador é elemento diferenciador nas manifestações em estudo.

> O XXXX onde (...) permite realmente dizer "ok, dependendo da tua execução, tu vais ter feedbacks para poderes continuar (...) ou não" (...); é o espaço da tentativa, é o espaço do erro, é o espaço de ensaio, espaço da experiência, o espaço onde as coisas não têm que estar acabadas, realmente tu podes não conseguir concretizar; ou seja, se estiveres numa residência artística e, se no final, o projeto for assim uma coisa incipiente, *whatever*, não estou minimamente preocupado! (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

> Mas se calhar situamo-nos ali numa fase de mais... nas origens das coisas, nos inícios; os artistas que têm interesse pelo XXXX não são artistas com grandes consagrações, embora nós temos participações de artistas que estão aí na Praça muito bem conceituados e que têm um percurso muito importante já, mas também essa participação no XXXX acaba, se calhar, de ser vista por eles

> como uma coisa mais experimental, mais descontraída. Ou seja, reforçando aqui que nós não estamos em oposição a outras formas, somos complementares e ocupamos um espaço (...). Mas sim, acredito que sim, existe espaço para artistas mostrarem os seus trabalhos desta forma informal (...). (Fundador(a)_2 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

Os princípios e as lógicas de *Do-It-Yourself* (DIY), associados a um modo de fazer revestido pela informalidade, assumem particular relevo (Guerra, 2018), tendo em conta que, apesar da necessidade de sustentabilidade – que gera dependências e formalidades –, as respostas aos desafios que são colocados a estas iniciativas/manifestações sustentam-se em estratégias criativas que por si se ancoram nestas lógicas e princípios DIY. Na verdade, os financiamentos nunca vão ser suficientes ou adequados (as contrapartidas nem sempre se coadunam com as pretensões, o que por si resvala na informalidade) para que se prescinda de um fazer criativo. Isto apesar do profissionalismo crescente que pauta o desempenho e respetiva oferta artística e cultural em Portugal (ICS -UL, 2014).

> Sou um líder... mais espiritual [Risos] do que o chefão... ainda continuo a limpar sanitas, se for preciso... Mas vou para todas as áreas e as pessoas respeitam-me por isso, obviamente. Mas é por aí, por exemplo há 5 anos, quando montámos o Restaurante, abandonei a programação, dei a programação ao XXXX e disse "vou para a cozinha, vou para a cozinha um ano, não quero saber de músicos, não quero saber de artistas a ligarem-me, vou para a cozinha, vou trabalhar a massa, o pão, as massas (...) vou brincar" e pronto, montei o restaurante, com o objetivo de montar o restaurante, claramente (...). Mas a parte cultural... se não tiver esse risco... Tu agendas um músico, este concerto vai-me custar x, "oh pá, a bilheteria vai ser resvés Campo de Ourique, não sei se vamos conseguir fazer isto"... estás permanentemente, estás permanentemente... para quem é que se destina... para quem é que este concerto, para quem é que eu consigo dirigir isto, onde, que sítio, que canais,... (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

A essência democrática destas manifestações no campo artístico evidencia-se pelo facto de criarem efetivamente oportunidades (de criação, mediação e receção) – a vertente experimental comprova-o a par da resiliência associada ao DIY –, por potenciarem o acesso à cultura e à arte e, ainda, por se assumirem muitas vezes como mobilizadores na defesa dos direitos humanos e combate às desigualdades sociais. Esta mobilização ora está patente de forma explícita – através de iniciativas/ações que se destacam na programação – ora implicitamente nos objetos artísticos. Muitas são as criações artísticas nas quais se manifesta de forma explícita preocupações da nossa contemporaneidade.

> Eu sempre achei que devíamos democratizar a arte e torná-la mais acessível à população e tirá-la dos nichos, a criação que normalmente é dita de nicho, porque eu acho que só assim se pode salvar a criação contemporânea. Porque só num entendimento e numa relação próxima com a criação artística e que as pessoas percebem o que é a importância da criação artística para a sua qualidade de vida global é que ela se pode salvar, porque se não fica sempre nos nichos e há um hiato muito grande, uma distância muito grande, uma não compreensão sobre o que é arte. (...) eu sinto essa responsabilidade quando estou a programar, de propor à minha população que pense sobre esta grande diversidade humana que existe no mundo e que existe aqui e que está tudo bem! Fundador(a)_1 de manifestação artística em estudo – janeiro de 2019).

> Porque os bailarinos a uma dada altura interagiam fisicamente um com o outro... de um formato artístico que as pessoas nunca teriam contactado antes! Eu acho que este valor do XXXX é muito grande. Isto é um valor democrático! (...) De acesso aberto, democrático, livre... O conceito fundamental do XXXX ser um festival democrático, aberto a todos, para mim é excelente! Eu acho que esse conceito não deve mudar, acho que é uma riqueza grande no XXXX. (Agente_5 de manifestação artística em estudo – fevereiro de 2019).

Apesar de delimitarmos a nossa atenção investigativa a manifestações claramente multi/transdisciplinares, consideramos que o subcampo que procuramos apreender é caracterizado por manifestações/iniciativas que, *per si*, tendem a sê-lo. A liquidez que reveste a nossa contemporaneidade atravessa o campo artístico – é predominante o conjunto de iniciativas que, uma vez possuindo uma significativa vertente experimental, tendem para o cruzamento de disciplinas, ora como um mero apontamento (que associa por exemplo o som à imagem ou imagética da iluminação) ora como demarcações intencionais de transdisciplinaridade. Curiosamente, a tendência crescente do reforço do apoio estatal, entre 2013 e 2018, à área de "cruzamentos disciplinares" (DGARTES, 2018) comprovam-no.

Ainda, estamos a considerar manifestações cujos espaços – apesar de efémeros e/ou públicos em alguma delas – proporcionam importantes núcleos e nós de convivialidade (e de sociabilidade e socialização) essenciais para a difusão de informação, para o contacto e para a legitimação dos atores. Efetivamente, a localização das atividades culturais, e dos processos criativos em si, podem ser fortemente condicionados por atributos físicos ou materiais específicos dos espaços. Os agentes/atores não só reconhecem tal, como o assumem no âmbito das suas estratégias programáticas e de criação artística.

> Muitas vezes eu quero fazer o contraste, num sítio mágico pôr música industrial, mas por intenção, não é por… eu nunca escolho um artista sem saber onde é que ele vai atuar. Ou seja, a minha

> parte de programação tem a ver com o tema e tem a ver com espaço onde ele pode atuar. (Fundador(a)_1 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

> Primeiro tenho que render aqui o elogio à cidade de XXXX, porque acho que cria, que é cenografia perfeita e tem condições em termos de espaços e recetividade muito interessantes e acho que isso é um dos pontos que distingue bem; no fundo, podemos lhe chamar a paisagem, não há em mais lado nenhum, é nossa e acho que isso cria ali um ponto de distinção muito grande. Independentemente daquilo que as pessoas vão ver em termos artísticos e dos projetos, só este passeio pela cidade e o facto de poderem entrar nestes espaços, que normalmente estão fechados ao público, já só por si já é um ponto de interesse; porque (...) muita gente que vem visitar o XXXX (...) tem muito interesse em entrar nos espaços, circular, no fundo, viver um bocado o ambiente. (Fundador(a)_2 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

> Descobri este espaço (...) e depois, nesse momento, passamos a ter um projeto e um espaço. Um espaço todo abandonado, todo desfeito, um pouco. A metáfora do barco abandonado que se descobre e depois se sonha trabalhar nele para fazer uma viagem. Foi o que fizemos ao longo dos primeiros anos. (...) E, então, este espaço surge como atelier, espaço de trabalho de muita gente, espaço onde as pessoas vem beber um copo no final da tarde, espaço que vêm ajudar a raspar uma parede e a pintar uma sala e (...) abrimos ao público (...) para nos mantermos em funcionamento até agora (...). (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

À questão do espaço físico no qual se engendra e exponencia um espaço social associa-se uma outra questão que atravessa o nosso tempo – a da usufruição e valorização da experiência pessoal e coletiva. Os indivíduos tendem a procurar a usufruição da experiência e esta apela a mais do que o produto artístico em si, apela ao contexto, cuja vivência, de usufruição e apego, transforma a vivência numa *cena*. O conceito de *cena* atravessa também a nossa discussão concetual. Isto porque os públicos constituem uma parte significativa das iniciativas; a adesão e a subsequente fidelização dos mesmos transformam-nos em agentes ativos da manifestação e da sua própria continuidade. Este conceito revela-se como importante tanto mais quando existe uma forte relação do objeto de estudo com o espaço (social e territorial), com a organicidade reticular que o carateriza, com o alternativo/transgressor e o com sentido coletivo imanente. Estruturado a partir dos conceitos *art world* de Becker e de *campo* de Bourdieu (Bennett & Peterson, 2004), o conceito de *cena*, emergido primeiramente de referências mediáticas às atividades culturais, surge no campo científico a partir dos anos 1990, através de Straw (1991) e das *cultural scenes*. Muito embora se parta dos ambientes musicais em torno do consumo de música, consideramos que este conceito, dada a sua plasticidade, é particularmente relevante para

enquadrar a vivência cultural e artística atual. Consideramos pertinente, portanto, reter algumas caraterísticas que Blum (2001) atribui ao que se pode considerar como cena, a saber: a espacialidade (as práticas sociais são demarcadas por uma relação de reciprocidade com o espaço, mormente o da cidade/urbano); a coletivização (está-se perante sociabilidades intensas, sustentadas em interesses e gostos partilhados); a teatralidade (uma determinada forma de agir, como uma performance); a transgressão (o diferente e a quebra com o quotidiano); o espetáculo (incitamento a uma contínua visitação através de elementos de sedução, no sentido de impressionar e fascinar); a inter-relação (a relação inerente das cenas com outras cenas – aspeto particularmente importante para a demarcação – conforme é nossa intenção – de um subcampo).

> Vêm os netos dizer ao avô "é aqui que eu venho ver os concertos ao sábado, da banda que eu gosto" e querem fazer a visita guiada (...). (Fundador(a)_3 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).
>
> Há pessoas que vêm... Aliás, eu revi um colega meu de estudo de Coimbra, que a mulher – eles vivem em Coimbra – que a mulher dele expõe já há três anos no XXXX e eu não sabia e eles vêm, expõem todos os anos, gostam muito do festival; temos colegas de Lisboa a vir recorrentemente, temos pessoas que guardam o fim de semana para vir, muita gente (...) que vai (...) intencionalmente para ver o XXXX... sim! (Agente_5 de manifestação artística em estudo – fevereiro de 2019).
>
> Vem muita gente de vários sítios. E há pessoas que vêm sem ser do cartaz. Ou seja, as pessoas já sabem…. Tenho vários emails de várias pessoas a pedir como é que são as datas este ano… ainda não lancei nada de programação… para marcarem férias. Já tem um público fiel, isso tem! Nacional e internacional. (Fundador(a)_1 de manifestação artística em estudo - fevereiro de 2019).

Esta reflexão resulta de um processo contínuo que nos acompanha desde a realização do projeto de investigação, o qual se tem enriquecido – como procuramos demonstrar – à medida que imergimos no terreno e perscrutamos as representações dos atores/agentes envolvidos. Não obstante, seguindo uma intenção, revestida de alguma instintividade, procuramos imergir na realidade já com a finalidade de a constituir como subcampo. Assim, a partir da análise de conteúdos produzidos pelos média perscrutamos a incidência destas manifestações no território. A partir desta análise foi possível verificar algumas tendências hegemónicas inscritas no território no que respeita à "agenda cultural/artística" portuguesa e consequentes processos de criação/mediação/receção/canonização contemporâneos.

4. Um breviário das manifestações artísticas contemporâneas impressas no território

A incidência analítica nos conteúdos dos media assenta num pressuposto inicial basilar associado à esfera mais simbólica do subcampo em estudo, fundamental para interpretar a aglomeração e a territorialidade das atividades culturais: o facto de os *gatekeepers* (neste caso os média) desempenharem um papel relevante quer nos processos de criação de reputações, quer na provisão e fruição das atividades.

A análise documental de conteúdos produzidos incide num conjunto de dispositivos mediáticos considerados relevantes no que respeita à produção/mediação/divulgação cultural e artística em Portugal[158], entre 2007 e 2017. O registo da informação partiu da seleção de notícias/notas/reportagens que referem/respeitam a manifestações mencionadas como alternativas, a par das consideradas, no âmbito do processo exploratório levado a cabo durante a investigação, pelos atores/agentes privilegiados do subcampo em estudo. Da recolha da informação, que culminou em 849 ocorrências registadas, pode verificar-se que a maioria destas acontece em Lisboa; seguindo-se o Porto, ainda que o número de registos seja praticamente 1/6 dos verificados em Lisboa (Figura III.2.1).

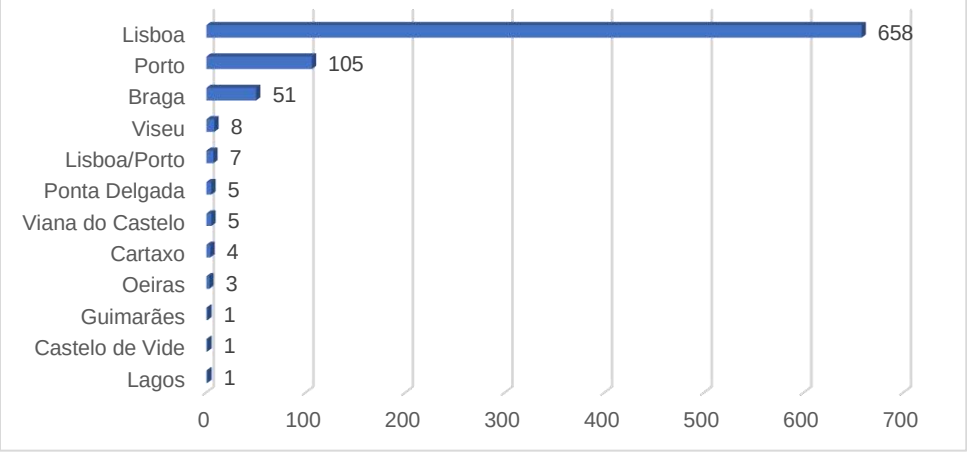


Figura III.2.1: Número de ocorrências por Concelho, entre 2007 e 2017
Fonte: Elaboração própria.

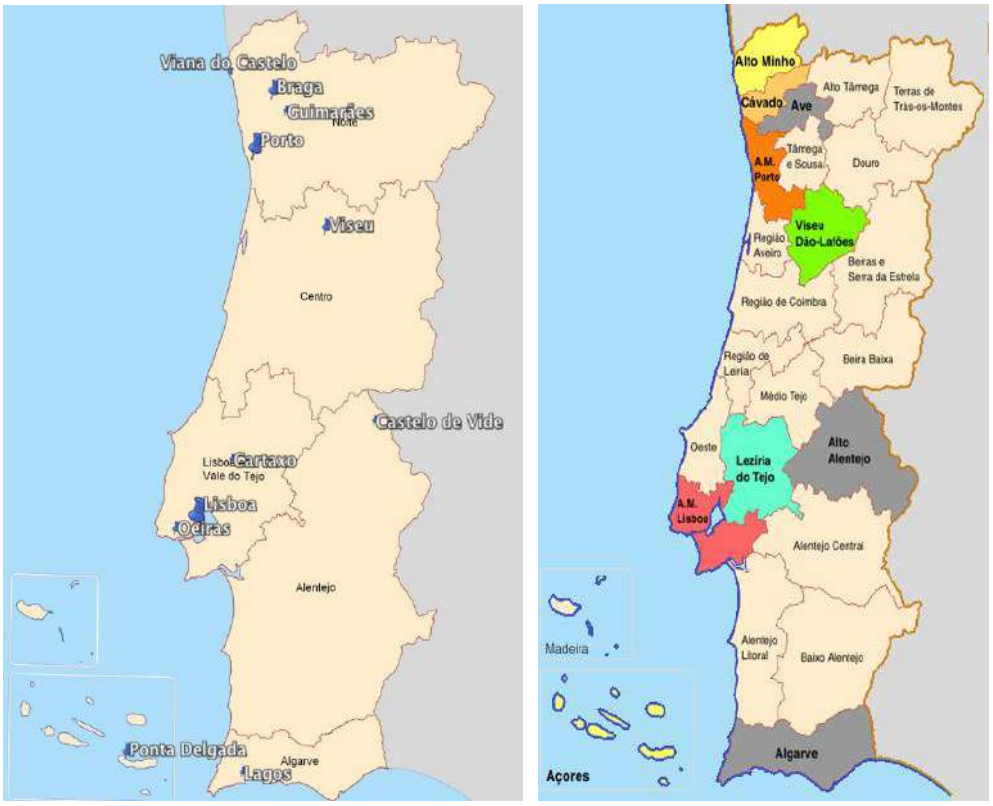
O concelho de Braga regista o terceiro maior número de eventos divulgados pelos média. Este facto deve-se ao espaço GNRation, criado em 2012, no

[158] Está-se a considerar os dispositivos mediáticos de impressa escrita: *Ípsilon* (suplemento semanal sobre cultura/artes do Jornal Público), *Time Out* (Lisboa e Porto), *Revista E* (suplemento sobre cultura e atualidade, indexado ao semanário Expresso) e *Umbigo Magazine* (arte, cultura, moda e *lifestyle*).

âmbito da Capital Europeia da Juventude, apostado mormente na exploração da música, do vídeo e animação. Esta manifestação explica quase a totalidade da dinâmica artística bracarense espelhada nos média.

Em termos territoriais (Figura III.2.2 que reflete a distribuição das ocorrências por concelhos e NUT III), verifica-se que é a Área Metropolitana de Lisboa a que mais se salienta no contexto de análise, seguindo-se a homóloga do Porto. O destaque do Alto Minho em terceiro lugar explica-se pelo caso já apontado de Braga. A cidade de Viseu (Viseu Dão-Lafões) justifica, na totalidade, as ocorrências registadas nesse território, sobretudo pela manifestação *Jardins Efémeros*, um festival multidisciplinar (criado em 2011) que tem vindo a consolidar-se como uma iniciativa de relevo no território local/regional, mas também a nível nacional.

Concelho/Municípios **NUT III – Comunidades Intermunicipais**



Figuras III.2.2: Mapa das ocorrências, por Concelho e NUT III, entre 2007 e 2017
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/NUTS_de_Portugal/ (editado).

A manifesta estrutura macrocéfala da realidade sociológica portuguesa evidencia-se claramente pelo facto do maior número de incidências ocorrer em Lisboa e, claro está, na NUT em que se integra. São várias as iniciativas que registamos em Lisboa e nas cidades/concelhos limítrofes. Destas,

destaca-se a *Galeria Zé dos Bois – ZDB*, sendo a que, inequivocamente, se assume como a que maior número de referências congrega ao nível dos conteúdos mediáticos considerados. A *ZDB* é singular no subcampo em estudo, tendo em conta a sua longevidade (mais de 20 anos) e, sobretudo, notoriedade na esfera artística e cultural não só da cidade de Lisboa, mas ao nível regional e nacional. Salienta-se, ainda neste território, o *Festival Iminente*, cujas duas primeiras edições decorreram em Oeiras e que, em 2018, decorreu na cidade de Lisboa, estando estabelecido manter-se na cidade por mais duas edições. O Iminente caracteriza-se como um movimento criativo que une várias "novas" formas de arte, procurando o estabelecimento de diálogos entre a cultura e arte portuguesas e outras formas de expressão e culturas.

A Norte, a hegemonia cabe ao concelho do Porto. Aqui evidencia-se a manifestação *Maus Hábitos*, espaço cultural que surge, no início do milénio, como alternativo no campo artístico portuense; transdisciplinar por natureza, promove iniciativas de apoio à produção, de mediação e divulgação artísticas, tendo vindo a inscrever-se de forma notória no roteiro artístico e cultural da cidade. No Centro do país, os *Jardins Efémeros* constituem a manifestação com maior destaque conferido pelos dispositivos mediáticos analisados, como vimos. No sul do país, o *LAC – Laboratório de Artes Criativas* é o que melhor representará as manifestações em estudo; é uma associação cultural sem fins lucrativos, formada em 1995 por um grupo de pessoas das mais diversas áreas artísticas. Na Região Autónoma dos Açores, o *Festival Walk&Talk* assume particular relevância. Fundado em 2011, em Ponta Delgada (S. Miguel), autocaracteriza-se como uma plataforma artística transdisciplinar que procura incentivar a criação artística em território açoriano, em partilha e comunicação com "o mundo". Um último apontamento incide no tipo de eventos mais significativos no conjunto das manifestações em estudo e nas áreas artistas mais representadas. Como podemos verificar, na Figura 3, estamos perante uma hegemonia evidente dos concertos. A promoção deste tipo de evento acaba por dominar as ocorrências das manifestações no âmbito dos dispositivos mediáticos em estudo. Na verdade, espaços como a *ZDB* (Lisboa) e *Maus Hábitos* (Porto) são, na maioria das vezes, referenciados nos/pelos média a respeito da promoção de um concerto.

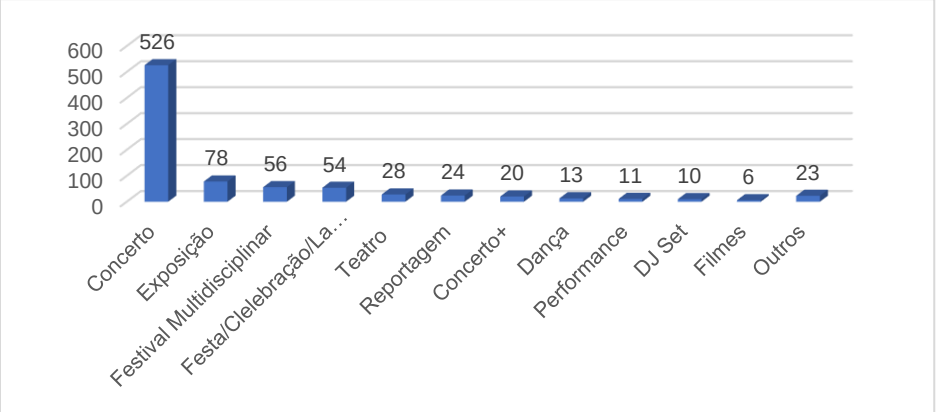


Figura III.2.3: Tipo de eventos/iniciativas promovidos no âmbito das manifestações artísticas alternativas, entre 2007 e 2017
Fonte: Elaboração própria.

Em termos de áreas artísticas, destaca-se a música, seguindo-se as artes visuais e/ou plásticas (patente sobretudo em exposições) e uma dimensão multidisciplinar/transdisciplinar. A figura abaixo espelha a hierarquia dos eventos registados no âmbito da recolha de dados efetuada.

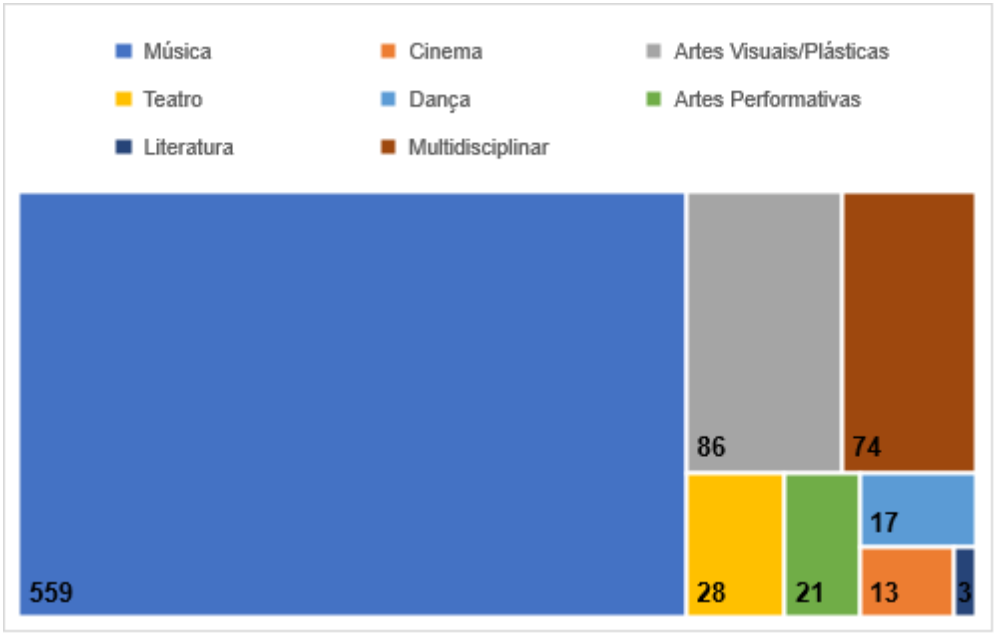


Figura III.2.4: Representação da hierarquia do tipo (área artística) dos eventos promovidos/divulgados, entre 2007 e 2017
Fonte: Elaboração própria.

Esta breve cartografia permite-nos inferir um retrato do subcampo que estamos a estudar, expresso em algumas linhas que passamos a enunciar: a hegemonia (estrutural) dos territórios que integram as cidades de Lisboa e Porto (mais evidente no primeiro caso) no campo artístico e cultural em geral, confirmada pelo subcampo em estudo; estamos perante um subcampo fluído – o que não o distingue da totalidade da realidade sociológica contemporânea

–, onde a eventual efemeridade da existência se entrelaça com configurações que ultrapassam fronteiras, entrecruzam processos, lógicas e artes diversificadas; a hegemonia da música, que pode ser explicada, em parte, pelo processo que alguns evidenciam como característica das sociedades contemporâneas e que designam por "festivalização" da cultura, mas no sentido amplo, abrangendo a própria vivência do quotidiano (Bennet, 2005), assumindo precisamente a música, neste processo, um papel primordial, não só pela ideia de festival lhe estar subjacente, como também pelo facto de se constituir como campo indelével da popularização da cultura, da demarcação de grupos sociais que consubstanciam modos e estilos de vida diferenciadores e distintivos, simultaneamente disruptivos e persuasivos; a tendência em verificar-se o efeito de *gatekeeping*, que traduzirá a significância das ocorrências e respetiva correlação com o destaque de algumas manifestações (coloca-se a questão de perceber se estamos perante manifestações com uma programação mais intensa ou se, já num patamar de consagração, são as que mais atenção captam por parte dos media ou, ainda, se estamos perante a junção das duas dimensões).

5. Esboço de uma alternância reflexiva em torno de considerações fluentes

Da nossa reflexão resulta estarmos perante espaços sociais e simbólicos – uma vez artísticos e culturais – que, independentemente da sua territorialidade e materialização física, vão-se esculpindo, na própria medida da sociedade contemporânea, como híbridos e por tal revestidos de uma fluidez adequada aos tempos líquidos que vivemos. Defendemos a configuração de um subcampo específico – ao nível de artistas, das criações artísticas, dos processos e lógicas determinadas – cujas manifestações concretas que integra invocam à diluição da sua especificidade, devido, precisamente, à fluidez assinalada. Os processos tangenciais que atravessam estas manifestações transformam-nas, ao longo do tempo e inerentemente à sua consolidação, em entidades/estruturas/iniciativas que tendem à sua própria institucionalização (seja ela visível nos processos de canonização próprios do campo, seja pela tendência, digamos assim, para a mercadorização da produção e usufruição artísticas), rompendo com noções mais puristas que fundamentariam de forma mais inequívoca a sua concetualização. Por isso se procurou discutir os conceitos que gravitam em torno deste subcampo.

Não consideramos que estar perante uma amálgama predisposta a diluir-se uma fatalidade, antes um desafio. Este radica na essencialidade do que estamos a considerar e, sobretudo, nas características e especificidades que são próprias do conjunto de manifestações que nos preocupa estudar, quer na sua origem, quer na sua continuidade. A consolidação das mesmas depende – tal como todos os outros movimentos sociais – de uma certa institucionalização; de outro modo a sua sobrevivência social não seria possível. E o seu reconhecimento pelas estruturas de informação e conhecimento comprovam-no, ao demarcar, nos territórios, a sua existência e, invariavelmente, o seu reconhecimento e consagração.

Uma das especificidades que salientamos nestas manifestações constituirá uma dimensão crucial na construção da sua identidade – uma tendência seguramente democratizadora ao privilegiar, na base, o encontro entre o público e a criação artística. Aqui também radicará explicação para a continuidade deste tipo de manifestações, mormente os casos que se mantêm e se destacam nos territórios estruturalmente inóspitos e sobrevivos do Portugal contemporâneo.

Referências Bibliográficas

Bauman, Z. (2013). *A cultura no mundo líquido moderno.* Rio de Janeiro: Zahar.

Becker, H. S. (1984). *Art worlds.* London: University of California Press.

Bennet, A. (2005). *Culture and Everyday Life.* London: Sage Publications.

Bennett, A. & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Blum, A. (2001). Scenes. *Public*, pp. 7-35.

Bourdieu, P. (2003). *Questões de sociologia.* Lisboa: Fim de Século Edições.

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte.* Lisboa: Editorial Presença.

Chaney, D. C. (1994). *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history.* London: Routledge.

Costa, P. (2002). *As atividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão.

Crane, D. (1992). *The production of culture - Media and the urban arts.* Newbury Park/London/New Deli: Sage Publications.

DGARTES. (2018). *Modelo de Apoio às Artes - Programa de Apoio Sustentado. Ciclo 2018-2021. Principais Resultados.* Lisboa: Direção Geral das Artes.

Fortuna, C. & Leite, R. P. (2009). *Plural de cidade: Novos léxicos urbanos.* Coimbra: Almedina.

ICS -UL. (2014). *Mapear os recursos, Levantamento da legislação, Caracterização dos atores, Comparação internacional.* Lisboa: GEPAC/SEC.

Guerra, P. & Straw, W. (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cardernos de Arte e Antropologia, 6, nº 1*, pp. 5-16.

Guerra, P. & Costa, P. (eds) (2016). *Redefining art worlds in the late modernity.* Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

Guerra, P. & Quintela, P. (2016). From Coimbra to London: to live the punk dream and 'meet my tribe'. Em J. Sardinha, & R. Campos (orgs), *Transglobal sounds: Music, Youth and Migration* (pp. 31-50). New York/London: Bloombury Publishing.

Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais,* 102, pp. 111-134.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241–259.

Jürgens, S. V. (2016). *Instalações provisórias - independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no séc. XX.* Lisboa: Sistema Solar|Documenta.

Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Galimard.

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos.* Rio de Janeiro: Editora 34.

Silva, A. S., Babo, E. P. & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas, 78*, pp. 105-124.

Straw, W. (1991). *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. Cultural Studies* [em linha] [Out. 1991].

III.3. Estigmas, rotulações e apropriações no *rock* português (1960-2020)

III.3. Stigmas, labeling and appropriations in Portuguese rock (1960-2020)

Ana Martins

Resumo

É sabido que, desde o seu surgimento no panorama anglo-saxónico e da sua posterior expansão universal, a (sub)cultura *rock* tem vindo a ser associada a comportamentos e atitudes vulgarmente designadas como desviantes. Por estas e outras razões, considerámos crucial debruçarmo-nos em torno das mitologias que envolvem a (sub)cultura *rock* nacional contemporânea, de forma a desmontar os possíveis rótulos a ela associados, a evidenciar os possíveis mecanismos de dominação social e a proceder a uma efetiva construção da realidade. Particularmente relevante para esta investigação é o eixo analítico Marginalidade e Desvio e, dentro deste, o paradigma do interacionismo simbólico, "(...) enquanto teoria explicativa de recorte inovador e precursora na explicitação dos mecanismos de dominação social" (Guerra, 2002: 15).

Palavras-chave: interacionismo simbólico, *rock*, Portugal, estigmas, drogas.

Abstract

It is well known that since its emergence in the Anglo-Saxon landscape and its subsequent universal expansion, rock (sub) culture has been associated with behaviors and attitudes commonly known as deviants. For these and other reasons, we considered it crucial to focus on the mythologies that involve contemporary national rock (sub)culture, in order to dismantle the possible labels associated with it, to highlight the possible mechanisms of social domination and to effectively construct reality. Particularly relevant to this research is the analytical axis Marginality and Deviation, and within it, the paradigm of symbolic interactionism, "(...) as an explanatory theory of innovative and precursor clipping in the explication of the mechanisms of social domination" (Guerra, 2002: 15).

Key words: symbolic interactionism, *rock*, Portugal, stigmas, drugs.

1. Entrança

É sabido que, desde o seu surgimento no panorama anglo-saxónico e da sua posterior expansão universal[159], a (sub)cultura *rock* tem vindo a ser associada a comportamentos e atitudes rebeldes, à busca de novas experiências e sensações, ao consumo de substâncias ilícitas, ao abuso e adição dessas

[159] Este capítulo resulta do desenvolvimento por parte da autora da sua tese de doutoramento intitulada "Sexo, drogas e rock´n´roll: um percurso pela sociedade portuguesa contemporânea" no âmbito do 3.º ciclo em Sociologia da Universidade do Porto e sob orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

mesmas substâncias, entre outros tipos de condutas, vulgarmente designadas como desviantes.

> *As performances de rock têm vindo a ser associadas, no seio do imaginário popular, a toda uma série de distúrbios e desordens, desde cadeiras de cinema destruídas pela mão de teddy boys, passando pela beatlemania, até a eventos e festivais hippies, nos quais a liberdade se expressava com menos agressividade, através do nudismo, das drogas e da espontaneidade generalizada* (Hebdige, 2004: 216).

Como vemos, a (sub)cultura *rock* está associada a comportamentos de risco e desvio, desde a sua consolidação no panorama internacional (Guerra *et al.*, 2016). Neste sentido, tendo em consideração que, desde cedo, a música se tornou num aspeto de crescente importância na cultura juvenil (Mulder *et al*, 2009), os *teenagers* assumem uma posição de destaque no estudo destes comportamentos e processos de estigmatização. Podemos concluir, neste sentido, que a música acaba por refletir os principais eventos, que dizem respeito à vida dos jovens, como é o caso dos consumos, dos romances, da sexualidade e dos sentimentos a eles associados ou ideais por eles partilhados (Vuolo *et al*, 2013; Calado, 2007).

Neste sentido, a potencial influência da música e das *popstars* é de tal ordem, que alguns investigadores acreditam que determinados tipos de música podem desempenhar um papel estimulador na criação ou manutenção de determinado tipo de comportamentos desviantes junto dos jovens (Mulder *et al*, 2009; Fernandes, 1990). Os próprios músicos parecem ser uma população, muitas vezes, estereotipicamente ligada a uma ampla variedade de comportamentos de abuso de substâncias (Miller & Quigley, 2011) e de sexo arbitrário. "O cultivo da imagem dos líderes musicais ou das bandas *rock* associa precisamente um dado carisma visual com uma dada atmosfera musical" (Fernandes, 1990: 200).

No interior dessa atmosfera, são incontáveis as enumerações destas temáticas nas letras e vídeos de artistas ou bandas *rock* ('*Lucy in the Sky with Diamonds*' – *The Beatles*; '*Brown Sugar' – The Rolling Stones*; '*Needle And The Damage Done' – Neil Young*; '*Light my Fire*' – *The Doors*...). Assim, recentemente, Ian Inglis (2007) veio trazer à luz do dia uma reflexão acerca da emergência das lendas musicais e da sua relação com o consumo exagerado de drogas. Segundo a sua linha de pensamento, o autor (*Ibidem)* refere o fascínio permanente com as histórias fantásticas de excessos do *rock and roll*, da sua vida boémia e da recusa da convenção no comportamento e na adoção da filosofia '*sex drugs and rock and roll'*. Estas lendas e narrativas

são fulcrais na vivencia quotidiana de fãs, em particular jovens, e na sua busca de posicionamento face à autenticidade e liberdade do modo de vida *rocker*.

Este tipo de condutas de desvio face às normas socialmente estabelecidas tem vindo a ganhar uma importância cada vez maior no seio da Sociologia, nomeadamente nas principais questões urbanas e de exclusão na atualidade. Particularmente relevante para estas questões é o eixo analítico Marginalidade e Desvio e, dentro deste, o paradigma do interacionismo simbólico, "enquanto teoria explicativa de recorte inovador e precursora na explicitação dos mecanismos de dominação social" (Guerra, 2002: 15). Desta forma, a importância do paradigma do interacionismo simbólico para esta reflexão prende-se com a explicitação que este nos oferece dos mecanismos de produção e de reprodução deste tipo de comportamentos desviantes, entendidos pelo senso comum, como resultantes de características patológicas presentes nos indivíduos e facilmente identificáveis.

Não existem desviantes em si mesmos, mas sim uma relação entre atores (indivíduos, grupos) que acusam outros agentes de estarem consciente ou inconscientemente quebrando, com o seu comportamento, limites e valores de determinada situação sociocultural (Velho, 1974: 23). Desta forma, o interacionismo simbólico procura, acima de tudo, debruçar-se sobre a cidade e o espaço urbano, analisando os seus paradigmas e características, nomeadamente, os que dizem respeito às desigualdades no acesso ao espaço urbano contemporâneo e as suas consequentes adaptações e/ou inadaptações.

Para uma efetiva construção da realidade da (sub)cultura *rock* no período contemporâneo, devemos orientar o nosso olhar para os 'problemas sociais' que a ela se encontram vinculados e para os respetivos mecanismos de dominação social que são produzidos e reproduzidos, dentro deste cenário. Neste ponto, o papel dos media na disseminação deste tipo de 'doenças sociais' na sociedade é extremamente significativo, uma vez que, de acordo com Champagne (1993), elas não existem se os órgãos de comunicação social não as abordarem perante os diferentes públicos.

> *Os media atuam sobre um momento e fabricam colectivamente uma representação social, que, mesmo estando distante da realidade, perdura apesar dos desmentidos ou das rectificações posteriores, pois que ela não faz mais do que reforçar as interpretações espontâneas e os pré-juízos e tende por isso a redobrá-los* (Champagne, 1993: 61-62).

Contudo, importa refletir, primeiramente, acerca do surgimento e consagração deste paradigma sociológico, antes de o aplicar ao *rock* português. Para tal, recorreremos à prática metodológica da análise documental de diversos suportes e autores, assim como a uma recolha de informação, através de fontes secundárias.

2. Interacionismo simbólico: um breve olhar

Nos quadros de interação do dia-a-dia social, se algum ou mais indivíduos apresentarem comportamentos que não vão ao encontro das normas socialmente partilhadas, as premissas organizacionais levam à reativação de sanções que, neste contexto em particular, resultam em estigmas, rotulações e apropriações perante os protagonistas e intervenientes da (sub)cultura *rock* nacional. "Só quando a infração à norma é reconhecida e designada como tal, dando lugar a um processo em que o transgressor assume a etiqueta como um estigma e a confirma, reincidindo, é que, em bom rigor, se pode falar em comportamentos desviantes" (Pinto, 1994: 144).

Reagindo ao modelo positivista, que encarava os indivíduos como não detentores de controlo/ausência de autonomia, este paradigma ressalta a construção/desconstrução da realidade, a possibilidade de escolha dos indivíduos e as suas interpretações interacionais. Nas interações, os símbolos adquirem um papel fundamental e funcional, uma vez que permitem a atribuição de significados ao próprio comportamento e ao comportamento dos outros. Para Guerra (2002), as respostas que os diferentes intervenientes selecionam no processo de interação não são estanques ou fixas, mas resultam, antes, de uma negociação acerca dos símbolos utilizados.

> *As pessoas criam o seu próprio mundo, fazem opções e alteram o seu comportamento de acordo com as suas próprias percepções das situações. Longe de ser uma poderosa força controladora, a sociedade passou a ser vista como um produto das interações das pessoas (…)* (Moore, 1988: 44).

Relativamente ao processo de etiquetagem social, crucial para o nosso estudo, os precursores desta corrente designam o desvio, como uma categoria que permite identificar os indivíduos de acordo com uma postura intencionalmente desviante e não como uma característica inerente aos indivíduos. Por outras palavras, a rotulagem de determinados comportamentos como desviantes ou a própria assunção de uma postura desviante por parte de alguns indivíduos não significa que o desvio é uma

característica inerente aos atores sociais. O conceito de desvio insere-se, assim, num quadro relacional de oposições, onde uma categorização social distingue e contrapõe os comportamentos legítimos e ilegítimos.

Portanto, aqui interessa-nos debruçar os nossos olhos sobre a forma como os protagonistas e intervenientes da cena *rock* nacional são rotulados como desviantes e as consequências desses processos para os próprios, bem como de que forma alguns dos seus atos ou expressões sofrem essa rotulação e as suas respetivas consequências para esses atores sociais. Neste contexto, Lemert (1994) faz a distinção entre "desvio primário" e "desvio secundário", segundo o qual, um primeiro ato de rotulação corresponde a um desvio primário e a possível e consequente aceitação desse rótulo por parte do outro corresponde a um desvio primário.

> *No respeitante aos efeitos da etiquetagem no modo como as pessoas se percebem a si próprias, será de relevar que a construção identitária é o resultado do modo como os outros agem e respondem em relação a nós, podendo mesmo dizer-se que construímos a nossa identidade de acordo com a forma como os outros agem face a nós* (Guerra, 2002: 26).

Por outras palavras, se alguém realça de forma negativa alguma característica física ou psíquica relativamente a nós, o mais provável é nós olharmo-nos e vermos essas mesmas características em nós. E, consequentemente, essa (nova) percepção sobre nós próprios vai influenciar a forma como nós interagimos com os outros. Assim, as pessoas que irão interagir connosco após o processo de etiquetagem, irão fazê-lo tendo sempre esse rótulo presente e rejeitando o nosso verdadeiro 'eu'. Goffman (1963) designa este processo de interação falsa. Portanto, este processo de etiquetagem acaba por funcionar como uma espécie de "carreira", que passa a fazer parte do nosso percurso social (Becker, 2009).

No processo de estigmatização social defendido por Erving Goffman (1963), o autor faz uma distinção importante entre dois tipos de identidades sociais: a identidade social virtual e a identidade social real. A primeira diz respeito ao conjunto de características aplicadas ao 'eu', recolhidas durante o processo de interação social; a segunda corresponde às características reais da pessoa. "Alguns destes atributos implicam o «descrédito» imediato dos indivíduos que os possuem" (Guerra, 2002: 27). Se esses atributos não se revelarem de forma imediata durante a interação social, o indivíduo tende a adoptar determinadas técnicas para os encobrir, de forma a fazer com que

a sua identidade social virtual corresponda à sua identidade social real, evitando, desta forma, a emergência de um estigma.

De uma forma geral, podemos definir a estigmatização como um processo de classificação que realça a identidade negativa do indivíduo e que descredibiliza determinadas categorias sociais perante as categorias dominantes (Goffman, 1963). Nesta situação, a pessoa sente-se 'anormal' perante uma sociedade que tende a excluí-la e a rejeitar o que é diferente ou 'estranho'.

> *Obviamente que os processos de etiquetagem operados pela sociedade não radicam apenas em características exteriormente visíveis - cor da pele, estrutura óssea, textura do cabelo, forma de vestir, etc. -, mas igualmente em características intrínsecas e nem sempre exteriorizadas e exteriorizáveis - nível de rendimento, local de residência, naturalidade, etc.* (Guerra, 2002: 27).

Em suma, este tipo de indivíduos são alvo de um processo de homogeneização, que ignora a existência de diversidade nas vivências e modos de vida e tende a designá-los como desviantes. Certo é, que as identidades criadas por este tipo de estigmatização irão ser determinantes para as interações sociais destes indivíduos.

3. Etiquetagem no *rock* português

Como vimos, o paradigma do interacionismo simbólico apresenta um olhar reconfigurado da interação social, nomeadamente da tripla relação que se estabelece entre as normas sociais, os processos de socialização e os comportamentos de desvio face a essas mesmas normas. Neste sentido, Becker (2009) reflete sobre o conceito de *outsider*, que se prende, por sua vez, com a estranheza com que os indivíduos designados como desviantes encaram os indivíduos "normais" e vice-versa. É neste contexto interacional, que os/as músicos de *rock* foram, e ainda continuam a ser, muitas vezes, considerados como desviantes ou transgressores perante as normas socialmente estabelecidas em cada país.

Tendo em consideração que o *rock* português deu os seus primeiros passos entre o final da década de cinquenta e o início da década de sessenta, de forma um pouco marginal, o auge desta sub(cultura) só veio a acontecer na década de oitenta, com o chamado "*boom*". Portanto, só após a queda do regime ditatorial de António Salazar, com a Revolução de Abril e após mais de quarenta anos de vigência, é que a sociedade portuguesa conheceu e reconheceu este género musical. Assim, durante este período de privação de liberdades, as regras sociais eram bastante rigorosas, relativamente aos

comportamentos dos atores sociais, quer fosse individualmente e/ou em grupo. De facto, além de Portugal ser, à época, uma sociedade profundamente conservadora, tinha ainda um conjunto de regras sociais impostas pelo regime ditatorial, que caso não fossem cumpridas, eram severamente punidas não só por rotulações desviantes de outros atores sociais, mas pela ação da polícia política do Estado Novo, a chamada PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). O desvio funcionava, assim, como uma dupla transgressão: às regras sociais e às regras salazaristas.

Tradicionalmente, associada à (sub)cultura *rock*, está um conjunto de práticas, experiências e estilos de vida marginais, que fogem ao que é considerado normal por muitos atores sociais. Dentro deste tipo de condutas é comum encontrarmos alusões, por exemplo, ao consumo de substâncias psicoativas, a práticas sexuais arbitrárias ou a rotinas desequilibradas, sob o ponto de vista dos indivíduos não desviantes. Este tipo de rótulos impingidos, não só a músicos de *rock*, mas a todo o conjunto de atores que circulam no seio deste meio musical, acaba por se transformar num estigma presente na percepção que estes indivíduos têm de si mesmos e na forma como constroem as suas identidades.

Indo ao encontro das três fases de desvio propostas por Becker (1994), é possível relacioná-las ou fazer uma correspondência com a evolução do comportamento dos músicos de *rock*, em Portugal. Mais concretamente, a primeira fase diz respeito a uma quebra das regras sociais, por parte de um determinado indivíduo, de forma, podemos dizer, neste caso, intencionada. Ou seja, quando alguns jovens portugueses começaram a escutar este novo tipo de música de forma escondida, (uma vez que esta não era uma prática agradável ao regime), fizeram-no de forma intencionada, quebrando, assim, com as regras sociais. Faziam-no, muitas vezes, através da escuta de rádios internacionais e, ainda que muitos não compreendessem a língua, ouvir aquela música nova e diferente bastava. Numa segunda fase, que se prende com o desenvolvimento de interesses e motivações desviantes, esses jovens já mostravam claramente um interesse pela (sub)cultura *rock* que eclodia em território anglo-saxónico, durante o período do Estado Novo. Fosse através da imprensa especializada internacional ou de discos trazidos de fora por terceiros, estes jovens já se encontravam inteirados relativamente aos progressos deste género musical e já começavam a exteriorizar o seu fascínio pelo *rock* nos seus visuais. A terceira

fase de desvio coincide com o processo de etiquetagem a que esses atores sociais, neste caso, estes jovens, se deparavam no seu quotidiano, ainda durante o regime Salazarista. Ou seja, muitos destes jovens que começaram a usar visuais semelhantes aos dos seus ídolos de *rock* que viam nas revistas ou nas capas dos discos começaram a ser menosprezados pela sociedade portuguesa conservadora, habituada aos seus costumes tradicionais. Na quarta fase, o indivíduo desviante acaba por interiorizar o seu desvio e por criar uma percepção de insucesso perante a sociedade, ou seja, esses jovens acabam por se consciencializar que são considerados como diferentes, estranhos e marginais. Esta fase dá-se no espaço temporal de pós-revolução e início da década de oitenta, num período em que os jovens ainda estavam a consciencializar-se da queda da ditadura e a refletir sobre as transformações sociais que daí decorreriam. Finalmente, o que se segue é a aproximação desses indivíduos a grupos estruturados de desviantes, que partilham um mesmo sentimento de exclusão, correspondendo à quinta fase proposta pelo autor. No caso do *rock* português, os jovens acabaram por se unir àqueles com quem partilhavam os mesmos interesses, práticas e estigmas, reorganizando as suas próprias identidades desviantes. Esta fase está associada já à época do '*boom*' do *rock* português e tende a permanecer até aos dias de hoje.

Apesar de volvidas várias décadas, este tipo de rotulações desviantes relativamente aos indivíduos associadas à (sub)cultura *rock* nacional parece continuar a ter uma presença muito forte nas mentes mais conservadoras da sociedade portuguesa. Este facto, aliado à ação dos órgãos de comunicação social em perpetuar este tipo de etiquetas, indo ao encontro da linha de pensamento de Becker (2009), dificulta e/ou impossibilita o dia-a-dia social destes indivíduos e desvirtua as suas próprias percepções e construções identitárias.

4. Pistas conclusivas

Como vimos, o desvio ganha forma dentro de um quadro relacional, onde figuram oposições sociais entre os 'normais e os 'desviantes', e os efeitos desta etiquetagem afetam a forma como os indivíduos constroem a sua identidade. Na sociedade portuguesa contemporânea, em particular, os músicos e outros profissionais associados ao universo *rock*, trazem consigo uma carreira de rotulações e estigmatizações, relacionadas com

comportamentos de risco que, desde logo, lhes conferem uma posição de descrédito perante outros atores sociais.

O papel dos media na amplificação e nas representações que fazem do desvio e dos desviantes produzem pânicos morais, na terminologia de Cohen (2002), que acabam por criar problemas sociais que não existiam, resultando, assim, num reforço das relações de força entre estes intervenientes. Porém, os agentes mediáticos podem acabar, muitas vezes, por desempenhar uma função de provocação de 'indignação moral', uma vez que este tipo de informação que divulgam pode resultar em sentimentos sociais de insegurança, ansiedade ou até mesmo medo.

Esta mensagem mediática do desvio enquadra-se, de acordo com a concepção de Dilthey (1974), na sua visão de mundo, na medida em que a visão do mundo partilhada pelos atores sociais designados como 'normais' provêm das mensagens divulgadas pelos diferentes meios de comunicação, em vez de serem produto dos seus próprios pensamentos e reflexões. No fundo, estas mensagens adquirem uma grande força na vida social, que acabam por se transformar, facilmente, quase em crenças religiosas (Pais, 1985), pois inspiram nas mentalidades de cada indivíduo o mesmo respeito e convicção que estas, em matéria de fé.

Assumir estas visões de mundo sem sujeitar os desviantes a uma verdadeira análise ou confronto só intensifica o que Chaves (2000) denomina de pré-noção, neste caso, relativa à suposta delinquência, que compreende a

> *Existência de patologias ao nível da personalidade; uma orientação por determinados tipos de valores e ideais alternativos ou opostos à constelação moral dominante; um défice anómico ocorrido nos processos de socialização por relação aos valores e normas dominantes* (Chaves, 2000: 895).

A consciencialização dos delinquentes face à sua patologia social origina, na maior parte das situações, sentimentos de culpa e vergonha, que afetam fortemente o autoconceito de cada um. E, tendo em consideração que ambas refletem um estado de ansiedade, de acordo com Giddens (1994), a diferença reside no caráter público da vergonha e privado da culpa.

> *A vergonha depende de sentimentos de insuficiência pessoal, e estes podem incluir um elemento básico de constituição psicológica de um indivíduo desde muito cedo. A vergonha deve ser entendida em relação com a integridade do self, enquanto a culpa deriva de sentimentos de infracção (...) A vergonha ataca a confiança básica de forma mais corrosiva do que a culpa Giddens, 1994: 57-58).*

No seio da (sub)cultura *rock*, os desviantes tendem a sentir um misto de culpa pelo seu desvio e de vergonha perante a normalidade da sociedade em geral, acabando a vergonha por exercer um grande peso no autoconceito destes indivíduos. Desta forma, e voltando ao tema central deste capítulo, que aborda o caso dos participantes da (sub)cultura *rock* em Portugal, torna-se fundamental proceder a uma construção e desconstrução autêntica e factual da realidade, de forma a mostrar que esta categoria não é estanque, mas sim multiforme e complexa. E que os atores sociais devem proceder a uma desmontagem dos rótulos, de forma a evitar uma perpetuação de estereótipos e atingir uma compreensão efetiva desta (sub)cultura.

Referências Bibliográficas

Andrade, R. (2015). Mistérios e maravilhas: O rock sinfónico/progressivo em Portugal na década de 1970. *Revista Portuguesa de Musicologia,* 2(2), pp. 239-270.

Becker, H. S. (1994). Career deviance. In Traub, S. H. & Litter, C. B. (Eds.). *Theories of deviance* (pp. 303-310). Illinois: F. E. Peacock Publishers, Inc.

Becker, H. S. (2009). *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.

Brake, M. (1985). *Comparative youth culture: The sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain, and Canada*. London: Routledge.

Calado, V. G. (2006). *Drogas sintéticas: Mundos culturais, música trance e ciberespaço*. Lisboa: Instituto da Droga e da Toxicodependência.

Calado, V. G. (2007). Trance psicadélico, drogas sintéticas e paraísos artificiais – representações: Uma análise a partir do ciberespaço. *Toxicodependências,* 13(1), pp. 21-28.

Champagne, P. (1993). La vision médiatique. In Bourdieu, P. (Ed.). *La misére du monde* (pp. 61-62). Paris: Éditions du Seuil.

Chaves, M. (2000). Dar à fuga: Comunidade e sujeito num contexto de narcotráfico. *Análise Social,* XXXIV (153), pp. 893-932.

Cohen, S. (2002). *Folk devils and moral panics: The creation of the mods and rockers*. London: Routledge.

Dilthey, W. (1974). *Teoria de las concepciones del mundo***.** Madrid: Revista de Occidente.

Fernandes, L. (1990). *Os pós-modernos ou a cidade, o sector juvenil e as drogas.* (Master), Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto.

Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. London: Penguin.

Giddens, A. (1994). *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta.

Guerra, P. (2002). *Cenários de insegurança: Contributos do interaccionismo simbólico para uma análise sociológica da construção mediática do desvio.* (Master). Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Guerra, P., Silva, A. S. & Moreira, T. (2016). Estigma, experimentação e risco: A questão do álcool e das drogas na cena punk. *Revista Crítica de Ciências Sociais,* 109, pp. 33-62.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Inglis, I. (2007). Sex and drugs and rock'n'roll': Urban legends and popular music. *Popular Music and Society*, 30(5), pp. 591-603.

Lemert, E. M. (1994). Primary and secundary deviation. In Traub, S. H. & Litter, C. B. (Ed.), *Theories of deviance* (pp. 298-303). Illinois: F. E. Peacock Publichers, Inc.

Vuolo, M., Uggern, C. & Lageson, S. (2013). Taste clusters of music and drugs: Evidence from three analytic levels, *British Journal of Sociology,* 65(3), pp. 529-554.

Moore, S. (1988). *Investigating deviance*. London: Unwin Hyman.

Mulder, J. *et al*. (2009). The Soundtrack of substance use: Music preference and adolescent smoking and drinking. *Substance Use & Misuse,* 44, pp. 514-531.

Mulder, J. *et al.* (2009). Is it the music? Peer substance use as a mediator of the link between music preferences and adolescent substance use. *Journal of Adolescense,* 33(3), pp. 387-395.

Pais, J. M. (1985). 'De Espanha nem bom vento nem bom casamento': Sobre o enigma sociológico de um provérbio português. *Análise Social*, XXI (86), pp. 229-243.

Pinto, J. M. (1994). *Propostas para o ensino das ciências sociais*. Porto: Edições Afrontamento.

Quigley, B. M. & Miller, K. E. (2011). Sensation-seeking, performance genres and substance use among musicians. *Psychology of Music,* 40(4), pp. 389-410.

Savage, J. (2002). *England's dreaming: Les Sex Pistols et le punk*. Paris: Éditions Allia.

Velho, G. (1974). *Desvio e divergência. Uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar.

III.4. Limites móveis. Sobre dispositivos de enquadramento na obra ‘eu-você’ de Ricardo Basbaum

III.4. Mobile Limits. About framing devices in the work "I-You" by Ricardo Basbaum

Tanja Baudoin

Resumo

Atravessar limites e romper molduras é uma especialidade da arte contemporânea. A este desafio respondem obras de arte que evidenciam uma nova relação com o público que abandona a atitude contemplativa e passa a ter outra mais direta e ativa. Neste artigo apresento um estudo de caso de uma obra de Ricardo Basbaum para pensar de que maneiras uma obra de arte contemporânea pode moldar estruturas ativamente, para sua própria produção e receção. Apresento o trabalho e faço uma breve pincelada de seu contexto na História da Arte, e em seguida dou atenção para o modo como as noções de “estruturação” informam tanto as interações que ocorrem durante o trabalho como a preparação para a receção da obra pelo público de arte. Em vários pontos, a questão sobre “os limites entre arte e vida” surge novamente, e termino com uma consideração sobre estes termos.

Palavras-chave: arte contemporânea, interação, performances, Ricardo Basbaum.

Abstract

Crossing boundaries and breaking frames is a specialty of contemporary art. This challenge is issued by works of art that evidence a new relationship with the public once it leaves the contemplative attitude and starts to have another more direct and active one. In this article I present a case study of a work by Ricardo Basbaum to think about ways in which a contemporary work of art can actively shape structures for its own production and reception. I present the work and give a brief glimpse of its context in the History of Art, then I pay attention to how the notions of "structuration" inform both the interactions that occur during the work and the preparation for the reception of the work by the public of art. At various points, the question of "the boundaries between art and life" comes up again, and I end with a consideration of these terms.

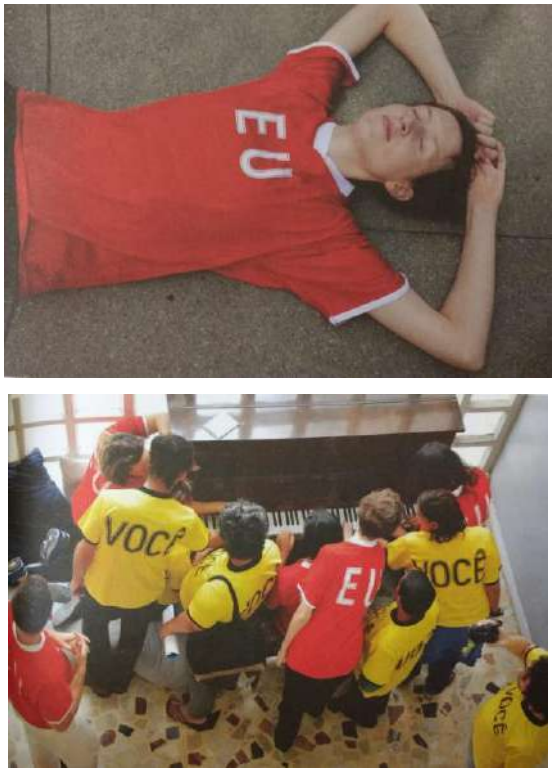
Key words: contemporary art, interaction, performances, Ricardo Basbaum.

1. Enquadramento

Em setembro de 2016[160], participei de uma performance coletiva proposta pelo artista Ricardo Basbaum no Museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro. Por quatro tardes, nos reunimos e passámos tempo em conjunto no museu e

[160] Tradução do texto original deste capítulo por Maíra das Neves.

seu arredores. Cada pessoa vestia uma camiseta vermelha ou amarela escrita ‘eu’ ou ‘você’ e produzia movimentos simples, que brincavam com a ideia de estar em dois times. As atividades nas quais nos envolvemos não seguiam um roteiro ou levavam a um resultado, e elas não eram necessariamente notáveis ou muito criativas, nem colaboravam para qualquer clareza de ‘significado’. A natureza de nossos movimentos era como a das rotinas de exercícios: gestos repetidos com uma lógica interna que criávamos conforme nos movíamos pelo terreno do museu. Não havia público presente.



Figuras III.4.1: Ricardo Basbaum, *re-projetando; eu e você*. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2016
Fonte: Foto por Bernardo Marques. Cortesia Museu Bispo do Rosário.

Nas palavras do artista, este trabalho envolve “atividades de dinâmicas em grupo que apontam para os limites entre *arte e vida*” (Basbaum, 2016). Podemos nos perguntar quais são os limites entre “arte” e “vida” em relação a este trabalho? Claramente não estávamos em uma situação cotidiana, mesmo que houvesse algo de espontâneo e sem propósito em nossas ações. Estávamos lá para participar de um projeto artístico, de acordo com a proposta do artista, e filmamos alguns dos nossos movimentos. Foi por isso que interagimos entre nós, descobrindo como nos movimentarmos como um grupo, pensando em novas maneiras, às vezes engraçadas, de inserirmos nossos corpos no museu e seu entorno. A proposta de Basbaum era uma

simples moldura na qual isso aconteceu, uma estrutura mínima, talvez uma maneira de nos provocar e de capturar exatamente isso – nossas interações focadas, cada pessoa se relacionando com as outras naquela hora e lugar. O artista havia estabelecido a obra de arte como um espaço social temporário intensificado, receptivo às colaborações e ações de participantes.

Atravessar limites e romper molduras é uma especialidade da arte contemporânea. De acordo com a socióloga Nathalie Heinich (2014), a arte contemporânea é caracterizada pela transgressão de formas e estruturas. Ela diz que a transgressão principal é que a obra de arte não é mais exclusiva a um objeto, ela existe em uma "conjunção de operações, ações, interpretações etc., provocadas pela proposição de cada artista". O que ela descreve é um processo gerador, um tipo de arte experiencial que se desdobra em diversos estágios, uma arte que pode colocar em movimento outras ações ou pensamentos. Tal processo não pode ser facilmente contido, comunicado ou apresentado de forma ordenada para um público. Neste artigo apresento um estudo de caso de uma obra de Ricardo Basbaum para pensar de que maneiras uma obra de arte contemporânea pode moldar estruturas ativamente, para sua própria produção e recepção. Apresento o trabalho e faço uma breve pincelada de seu contexto na História da Arte, em seguida dando atenção para o modo como as noções de "estruturação" informam tanto as interações que ocorrem durante o trabalho como a preparação para a recepção da obra pelo público de arte. Em vários pontos, a questão sobre "os limites entre arte e vida" surgem novamente, e termino com uma consideração sobre estes termos.

2. *Eu-você*: coreografias, jogos e exercícios

Ricardo Basbaum (1961, São Paulo, SP) é um artista que vive e trabalha no Rio de Janeiro. Sua obra inclui desenhos (principalmente diagramas), oficinas-performance (nas quais uma proposta do artista é desenvolvida coletivamente por participantes), objetos interativos e instalações, cujo formato fica em algum lugar entre a arquitetura e o mobiliário (como bancos ou cápsulas que podem ser adentradas). Seus trabalhos geralmente demandam uma atitude participativa do público, o que reforça uma conscientização do contexto, estabelecem novas relações entre as pessoas, ou disparam uma resposta particular a um objeto.

A obra *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* tem sido realizada com diferentes grupos e em diferentes lugares desde 1997.[161] Ela consiste em uma série de atividades que envolve certo número de pessoas, objetos e algumas orientações. A cada *eu-você*, um grupo de pessoas se reúne por vários dias e veste camisetas amarelas e vermelhas estampadas com as palavras 'eu' (vermelho) e 'você' (amarelo). As pessoas começam a fazer em grupo coreografias simples, jogos e exercícios inicialmente propostos pelo artista e depois também conforme suas próprias sugestões. Pode ser andar em fila ou criar outros padrões, trocando posições em grupos menores de 'eus' e 'vocês', ou usar as dependências e características geográficas do espaço (entrar em um túnel uma pessoa por vez, tocar piano junto etc.). Há também trocas vocais entre participantes (com as palavras 'eu' e 'você') e o trabalho em geral inclui uma exploração de diferentes tipos de espaços internos e externos. Normalmente alguém opera uma câmera de vídeo ou, em versões recentes, uma câmera é passada de mão em mão de forma que cada participante contribua com o registro das atividades, que mais tarde é editado em um só vídeo pelo artista. Em alguns casos, outro material visual também é produzido, como fotografias ou diagramas. Basbaum também escreveu alguns textos sobre o trabalho.

Eu-você sempre inclui *alguns componentes fixos* (vestir camisetas, fazer ações em conjunto), mas o trabalho também manifesta certa flexibilidade quanto às condições e ao contexto em que é realizado (mudança no número de participantes, afiliação institucional, disponibilidade de tempo e de espaço) e *uma abertura* em relação às interações que surgem (movimentos e ideias diferentes são encorajados e a cada vez se estabelecem diferentes relações entre as pessoas e com o espaço). Por um lado, o trabalho depende das condições da situação na qual ele ocorre – quem se inscreve, onde acontece etc. Por outro lado, o trabalho em si oferece condições para ação, inicia movimentos, relações e invenções entre participantes e no espaço. Esta dinâmica recíproca entre a obra de arte e as condições particulares de sua produção pode ser notada em várias obras de Basbaum.

[161] Daqui em diante me refiro ao trabalho na forma abreviada *eu-você*. O artista frequentemente usa títulos modificados para este trabalho a cada vez.

Figura III.4.2: Ricardo Basbaum, re-projetando; eu e você. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2016
Fonte: Foto por Bianca Bernardo.

Após sua primeira apresentação em 1997, *eu-você* foi realizada aproximadamente quinze vezes em um período de vinte anos.[162] É um trabalho repetível sem nunca ser o mesmo em sua repetição, e que também não pretende reproduzir experiências similares. Desta forma a obra se esquiva da definição clássica de arte performática enquanto evento singular, ímpar, cuja "única vida está no presente" (Phelan, 1993: 146), e funciona mais como uma proposta, uma receita, que resulta em diferentes formas ou ocorrências.

Basbaum frequentemente combina *eu-você* com outros trabalhos, tais como um diagrama ou instalação. Certa vez ele explicou sua prática de revisitar e reunir trabalhos descrevendo-os "como várias 'séries' que evoluem independentemente mas que podem ser combinadas ou exploradas de maneira isolada", e fazem parte de uma "espécie de estrutura que requer atualização permanente: a intenção é sempre poder fazer com que as propostas estabeleçam elos fortes e intensivos com os próprios lugares e contextos onde são instaladas e expostas" (Basbaum, 2008). De fato, muitas vezes os trabalhos ampliam o engajamento do público com o local, o que também ocorre em *eu-você* por meio da movimentação em um terreno específico e dentro de uma instituição de arte. A necessidade de 'atualização', no entanto, chama atenção ao fato de que o trabalho é revisitado no decorrer do tempo, o que sugere que ele seja como uma hipótese ou experimento

[162] Incluindo apresentações no Festival de Verão, Universidade Federal do Espírito Santo e Pref. Municipal da Serra, Nova Almeida, Espírito Santo, Brasil em 1999; XVII Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil em 2003; 7ª Bienal de Xangai, Xangai, China em 2008; e no Museu de Arte Moderna de Nova York, Estados Unidos em 2014, entre outras.

social, que deve ser testado em várias condições, ou que a repetição é o modo com o qual o trabalho se mantém 'vivo', podendo ser reativado.

A ideia de uma série de obras que podem ser repetidas e recombinadas em ocasiões diferentes faz lembrar dos *Blocos-Experiência* de Hélio Oiticica em *Cosmococa* (1973), um trabalho composto por projeções de slide organizadas em "blocos" cuja ordem era reembaralhada a cada apresentação ao vivo para um novo público. Oiticica se inspirou na poesia de Haroldo de Campos e em outros poetas concretos que empregavam a estrutura de "blocos" que podiam ser rearranjados ou repetidos. Oiticica entendia os slides de *Cosmococa*, junto com sua trilha sonora e ambientação cambiante, como uma "estrutura geradora", uma "estrutura de operações de acaso" (Buchmann e Hinderer Cruz, 2013: 6-7) que incluía o mesmo material, porém, resultava em performances distintas sem que houvesse uma "obra original". Quando Oiticica realizou o trabalho em Nova York nos anos 1970 com Neville D'Almeida, esta estrutura para "operações" baseada no acaso também era explorada como método-chave para a produção artística por gente como Allan Kaprow, John Cage e artistas do Fluxus, o que ocorria desde os anos 1960s.

Podemos considerar que *eu-você* também não tem uma "obra original" e possui uma estrutura geradora aberta ao acaso. Assim como os *happenings* de Allan Kaprow, por exemplo, *eu-você* parte de uma instrução simples dada para um grupo de pessoas, que tem então uma experiência do trabalho ao participar dele, com resultado indefinido. Mesmo que estas obras sejam planejadas e definidas por certo lugar e hora, elas também são abertas ao acaso e à espontaneidade, e por isso tais artistas as consideram "mais próximas à vida cotidiana". A ideia de arte como um campo autônomo, separado da vida, persiste ainda hoje entre historiadores de arte e o público em geral, mas na época de Oiticica e Kaprow ela já era desafiada ativamente por artistas em todo o mundo (Erber, 2015: 1). Naquele tempo, artistas começaram a conceber uma nova relação com o público ao produzirem obras de arte que faziam as pessoas deixarem de lado a antiga postura contemplativa por uma mais direta e ativa. Lygia Clark, por exemplo, era profundamente preocupada com experiências sensoriais e com a criação de espaços intermediários onde os pontos de contato entre uma pessoa e outra eram explorados.

O crítico Guy Brett (2002) traçou ligações diretas entre as obras de Basbaum e as dos artistas neoconcretos Oiticica, Clark e Lygia Pape. Por exemplo, Brett relacionou o trabalho de Basbaum com o trabalho *O Eu e o Tu: Roupa-Corpo-Roupa* (1967) de Clark, que consiste em vestes com dois capuzes e vendas feitos para que uma dupla explore o corpo uma da outra. Assim como *eu-você*, esta obra incorpora os pronomes 'eu' e 'tu' em seu título, e também envolve participantes, ao vestirem uma roupa e entrarem em uma experiência corporal que aumenta e questiona o sentido de si mesmo, ou do próprio corpo em relação a outro. Nas palavras de Brett, Basbaum:

> *assumiu a proposta de Clark/Pape/Oiticica, de uma arte participativa e emancipatória. Em outras palavras, ele foi além da autonomia do objeto de arte e da busca estéril de arte como arte como arte, uma arte que apenas investiga a natureza da arte ou demonstra questões contextuais ou culturais, para procurar maneiras com as quais a arte pode interagir com a vida, com as pessoas, e pôr em ação processos de mudança* (Brett, 2002).

Desta perspectiva, os componentes fixos de *eu-você* podem ser percebidos como um enquadramento artístico dentro do qual uma "vida espontânea" pode se revelar a cada vez.

3. Criando mundos

Então qual é a estrutura que mantém unidas algumas das ações que se desdobram em *eu-você*? Quando observamos *eu-você* mais de perto, podemos identificar características específicas nas interações entre as pessoas, com o espaço e com a câmera. Gostaria de destacar aqui apenas dois dispositivos estruturantes: o tempo e a organização das atividades à maneira de um jogo.

A cada vez, *eu-você* junta pessoas que executam a proposta de Basbaum, e de uma perspectiva microssociológica, isso pode ser descrito como uma "reunião focada" ou "ocasião"; uma reunião de pessoas que tentam manter o mesmo foco de atenção.[163] O artista é o iniciador, participantes chegam ou por via de um contato direto com o artista ou pela instituição anfitriã. *eu-você* geralmente reúne estranhos e também pessoas que já têm alguma relação prévia entre elas. Pede-se a presença de todas durante todo o trabalho. No Museu Bispo do Rosário, cada encontro começava por volta das 14h e durava aproximadamente três horas, ou até os participantes se cansarem. Neste período, *coreografias, jogos e exercícios* eram realizados

[163] "Uma ocasião apresenta três características: limites e fronteiras perceptivas que a constituem como acontecimento, uma influência cognitiva e afetiva que se exerce sobre os participantes, e uma organização interna em sequências". in: Joseph, 2000: 61.

em conjunto. Eles costumavam durar entre dois e dez minutos e, em princípio, eram baseados em movimentos físicos, mas às vezes tinham um elemento verbal – principalmente na forma de exclamações das palavras 'eu' e 'você', em um padrão de pergunta e resposta. As coreografias, jogos e exercícios em si têm uma natureza inconclusiva, em geral eles terminam quando um ritmo se estabelece e se repete algumas vezes. Nos intervalos, a comunicação verbal se impõe para que se decida onde ir depois, ou para propor e explicar novos movimentos. A atividade como um todo é temporalmente estruturada desta forma, por um certo número de horas e um conjunto pré-definido de dias, assim como por momentos de 'performance' e 'não-performance' durante os encontros do grupo.[164] Tais momentos podem ser comparados à atividade em um *set* de filmagem onde a ação é definida em grande parte pela gravação das cenas, enquanto a atividade como um todo inclui também muitos "momentos entre", de preparação e avaliação.

Podemos comparar as atividades de *eu-você* a um jogo, uma vez que elas fazem surgir um universo interno. É útil considerar o que Erving Goffman chamou de "regras de irrelevância", similar ao conceito de "moldura" (Goffman, 2013: 19-20) de Gregory Bateson. Goffman (2013) diz que numa situação de encontro em um jogo, participantes dão atenção a certas propriedades do contexto, material e das outras pessoas, e ignoram propriedades sem importância para os procedimentos do jogo, assim como status social ou emoções pessoais de cada participante. Desta forma, as regras de irrelevância permitem que participantes se concentrem em suas ações e dão significado para aquilo que acontece. Elas têm o efeito de estabelecer um limite ou uma "membrana de interação" na qual acontecem ações relevantes, ou o "universo" do jogo em si (Goffman, 2013: 27; 65). No caso de *eu-você,* podemos reconhecer esse processo de ação na criação de um universo. Mesmo que as interações não levem a um resultado de vitória ou derrota, como muitos jogos fazem, a obra tem certas propriedades e regras que definem os contornos das interações.

O momento da escolha de uma camiseta vermelha ou amarela marcou o início e o primeiro limite do universo do jogo. É também quando participantes passaram a fazer parte de um time, o que criou uma espécie de camaradagem

[164] Esses termos não são de Goffman e sim meus, e indico assim a diferença entre as atividades "em cena" e "fora de cena" em *eu-você*. No entanto, eles se relacionam ao modelo de cena dramática teatral de Goffman, por exemplo Ver Joseph, 2000: 41-54.

informal entre pessoas que muitas vezes nem se conheciam. Além da formação de duas equipes, o total de participantes virou um grande grupo de "eus" e "vocês" cujas roupas e ações diferiam de quem estava fora dele. O uso de uma espécie de uniforme e as ações simples e não competitivas tiveram o efeito de reduzir as diferenças externas entre participantes ao criar um novo conjunto de regras internas para diferença: diferença entre um 'eu' e um 'você'. No entanto, essa diferença tinha uma qualidade abstrata pois se eu era "eu", eu era sempre um "eu" entre muitos "eus". Isso criava um tipo de espectro móvel entre ser indivíduo e membro de um grupo, que podia se intensificar ou diminuir ao se tomar papéis específicos[165]. Cada participante podia assumir diferentes papéis em uma situação, com mais ou menos iniciativa. Uma pessoa podia propor um jogo, por exemplo controlar a câmera ou escolher ficar em silêncio e apenas seguir alguém. Há quem também facilitasse as atividades de outras formas, como por exemplo ao levar o grupo para um próximo local durante os intervalos.

Assim como Goffman reconhece que quem joga um jogo é dividido entre a própria identidade, como agente que pensa e age, e sua "identidade-interesse" (de sua equipe ou o lado em que está) (Basbaum, 2005), minha experiência é que o grupo participante de *eu-você* se dividiu entre o 'eu' da própria individualidade que estava em ação e uma identidade mais abstrata em ser um 'eu' com outros, um "eu" entre muitos "eus". Os papéis eram temporários e móveis, um dia eu era "eu", em outro "você" e depois eu era "eu" de novo. O efeito era uma certa abstração e leveza, mantendo as atividades longe de identificações com papéis psicológicos.

Durante o *eu-você* de 2016 no Museu Bispo do Rosário, boa parte dos participantes no grupo era de pacientes psiquiátricos da clínica localizada na região da Colônia Juliano Moreira. Prefiro evitar reduções simplistas em relação a isso, mas este fato repercute a atenção da obra à diferença ao tornar explícita a diferenciação entre "mim" e "você", "eu" e "outro". Porém, as regras de irrelevância funcionaram de tal modo que isso não foi uma propriedade importante no contexto do universo do jogo. O mais importante era algumas pessoas do grupo já conhecerem o terreno onde circulávamos, pois isso ajudou nossa movimentação nos arredores do museu. De modo similar, minha presença como estrangeira sem domínio da língua foi bastante

[165] Basbaum fez uma análise da incorporação de múltiplas posições pelas participantes, o que ele chama de "pronomes em deslocamento" (Basbaum, 2005).

irrelevante pois isso não interferia muito com os procedimentos de nossas interações, que afinal tinham mais expressão física do que verbal.

Figura III.4.4: Ricardo Basbaum, *re-projetando; eu e você*. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2016
Fonte: Foto por Bianca Bernardo.

4. De experiência vivida a mediada

No restante deste texto, gostaria de traçar o modo com que o artista lida com o compartilhamento das experiências das interações vividas em grupo com um público secundário. No capítulo final de seu livro *The Contingency of Contemporary Art* [A contingência da arte contemporânea], Martha Buskirk trata de um grande número de artistas que começaram a fazer trabalhos performáticos no começo dos anos 1970 e contavam muito com a construção de uma narrativa sobre as obras (Buskirk, 2003: 211-219). O diferente nesses trabalhos é que eles não só geravam um discurso crítico após apresentados, mas sua própria *constituição* dependia da mediação cuidadosa, de material visual e texto sobre a obra, de cada artista.

Por exemplo, a artista Adrian Piper realizou muitas ações performáticas sem público, ou melhor, na ausência de pessoas na expectativa de ver arte. Piper fez uma série de ações não anunciadas nas ruas de Nova Iorque chamadas *Catalysis* (1970-1973), como quando andou de metrô vestida com roupas fedidas, e na vez em que andou pelas ruas vestindo uma blusa com os dizeres “WET PAINT” [tinta fresca]. Essas ações se tornaram

conhecidas como obras de arte para um público de arte porque Piper produziu uma pequena seleção de fotografias e descreveu suas ações em vários de seus ensaios.[166]

Uma questão levantada por esse tipo de prática é sobre onde o trabalho se localiza: a obra é a ação em si, aquilo que é produzido e compartilhado como documentação depois, ou as duas coisas? Talvez essa seja uma questão sem resposta derradeira e que pode ser vista como um sintoma da arte contemporânea, de acordo com a análise de Nathalie Heinich (2014) sobre arte contemporânea enquanto transgressão de formas e estruturas. Assim, questionar se a obra de Piper está na ação performática ou em sua documentação exemplifica a transgressão da arte contemporânea a tais categorias, e demanda, ao invés, um entendimento das negociações particulares de cada artista com essas formas e estruturas.

A análise de Martha Buskirk também aponta para a situação paradoxal de obras que se originam em experiências imediatas e momentâneas 'da vida', mas que só podem ser acessadas a partir de uma distância temporal, por meio de imagens e textos secundários (Buskirk, 2003: 223). Artistas controlam aquilo que o público pode ver e apreender sobre certa atividade, então a mediação na forma de relatos e documentos se torna crucial para o trabalho. No caso da *Catalysis* de Piper, sete ações foram realizadas, mas apenas quatro fotografias são conhecidas no total. Diante dessa escassa documentação visual, escrever e publicar ganharam um papel de destaque na construção, divulgação e compreensão da obra. Heinich também dá uma atenção especial à produção de textos em volta de obras de arte contemporânea, tanto de artistas como de especialistas. A autora sugere que o discurso *sobre* o trabalho muitas vezes faz *parte* da proposta artística e permite que ela circule no mundo da arte contemporânea (Heinich, 2014: 379).

Na obra *eu-você* de Basbaum, podemos reconhecer ao menos duas fases de produção parecidas com o trabalho de Piper. Há um primeiro momento ao vivo de produção de interação social, em uma situação em grupo onde se produz material, seguido de uma segunda fase onde o material é

[166] Buskirk diz que Piper trata do trabalho em "An Ongoing Essay" [Um ensaio em andamento], publicado em *Art and Artists* in 1972, que formou uma versão inicial e abreviada do texto de 1975 "Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object" [Falando comigo mesma: a autobiografia em andamento de um objeto de arte] (Piper, 1996: 29–53). Buskirk também fala do trabalho em entrevistas de Lippard (1972).

processado, e as atividades da primeira fase são manipuladas de forma a permitir a recepção da obra pelo público.[167] Assim como nos trabalhos de Piper, o público não tem acesso direto ao que ocorre durante a primeira fase, e é confrontado com materiais mediados pelos quais a noção da obra será formada. No caso de *eu-você*, a produção da segunda fase geralmente inclui um registro em vídeo, às vezes fotografias, diagramas ou desenhos, e material textual.

A produção visual e textual se presta a diferentes contextos: os vídeos de *eu-você* são obras para contextos expositivos ou sessões de projeção, já os textos podem ser impressos ou circular na Internet. Enquanto o material visual oferece uma percepção momentânea e mais direta do processo ocorrido (ainda mediada, é claro), os textos podem transmitir as ideias abstratas da estrutura da obra, seus ingredientes e contextos. Nos textos escritos por Basbaum sobre *eu-você* (Basbaum, 2005 e 2016), ele descreve os princípios iniciais de seu trabalho, e assim como Piper, ele emprega o formato do ensaio para contextualizar a obra e refletir sobre aquilo que ela produz. Basbaum usa sua escrita como uma ferramenta autorreflexiva para expressar suas ideias acerca das questões sobre documentação e acesso ao trabalho participativo, desdobrando assim tais questões na proposição do trabalho. Por isso eu diria que *eu-você* é mais do que o que se passa entre um grupo temporário de participantes, é também um modo de pensar por meio da mediação desses eventos.

5. Reenquadrando a obra

Pedro Erber (2015) oferece, na introdução de seu livro *Breaching the Frame – The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*, [Rompendo a moldura – a ascensão da arte contemporânea no Brasil e no Japão], comentários úteis sobre como situar esta presença discursiva na arte. Erber trata das novas relações que artistas estabelecem com seu público em diferentes partes do mundo, a partir dos anos 1960, por meio de obras de arte que podem deslocar a antiga posição contemplativa do público para uma posição mais direta e ativa. Como mencionei anteriormente, essas novas práticas participativas integraram um desafio maior à zona autônoma da arte, para superar a divisão entre arte e vida cotidiana (Erber, 2015: 1-2). Tais esforços vinham muitas

[167] Na prática, estas duas fases não necessariamente seguem uma à outra cronologicamente, uma vez que a produção do material, a ser compartilhado com um público ausente, em geral já faz parte das ações ao vivo.

vezes de um desejo por inserção e democratização, e se posicionavam contra a institucionalização e alienação. Porém, ao focar em juntar arte e vida cotidiana de *modo desenquadrado*, direto e não mediado, o próprio ato de enquadrar (assim como os termos artísticos de desenquadrar ou reenquadrar) ganhou, paradoxalmente, mais ênfase. Martha Buskirk diz sobre Adrian Piper que "o principal é que as ações não eram marcadas, anunciadas, eram *desenquadradas*" [grifo meu] (Buskirk, 2003: 220). No entanto, depois dessas ações, Piper tinha que falar delas de alguma forma. Quando a arte literalmente sai do quadro para o campo das interações sociais, com a nova arte participativa e performática, o discurso se torna um importante mecanismo de enquadramento. Para Erber, então, o "enquadramento discursivo" não se restringe à comunicação verbal ou escrita *sobre* um tema, como na prática da crítica de arte por exemplo, mas inclui pinturas, esculturas ou performances – em resumo, obras de arte produzidas materialmente – e sua mediação em linguagem verbal por cada artista.

Podemos finalmente voltar às questões colocadas no início desse artigo: quais são os limites entre arte e vida dos quais falam Basbaum e demais artistas?[168] Quem os constrói e o que os mantém separados? Apresento aqui essas questões apenas como ponto de partida para discussões futuras. A distinção entre 'arte' e 'vida' tem sido um assunto recorrente na teoria da arte, desde os primórdios do modernismo, que aparece especificamente como debate contínuo sobre a autonomia da arte. Desde a clássica escrita de Peter Bürger (2002) sobre os esforços da vanguarda modernista em produzir uma arte que assumisse uma função social na sociedade[169], até os provocadores avisos de Hito Steyerl de que deveríamos prestar mais atenção nas maneiras com as quais a arte 'ocupa' a vida, ou até mesmo a 'invade' completamente (Steyerl, 2011).

Em um artigo de 2017, o próprio Ricardo Basbaum aborda o assunto, ao propor a pluralização desses termos e que se fale, ao invés, de "artes" e "vidas"[170]. Ele argumenta que "arte" e "vida" não podem mais ser vistas da

[168] Artistas, historiadores de arte e curadores sempre voltam a este par de termos, como por exemplo na grande exposição *artevida,* que "examinou as relações entre arte e vida desde meados dos anos 1950 até meados dos 1980" (Pedrosa, 2015: 14).

[169] De acordo com Bürger, a arte burguesa se distinguiu da arte sacra e da arte de côrte ao buscar uma função representativa que estabelecesse efetivamente sua separação da práxis da vida. As vanguardas do século XX tentaram se opor a este processo, ao negar a produção e recepção individual da arte (Burger, 2002: 47-48).

[170] Basbaum, 2017.

mesma forma que nos anos 1960 por artistas como Allan Kaprow – o qual já marcou diferenças entre formas de vida diversas, com e sem arte, e arte com ou sem vida. De acordo com Basbaum, de lá pra cá estes termos foram neutralizados por meio da consolidação global das políticas neo-liberais, que produzem e absorvem relações sociais para diversão e consumo. Ele diz que o contato e a fricção entre "arte" e "vida" podem apenas ser explorados se diferenciarmos e diversificarmos esses termos, agora neutros. Basbaum fala das consequências de um regime macroeconônimo, mas também da responsabilidade individual de cada artista em recuperar ou intervir na esfera das relações sociais e das subjetividades.

Os esforços de Basbaum com *eu-você* demonstram que artistas têm o papel de agentes, que podem estabelecer situações sociais temporárias e, ao fazê-lo, podem expandir os limites daquilo que está "entre arte e vida", podem formular esses limites, movê-los, brincar com eles. Desta forma, artistas contribuem ativamente com a criação de novas estruturas, nas quais seus trabalhos são recebidos e vividos. É claro que isso nunca é totalmente controlado, e artistas como Basbaum também tentam coletivizar e emancipar esse processo, incentivando participantes a determinar suas realidades sociais livremente. Neste sentido, *eu-você* funciona como um experimento social que pode ser repetido em diferentes lugares e momentos. A cada vez, a obra vai emergir de estruturas, convenções e relações existentes, por um lado, e por outro, de interações específicas entre participantes.

Referências Bibliográficas

Basbaum, R. (2005). Differences between *us* and *them*. In Shaw, B. & Woollam, G. (Eds.), *Us and Them - Static Pamphlet Anthology 2003-2004*. Liverpool: Static Gallery.

Basbaum, R. (2008). me-you + system-cinema + passageway (NBP). In Balkema, A., Ning, L. & Liping, X. (Eds.). *The Shanghai Papers*. Ostfildern: Hatje Cantz, D.A.P. [online]. Acedido em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/shanghai_papers_txt2_.pdf

Basbaum, R., Holder, W. & Petick, E. (Eds.) (2016) (1). *Ricardo Basbaum. Diagrams, 1994 - ongoing*. Berlim: Errant Bodies Press.

Basbaum, R. (2016) (2). re-projetando (museu bispo do rosário) 2016. In Labra, D. (Ed.). *Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras*. São Paulo: Editora WMF.

Basbaum, R. (2017). artes/vidas. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29. Acedido em http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981/1644

Brett, G. (2002). Art in the Plural. In *Novas Direções* (cat.). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. Acedido em: http://www.nbp.pro.br/doc/art_in_the_plural_guy_brett_1162.pdf

Buchmann, S. & Hinderer Cruz, M. (2013). *Block-Experiments in Cosmococa - program in progress.* Londres: Afterall Books.

Burger, P. (2016). The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-garde. In Bishop, C. (Ed.). *Participation*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press and Whitechapel.

Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Erber, P. (2015). *Breaching the Frame. The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*. Oakland: University of California Press.

Joseph, I. (2000). *Erving Goffman e a microsociologia*. Rio de Janeiro: Editora FGV. Goffman, E. (2013). Fun in Games. In *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*. Mansfield Centre: Martino Publishing.

Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma Abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, vol. 4, no. 2, 2014, pp. 373-387.

Lippard, L. & Piper, A. (1972). Catalysis: An interview with Adrian Piper. *The Drama Review: TDR*, vol. 16, no. 1, pp. 76-78.

Pedrosa, A. (2015). *artevida (catálogo)*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Phelan, P.(1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. In *Unmarked: The Politics of Performance.* Londres e Nova York: Routledge.

Piper, A. (1996). *Out of Order, Out of Sight*. vol. 1 (pp. 29–53). Cambridge: MIT Press.

Steyerl, H. (2011). Art as occupation: Claims for an autonomy of life. In *e-flux journal*, #30. [online]. Acedido em: https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/

III.5. O artivismo de Hélio Rôla: Do pincel ao pixel

III.5. Hélio Rôla's artivism: From brush to pixel

Flávia Fernanda Fernandes

Resumo

O presente capítulo tem como propósito realizar uma reflexão sobre artivismo a partir da obra e do percurso do artista visual cearense Hélio Rôla. Neste horizonte, o capítulo apresenta algumas obras do artista para subsidiar o tratamento da produção artística contemporânea no âmbito do artivismo. Da pintura mural na década de 70 a sua atual presença nas redes sociais, Hélio Rôla transita entre o pincel e o pixel, com o intuito de intervir no tom do cotidiano, produzindo além de obras, testemunhos de seu tempo. Desse modo, o que se pode aferir é que o artivismo tem como pressuposto um diálogo intenso com o seu contexto social, sendo de certo modo situado e situacional, onde a arte não se apresenta apenas como um aspecto formal, mas também como função que interfere e possibilita a criação de novas narrativas acerca da realidade social.

Palavras-chave: artivismo, Hélio Rôla, sociologia da arte.

Abstract

The purpose of this chapter is to conduct a discussion about artivism based on the work and the course of visual artist Hélio Rôla from Ceará. On this horizon, the chapter presents some works by the artist to subsidize a reflection on contemporary artistic production in the ambit of artivism. From mural painting in the 70's to its current presence in social networks, Hélio Rôla transits between the brush and the pixel, with the intention of intervening in the tone of daily life, producing besides works, testimonies of his time. Thus, what can be verified is that artivism presupposes an intense dialogue with its social context, being in a certain way situated and situational, where art presents itself not only as a formal aspect, but also as a function that interferes and enables the creation of new narratives about social reality.

Key words: artivism, Hélio Rôla, sociology of art.

Figura III.5.1: Hélio Rôla realizando pintura mural na Praia de Iracema, 1977
Fonte: Acervo do artista.

Fortaleza, 1977[171]. A fotografia acima registra o artista visual Hélio Rôla[172] pintando sobre um muro no bairro Praia de Iracema. Nela é possível perceber inscrições como “20 km/h”, “Respeite a Pessoa”, “Alô, Alô, Distinto”, “Quem pinta seus males despinta”. Em cada uma dessas sentenças, prevalece o sentido de uma exortação direcionada ao público. As frases evidenciam a questão da velocidade estabelecida para a circulação de veículos nas ruas do bairro residencial, invadido pelas demandas boêmias e culturais da capital que se abria para o turismo naquele momento. Pede respeito às pessoas. E assume: “quem pinta os males, despinta”, expressão de “alívio” em manifestar sua indignação por meio da arte mural pública.

O cenário anterior à realização desse mural era aquele de uma parte da rua tomada por lixo acumulado. Como parte da intervenção e para sensibilizar a vizinhança, o artista e sua família limparam a rua e ele pintou o muro. Com esta proposta de “arte pública”, o artista buscou trazer de volta a dimensão do belo e do cuidado, por meio da relação entre artista, contexto e públicos:

> Essa foi uma intervenção na Praia de Iracema. Era uma ideia de arte pública. Os passantes que não vão ao museu e galerias, poderiam ver e apreciar a arte que estava lá. Era uma maneira também de intervir na paisagem. Os pintores do Pirambu[173] participaram de alguns murais. Alguns vizinhos e amigos artistas se interessaram e passaram a contribuir também.

A arte mural do artista na Praia de Iracema tinha objetivos claros: assumir uma atitude provocativa em relação aos elementos do seu contexto de vida, com destaque para a temática socioambiental, tônica recorrente no percurso e discurso de Hélio Rôla:

> Era um modo de chamar a atenção e sensibilizar a população para intervir na limpeza, no combate ao lixão que se formava nesse local. Usava a arte para sensibilizar e embelezar, de certa forma, o lugar, para evitar o acúmulo de lixo. Definia um lugar com minha família e íamos pintar sem muita organização. Primeiro limpava o lugar, retirava o lixo, caiava o muro e fazia a pintura. No começo, a gente pintava em cima do lixo mesmo, que era muito. Mas, com a diminuição, conseguimos limpar. Até acabar.

[171] Este capítulo resulta do desenvolvimento do doutorado da autora intitulado “Traços, Trajetos e Travessias: uma cartografia das artes visuais em Fortaleza” no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará sob orientação científica da Professora Doutora Kadma Marques Rodrigues.

[172] Hélio Rôla, nascido em 1936, é artista visual cearense e reside em Fortaleza. Pintor, desenhista, escultor e gravador, Hélio Rôla se define como artista múltiplo e o artivismo é uma tônica presente em sua obra.

[173] Também conhecida como “Escola do Pirambu”, era formada por um grupo de artistas que atuavam junto ao artista *naïf* Chico da Silva.

Naquele momento, este tipo de intervenção ainda não recebia a denominação artivismo, embora o contexto político das décadas de 1960 e 1970 tenha propiciado manifestações artísticas como happenings, performances e a emergência de termos como “arte protesto” e “arte ativista”, ocupando o espaço de diálogo entre os campos das artes e das ciências sociais. O desafio que se impõe à definição deste tipo de produção artística refere-se ao fato de que ela se situa em meio a um dilema: por um lado, tais produções não podem ser analisadas somente a partir de seu teor político; tampouco, devem ser pensadas exclusivamente como forma artística. Nessa perspectiva, Bourdieu (1995: 86), em diálogo com Hans Haacke, defendia que “as formas falam e o tema se inscreve nas formas”, de modo que as obras de arte se configuram como “marcos ideológicos”, e na condição de sinal de poder e de capital simbólico, as obras de arte são portadoras de um papel político em si.

Conforme elucida Longoni (2009), a partir do momento em que esses processos ultrapassam as convenções e limites de ambos os campos, faz-se necessário elaborar um termo que contemple a “novidade[174]” representada pela convergência entre arte e política. Desse modo, o termo artivismo parece elucidativo, evidenciando sobreposições e intersecções que geram um novo consenso no tocante ao modo específico de fazer política no campo da arte.

Assim, desde a década de 1990, o termo artivismo vem sendo incorporado de forma paulatina e sistemática, tanto no universo das ciências sociais quanto naquele das artes. A demanda por analisar e classificar expressões artísticas com teor crítico-político como manifestações de protesto e reivindicação, seja de autoria individual ou coletiva, cria as condições para que este conceito se estabeleça. Ainda que de modo instável e não sem contraditórios, ele ganhou espaço como categoria para pesquisas no campo da sociologia da arte, sobretudo no processo de transição paradigmática entre a arte moderna e a arte contemporânea.

Nessa perspectiva, tornou-se inoperante a pretensão de construir um ‘olhar puro’ e de separar a arte da vida cotidiana. A ideia de “arte pela arte” perdeu força e lugar nos debates sobre o fazer artístico contemporâneo. Ao

[174] Ao tratar o artivismo como novidade, Bourdieu (1995) auxilia na compreensão de que a liberdade dos artistas a partir da autonomização no campo artístico, avançou a nível formal, mas não em termos de função e política. Cabe lembrar que apesar do termo artivismo ser relativamente novo, diversos movimentos artísticos como o surrealismo, construtivismo, dadaísmo tinham objetivos explicitamente políticos.

contrário, uma parte da produção atual tem se preocupado em desfazer essas barreiras a partir de projetos de arte colaborativa que costumam centrar suas ações na experiência dos participantes, questionando a ideia de autoria. Nessa esteira, o artivismo aparece com mais intensidade, como uma arte com propósito, uma "arte atuante" ou como expressão de uma "ética estética", conforme Mourão (2015: 63): uma arte de natureza questionadora do *status quo*, que se coloca a serviço da sociedade, "em prol da conquista de um espaço de liberdade, de expressão político-artística, para a crítica dissonante em relação ao injusto dominante". O artivismo tem se firmado como uma vanguarda mais radical e interdisciplinar no campo artístico, conforme complementa Raposo:

> Finalmente, práticas de insurgência rizomática global parecem interseccionar-se com dissidências pontuais, precisas e localizadas, tornando o artivismo num mecanismo de intensificação e contágio do combate político e num espaço da resistência de contra-poder, mas também produzindo inquietações no próprio território da arte contemporânea e das suas fundações. (Raposo, 2015: 11).

A arte ativista é considerada um gênero de arte pública, sobretudo pelo fato dos trabalhos dessa natureza estarem em íntima conexão com o contexto físico e social onde o artista está inserido, bem como, pela distinta relação que estabelece com o público, conforme explica Suzanne Lacy (1994: 8):

> *Na busca de se tornar catalisadores de mudança, os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. Diametralmente opostas às práticas estéticas do artista isolado, a construção de consensos inevitavelmente implica o desenvolvimento conjunto de habilidades não comumente associadas à criação de arte. Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista deve atuar em colaboração com as pessoas e com uma compreensão dos sistemas e instituições sociais. Estratégias inteiramente novas devem ser aprendidas: como colaborar, como desenvolver públicos de múltiplas camadas e específicos, como cruzar com outras disciplinas, como escolher sites que ressoam com significado público, e como esclarecer o simbolismo visual e processual para pessoas que são possuem uma educação voltada para a Arte. Em outras palavras, os artistas-ativistas questionam a primazia da separação como uma postura artística e realizam a produção consensual de significado com o público*[175].

É válido salientar que o artivismo não se define pela simples oposição a partir de uma contestação, mas em um processo que culmina com uma arte essencialmente crítica, que busca sensibilizar para a reflexão. É uma ação

[175]No original: In seeking to become catalysts for change, artists reposition themselves as citizen-activists. Diametrically opposed to the aesthetic practices of the isolated artist, consensus building inevitably entails developing a set of skills not commonly associated with art making. To take a position with respect to the public agenda, the artist must act in collaboration with people, and with an understanding of social systems and institutions. Entirely new strategies must be learned: how to collaborate, how to develop multilayered and specific audiences, how to cross over with other disciplines, how to choose sites that resonate with public meaning, and how to clarify visual and process symbolism for people who are not educated in art. In other words, artist-activists question the primacy of separation as an artistic stance and undertake the consensual production of meaning with the public.

artística com o propósito de abrir espaços para questionamentos, críticas e, sobretudo, para o diálogo e mudança de posicionamentos no campo social. Nesse sentido, não necessariamente esses objetivos se configurarão em ações pragmáticas, embora sejam essas as inquietações que motivam um artista ativista à ação. Para Lippard (1984), a arte ativista não é um tipo de arte, mas uma proposta de abordagem conceitual, de característica processual, uma possibilidade que o artista explora para se conectar com a sua experiência no mundo. Para Raposo (2015: 13), o termo artivismo configura-se ao mesmo tempo como "causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística", sobretudo pelo surgimento de novos cenários e sugestão de modos alternativos de consumo e fruição, como também pelas peculiaridades no tocante à participação e criação artística. Uma característica fundamental do artivismo consiste na capacidade de questionar criticamente os sistemas de representação vigentes, para além dos parâmetros definidos pelos poderes políticos, sociais, culturais e econômicos.

Desse modo, Raposo (2016) reforça que o uso do conceito de artivismo adequa-se à compreensão dos sentimentos de insatisfação que dão base a protestos sociais, ressaltando que a partir de intervenções artivistas surgem espaços e possibilidades de resistência à repressão, mas elas também trazem à visibilidade o invisível, ao mesmo tempo em que oferecem versões alternativas às narrativas oficiais, sobretudo no tocante à arte e à história.

Guerra (2015) avança ainda mais ao tratar de artivismo, de vez que a autora afirma que não estamos diante apenas de uma categoria ou modo de produzir arte, mas perante manifestações que buscam para além de denunciar, intervir e reconfigurar o espaço social de modo duradouro. Por isso, a grande diversidade temática subsidia o trabalho artístico sobre objetos, os quais convertem problemas sociais ou questões aparentemente banais em problemas plásticos. Assim, na Praia de Iracema, grande parte dos murais dessa época tinha temáticas circenses devido a sua maleabilidade plástica e por representar um universo social instigante, cuja complexidade pode ser descortinada por diversos enfoques. De uma prática que acontecia entre familiares, animada por Hélio Rôla, a pinturas murais que passaram a contar com a participação de vizinhos, amigos e outros artistas da cidade, um

movimento de arte pública em Fortaleza foi ganhando adeptos e configuração mais organizada.

> Eu e a Efi estávamos trabalhando com o circo, no fim da década de 70. O circo era parte da pesquisa de mestrado da minha esposa, e acabou se tornando uma inspiração, um motivo também. Fizemos uma série de filmes super 8 na época. Mas, nesse momento, estava na Praia de Iracema e começamos a fazer as pinturas murais. Depois foram se juntando à nossa família os pintores do Pirambu e vizinhos que se interessaram em participar. Posteriormente, veio o Grupo Aranha.

Figura III.5.2: Grupo Aranha realizando intervenção na Praia de Iracema, 1987

Fonte: Acervo de Hélio Rôla.

A imagem acima revela uma ação coletiva realizada pelo Grupo Aranha, surgido em 1987. Assim, é possível afirmar que as pinturas-murais realizadas por Hélio Rôla, na Praia de Iracema, emergiram da espontaneidade de uma atividade intervencionista que reunia familiares e vizinhos, e passou à ação coletiva de artistas cujo percurso formativo provocou mútua atratividade e reconfiguração do campo artístico na capital cearense. Abaixo, o artista comenta o processo.

> Já tinha visto grafites em Nova Iorque. Na Praia de Iracema, a pintura mural surgiu primeiro do meu propósito em usar a arte nos muros para chamar a atenção para o lixo na vizinhança. Depois de certo tempo, se explicitou o protesto à poluição sonora na Praia de Iracema. Eu já pintava muros na Praia de Iracema. O Sérgio Pinheiro, que estudou na França com um especialista em arte pública, ao retornar para o Brasil sugeriu a ideia de formar um grupo de pintura mural, e assim se deu o Grupo Aranha. Com a criação do Grupo Aranha, pintamos o mural SOS IRACEMA, usando as habilidades artísticas para fazer um protesto. Disso a coisa se seguiu para outras pinturas, que aconteciam de forma coletiva.

> Foi um encontro de artistas, realizando uma arte colaborativa. Não havia ainda um contexto de ação coletiva entre artistas aqui em Fortaleza, além de ser uma arte pública.

Hélio Rôla compreende este como um momento significativo de emergência de novos valores que passam a interferir nos contornos desse campo de atuação. Naquele contexto, a ação coletiva e o anonimato das individualidades que se colocavam ao abrigo da assinatura “Grupo Aranha”, disputavam lugar com trajetórias artísticas construídas sob o signo da singularidade do artista criador. O artista relembra com detalhes os processos artísticos vivenciados de modo colaborativo, entre aqueles que compunham então o Grupo Aranha. De forma experimental, juntos, eles foram desenvolvendo um modo de criar coletivamente.

> Primeiro caiava o muro. O propósito era ocupar grande parte do muro. E a ideia era que fosse possível interferir na arte do outro, fazendo surgir uma arte do grupo. Cada um com seu estilo, mas pintando juntos, abertos às interferências dos outros. Às vezes a imagem começava de um jeito e terminava de outro completamente diferente. Foi um exercício até chegar nisso com tranquilidade. Acho interessante todo mundo pintar utilizando todos os espaços do muro, fazendo interferências, até que surja uma autoria coletiva.

Ao longo do período de existência do Grupo Aranha, de 1987 a 1991, o coletivo artístico realizou uma série de pinturas e intervenções em Fortaleza. Na época, sendo a autoria coletiva um fenômeno absolutamente novo na capital cearense, seu exercício exigia ajustes complexos em termos de interação criativa. Apesar do desejo daqueles artistas que defendiam a realização de uma arte de base colaborativa, o processo criativo não se dava sem que houvesse conflitos entre esses agentes, marcados pelo imaginário da arte moderna. O artista e pesquisador Herbert Rolim comenta as intervenções do Grupo Aranha, ressaltando sua relevância para a história das Artes Visuais do Ceará:

> *A primeira ação de ressonância pública, assinada pelo Grupo Aranha, foi engendrada por motivações políticas, em 1987, quando um painel de 150m de comprimento, intitulado Constituinte, despontou no muro da Companhia de Eletricidade do Ceará na Avenida Leste Oeste, chamando atenção da cidade. [...] Outra “brigada de pintura”, esta de ordem ecológica, bateu de frente com a poluição sonora na Praia de Iracema, que, a partir da segunda metade da década dos anos 80, começou a sofrer invasão de empresários da noite, ao mesmo tempo em que a classe burguesa residente preferiu evadir para Aldeota, permanecendo no bairro aqueles moradores mais resistentes. Desse quadro, em 1989, figurou o mural "SOS Praia de Iracema", estruturado pelo Grupo Aranha, aberto a todos os artistas (e não artistas) que quisessem participar com a finalidade de mobilizar a comunidade, recolher assinaturas de protesto, chamar atenção da mídia e sensibilizar a classe política.* Jornal Diário do Nordeste, Caderno 3, 08/03/2015.

Após o fim do Grupo Aranha, e instigado pela recente experiência de pintura sobre os muros da cidade, Hélio Rôla passou a pintar telas em grande formato. Assim, conservando uma arte-denúncia, com teor de protesto, o artista dedicou-se à produção de uma série de telas, integradas posteriormente como coleção intitulada “Iracema by Night”. Não só no âmbito desta, mas de toda a sua carreira, a tela “Pesadelo Cult” talvez seja uma das mais relevantes. Hélio Rôla comenta a seguir:

Figura III.5.3: Pesadelo Cult, Óleo sobre tela, 1996

Fonte: Acervo do artista.

> Ela remete o observador a uma sobrecarga, não é uma pintura bonita. Mas dentro desse feio tem o bem feito. Uma sobrecarga de imagens que reflete o que acontecia na Praia de Iracema: Poluição sonora, carros, prostituição. É uma arte-denúncia. Alguém com uma metralhadora, é o avanço da cultura de massa. Cult Cult Cult são os tiros. Um ambiente perturbador. É o que vivi na Praia de Iracema. Foi como eu traduzi o impacto que vivi na Praia de Iracema, imagens de horror e sobrecarga. Uma poesia brutal que externava a perturbação que eu vivenciava. Um visual que se posiciona.

As obras dessa série atuam como forma de expressão do mal-estar que caracterizava o momento de vida subjetiva do artista, mas também representam um engajamento público na resolução de problemas enfrentados pela coletividade de moradores do bairro Praia de Iracema. Munido de pincéis e tintas, ele filtrava em termos formais os elementos de um cotidiano no qual se cruzavam diversos problemas sociais. Ironicamente, mais de uma década depois, essa pintura, de caráter crítico em relação à atuação do poder público como agente mediador do processo de intensificação do turismo no bairro, foi

adquirida pelo Prêmio Aquisição do Governo do Estado do Ceará, para exposição no Palácio da Abolição, sede governamental. Hélio Rôla avalia este fato como importante processo de inversão simbólica provocada pela arte.

> Essa imagem faz parte da série "Iracema By Night", que fiz enquanto ainda morava na Praia de Iracema, sobretudo no período da implantação dos bares e do projeto de turistificação. Saí dos muros do Grupo Aranha para a pintura nessas grandes telas. Ela é uma manifestação visualmente agressiva, uma sobrecarga imagética. Era uma tentativa de registrar a atmosfera que reinava na Praia de Iracema nas noites, das décadas de 80/90. Posteriormente, em 2010, essa coleção foi adquirida pelo Governo e segue exposta no Palácio da Abolição. É, de certa forma, uma crítica que faço ao movimento de turistificação apoiado pelos governos, mas essa crítica hoje está exposta dentro da sede do governo. Acho isso importante.

Essa coleção foi ainda apresentada em exposição individual realizada no Museu de Arte Contemporânea na Universidade de São Paulo (MAC USP) em 1996, sob a curadoria de Lisbeth Rebollo. De certo modo, podemos verificar que essa arte-protesto foi bem assimilada pelo campo, por, pelo menos, duas instâncias legitimadoras – a Secretaria de Cultura, em Fortaleza; e o MAC da USP, em São Paulo – conferindo a ela um status de coleção institucionalizada. O diálogo que o artista estabelece com as instituições do campo, dá-se também em outras perspectivas, como aquela materializada na série "A Cor do Crime", produzida em interação com o sistema O Povo de Comunicação:

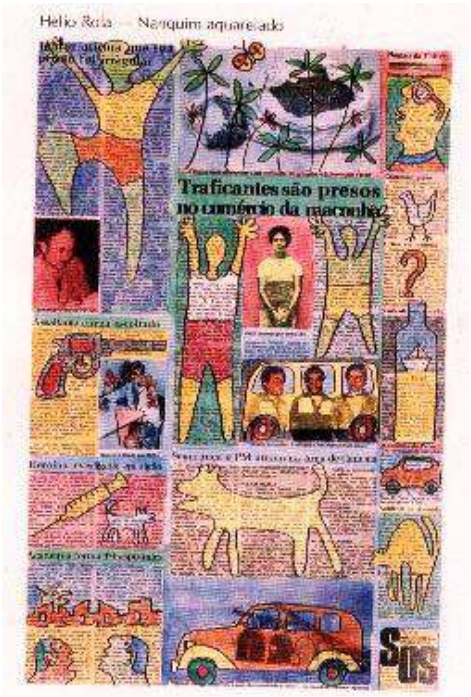


Figura III.5.4: "A cor do crime". Nanquim aquarelado, 1985

Fonte: Acervo do artista Hélio Rôla.

> Era uma interação com o jornal que eu recebia todo dia. Eu recebia esta provocação da página do crime, um belo dia eu resolvi provocar de volta. Mas uma provocação a partir da arte. Interferir na imagem, na diagramação e concepção gráfica do jornal, acabava sendo um pouco disso. Recebia o jornal, selecionava a página policial, desenhava, aquarelava e enviava novamente para a redação do jornal. O Jornal O Povo foi receptivo com a ideia e posteriormente fizeram uma exposição com esse material.

Apesar de inesperada, a reação do artista diante dos sucessivos choques – emocionais, estéticos, de valores morais – provocados pelo contato com a forma/conteúdo da página policial do Jornal O Povo, culminou com o estabelecimento de um diálogo produtivo com o veículo de comunicação. A empresa assumiu assim a iniciativa de reunir todas as artes enviadas por Hélio Rôla e promover uma exposição de cunho reflexivo envolvendo problemas sociais, tais como a violência urbana. A esta, o artista responde com recursos oferecidos pela arte.

> Queria demonstrar uma sobrecarga imagética e factual na página do crime. Porque ela dava uma ideia do repertório das ações policiais cotidianas. Estudando só a página do crime era possível fazer uma tese. Ela era múltipla. Era uma característica de todos os jornais. A ideia era dar um realce à pagina do crime, para mostrar como ela é densa.

Mesmo sendo de certo modo uma insurgência diante do conteúdo veiculado pelo veículo de grande circulação, a exposição teve ainda boa recepção e posteriormente o artista foi convidado a ilustrar semanalmente as publicações do periódico. O que se pode concluir deste episódio é que ações de insurgência e crítica artística não necessariamente significam um desfecho conflituoso, com uma relação hostil entre as partes, mas pode também provocar mudanças qualitativas e intensificar diálogos. A tomada de posição de encaminhar, enviar sua arte protesto, afetando interlocutores desconhecidos, tomou ainda maiores proporções com o engajamento do artista em uma série que encontrou acolhida na chamada Arte Postal.

Figura III.5.5: Arte Postal de Hélio Rôla
Fonte: Acervo do artista.

> Já na Praia de Iracema, comecei a fazer a arte pelo correio. No Brasil havia uma grande onda de Arte Postal, acabei entrando nessa onda e gostava muito de fazer. Comecei com os desenhos, e depois fui fazendo as xilogravuras copiadas, que, de certa forma era mais cômodo e me permitia um alcance maior. Enviava esse material para cerca de 120 destinatários. No período que estava na França, continuei a fazer esse tipo de trabalho. Era interessante, tinha surpresas no correio. Algumas vezes os funcionários dos correios precisavam recorrer às regras para ver se era possível realizar a postagem do material, que, muitas vezes, fugia do padrão. Segui produzindo durante toda a vida essa arte postal. Nos idos dos anos 2000, migrei para o e-mail, e, atualmente, faço mais pelo Facebook e WhatsApp.

A Arte Postal de Hélio Rôla tinha um propósito claro – interferir e modelar o cotidiano, conforme testemunho do próprio artista. Para tanto, este projeto requeria um trabalho colaborativo que envolveu pelo menos sua esposa, devido ao extenso número de destinatários. Este fator conferia um volume considerável à correspondência, bem como ao fluxo mantido mediante frequência mensal dos envios.

> Era um modo de animar, de mudar o tom do cotidiano dos outros e o meu. Desde o pessoal do correio até o destinatário final. Todo feito humano, tem sempre a emoção de mostrar o feito. Fazer e alardear o feito. Na monotonia dos envelopes surge uma coisa feita à mão, interferindo no cotidiano de quem entra em contato.

Com o avanço tecnológico, o artista aderiu à comunicação via Internet, iniciando com o envio semanal de e-mails, sempre com uma imagem e reflexões acerca das temáticas de seu interesse, migrando a seguir para as redes sociais, de onde realiza hoje postagens diariamente. Assim, ele passou a manter interlocução mais potente com seus "seguidores[176]" a partir dos comentários e "curtidas[177]" que eles deixam em sua página no Facebook.

> Escolhia um tema, fazia um pequeno desenho e enviava pelo correio. Depois, com a xilogravura, ampliei o alcance porque fazia a xilo, reproduzia em cópias e enviava para uma seleção de destinatários, em torno de 120 pessoas, políticos a amigos e intelectuais. Depois passei a usar também desenhos reproduzidos. Com a chegada do email e Facebook, migrei para as plataformas digitais e sigo fazendo postagens diárias.

O avanço para esse ambiente requereu do artista a apropriação de uma nova ferramenta comunicacional, assim como de um novo modo de operar e compartilhar a sua arte. Especialmente a partir de 2011, momento do ingresso de Hélio Rôla nesta plataforma, é possível reconstituir um percurso, desde seus passos iniciais na rede social em ambiente virtual até o

[176] Termo utilizado na Internet para designar pessoas que "seguem" ou acompanham o seu conteúdo, parte da sua rede de contatos nas redes sociais.
[177] Termo utilizado na Internet em referência ao "like", ao ato de curtir um conteúdo postado na rede social.

domínio de uma variedade de modos de conviver e atuar no Facebook. Utilizado como vitrine para exibir suas obras, esse espaço de trocas virtuais passou a ser preenchido por postagens de diversos tipos: mais curtas em forma de poesia e sem imagem; postagens com imagens e texto mais longo; e apenas imagens. Ademais, a relação estabelecida com seus públicos na rede social dá a ele indícios sobre como sua arte é recebida e interpretada, configurando-se como subsídios para uma estratégia de avaliação. A *Web Art* assim veiculada converte-se em provocação à reflexão por meio da apropriação estética:

> A partir da postagem no Facebook, vou mostrando minhas produções recentes, muitas vezes articulando com um texto para reflexão. Ao olhar a imagem, ela leva você para um percurso. Funciona como uma sedução criativa, para que o observador também se sinta interessado a ler o texto e fazer conexões com a imagem. Eu vejo uma paisagem urbana estilizada e com diversos planos, com elementos paradoxais, acompanhada de um texto que sugere uma reflexão.

O artista retoma também a relevância da paisagem e das discussões sobre a cidade como temática de suas obras:

> Desde o começo, minha preocupação é com a paisagem. No começo uma paisagem que trazia as casinhas com influências do Volpi e outros. Avancei então para uma construção caótica da cidade, que leva o observador a transitar nessa paisagem urbana. É uma cidade inventada. É uma tela pequena, um passatempo que vou produzindo a partir da temática urbana, que venho fazendo desde o início. Testando novos materiais, como a caneta posca e uma nova paleta de cores.

Hélio Rôla ressalta ainda a recorrência da experimentação como forte traço distintivo em sua carreira, seja no tocante a plataformas de produção e exibição, como em relação às técnicas, paletas de cores e temáticas. A imagem abaixo possui especial relevância em seu percurso. Trata-se de um projeto que, posteriormente, foi pintado na fachada do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC), em 1986, na ocasião dos 50 anos do lançamento da bomba atômica em Hiroshima e Nagazaki. Nessa ação, o artista investiu na ligação entre o olhar de um público sensível à produção plástica em meio acadêmico e científico.

Figura III.5.6: Bomba da Paz, desenho sobre papel de Hélio Rôla, 1985
Fonte: Acervo do artista.

> É uma pseudo pomba da paz. Essa é uma tradução da pomba de Picasso, mas, na dele, a bomba não aparece. Quando chegam as épocas de lamentações sobre conflitos nucleares, surge a Pomba da Paz, surge o Prêmio Lenin da Paz[178], que é, no mínimo, contraditório. Essa imagem é uma provocação. Para refletir sobre a relação entre arte e ciência, mas sobretudo para fazer uma provocação sobre a pomba da paz ligada com a bomba atômica. Essa é forma da primeira bomba nuclear, chamada de little boy, a Bomba Atômica. A fórmula do Einstein apresenta uma reflexão sobre a ciência a serviço dos militares, a ciência a serviço da guerra. E a Pomba traz à tona a Pomba da Paz de Picasso. Fiz essa arte enquanto atuava com o Muro didático na Universidade Federal do Ceará. Fiz esse desenho, um projeto para pintar um muro. Foi um artivismo. Eu pintei isso na fachada do prédio das Ciências Sociais da UFC, um lugar de muita visibilidade e espaço de protestos. Foi uma pintura grande, tive apoio dos bombeiros, que me elevaram para conseguir pintar. Isso em 86.

No momento dessa intervenção, realizada na década de 1980, em pleno processo de redemocratização do regime ditatorial vivido pelo Brasil (1964-1985), Hélio Rôla já era um profissional reconhecido pelo esforço em estreitar laços entre arte e ciência. Para tanto, ele levava para o ambiente acadêmico suas intervenções artísticas, a exemplo desse mural, mas também promovia entrelaçamentos cotidianos como parte da atividade de "sedução pedagógica", realizada em sala de aula. Abaixo, segue outra obra, caracterizada como Digital Art, a qual também objetivava efetivar esta orientação a partir da temática da poluição sonora, abordada insistentemente a partir do início dos anos 2000:

Figura III.5.7: Sem título, arte gráfica digital de Hélio Rôla, 2010
Fonte: Acervo do artista.

[178] O Prêmio Stalin da Paz, posteriormente renomeado como Prêmio Internacional Lênin para o Fortalecimento da Paz entre os Povos, foi criado em 1949 e extinto em 1991. A premiação ocorria a partir de um comitê internacional indicado pelo Governo soviético, em reconhecimento a indivíduos que tinham trabalhado para o fortalecimento da paz entre os povos. Este prêmio era equivalente ao Prêmio Nobel da Paz. A título de curiosidade, Jorge Amado e Oscar Niemeyer receberam este prêmio.

> A importância dessa arte é a sua “desimportância”. Não é uma arte feita visando o lucro ou uma exposição em uma galeria. São como notas de campo. Um rascunho, um apontamento. Uma arte-protesto. Além disso, utilizava essa arte como sedução criativa, trazendo sempre um texto no qual eu comentava sobre o problema da poluição sonora, que era pesada na área da Lagoa Redonda, principalmente fim de tarde e madrugada. Era minha queixa principal, entre os anos de 2007 a 2015.

As ações de Hélio com relação à poluição aeroviária e outros objetos “desimportantes” tiveram diferentes frentes de atuação. O modo como ele desnaturaliza questões evidentes e, portanto, que passam despercebidas ao senso comum e ao poder público, obteve repercussão internacional e acadêmica:

> A reiterância na produção dessa arte-protesto sobre a poluição sonora culminou com uma ação civil pública contra a ANAC e a União. Além disso, participei ativamente de debates sobre essa questão. Dessa ação, surgiu também o I Congresso Nacional Multidisciplinar de Ruído Ambiental Urbano e Ruído Aéreo, que foi realizado com apoio do CNPQ e CAPES, para discutir essa questão também no âmbito técnico e acadêmico. Na ocasião do congresso, realizei uma exposição com essas imagens.

A seguir o artista comenta o processo criativo dessas obras, as quais unem diferentes linguagens e técnicas plásticas para a produção de uma arte gráfica digital, culminando na elaboração de uma técnica de produção que prescinde da materialidade em função da adaptação às características comunicacionais das redes sociais e do envio via e-mail.

> Eu fazia e-mails de protesto, comecei a desenvolver na lousa branca, que me permitia mexer, apagar e refazer. A lousa branca é o risco mais imediato, me permite reparar e seguir produzindo. Diferente da delicadeza do papel e da tela. É também uma matriz descartável e sempre renovável. O desenho na lousa me leva para a fotografia, e, da fotografia, vou para o computador e edito a imagem com infinitas possibilidades, usando o photoshop, que culmina com essa arte gráfica digital. É um desenho rápido, caricatural. Tem um avião na paisagem, casas, carro. Um avião em cima de uma cidade. Não é uma paisagem tranquila, é uma paisagem lancinante. Um céu pegando fogo. Nesse período, entre 2007 e 2015, utilizava essas imagens para postar no Facebook e enviar para uma seleção de destinatários, sempre acompanhado de um texto ou uma reflexão sobre o tema da poluição sonora aeroviária.

A arte que encerra esse breve painel, com um recorte da trajetória profissional do artista, revela um sujeito engajado, que se apropria de espaços públicos, concretos e virtuais, aplicando sobre estes recursos estéticos disponíveis para afetar diversos públicos por meio da disseminação de sua arte reflexiva. Encontrar eco no outro a partir da experimentação artística é o desejo expresso de forma recorrente por Hélio Rôla. Porém, mensurar esse eco constitui um recurso da plataforma virtual com a qual o artista trabalha . O desejo de contabilizar, prever, planejar a partir dos índices oferecidos pelas

redes sociais, revela um artista que se construiu sob a dupla chancela da arte e da ciência, da intuição emocionada e da razão estetizada. Nesse sentido, as redes sociais não só oferecem a possibilidade de interação direta, de distribuição rápida e massiva de obras que expressam inquietação e indignação com problemas de ordem coletiva. De fato, é por meio delas que o artista Hélio Rôla intervém de forma particular, como artista-cientista, sobre os tempos e os espaços pelos quais transitou em seu percurso profissional e de vida.

Neste horizonte, Bourdieu (1995: 16) já ressaltava o poder simbólico dos produtos artísticos: "um poder que pode ser posto a serviço da dominação ou da emancipação, e neste sentido, um campo ideológico com repercussões na vida cotidiana". Guerra (2015) pondera sobre a potência particular que a perspectiva artística tem diante de períodos de crise, uma vez que os artistas estão inseridos em espaços sociais propícios à reflexão e debates que têm por objetivo problematizar questões sociais:

> *Com efeito, a perspectiva artística da crise social é crucial porque, primeiramente, os artistas participam das reflexões sociais e debates sobre estas circunstâncias históricas; porque os artistas tendem a trabalhar criativamente acerca dessas circunstâncias; porque os artistas têm nas ideias, emoções e comportamentos que despertam nos atores sociais a sua matéria-prima de base para a criação artística; porque as suas obras, artefactos e performances prefiguram e configuram uma representação e um discurso sobre a realidade social.* (Guerra, 2015: 8).

Por sua vez, Felshin (1996) entende que a principal estratégia do artivismo se dá na participação efetiva do público por meio da interpretação, sensibilizado pela provocação estética e/ou intelectual, característica potente das Artes Visuais. O percurso de Hélio Rôla nessa direção mobilizou diferentes qualidades de esforços e participação: sua pintura mural, iniciada como ação de combate ao lixo nas ruas, ganhou proporções na vizinhança. Em seguida, passou a integrar no processo de pintura outros coletivos de artistas, os quais se aproximaram para a formação do Grupo Aranha, primeiro coletivo de arte pública de Fortaleza.

A pintura mural de Hélio Rôla também adentrou o universo acadêmico de forma espetacular, com a pintura da Pomba da Paz, na fachada do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Na arte pelo correio, ele mobilizou diferentes grupos sociais, que iam dos representantes do poder público aos segmentos intelectual e artístico, assim como vizinhos e amigos, embora sua intenção original fosse também provocar os sentidos dos funcionários dos Correios atuantes na entrega das suas correspondências

artísticas. Sua Arte Postal avançou para a *Web Arte*, que teve início com o envio sistemático de imagens, as quais funcionavam como "sedução criativa" para reflexões em forma de textos, mediante o envio de e-mails e, posteriormente, via redes sociais, como o Facebook, sistema no qual permanece atuante atualmente. Aderindo à arte gráfica no computador, Hélio passou ainda a empreender campanhas em diversas frentes. Talvez a mais singular dentre todas tenha sido a luta contra a poluição sonora aeroviária, na qual sua mobilização a partir da arte teve repercussões duradouras e efetivas, culminando com a participação e envolvimento de entidades que atuam no âmbito jurídico, acadêmico e artístico.

Nesse sentido, Lippard (1984) reforça que o artivismo tem uma perspectiva processual, pois, para além dos mecanismos formais e artísticos, é necessário o planejamento de estratégias de comunicação e distribuição, as quais passam a integrar seu processo criativo, bem como a necessidade de ter clareza em relação aos objetivos da proposta, o modo como atingirá o seu contexto e público, e a sua justificativa. Este é, de certo modo, um trabalho colaborativo com a comunidade com quem está dialogando, conforme reforça Kester (2004):

> *Partindo das tradições de fazer objetos, esses artistas adotaram uma abordagem performativa baseada em processos. Eles são "provedores de contexto" ao invés de "provedores de conteúdo", nas palavras do artista britânico Peter Dunn, cujo trabalho envolve a orquestração criativa de encontros colaborativos e conversações, bem além dos limites institucionais da galeria ou museu. [...] Essas trocas podem catalisar transformações surpreendentemente poderosas na consciência de seus participantes. As questões levantadas por esses projetos têm claramente uma ressonância cultural e política mais ampla. Kester (2004: 1).* [179].

Nesse aspecto cabe ao artista, além da criação dos conteúdos, contribuir para o estabelecimento de contextos que possibilitem a compreensão de suas propostas. O artivismo não se limita a um estilo em particular, mas possui uma intrínseca relação com os seus objetivos, e, devido ao seu caráter multidisciplinar, amplia os meios de comunicação para além dos meios tradicionais da arte. Desse modo, seus projetos incluem estratégias transmidiáticas que possibilitam a criação rizomática em torno do

[179] No original: Parting from the traditions of object-making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are "context providers" rather than "content providers," in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations well beyond the institutional boundaries of the gallery or museum. [...] these exchanges can catalyze surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants. The questions that are raised by these projects clearly have a broader cultural and political resonance. (Kester, 2004: 1).

mesmo tema, seja a produção de filmes, flyers, eventos, fotografias, performances e instalações (Bennett & Guerra, 2019).

Fica claro que a arte ativista exige do artista uma disciplina e organização, estratégia e disposição para a interlocução, uma vez que são necessárias ações em diversas frentes para atingir o objetivo da intervenção. Porém, o propósito da prática artivista não se resume ao objetivo de solucionar problemas, mas de, sobretudo, estimular os seus públicos e participantes a refletirem sobre as questões do seu tempo, com o intuito de promover uma mudança ou melhoria sociocultural.

> *A arte se entrelaça em nossa existência social e nosso presente tecnológico em qualquer época. Os artistas são poetas da vida cotidiana, que, mais do que outros seres humanos, agem com projetos intencionais e, portanto, o que fazem para o curso da história humana não é normalmente trivial. Os artistas vêem ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertence vive, revelando-as de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver.* (Maturana, 2001: 195).

Há uma série de autores orientando suas abordagens para a arte ativista. Por isso, sua prática pode ser compreendida a partir da perspectiva de Lacy (1994), que considera o artivismo um gênero de arte pública. Bourriaud (2009) complementa essa formulação ao criar o termo “estética relacional” para falar de trabalhos baseados na comunicação e troca que acontecem inclusive em espaços públicos. Por sua vez, Bhabha (1998) apreende as estéticas contemporâneas com base na perspectiva da “arte e conversação”. Kester (2004) formula a ideia de uma arte dialógica, inspirada em Bhaktin, para quem a obra de arte pode ser compreendida como espaço de trocas semelhante ao de uma conversa, sendo o momento de fruição / interação atravessado por diferentes significados, interpretações e pontos de vista.

Nesse sentido, Guerra (2015: 9) lembra que a arte se configura como uma instância produtora de conhecimento “ao representar de forma própria e autônoma a realidade social, interferindo nesta, e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído.” Assim, a questão do artivismo reposiciona epistemologicamente a relação arte e sociedade, no sentido de que a arte não é apenas um reflexo ou uma representação da sociedade, mas é sobretudo uma ação criativa, produtora de conhecimento que coloca em relevo problemáticas latentes, invisíveis ou silenciadas, para fomentar então uma reflexão a instaurar a possibilidade de mudança da realidade social.

O percurso de Hélio Rôla, que articula uma política na arte e uma estética da política, no sentido de mobilizar forças a partir da sua prática artística, tensiona o contexto no qual vive, incitando reflexões e provocando mudanças no seu entorno. Em termos de reconhecimento de sua carreira profissional, o artivismo pode ser percebido como forte presença desde o início de seu percurso como artista, tendo se revelado de forma cada vez mais explícita ao longo do tempo, como um traço que permeia toda a sua obra. A produção artística de Hélio Rôla é suporte para seu engajamento, são os testemunhos de seu tempo. Ao ser perguntado sobre qual seria a marca expressiva de sua obra, o artista responde: “É colocar minha arte a meu serviço. A questão não é o que você pode fazer por sua arte, é o que a sua arte pode fazer por você”. Suas obras com teor artivista revelam, acima de tudo, a paisagem interna do artista, sua inquietação frente às transformações que ele vivencia. Para Hélio Rôla, o importante é estar em permanente diálogo com o seu entorno. Ao ser questionado de por que precisava fazer todo dia uma postagem no Facebook, ele respondeu: “Pra intervir no tom do cotidiano”. É possível conectar essa fala do artista com a ideia de Picasso para quem “A pintura não foi feita para enfeitar paredes. A pintura é uma arma, é a defesa contra o inimigo”. Se para Bourdieu é a sociologia, para Hélio Rôla a arte parece funcionar como um esporte de combate.

Referências Bibliográficas

Bennett, A. & Guerra, P. (2019) (Eds.). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/New York: Routledge.

Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional.* São Paulo: Martins.

Felshin, N. (1996). *But is it art? The spirit of art as activism.* Seattle: Bay Press.

Guerra, P. (2016). *A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise.* In Nascimento, Francisco de Assis de Sousa; Silva, Jaison Castro; Ferreira Da Silva, Ronyere (Orgs.). *História e Arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI.

Zembylas, T. (2014). *Artistic Practices: social interactions and cultural dynamics*. Londres: Routledge.

Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community + communication in modern art.* Berkeley. California: University of California.

Lacy, S. (1994). *Mapping the terrain.* New Genre: Bay Press.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones em torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López*. Errata # - Revista de Artes visuales: El lugar del arte en lo político*, 0(0), pp. 16-35.

Lippard, L. R. (1984). *Trojan Horses: Activist art and power.* In Wallis, Brian. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.

Maturana, H., & Varela, F. (1997*). De máquinas e seres vivos - autopoiese: a organização do vivo.* Porto Alegre: Artes Médicas.

Mourão, R. (2015). Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência*. Cadernos de Arte e Antropologia*, v.4, n.2, pp.12-17.

Rolim, H. (2015). *Pintura sensorial, pintura conceitual: Herbet Rolim escreve sobre o Grupo Aranha, da chamada Geração 80 e um marco da história das artes no Ceará*. *Diário do Nordeste***.**

Raposo, P. (2015). Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências*. Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n.2, pp.20-25.

III.6. *Mediações em Pequenas Vozes*: práticas distintas no contato com a arte

III.6. Mediations at *Pequenas Vozes*: distinct practices in the contact with art

Clarisse Martins Monteiro

Resumo

Mediação é um termo que circula com bastante frequência no meio artístico e acadêmico brasileiros a partir de momentos difíceis de serem datados com precisão. No contexto do acelerado processo de democratização do acesso à arte vivido no país, estudos e práticas das ditas *mediações* em exposições de artes visuais, por exemplo, ganham cada vez mais legitimidade no mundo da arte. Contudo, empregado de forma contextualizada, o termo é atribuído a diferentes usos e definições. O presente trabalho tem como objetivo ampliar o entendimento sobre o conceito e contribuir para as discussões no campo da arte e sociologia da arte, através da análise do processo de educação em artes e da produção artística de jovens pertencentes às classes populares do Centro do Rio de Janeiro, participantes do projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo.*

Palavras-chave: Arte, mediação, arte-educação, classes populares.

Abstract

Mediation is a term that has been widely used throughout the brazilian artistic and academic communities since times that can't be easily precised. In the context of the fast-paced process of democratization of the access to art that has been going on in Brazil, studies and practices of the so called mediations in visual arts exhibits, for example, have been gaining legitimacy in the art world. Nevertheless, when employed in context, the term is associated to different uses and definitions. The present work has the objective of amplifying the understanding of said concept and of contributing with the discussions in the fields of art and art sociology, through the analysis of the art education process and of the artistic production of youngsters pertaining to the low-income classes of Rio de Janeiro city's Centre, all of them participants of the social project *Pequenas Vozes do Carmelo*.

Key words: Art, mediation, art education, low-income class.

1. Entrada

Mediação é um termo frequentemente atribuído com muita naturalidade a práticas muito distintas, denotando essa naturalidade a necessidade de um debate aprofundado. Autores como Davallon (2003) e Almeida (2008), por exemplo, em estudos nas áreas das ciências da informação e da comunicação, chamam a atenção para um caráter "plástico" do termo (Almeida, 2008: 3), já que, empregado na maioria das vezes de forma

contextualizada “estende suas fronteiras para dar conta de realidades muito diferentes entre si” (Davallon, 2003: 38). Assim, segundo Almeida (2008: 3), a ideia de *mediação* abarca:

> *Desde as velhas concepções de “atendimento ao usuário”, passando pela atividade de um agente cultural em uma dada instituição – museu, biblioteca, arquivo, centro cultural – até a construção de produtos destinados a introduzir o público num determinado universo de informações e vivências (arte, educação, ecologia, por exemplo), chegando à elaboração de políticas de capacitação ou de acesso às tecnologias de informação e comunicação, etc.*

Da mesma forma, nas áreas da arte e da arte-educação, as ditas *mediações* costumam ser utilizadas em diversos momentos e por diversos atores sociais, dando conta das mais diversas ações. Em exposições de artes visuais, a figura do *mediador* – denominação que substitui o *guia* e o *monitor* – se faz cada vez mais presente, bem como a procura por visitas *mediadas* – em lugar das visitas *guiadas*. Mas basta fazer algumas visitas a equipamentos culturais diferentes para perceber que nem mesmo à figura do *mediador* em exposição é atribuído o mesmo conjunto de funções.

Mas afinal o que se entende por *mediação*? Qual relação estabelece com a função de *mediador*? Quais são suas implicações teóricas, técnicas, culturais, sociais, econômicas e políticas? O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre alguns usos do termo a partir de uma breve apresentação e análise de um estudo de campo[180] sobre as atividades artísticas desenvolvidas no *Pequenas Vozes do Carmelo,* um projeto social situado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Que práticas, atores sociais envolvidos, espaços e tempos substancialmente diferentes são entendidos como *mediação*? Contudo, antes de partir para a descrição e análise das atividades do projeto, contextualizo brevemente a acepção mais amplamente difundida do termo, qual seja a empregada para designar o conjunto de práticas em ações educativas em exposições de artes visuais.

2. As *mediações* nos processos de democratização do acesso à cultura e da democracia cultural

No meio artístico e acadêmico brasileiros, a partir de momentos difíceis de serem datados com precisão, o termo *mediação* circula com bastante frequência. Contudo, a intensificação desta circulação aumenta com a

[180] Resulta do desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada “Tão perto e tão distante: arte, mediação e o significado de praticas sociais para as classes populares do Centro do Rio de Janeiro”, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (da Universidade Federal Fluminense, na linha de Estudos das Artes em Contextos Sociais sob orientação científica da Professora Doutora Lígia Dabul.

abertura de centros culturais em diversos países - ainda nos anos 1970 - de fundações culturais ligadas à iniciativa privada - ainda na década 1990 - no Brasil – e consequentemente com o aumento da oferta de eventos culturais – e, mais fortemente, a partir da década 2000, com o crescente processo de democratização vivido no país. As políticas de governo implementadas com a chegada de Luiz Inácio Lula da Silva à Presidência da República (2003-2011) criaram condições para que o Brasil, entre outras coisas, ganhasse destaque internacional no mundo da arte. Desde 2011, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, por exemplo, passa a figurar nas primeiras posições do *ranking* das 20 exposições de artes visuais mais visitadas por ano[181] promovido pela revista inglesa *The Art Newspaper*, considerada uma das principais fontes internacionais de informação sobre arte[182].

Com o objetivo de conduzir um público massivo e diversificado, composto em grande parte por "leigos", pelos salões de exposição, o recurso às visitas *mediadas* passa a ser adotado como instrumento para "viabilizar", "facilitar" ou "qualificar" seu encontro com uma arte, antes restrita a poucos (Muniagurria, 2006). Recurso, este, responsável por ativar o que Bourdieu (1983, 2015[1979]) chama de disposição estética, ou seja, fazer com que tais indivíduos adquiram a competência para reconhecer como artísticos os objetos de arte exibidos nos equipamentos e valorizados no mundo da arte. Nesse contexto, a formação de *mediadores* e de ações educativas em museus e centros culturais passa a ser legitimada pelo aval de especialistas tanto do mundo da arte quanto da educação (museólogos, artistas, curadores e arte-educadores).

As ditas *mediações* provém, então, do ideal de igualdade de acesso de todos à cultura – reivindicação inatacável em regime democrático –, ou seja, visam o acesso de todos ao consumo de um bem tido como universal. Entretanto, um acesso organizado pelos poderes públicos e instituições culturais que, com sua produção e organização simbólicas, instituem uma ordem social (Fleury, 2009), revelando, pois, as dimensões sociopolítica e econômica implicadas na prática. O ideal de democratização do acesso à cultura encontra seu contraponto na ideia da democracia cultural. Enquanto

[181] Em 2011, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro ocupa as 1.ª, 7.ª e 9.ª posições no *ranking* das vinte exposições mais visitadas do ano. Em 2012, a instituição ocupa as 2.ª, 7.ª e 11.ª posições. Em 2013, as 3.ª, 6.ª, 10.ª e 11.ª; em 2014, as 4.ª, 5.ª, 7.ª, 10.ª e 14.ª; em 2015, as 10.ª e 12.ª. Em 2016, as 1.ª, 2.ª e 3.ª posições. Em 2017, o CCBB Rio ocupa a 6.ª posição geral no *ranking*.

[182] O levantamento de dados para a revista é feito pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC) – fundado em 2009 pelo então presidente Lula – através do projeto *Exposições no Brasil,* criado em 2010.

aquela visa reduzir as desigualdades de acesso à "alta cultura", à arte legitimada e "tem como finalidade eliminar os obstáculos à frequentação das obras do patrimônio cultural e da criação contemporânea"; a democracia cultural cria uma estratégia política alternativa focada no "'desenvolvimento cultural' consciente das identidades locais ou regionais, das culturas minoritárias e das tradições populares." (Coulangeon, 2014: 24–25).

Nas práticas de *mediação* em exposições, contudo, é possível perceber também a presença deste ideal, já que, segundo Muniagurria (2006), na formação de *mediadores* para ações educativas em exposições de arte contemporânea, existe a utilização de técnicas que limitam a imposição de leituras preestabelecidas das obras, estimulando as produções de sentido pelos diferentes visitantes. Atuando também na tensão entre essas duas perspectivas encontra-se o *Pequenas Vozes do Carmelo*[183], um projeto sem fins lucrativos, situado no bairro da Lapa, região central do Rio de Janeiro, que presta assistência social através da educação em artes em diferentes linguagens e que valoriza tanto o contato com o capital cultural legitimado quanto os saberes e as experiências dos participantes.

3. *Pequenas Vozes*: *mediações* em contexto

Fundado em 2009, o projeto social tem como idealizadora e mantenedora uma instituição católica, a Província Carmelitana de Santo Elias, embora não se configure como um projeto religioso. Lá são oferecidas oficinas de teatro, flauta doce, percussão, violão e canto coral para crianças e adolescentes dos seis aos 17 anos, em situação de *vulnerabilidade social*[184], com renda familiar de até três salários mínimos[185], moradores do bairro da Lapa e entorno. As aulas têm uma ou duas horas de duração e acontecem no período noturno (18h às 20h), em encontros semanais com turmas infantis (seis aos 11 anos) e de adolescentes (12 aos 17 anos). A equipe de profissionais é composta por uma assistente social, uma pedagoga e cinco professores, com formação superior e experiência com arte-educação em projetos sociais. Enquanto aquelas se dedicam aos atendimentos de serviços sociais, estes se dedicam ao ensino de linguagens artísticas, vendo na educação artística, além de

[183] Para mais detalhes, consultar https://www.facebook.com/projetosocialpequenasvozesdocarmelo/.
[184] Segundo Monteiro (2011), a formulação do conceito de vulnerabilidade social ainda é amplamente debatida,principalmente na área de assistência social, visto que são múltiplos seus condicionantes. Aqui o termo é compreendido como a exposição dos indivíduos a riscos de diferentes naturezas (econômicos, culturais e/ou sociais), que os impedem de satisfazer necessidades básicas.
[185] Valor do Salário mínimo brasileiro em 2019: R$ 998.

benefício para o desenvolvimento pessoal dos alunos, uma oportunidade de profissionalização e sustento financeiro.

O direcionamento das atividades é determinado, geralmente, da seguinte maneira: no início de cada ano, a equipe se reúne e debate a escolha de um tema que será o fio condutor dos trabalhados ao longo das oficinas. Os critérios para essa escolha são, primordialmente: estar relacionado às culturas brasileiras e se relacionar, de alguma forma, com o universo das famílias participantes. Uma vez escolhido ele é trabalhado em cada oficina paralelamente. Nesses encontros, os professores desenvolvem também o trabalho para a formação técnica referente à linguagem artísticas que dominam, sempre em diálogo com os saberes e a realidade dos alunos.

Nesses encontros em sala de aula, os professores sondam os alunos para mapear o que pensam ou sabem em relação aos temas ou a quaisquer outros assuntos que perpassem os encontros; estabelecem o diálogo a partir do tema ou material artístico usado como referência (vídeos, obras de arte, peças teatrais, exposições, cenas, músicas, etc.); conduzem as discussões e a produção artística dos participantes, equilibrando falas do grupo e intervenções do próprio professor – às vezes o professor lançando as ideias, outras, ele retomando falas do grupo; discutem os temas ou obras relacionando-os com o cotidiano do grupo, e promovem que ele construa sua própria interpretação sobre eles; e, também, dão a conhecer algumas das regras frequentemente presentes em ambientes de apresentação artística (exposições, concertos, apresentações teatrais, etc.).

Muniagurria (2006: 4), ao tratar da formação de *mediadores* para exposições de artes visuais, destaca técnicas extremamente similares e frequentemente prescritas para *mediações* desse tipo, validadas por especialistas. Técnicas que, como vimos anteriormente, estimulam a livre interpretação e criação de sentido pelos mais diversos públicos, sem impor códigos identificados com determinados segmentos sociais, ou seja, técnicas que, buscam uma certa democracia cultural, inspiradas na ideia freireana de educação. Tal inspiração pode ser identificada pela quebra de hierarquia entre a figura do *mediador* e do público observada nessa prática, em que o conhecimento de todos são considerados. Paulo Freire (2017[1968]: 82), ao tratar da quebra hierárquica em sala de aula, diz que “a razão de ser da educação libertadora está no seu impulso inicial conciliador” que supera a contradição “educador-educandos, de tal maneira que se façam ambos,

simultaneamente, educadores e educandos". Davallon (2003), por sua vez, destaca um dos usos comuns atribuídos à *mediação* que, pressupondo um conflito, se apoia na *conciliação*. Desse modo, poderíamos dizer que existe uma *mediação* não só nessas ações em exposições e nas oficinas do projeto, mas no próprio cerne da educação libertadora de Paulo Freire, em que educador-educando e educando-educador se conciliam através do diálogo e da quebra da hierarquia frequentemente estabelecida entre eles.

Além das atividades desenvolvidas em sala de aula, a equipe de profissionais, atenta à oferta de eventos culturais na cidade ao longo do ano, costuma, promover passeios culturais, como ida a exposições, apresentações teatrais, *shows*, concertos etc., escolhidos por sua relevância e diálogo com os temas e linguagens artísticas trabalhados. Tal prática, também chamada de *mediação*, juntamente às técnicas descritas anteriormente, se aproximam da definição de *mediação cultural* feita por Coelho (1997: 247):

> *Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual – com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca de formação de públicos para a cultura ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural.*

Definição, esta, que transita mais frequentemente no mundo da arte. Neste contexto, as competências do professor são entendidas como as do *mediador*, que, mais do que mobilizar os saberes, precisa envolver a capacidade educativa e cultural de utilizar esses saberes: "Trata-se de saber onde está a informação, como buscá-la, transformá-la em conhecimento específico para fazer aquilo que se quer fazer" (Almeida, 2008: 20).

Além disso, nos momentos de realização desses passeios culturais, os professores do projeto também dialogam com os *mediadores* das instituições, fornecendo dados e informações sobre o grupo, resgatando referências de experiências dos alunos em sala de aula e fazendo intervenções pontuais. Percebe-se, deste modo, que os professores *mediam* o próprio encontro dos *mediadores* das instituições com os alunos: "facilitam", para aqueles, a identificação e o reconhecimento do grupo, possibilitando escolhas técnicas mais efetivas para cumprirem o objetivo de "viabilizar" o encontro do público com a arte; para estes, possibilitam que reflitam, ressignifiquem e remodelem experiências pregressas, contribuindo para o desenvolvimento da percepção estética.

O encerramento anual das atividades no *Pequenas Vozes do Carmelo* é marcado pela apresentação de um espetáculo musical construído coletivamente, com participação total dos alunos. Nas oficinas de teatro, as cenas surgem de exercícios de improvisação teatral a partir de pesquisas e debates sobre o tema, de experiências vividas pelos jovens fora do ambiente do projeto – que se relacionem diretamente com o tema ou não – e das experiências vividas durante os passeios culturais.

A possibilidade de recorrer ao material de outras experiências e expressar esse material através da linguagem e criação cênica, gera a possibilidade de criar novas modalidades de experiência e de comunicação através da expressão, da linguagem artística (Dewey, 2010). Levando-se em consideração que muitos jovens participantes têm dificuldade com a leitura, escrita e oralidade, é possível perceber que, ao conseguirem dar corpo e definição às suas próprias experiências – tanto para eles mesmos quanto para os que os escutam, sejam os professores e colegas em aulas e ensaios, seja o público nas apresentações finais – conseguem se disponibilizar mais para as atividades e passam a ficar mais atentos às suas experiências, corroborando no desenvolvimento de suas percepções estéticas. Sendo assim, a própria linguagem, enquanto meio para uma comunicação efetiva, torna-se uma forma de *mediação.*

Cerca de dois meses antes da apresentação do espetáculo, há um esforço coletivo de ordenar e encadear de forma lógica – e emocionalmente intuída – o material cênico resultante do processo, excluindo e/ou criando novas cenas, se necessário. A dramaturgia é construída, ainda, de acordo com as canções trabalhadas nas oficinas de música e escolhidas durante o ano em comum acordo entre os professores, atendendo às necessidades de estarem adequadas ao nível técnico de execução dos alunos e estarem em consonância com as cenas criadas e com o nível de discussão teórica sobre o tema nas oficinas. Situações *mediadas* pelo diálogo.

Duas semanas antes da apresentação do espetáculo musical, acontecem os ensaios coletivos. Neles, todos os alunos e professores vão ao projeto todos os dias úteis da semana e todos os participantes de todas as oficinas ficam juntos, no mesmo espaço físico, construindo de fato o espetáculo, ou seja, juntando todas as partes que foram ensaiadas separadamente nas oficinas. Os musicais, compostos por aproximadamente oito canções intercaladas por cenas que conduzem uma linha dramatúrgica,

possuem cerca de uma hora de duração e reúnem no palco, ao mesmo tempo, todos os alunos do projeto, que tocam, cantam e atuam, utilizando cenários, figurinos e adereços elaborados por eles a partir da temática central.

As apresentações, durante o período de observação (2013 a 2018)[186], acontecem em uma única exibição e, desde 2015 são feitas em equipamentos culturais do Centro do Rio de Janeiro, através de parcerias e concessões feitas pelos gestores dos espaços[187]. Entre montagem, apresentação do espetáculo propriamente dito e desmontagem, os jovens e a equipe de profissionais permanecem por cerca de cinco horas nas dependências das instituições parceiras, ocupando os palcos, camarins, corredores e plateias, se maquiando, trocando os figurinos, afinando os instrumentos, se aquecendo, comendo e compartilhando as emoções e sentimentos envolvidos nessa preparação.

A apresentação nos equipamentos culturais – que institucionalizam uma ordem social através da legitimação de uma arte – é uma prática que também pode ser encarada como *mediação.* Embora as famílias participantes do projeto residam no Centro da cidade e, embora não haja obstáculos concretos para a visitação a esses espaços – muitos têm gratuidade de ingresso, o deslocamento até os espaços pode ser feito a pé, o projeto muitas vezes, distribui ingressos para eventos etc. – elas não costumam frequentá-los. Bourdieu e Darbel (2003[1969]) já apontavam, em seus estudos sobre os públicos e a frequentação aos museus de arte da Europa na década de 1960, que os obstáculos à visitação são, antes de tudo, simbólicos.

Tal prática pode, portanto, ser considerada *mediadora* na medida em que opera uma conciliação da relação previamente estabelecida com esses espaços. Se antes esta população não os frequentava devido às barreiras simbólicas existentes, agora as barreiras se diluem a partir de uma apropriação desses lugares. Apropriação que é feita através do exercício de práticas sociais fundamentais para a população, como brincar, conversar, comer. Lígia Dabul (2008a, 2008b, 2009), ao tratar dos fatores que conformam a atribuição de sentido a uma obra de arte no contato com ela, já

[186] O trabalho de campo se deu principalmente por observação participante durante o período em que atuei como professora da oficina de teatro e, sobretudo, no período em que se desenvolveu a pesquisa de mestrado, a partir de 2017.

[187] Os alunos do *Pequenas Vozes do Carmelo* já subiram nos palcos da Sala Cecília Meireles / Espaço Guiomar Novaes (2015), Teatro João Caetano (2016), Salão Mário Tavares / Theatro Municipal (2017) e Centro Cultural da Light (2018).

chamava atenção para as ações sociais concretas do público, para o que os atores sociais efetivamente fazem no contato com a arte.

Partir das ações sociais dos jovens nos espaços culturais nas horas em que os ocupam para as apresentações torna evidente o fato de que as barreiras à frequentação não estão relacionadas exclusivamente aos equipamentos culturais em si, à sua arquitetura, mas a tudo que os conforma, como as artes neles expostas, seus habituais frequentadores, funcionários e até mesmo sua localização dentro da própria região da cidade.

José Magnani (2002: 14) nos ajuda a pensar pelo viés da cidade como elemento que *medeia* a relação entre esse público e arte ao afirmar que, da mesma forma como não podemos pensar a arte sem levar em consideração os atores sociais, não podemos pensar a cidade como uma "entidade à parte de seus moradores", já que são "os moradores propriamente ditos, que, em suas múltiplas redes, formas de sociabilidade, estilos de vida, deslocamentos, conflitos, etc., constituem o elemento que em definitivo dá vida à metrópole." (2002: 15). O autor, ao longo de seus estudos (1998[1984], 1992, 2002) institui, então, as categorias "pedaço", "mancha", "trajeto", "pórtico" e "circuito"[188] para entender a cidade nessa dinâmica de interação com os atores sociais. Tomando como referências essas categorias, é possível pensar de que maneira a população em questão se relaciona com a arte institucionalizada a partir do espaço urbano.

Embora a região do Centro do Rio seja considerada uma "mancha" cultural pelas categorias de Magnani, por possuir a maior oferta de equipamentos culturais da cidade[189], essa oferta não é suficiente para

[188] Segundo o autor, essas categorias podem ser definidas da seguinte maneira: o "pedaço" é formado pelo compartilhamento de códigos ou pelo reconhecimento de códigos compartilhados por atores sociais de uma determinada rede de relações; a "mancha" é uma área contígua do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam uma atividade ou prática predominante; o "trajeto" se aplica a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas, ligando equipamentos, pontos, manchas e permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das manchas como a abertura dessas manchas e pedaços em direção a outros pontos no espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas; os "pórticos" são espaços, marcos e vazios na paisagem urbana que configuram passagens que não pertencem a nenhuma mancha, ou seja, lugares fronteiriços; por fim, "circuito" é uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais.

[189] Museu do Amanhã, Museu de Arte do Rio, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte Moderna, Casa França-Brasil, Centro Cultural Paço Imperial, Conjunto Cultural da Caixa, Centro Cultural da Justiça Federal, Centro Cultural dos Correios, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural da Light, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Theatro Municipal, Teatro SESI, Teatro SESC Ginástico, Teatro Dulcina, Teatro Nelson Rodrigues, Teatro Carlos Gomes, Teatro João Caetano, Teatro Glauce Rocha, Teatro Serrador, Teatro Riachuelo, Sala Cecília Meireles, Circo Voador, Fundição Progresso, Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Cinema Odeon, entre outros, são alguns exemplos de equipamentos culturais que podem ser encontrados na região.

estabelecer a frequentação para este grupo de pessoas, habitantes dessa "mancha". A violência, por exemplo, é um fator que aparece em primeiro lugar no discurso de adolescentes e pais para justificar a não circulação pela região, a não ser por necessidade, como se deslocar para os locais de trabalho, por exemplo. Para esta comunidade, o contato com a arte, visto como sinônimo de cidadania, é bastante valorizado, mas não necessário à sobrevivência. Todos evitam sair à rua, principalmente no centro, porque, para eles, é muito perigoso e identificam ruas mais ou menos perigosas pelas quais precisam passar para o acesso aos equipamentos culturais. Seria a violência urbana a qual as pessoas estão submetidas um fator de *mediação* no contato com a arte?

Portanto, quando esses equipamentos culturais sediam as apresentações dos espetáculos musicais do projeto, cria-se a necessidade de que os participantes se desloquem até eles, operando, como foi dito, na conciliação da relação entre essas pessoas e espaços, ou seja, *mediam* essa relação. Até aqui foram descritas e analisadas as práticas educativas no *Pequenas Vozes do Carmelo*. Dizem respeito a uma ampla gama de atividades que envolvem diferentes espaços, tempos, atores, práticas e relações sociais, todas elas chamadas, também, de *mediação*.

4. *Mediação*: outros usos e definições

Existem ainda outros usos para as chamadas *mediações* que não foram abordados até agora, mas que merecem ser considerados. Nathalie Heinich (2014), por exemplo, ao traçar os novos paradigmas da arte contemporânea[190] e as "condições materiais, sociais, jurídicas e axiológicas sob as quais determinados objetos podem ser considerados obras de arte" (Heinich, 2014: 373), verifica a presença e a necessidade cada vez maior de *mediações* como características dessa categoria.

Contudo, considera como *mediação e mediadores* os processos e atores sociais envolvidos na própria produção e legitimação da obra de arte. Na medida em que uma obra de arte contemporânea rompe com os cânones das artes clássica e moderna, utilizando, por exemplo, materiais cotidianos, o discurso sobre ela passa a ser necessário, contrariando a afirmação de senso comum sobre sua suposta "vacuidade" de sentido. A intelectualização das operações de produção acaba por determinar que:

[190] Entendendo o termo "contemporâneo" não como uma categoria meramente cronológica da história das artes visuais, mas como um novo paradigma artístico, com características particulares.

> *Uma obra de arte contemporânea quase nunca existe sem um texto, assinado ou não, escrito pelo próprio artista ou, melhor ainda, por um especialista – por um crítico ou curador. Exatamente da mesma forma como o contexto se tornou parte da obra, o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística* (Heinich, 2014: 379).

Sendo assim, para que a obra ultrapasse a fronteira entre o mundo ordinário e o mundo da arte, há uma exigência e um número, cada vez maiores, de *mediações* para que estas se estabeleçam no mundo da arte. Mais do que a mão do artista, é necessária a criação de um sistema externo à obra para que a autoria seja validada. Desta forma, a *mediação* se faz necessária como parte de um sistema exterior à obra que permite identificá-la como obra de arte, validar sua autoria, controlar sua reprodução e estabelecer seu valor de mercado. Ou seja, ela deixa de ser necessária apenas para a veiculação do sentido da obra. Dentro desse sistema atuam como *mediadores* os críticos, os próprios artistas, colecionadores, curadores, donos de galerias, peritos, historiadores etc.

Esse sistema exterior é explicado também por Marta Buskirk (2003) a partir da obra de Robert Morris, intitulada “Statement of Aesthetic Withdrawal”. A autora evidencia o tensionamento dessa questão ao discorrer sobre a atribuição e/ou retirada do sentido estético-artístico da obra através de uma declaração (*statement*). O *statement*, segundo ela, pode ser considerado como uma forma de *mediação* por ser o ato que imbui a obra de sentido artístico. Seria uma *mediação constitutiva*, existente pelo menos desde os *ready mades* de Duchamp.

Como é possível observar, devido ao fato de não envolver o público ou espectador de uma obra, o conceito de *mediação* agora empregado, rasgando as fronteiras do entendimento até então abordados neste trabalho, inaugurando outras perspectivas. Heinich (2014), considera, ainda, outras formas das ditas *mediações* para além dos atores sociais envolvidos na criação e validação das obras de artes contemporânea. Para a autora, além dos objetos, instituições e discursos, qualquer palavra, imagem, número, as paredes das galerias, encartes etc. podem ser considerados como *mediação*. Segundo Heinich, “os critérios artísticos implícitos compartilhados por pessoas num contexto determinado são, portanto, mediações fundamentais, apesar de serem quase imperceptíveis – a não ser que sejam especificamente investigados.” (Heinich, 2014: 379).

Seria algo equivalente ao que Almeida (2008: 12) chama de “interações quase mediadas”, ou seja, relações que as pessoas estabelecem

com os conteúdos dos meios, com os dispositivos técnicos utilizados. Estes, antes de servirem como instrumento para educar ou ensinar um capital cultural, informam sobre esse capital por carregarem em sua própria execução uma ação legitimada pelo aval de especialistas. O caráter *mediador* de dispositivos técnicos, no entanto, traz à tona uma dimensão política e econômica destacadas por Davallon (2003) ao tratar mais precisamente da *mediação* pedagógica, mas que está relacionado, em certa medida, com os espaços expositivos de artes visuais. Segundo o autor, na *mediação* pedagógica, a posição do educador como *mediador* envolve uma regulação das interações educacionais para que a relação aluno-conhecimento seja efetiva e conduza a um aprendizado. Para isso, há a utilização de dispositivos técnicos.

Davallon, então, questiona se esses dispositivos exercem também a posição de *mediadores*. Estaria, para ele, neste questionamento a dimensão política e econômica implícitas, pois se entendidas enquanto tal, pode-se aventar a possibilidade de se tornarem objetos de industrialização, por exemplo (Davallon, 2003: 41), o que traria implicações, no momento, não mensuradas.

O compartilhamento de critérios implícitos, em contexto determinado, como uma *mediação* quase imperceptível também pode ser observado em algumas ideias de Paulo Freire. Embora seus estudos sejam de grande relevância nas práticas em arte-educação – que, como vimos, são denominadas de *mediação* – Freire diz que o educador não ensina: "ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo" (Freire, 2017[1968]: 95). Para ele, o educador-educando e educando-educador são, pois, *mediatizados*[191] pelo objeto cognoscível, pela realidade e pelo mundo. Segundo o autor:

> *O objeto cognoscível, em lugar de ser o término do ato cognoscente de um sujeito, é o mediatizador de sujeitos cognoscentes, educador de um lado, educandos de outro, a educação problematizadora coloca, desde logo, a exigência da superação da contradição educador-educandos. (Freire, 2017[1968]: 94).*

Freire considera, então, o próprio objeto do conhecimento como *mediador* de um trabalho educativo. Não esqueçamos, no entanto, que como vimos, essa educação problematizadora também pode ser entendida como *mediação* na medida em que supera a contradição educador-educandos ou,

[191] Freire muitas vezes utiliza a palavra mediatizar/mediatização/mediatizador e mediar/mediação/mediador em frases bastantes semelhantes, ou seja, trata-se de uma mesma ideia, com o mesmo significado, mas grafada de maneiras distintas.

como dissemos, os concilia através da quebra da hierarquia comumente estabelecida entre eles. Freire diz, ainda, que essa conciliação é feita somente no momento em que o pensar do educador ganha autenticidade na autenticidade do pensar dos educandos, "mediatizados ambos pela realidade, portanto, na intercomunicação. Por isto, o pensar daquele não pode ser um pensar para estes nem a estes imposto." (Freire, 2017[1968]: 89).

Por fim, apresento mais um dos usos contextualizados do termo. John Dewey, em *Arte como experiência*, (2010[1934]: 358), ao tratar da substância comum das artes, diz que o "veículo é um mediador", um "meio", "um intermediário entre o artista e aquele que percebe." O autor identifica, ainda, dois tipos desses veículos *mediadores,* "coisas mediais intervenientes, através das quais algo remoto é levado a correr": "um externo àquilo que é obtido" e outro que é "absorvido nas consequências produzidas e permanece imanentes nelas". (Dewey, 2010[1934]: 354).

Por essas definições entende-se que um tipo está relacionado a algo que se faz para alcançar um objetivo e que poderia ser substituído por qualquer outra coisa, ou até mesmo eliminado. O outro, está relacionado, não ao fim, mas ao próprio processo que resulta em algo e que faz parte do resultado. Pensando na experiência artística, ao falar em veículo como *mediador*, o autor entende o termo de acordo com o segundo tipo, ou seja, como os meios incorporados aos resultados, como, por exemplo, os tijolos e argamassa de uma construção. No palco, ainda segundo o autor, os veículos são os atores, com suas vozes e gestos. Deste modo, podemos deduzir que os atores, ou os jovens do *Pequenas Vozes do Carmelo*, por exemplo, com seus corpos e suas experiências pregressas (material) através de suas vozes e gestos (veículos) são eles mesmos os intermediários de seu próprio mundo particular e individual com o mundo externo, ou seja *mediadores* de si.

5. Considerações finais

No presente trabalho, procurei identificar práticas atribuídas ao termo *mediação,* exercidas no mundo da arte e da arte-educação. A partir da descrição das atividades desenvolvidas em períodos anuais no projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo,* foi possível observar como o termo, de forma muito natural, é utilizado para práticas substancialmente diferentes. As ditas *mediações* em exposições de artes visuais – as executadas pelos *mediadores* com o objetivo de incentivar a produção de sentido pelo público e "viabilizar",

em certa medida, seu contato com as obras de arte – constituem apenas uma, e talvez a mais difundida, acepção do termo.

A partir dessa primeira definição, traçei a forma como o conceito passou a estar mais presente nas discussões dos ambientes artístico e acadêmico brasileiros. Foi possível, então, situá-la sócio, política e culturalmente nas discussões sobre democratização do acesso à arte e democracia cultural, principalmente após o período de crescente processo de democratização vivido no país. Se as *mediações,* entendidas como as ações educativas em espaços onde uma determinada arte é apresentada, participam da produção de sentido atribuída a uma obra por diversos públicos, outras práticas e técnicas também o fazem. Como disposto ao longo deste capítulo, vários são os fatores envolvidos no contato de diferentes públicos com as artes e com os espaços em que são apresentadas, fatores que ultrapassam os limites da estrita relação espectador/obra ou espectador/*mediador*/obra, mas que, ainda assim, poderiam ser considerados como *mediadores*.

No caso dos aspectos envolvidos no processo de educação em artes desenvolvido no *Pequenas Vozes,* foi possível observar alguns desses fatores, como, por exemplo, a duração da permanência nos espaços de apresentação, a qualidade desta permanência através das ações sociais praticadas pelos atores envolvidos, o deslocamento pela cidade até os equipamentos culturais, a relação que se estabelece com a cidade, as relações construídas por esses atores no cotidiano (alunos e professores e os próprios alunos entre si), as experiências vividas e remodeladas dos participantes, etc.

Além disso, chamou-se atenção, ainda, para outros tipos de *mediação* fundamentais: aqueles cujos critérios artísticos estão implícitos, como os que atuam na criação de sentido e na própria validação de uma obra, estabelecendo-a enquanto tal no mundo da arte; e os próprios atores sociais como *mediadores* entre seus mundos particulares e o mundo exterior no desenvolvimento de suas percepções estéticas. Intuiu-se lançar luz sobre os diferentes aspectos a serem levados em consideração no campo das discussões sobre *mediação* em arte. Acredita-se que a articulação desses aspectos propicie um possível avanço na conscientização de suas implicações teóricas, técnicas, culturais, sociais, econômicas e políticas, contribuindo não só para os estudos sobre os públicos da arte, mas para a

área de atuação da categoria de *mediadores*, cada vez mais presente no mundo da arte.

Referências Bibliográficas

Almeida, M. A. (2008). Mediação cultural na sociedade da informação: considerações sócio-culturais e políticas em torno de um conceito [online]. *Comunicação apresentada no 32.º Encontro Anual da Anpocs*. Caxambu: ANPOCS. Acedido em: https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt10-21/2381-marcoalmeida-mediacao/file

Bourdieu, P., & Darbel, A. (2003[1969]). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.* São Paulo: Editora Zouk.

Bourdieu, P. (2015[1979]) *A Distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk.

Bourdieu, P. (1983) Gostos de classe e estilos de vida. In Ortiz, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia* (pp. 82-121). São Paulo: Editora Ática.

Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Coelho, T. (1997). *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras.

Coulangeon, P. (2014). *Sociologia das práticas culturais*. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

Dabul, L. (2008a). Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaios,* 16, pp. 54–63.

Dabul, L. (2008b). Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público [online]. *Horizontes Antropológicos,* 29(14), pp. 257-278.

Dabul, L. (2009). Arte em observação. *Revista Poiésis,* 14, pp. 216–243.

Davallon, J. (2003). La médiation: la communication en procès? *MEI: Médias et Information*, 19 (Médiations & Médiateurs) (pp. 37–59). Psris: UFR Communication de l Université Paris 8.

Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins.

Fleury, L. (2009). *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo.

Freire, P. (2017[1968]). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.

Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), pp. 373–387.

Magnani, J. G. (1992). Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. *Revista de Antropologia,* 35, pp. 191–203.

Magnani, J. G. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 49, pp.11–29.

Magnani, J. G. (1998[1984]). *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec.

Monteiro, S. (2011). O marco conceitual da vulnerabilidade social. *Sociedade em Debate*, 17(2), pp. 29-40.

Muniagurria, L. (2006). *"Ganhar olhar": estudo antropológico de ações de mediação em exposições de artes visuais*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Outras Referências

Ibram – Portal do Instituto brasileiro de museus. http://www.museus.gov.br (Acesso em 4 de maio 2018).

MuseusBR – Rede Nacional De Identificação De Museus. Base de dados. http://museus.cultura.gov.br/ (Acesso em 10 de março 2018).

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Bairros Cariocas. Armazém de dados. http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairroscariocas/index_bairro.htm (Acesso em 7 de março 2018).

PARTE 4 | ARTES ILIMITADAS

Coordenadora: Paula Guerra

ARTES ILIMITADAS

IV.0. Artes Ilimitadas

IV.0. Unlimited Arts

Paula Guerra

A Arte. Só aqui já entramos num campo potencialmente polémico: merece a palavra a utilização da maiúscula? É assim tão importante? Independentemente da resposta dada, avançamos para outra problemática: como definir arte? Não é hiperbólico afirmar que existem tantas definições quantos autores. Ou talvez mais. Vamos supor que chegamos a uma conclusão sobre como definir "arte". O que aí incluímos? Apostamos numa abordagem restrita e elitista ou num *anything goes* pós-moderno? Como podemos ver, ainda antes de começarmos a escrever sobre o que for, estamos num verdadeiro campo minado, em que qualquer passo vai levantar celeuma em parte dos leitores. **Todos somos críticos de arte**. E os críticos são como os clientes, têm sempre razão. Posto isto, e levando em consideração o título desta introdução, é fácil adivinhar que não possuímos de todo uma visão restrita do que é arte.

Durante o período medieval europeu, os artistas eram vistos como possuindo uma **inspiração divina**. No século XVII, uma mudança ocorreu e os artistas tornaram-se indivíduos com um potencial criativo ilimitado e, por conseguinte, foram elevados a um estatuto de elite intelectual. No Romantismo, por seu lado, o artista começou a ser visto como alguém afastado da sociedade, sendo isto visto como uma qualidade essencial para qualquer artista; isto remete-nos para a ideia da **era romântica do artista** como alguém esfomeado e que sacrificou tudo – dinheiro, *status*, conforto, etc. – pela arte. Ou seja, uma "profissão sagrada" (Simpson, 1981: 5) capaz de criar algo criativo e único, que não se encontra ao alcance do comum dos mortais.

Tratava-se de uma ideia partilhada por toda a sociedade. E ainda hoje faz parte do senso comum. O problema é que durante muito tempo a sociologia padeceu do mesmo mal. Considerava-se que se tratava de uma atividade que estava fora do escopo sociológico, que não tinha capacidade de a compreender. Sentimento que também era partilhado pelos artistas, que viam com desconfiança a intromissão desta nova vaga de cientistas sociais com pretensões a dessacralizar a sua atividade. Houve assim quase um pacto

de não-agressão entre sociólogos e artistas, apenas quebrado pela costumeira hagiografia (que ainda hoje em dia vemos).

Esta torre de marfim foi quebrada por um conjunto de sociólogos se propuseram a analisar as dinâmicas quer do campo artístico (Bourdieu, 1996) quer do *art worlds* (Becker, 1982). Quebrando a perspetiva sacralizada da arte, abriram as portas a que a sociologia da arte expandisse os seus objetos de pesquisa.

Este movimento sociológico não deixou de ser acompanhado por profundas mudanças no **mundo artístico**. Se até ao século XX havia uma predominância das artes ditas nobres, **pintura**, **literatura**, etc., rapidamente observamos um esboroamento de um consenso sobre o que é ou não é arte. Vejamos a famosa obra *Fountain*, de Marcel Duchamp. Inicialmente foi rejeitada pelos júris, que não viram nela qualquer tipo de esforço artístico. Atualmente é considerada um dos expoentes artísticos do século XX. E talvez seja aqui que podemos marcar o nascimento da ***arte ilimitada***. Não no sentido de um *everything goes* pós-moderno, mas de uma expansão e democratização da esfera artística. O que foi acompanhado pela sociologia.

José Saramago, em 1993, nos seus *Cadernos de Lanzarote* escrevia que "A arte não avança, move-se". Este será o mote desta parte IV. Fuente (2007), por exemplo, considera que é necessário que os sociólogos que estudam o campo artístico façam perguntas que coloquem em questão as suas suposições tácitas. Veja-se Willis (2005) e sua crítica à negligência dada às culturas do dia-a-dia que fez com que a sociologia da arte apenas se preocupasse com espaços e práticas artísticas oficiais. Inglis e Hughson (2005) também não deixa de criticar a preocupação espúria entre o que é arte e não-arte, uma espécie de imperialismo sociológico. Contudo, consideram que é possível um futuro menos dogmático, isto se os sociólogos começarem a relativizar, historicizar e pondo a nu todas as suposições dadas como óbvias.

Reportando-nos ao caso da **música popular**, temos o trabalho de Tia DeNora (2011) na revitalização que se tem efetuado no estudo sociológico da música, estabelecendo mesmo um desafio à noção de uma **sociologia da arte**. Isto porque, e o mesmo pode ser dito da sociologia da arte, falar de uma **sociologia *da* música** implica estabelecer a noção da música e sociedade como entidades separadas (DeNora, 2003a: 151). Deve-se, em contrapartida,

e isso está na base da nossa ideia de arte ilimitada, de se tratar a arte não como um simples objeto para se admirar de vez em quando, mas uma força ativa na vida social dos indivíduos.

Porém, é importante introduzir uma relativização do que antes falamos. Isto é, qual é o **valor da arte**? Haverá uma *value gap* entre o seu valor simbólico e o valor económico, como muitos artistas, músicos e produtores afirmam? Não haverá uma sobrevalorização quando se fala na universalidade da experiência artística e o nível de investimento musical que as pessoas têm? Reportando-se ao caso da música popular, Marshall (2019) levanta a polémica: no mundo ocidental as pessoas não atribuem grande valor à música. O *value gap* não existe devido a fatores externos como a pirataria e serviços de *streaming*, apenas talvez a música não seja assim tão importante como pensámos.

Estudos de Sloboda, O'Neill & Ivaldi (2001) e Greasley & Lamont (2011: 55) são ainda mais claros: a forma de escuta atenta de música não passa dos 2%. A música não é o principal foco da nossa atenção. Grosso modo, não passa de uma atividade complementar: ouvimos música enquanto trabalhamos, estudamos ou estamos no ginásio. A música está no *background* (Kassabian, 2013). Mesmo com os livros o caso não muda de figura: metade dos livros que os ingleses têm em casa nunca foram lidos (Copping, 2014).

Voltando a Tia DeNora, esta alargou a arte para o quotidiano de todos nós. As **novas artes urbanas** serviram para expor a arte em locais inusitados, ao alcance de qualquer um, em que se procura estabelecer um diálogo democrático entre arte e a audiência. Uma questão tão cara ao crescente campo do **artivismo**, que almeja um papel crucial na **resistência** e **subversão** ao *status quo*. Propõe uma dupla rutura: com a visão da arte pela arte, afastada da realidade social, e com o estado das coisas. Mas ainda não terminamos com este alargamento ilimitado da arte. Molotch (2003) efetua um estudo sobre arte um livro sobre bens de consumo. Como estes simples bens de consumo são apropriados e transformados em ***material culture***. Isto desafia muitas das ideias preconcebidas da sociologia da arte, em que a arte é entendida como transcendente. Molotch, por seu lado, afirma que a magia destes objetos, e de toda a arte, pode ser encontrado nos vários e complexos estímulos sociais e psicológicos usados conjuntamente. Molotch chama-lhes

uma espécie de *lash-up* de sensualidades. Ou, por outras palavras, "os objetos são relações sociais tornadas duráveis" (Molotch, 2003: 10).

Estas **relações sociais duráveis**, como Eyerman e McCormick (2006) postulam, originam atividades sociais que desembocam em novas formas de identidades e práticas sociais. Existe uma base emocional que não pode ser descartada. Especialmente se falarmos da música, que já desde os trabalhos de Durkheim se constata como grupos sociais encontram recursos na música (e noutras formas de arte). O mesmo pode ser dito do ponto de vista individual. DeNora (2003b) aborda o conceito de *affordance* para descrever as possibilidades de a música *get into the action*. Ou seja, o papel de mediação estabelecido em relação às ações sociais e experiências. A música, e a arte no geral, pode influenciar o curso de uma ação social ou pode encarnar certos comportamentos ou emoções que abre novos caminhos para o estudo da sociologia da arte.

O conceito de arte ilimitada, bem como tudo o que viemos a expor, encontra a sua maior potencialidade no ***ethos do it yourself***. Um conceito com uma já longa história, pelo menos desde a década de 1970 com o movimento *punk*, mas já tendo influências de movimentos artísticos como o Situacionismo, o DIY pode ser entendido como uma resposta pragmática às necessidades de fazer arte, uma arte sem qualquer apoio comercial, sem qualquer tipo de constrangimento económico. Acima de tudo, uma *praxis* e uma cosmologia que orienta a forma de fazer as coisas. Uma arte literalmente interiorizada e exteriorizada. Mas a liberdade artística e económica que advém do DIY faz-se acompanhar, não podia deixar de ser, por uma maior necessidade de trabalho e responsabilidade por parte dos artistas, pois não possuem uma equipa de apoio. Assim, uma das principais caraterísticas é a **independência**, não só a nível económico, mas sim a nível pessoal, isto é, a capacidade de afirmar a sua independência artística e defendê-la sozinho. É a capacidade de se afirmar pelos seus próprios meios. Claro que por si só tal objetivo seria impossível. É necessário existir uma comunidade que apoie e dê as possibilidades ao florescimento do DIY (Guerra, 2017, 2018; Bennett & Guerra, 2019).

Uma outra característica que liga o DIY e a arte ilimitada é a **diversidade artística** que é inerente ao DIY: **música**, **pintura**, **fanzines**, ***bricolage***, entre outras coisas. Hoje em dia até podemos afirmar que se encontra na moda, sendo apropriado por multinacionais como o IKEA. Mas

colocando isso de lado, trata-se de um *ethos* que pode ser explicado pelo conceito de ***cidadania rebelde*** (Holston, 2008). Isto é, o uso da cidadania como um espaço de **resistência e confronto**. Onde e quando quer que seja. Em todos os meios possíveis, mesmo naqueles mais inverosímeis. Desde que a fanzine Sniffin' Glue publicou o seguinte axioma: "this is a chord, this is another, this is a third. Now form a band" a arte nunca mais foi a mesma. Se a *Fountain*, de Marcel Duchamp, foi o nascimento, então o axioma do *Sniffin' Glue* foi a revolução necessária para expandir a democratização da esfera artística até ao infinito**. Até a uma arte ilimitada**. Posto isto, consideramos que nesta quarta parte encontramos trabalhos que abordam e expandem as artes ilimitadas.

Referências Bibliográficas

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bennett, A. & Guerra, P. (2019) (Eds.). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/New York: Routledge.

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Lisboa: Presença.

DeNora, T. (2003a). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. (2003b). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education, 20*(2), pp. 165–177.

DeNora, T. (2011). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press

Eyerman, R. & McCormick, L. (2006) (Eds.). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.

Fuente, E. de la (2007). The "new sociology of art": putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology, 1*(3), pp. 409-425.

Greasley, A. & Lamont, A. (2011). Exploring engagement with music in everyday life using experience sampling methodology. *Musicae Scientiae*, *15*(1), 45–71.

Guerra, P. (2017). Just can't go to sleep: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, *16*(3), 283–303.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, *12*(2), 241–259.

Holston, J. (2008). *Insurgent Citizenship: Disjunctions of democracy and modernity in Brazil*. Princeton: Princeton UP.

Inglis, D. & Hughson (eds.) (2005). *The sociology of art: Ways of seeing*. London: Palgrave.

Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.

Marshall, L. (2019). Do People Value Recorded Music? *Cultural Sociology*, *13*(2), 141–158.

Molotch, H. (2003). *Where stuff comes from: How toasters, toilets, computers, and many other things come to be as they are*. New York: Routledge.

Simpson, C.R. (1981). *Soho: The artist in the city*. Chicago: University of Chicago Press.

Sloboda J.; O'Neill, S. & Ivaldi, A. (2001). Functions of music in everyday life: An exploratory study using the experience sampling method. *Musicae Scientiae*, *5*(1), 9–32.

Willis, P. (2005). Invisible aesthetics and the social work of commodity culture. In D. Inglis & J. Hughson (eds.) *The sociology of art: Ways of seeing* (pp. 73–86). London: Palgrave.

Outras Referências

Copping, J. (2014). Half of books in homes are unread. *The Telegraph*, 6 Março de 2014. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10679079/Half-of-books-in-homes-are-unread.html.

IV.1. Glauber Rocha: campo de estudos sobre um cineasta

IV.1. Glauber Rocha: field of studies about a filmmaker

Arthur Arantes Souza

Resumo

Este capítulo tem como objeto as teses que estudam o cineasta Glauber Rocha defendidas entre 2006 e 2015 no Brasil. O objetivo da pesquisa é descobrir se há representações sobre o diretor compartilhadas pelos pesquisadores e explicar quais as causas, caso elas sejam encontradas. Para cumprir com o objetivo proposto, foram utilizadas as técnicas de análise de conteúdo para investigar as regularidades nos discursos das teses e a metodologia bibliométrica, a fim de descobrir se as teses partilham uma bibliografia em comum. Foi possível inferir que há representações constantes nos textos, sobretudo sobre o conteúdo político da obra do cineasta, sua posição como líder e divulgador do cinema nacional e a sua atuação internacional enquanto intelectual que lutava pelo reconhecimento cultural e integração dos países em desenvolvimento. Além disto, 16 especialistas são fontes frequentes para as pesquisas, sendo citados na maioria delas, o que indica um campo de estudo estabelecido.

Palavras-chave: Glauber Rocha, campo artístico, campo científico.

Abstract

This paper has its object of study in the theses of the filmmaker Glauber Rocha defended between 2006 and 2015 in Brazil. The objective of the study is to find out if there are representations about the filmmaker shared by the researchers in their theses and explain what the causes are, if found. In order to comply with the proposed objective, two techniques were used: the technique of content analysis, used to investigate the regularities in thesis discourses, and the bibliometric methodology, used to find out if the theses share a common bibliography. It was possible to infer that there are constant representations in the texts regarding the political content of the filmmaker's work. Also, there are representations about his stand as a leader and promoter of the national cinema. As an intellectual, his international actuation fought for cultural recognition and integration of developing countries. In addition, 16 specialists are frequent sources for the theses, being cited in most of them, which indicates an established field of study.

Key words: Glauber Rocha, artistic field, scientific field.

1. Introdução

Glauber Rocha foi um cineasta brasileiro ativo durante os anos 1960 e 1970 e produziu alguns dos principais filmes brasileiros[192], como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) que lhe rendeu o prêmio de melhor

[192] Este capítulo resulta do mestrado do autor intitulado "Glauber Rocha: olhares acadêmicos sobre um cineasta" no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense sob orientação científica da Professora Doutora Lígia Dabul.

diretor no Festival de Cannes naquele ano. Contemporaneamente, sua vida e obra continuam interessando cinéfilos e pesquisadores do Brasil, mesmo 37 anos após sua morte. A pesquisa que apresento neste artigo trata justamente dos estudos feitos sobre o diretor em programas de doutorado de todo Brasil entre 2006 e 2015.

Meu objetivo é investigar se os pesquisadores e pesquisadoras compartilham algum tipo de percepção sobre o cineasta e por que eles o fazem. Em outras palavras, busco descobrir se há representações mentais, formas estabelecidas de representar a realidade, fruto da disputa entre agentes de diversos ambientes sociais (Bourdieu, 2008a) e, se existem, por que as pesquisas as reproduzem. Para atingir estes objetivos, aplicarei duas metodologias de pesquisa: a análise de conteúdo e a pesquisa bibliométrica. A primeira me ajudará a destrinchar o texto e, a partir da codificação por temas (Baldin, 1979), descobrir possíveis regularidades nos discursos. A segunda metodologia possibilitará a exploração da bibliografia, permitindo ver se há o compartilhamento de textos de determinados especialistas que indiquem um campo estabelecido de estudos que tenha capacidade de criar tais representações (Melo, 1999).

Na primeira sessão deste artigo, *Glauber Rocha: um objeto científico*, explicarei detalhadamente os motivos que me conduziram a esta pesquisa, bem como certos procedimentos que serão utilizados. Na parte *Metodologia de pesquisa*, detalho as técnicas usadas no estudo, as já mencionadas análise de conteúdo e metodologia bibliométrica. No subcapítulo seguinte discutirei os resultados da pesquisa. Como veremos, é possível identificar algumas constâncias nas construções das teses. Três grandes temas norteiam os textos: Cinema e recepção, Atuação social e biografia e Transitos e atuação internacional. Cada um destes assuntos possuem suas representações mentais compartilhadas pelos pesquisadores. A seguir, demonstro como um campo de estudos sobre Glauber Rocha e o cinema estão estabelecidos no Brasil devido à frequência com que determinados especialistas e textos são citados nas teses, além de fazer uma breve discussão sobre a relação entre arte e ciência e como estes dois ambientes influenciam um ao outro.

2. Glauber Rocha: um objeto científico

Glauber Rocha foi um diretor, crítico e teórico de cinema brasileiro. Além disto, foi poeta, escritor, agitador cultural e uma presença marcante nas discussões políticas da segunda metade do século XX. Uma figura controversa e multifacetada, como descreve seu principal biógrafo, João Carlos Teixeira Gomes (1997). Nascido em 1939 em Vitória da Conquista, na Bahia, e falecido em 1981 no Rio de Janeiro, foi marcante por suas obras e personalidade. Seus filmes são considerados realizações essenciais do cinema brasileiro. A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) elegeu os 100 mais importantes filmes nacionais da história com cinco produções encabeçadas por ele: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Di* (1977) e *Idade da Terra* (1980). Além do reconhecimento nacional, ganhou prêmios internacionais, como o de melhor diretor do festival de Cannes por O Dragão da Maldade (Gomes, 1997).

Apesar de ser difícil mensurar a importância de um indivíduo para a cultura de um país, "já é hora de tirar Glauber do 'gueto' do cinema e inseri-lo na história da cultura e do pensamento contemporâneos, da qual seu cinema faz parte (Bentes, 1997: 9)". Esta afirmação feita por Ivana Bentes (1997), é um dos motivadores desta pesquisa, que busca analisar as investigações feitas no ambiente universitário sobre o diretor. Veremos que há, em diversas áreas do conhecimento, como nas humanidades ou sociologia, pesquisas acadêmicas realizadas sobre ele. Neste artigo pretendo discutir a influência de Glauber Rocha e seus principais interpretes em teses de doutorado defendidas no Brasil entre 2006 e 2015. Escolhi este intervalo de tempo por coincidir com a determinação da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – que exige que universidades brasileiras mantenham cópias digitais das teses e dissertações defendidas a partir de 2006. Utilizarei apenas teses no estudo por elas estarem em menor número, o que me permite realizar uma investigação mais profunda. Além disto, programas doutorado, apesar de terem um alto nível de especialização, são espaços de formação acadêmica. Teses são produtos de pesquisas que envolvem uma rede de relações entre estudantes, orientadores e tradições de ensino. Há, desta maneira, diversas rodadas de negociação. De certa forma, a escolha da bibliografia por parte dos futuros doutores passa pelo crivo dos orientadores, o que dá sustentação ao argumento de que estes ambientes

acadêmicos são esferas importantes de legitimação do conhecimento científico (Melo, 1999). Utilizei como fonte da pesquisa os repositórios online de 82 universidades públicas brasileiras e a base do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), que centraliza a informação de diversas universidades brasileiras. As buscas foram feitas utilizando “Glauber Rocha” como parâmetro, filtrando as ocorrências no título, resumo e palavras-chave. Foram encontradas 14 teses e 30 dissertações defendidas no período escolhido, sendo que 12 teses estavam disponíveis on-line.

Ainda que o objeto desta pesquisa sejam as teses de doutorado feitas sobre Glauber Rocha, busco entender a interação entre dois mundos sociais distintos: a arte e a ciência. Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996, 2007), a sociedade é constituída pelos “campos”. Campos são espaços sociais relativos a elementos da sociedade, como a economia, a política, a arte e a ciência. Cada campo possui regras próprias que determinam a quantidade de poder que indivíduos, grupos e entidades possuem no seu interior. Grande parte deste poder é usado para definir as próprias regras do campo que influenciarão na sua hierarquia interna. Diversos agentes sociais disputam a capacidade de determinar as regras do campo para se colocarem em posições mais dominantes. Um aspecto importante da teoria de Bourdieu diz respeito à autonomia relativa a cada campo. Por serem espaços temáticos e com regras próprias, os campos tendem a rejeitar a influência de outros, mas não são capazes de se isolar totalmente. Um bom exemplo disto está na própria relação entre os da arte e da ciência.

Bourdieu (1996) faz um diálogo com a teoria literária e a maneira como ela reage aos estudos de obras feitas pela sociologia. Segundo o autor, existe uma má vontade entre os que defendem a unicidade da literatura e da arte para com as análises científicas. Analisar a arte cientificamente seria uma espécie de reducionismo. Ele se pergunta de onde vem o afã dos escritores em rebaixar o conhecimento racional e de decretar a transcendência da obra de arte. A motivação não é outra senão defender o lugar “distinto” daqueles que produzem a experiência artística e daqueles que compartilham dela no momento da fruição, ou seja, desqualificar que outros em campos distintos tenham capacidades suficientes de estabelecer algum tipo de conhecimento legítimo sobre o que é produzido no interior do campo em questão.

Isto quer dizer que cientistas se sujeitam a regras do campo jornalístico, como por exemplo, a audiência. Decisões científicas não seriam mais tomadas levando em conta princípios considerados bons pelos próprios cientistas, mas pela repercussão que poderiam gerar, algo típico do jornalismo. Vemos, portanto, que há uma tensão entre pessoas que circulam próximas das fronteiras dos campos. O que não quer dizer que fronteiras não sejam ultrapassadas e que haja a influência de um sobre o outro, como por exemplo, a capacidade do campo jornalístico de influenciar o campo científico descrita por Bourdieu:

> *Ver reintroduzir-se essa mentalidade-índice-de-audiência até entre os editores de vanguarda, até nas instituições científicas, que se põem a fazer marketing, é muito preocupante porque isso pode colocar em questão as condições mesmas da produção de obras que podem parecer exotéricas* (Bourdieu, 1997: 38).

A relação entre o campo artístico e científico, ou seja, entre Glauber Rocha (e seus intérpretes) e as 14 teses de doutorado, que pretendo estudar são os discursos construídos nestes trabalhos acerca do diretor. De forma mais específica, busco investigar se há uma convergência nas formas como os pesquisadores caracterizam o autor e sua obra. Chamarei estas convergências de 'representações mentais', termo cunhado por Bourdieu (2008a), que seriam "atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento" (Bourdieu, 2008a: 107), ou seja, modos de compreender, conhecer e avaliar determinados elementos da vida social criados coletivamente. O estabelecimento de representações mentais está em disputa no interior dos campos e é, de certo modo, uma luta pela capacidade de criar percepções legítimas no mundo (Bourdieu, 2008a). Tenho duas hipóteses acerca desta relação. A primeira é que há uma repetição de representações mentais mobilizadas pelos autores e a segunda é que isso ocorre pela existência de um grupo de autores que dominaram a construção destas representações, sendo o próprio Glauber Rocha um autor central para o estabelecimento da própria imagem. No subcapítulo a seguir, sobre a metodologia de pesquisa explicarei as técnicas utilizadas para testar as hipóteses.

3. Metodologia de pesquisa

Como referido, este trabalho tem duas hipóteses que estão entrelaçadas. A primeira afirma que as teses defendidas sobre Glauber Rocha mobilizam representações mentais já estabelecidas. A segunda, que depende da confirmação da primeira, diz que isto acontece porque existe um grupo de

autores que dominam a construção destas representações. Para testá-las, utilizarei duas técnicas: para a primeira hipótese será feita uma análise de conteúdo e para a segunda aplicarei a metodologia de pesquisa bibliométrica. Utilizarei a análise de conteúdo na introdução dessas teses, pois esta técnica é, segundo Bardin (1979),

> *Um conjunto de técnicas de análise das comunicações (grifo do autor). Não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações* (1979: 31).

A minha incidência nas "Introduções" das teses prende-se com o facto de nelas os autores discutem amplamente as suas pesquisas com elementos como: objetivos, hipóteses, mobilizam algumas referências bibliográficas e resumem os resultados, como bem explicado por Miriam Goldenberg:

> *Meus relatórios de pesquisa começam com uma introdução onde retomo o objetivo geral do estudo e os objetivos específicos a ele relacionado. Familiarizo o leitor com as minhas ideias iniciais, antes de fazer a pesquisa propriamente dita: o que esperava encontrar, quais as hipóteses de trabalho que me nortearam, qual o grupo que escolhi e as razões para essa escolha, quais os conceitos principais e os autores nos quais me apoiei. É um panorama da pesquisa (grifo meu) (Goldenberg, 2004: 95).*

Estes instrumentos oferecidos pela análise de conteúdo podem ser tanto quantitativos quanto qualitativos. Neste trabalho, recorrerei ao instrumento qualitativo para evitar a queda em uma armadilha comum neste tipo de pesquisa: a evidência do saber subjetivo. Por fazer parte da sociedade o sociólogo corre o risco de impor sua subjetividade e suas impressões ao que pesquisa, como os pioneiros do campo Durkheim e Weber chamaram a atenção. Esta metodologia confere legitimidade às construções dos sociólogos, oferecendo maior rigor para as respostas colocadas. Assim, almeja-se a concretização de dois objetivos: ultrapassar as incertezas, que consiste em descobrir se há possiblidade de generalização das descobertas e o enriquecimento da leitura, ou seja, buscar mais profundamente os elementos de discussão do texto (Bardin, 1979).

Existem três passos para a análise do discurso: a pré-análise, a exploração do conteúdo e o tratamento dos resultados. A pré-análise é, basicamente, a preparação para a pesquisa. Nesta fase o pesquisador seleciona os textos a serem explorados e os organiza. A exploração do conteúdo é a etapa de codificação dos objetos. Como busco descobrir se há representações mentais estabelecidas nos estudos sobre Glauber Rocha, o tratamento dos resultados acompanhará a codificação, tendo em vista que,

através da leitura dos textos, observarei o que os autores das teses mobilizam. De forma geral, a codificação:

> *Corresponde a uma transformação – efetuada segundo regras precisas – dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão, susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices* (Bardin, 1979: 103).

Ao codificar não estarei apenas desvelando as regularidades nos argumentos dos autores, mas também a maneira como eles articulam seus argumentos, extraindo as representações mentais que se estabelecem nos textos. Utilizarei a codificação por temas, identificando constâncias argumentativas nas teses.

Para o teste da segunda hipótese aplicarei o método de pesquisa bibliométrica que são análises da frequência com que textos aparecem em estudos de determinada área (Melo, 1999). Apesar de não analisar diretamente como as obras são mobilizadas, é um índice que permite afirmar sua influência no campo. Podemos afirmar que este tipo de análise se baseia no princípio da ciência indiciária (Guinzburg, 2009). A ciência indiciária recorre a fontes indiretas para identificar a ocorrência de determinados fenômenos e é uma prática comum na medicina, onde um conjunto de sintomas geralmente indicam determinadas doenças. Nesta pesquisa não procurarei provas diretas da influência de determinados autores, mas indiretas, ou seja, o número de vezes que aparecem nas referências bibliográficas dos objetos. A seguir, farei uma breve descrição das teses estudadas e a discussão dos resultados da pesquisa a partir dos usos das metodologias que foram apresentadas neste subcapítulo.

4. Resultados

Entre 2006 e 2015 foram defendidas 14 teses sobre Glauber Rocha, das quais tive acesso a 12. A seguir enumerarei cada uma delas com uma breve descrição do seu conteúdo:

(1) *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)* de Maurício Cardoso, da História, discute uma série de questões relativas ao pensamento político e estético envolvendo o cinema de Glauber Rocha e o Cinema Novo.

(2) *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina e as letras* de Maria Alzuguir Gutierrez, da Comunicação Social, trata de alguns diretores de cinema

latino-americanos e sua relação com a literatura, dentre estes, Glauber Rocha.

(3) *A sonata de Deus e o Diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha*, de André Ricardo Siqueira, das Ciências Sociais, trata da importância da música e dos temas nacionais para a narrativa dos filmes de Glauber Rocha.

(4) *A ética revolucionária: utopia e desgraça em Terra em Transe*, de Sander Cruz Castelo, da na Sociologia, discute a maneira como Glauber Rocha trata o tema da revolução e dos revolucionários em seus filmes, sobretudo em Terra em Transe, levando em consideração as transformações conjunturais, sobretudo causadas pelo Golpe Civil-Militar de 1964.

(5) *Glauber em crítica e autocrítica*, de Ana Lígia Leite e Aguiar foi defendida na área de Letras. A autora faz um estudo sobre os posicionamentos políticos e cinematográficos de Glauber Rocha e a maneira como influenciou um projeto de cinema brasileiro.

(6) *Glauber Rocha: de Xenofonte a Euclides da Cunha*, de Demétrio Panarotto, da Letras, busca demonstrar a influência de *O Sertão* de Euclides da Cunha e do filósofo grego Xenofonte na obra cinematográfica de Glauber Rocha.

(7) *Paulo Emílio e a emergência do Cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*, de Pedro Plaza Pinto, foi defendida na área de Comunicação Social. O tema principal é a forma como Paulo Emílio Sales Gomes influenciou o Cinema Novo a partir de sua atividade intelectual, principalmente na maneira como interagia com Glauber e David Neves.

(8) *Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros*, Alexssandro Ribeiro Moura, da Letras, trabalha as interligações entre as experimentações formais dentro dos filmes de Glauber Rocha e das letras de Manoel de Barros e como eles se interligam politicamente.

(9) *As imagens do Brasil na América Latina: permanências na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles*, de Eliska Altmann, da Sociologia, trada da recepção de obras do cineasta por críticos latino-americanos.

(10) *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser*

cinema nacional, de Frederico Osaman Amorim Lima, da História, discute a importância de Glauber e seus interlocutores para o estabelecimento de uma visão hegemônica sobre o que é o cinema brasileiro moderno.

(11) *O cangaço no cinema brasileiro*, defendida na área de Artes e Multimeios por Marcelo Vieira, faz um estudo sobre as diversas maneiras como os temas do cangaço e do cangaceiro apareceram na história do cinema brasileiro, além de fazer algumas considerações sobre Glauber Rocha.

(12) *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*, tese de Letras defendida na por Arlindo Rebechi Junior faz um estudo sobre a atividade escrita de Glauber Rocha, analisando sua trajetória de crítico e teórico de cinema para entender sua atuação no campo do cinema

A partir da introdução destas teses tentei mapeei as recorrências temáticas sobre Glauber Rocha. O objetivo deste mapeamento é testar a validade da seguinte hipótese: há, no campo de estudo sobre Glauber Rocha, representações mentais sobre o diretor que são compartilhadas pelos autores. Na etapa de codificação das teses, foi possível organizar o conteúdo em três grandes grupos de assuntos: cinema e recepção; atuação social e biografia; e trânsitos e atuação internacional. Dos três grupos, o que possui um número menor de referências e é menos discutido é o *trânsitos e atuação internacional* do diretor. Cinco dos 12 trabalhos falam sobre sua carreira e relações internacionais. A atuação social de Glauber surge em nove teses e o seu cinema é referenciado em 11 teses. A partir deles buscarei extrair as representações mentais mobilizadas pelos pesquisadores sobre o diretor, as quais descreverei nos subcapítulos a seguir.

4.1. Cinema e recepção

O tópico mais debatido pelos autores é o *cinema e recepção das obras de Glauber Rocha* e a representação mental mais consolidada é a do “Cinema Político”. É entre os autores consensual que Glauber Rocha realizou um cinema político, preocupado com o estado da população brasileira, realizando denúncias sobre o descaso e a exploração vivida pelo povo em sua época, além de transmitir uma valorização da identidade nacional e o ideal revolucionário, tanto na narrativa, quanto na estética. As palavras “político/política” e “revolução” estão entre as com cinco letras ou mais que mais se repetem no universo de teses. Politico/política aparece 2200 vezes,

enquanto revolução é usada 1293 vezes. Excetuando nomes próprios, político/política é a palavra mais usada.

Os trechos a seguir demonstram como os autores mobilizam esta representação sobre o diretor:

> *O jagunço Antônio das Mortes, alter ego de Glauber, contratado pela Igreja e por latifundiários, dizima aquelas manifestações, no intuito de livrar um casal de camponeses de suas influências deletérias. No final do filme, Manuel e Rosa encontram o mar, metáfora da revolução. Imbuído da visão etapista da revolução brasileira elaborada pelo PCB antes de 1964, o cineasta propugna a ideia de que ela parte da cidade para o campo, uma concepção eminentemente leninista de revolução. O litoral exerce função civilizatória no sertão, mediante a ação do intelectual marxista, que incita a consciência de classe dos sertanejos. Emblemático da radicalização do cineasta, cuja maior inspiração é Eisenstein, é o fato de Manuel, após ser injustiçado, assassinar o patrão, diferentemente do Fabiano de Vidas secas, que prefere migrar* (Castelo, 2010: 13).

> *Como veremos, Glauber toma como esteio sonoro composições populares e eruditas, que também são parte de outro projeto, como o próprio nacionalismo musical, no resgate da tradição popular, urbana e rural utilizadas como matriz para o desenvolvimento das formas eruditas* (Siqueira, 2014: 03).

> *O contexto do último momento da tese se estabelece indagando-se politicamente as posições de Glauber, suas rachaduras, seu conceito de nação, sua interpretação sobre o nacionalismo e o populismo, e este recorte seria, talvez, uma superextensão do espaço em branco ou de certo silêncio deixado pelos trabalhos anteriores, ao falarem do Glauber político sem examinar mais detidamente seu pensamento, apresentando, apenas, o impacto das declarações nas quais o cineasta expunha suas opiniões sobre a arte e a política e a repercussão dessas declarações em seus relacionamentos pessoais e junto ao público.* (Aguiar, 2010: 14).

> *A escolha específica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles como objeto de análise explica-se pelo fato de os dois cineastas expressarem a preocupação em representar aspectos singulares da sociedade brasileira (e latino-americana) em suas obras. Nesse sentido, ambos são lidos como "intelligentsias artísticas" empenhadas em projetos de produção cultural que promovem reflexões sobre identidades nacionais. Tal designação justifica-se diante da importância de ambos no debate cinematográfico nacional e latino-americano e pelo fato de suas obras se enquadrarem na presente proposta de pensar imagens "próprias" ao Brasil* (Altmann, 2008: 9).

Os fragmentos acima resumem como os pesquisadores percebem a política no cinema do cineasta baiano. O primeiro fala sobre a maneira como ele constrói seus filmes com uma motivação política transformadora. O segundo estende esta percepção para a música e argumenta que a trilha sonora, assim como toda a obra, tenta valorizar a cultura e a identidade nacional. O terceiro trecho aborda o pensamento político do realizador e a sua maneira de interpretar fenômenos da realidade nacional, enquanto no último, trata da preocupação recorrente de Glauber Rocha com o tema da identidade nacional.

4.2. Atuação social e biografia

Tratei na categoria *atuação social e biografia* todas as menções dos autores sobre a vida de Glauber Rocha e sua atividade como escritor de jornais e

revistas, além das estratégias que ele utilizou para manter-se relevante no cenário nacional e internacional. Duas representações mentais se impõem. A primeira é a de “Liderança Cultural”, ou seja, como Glauber Rocha se tornou um porta-voz e um agente privilegiado na disseminação da cultural nacional e latino-americana. A segunda é a percepção de que o diretor viva em conflito com adversários e, eventualmente, aliados. Batizei esta representação de “Indivíduo do Conflito”.

Sobre estas representações mentais, gostaria de esclarecer dois pontos: poderia trata-las como elementos objetivos da personalidade do diretor ou uma demonstração do seu caráter ao invés de formas arraigadas de representá-lo. Entretanto, creio que tais escolhas discursivas sejam mediadas por relações sociais, como os conflitos na legitimação de certas representações sobre outras. Bourdieu (2008b) afirma que é comum os biógrafos tratarem da vida do biografado como uma sucessão de eventos que o leva do ponto ‘a’ ao ‘b’ como se houvesse gatilhos que determinassem seu modo de vida. Ainda que as pesquisas não adotem a mesma postura, elas dão destaque maior a determinadas atitudes e experiências do que a outras. Um das explicações possíveis para isto está na forma como as representações sobre Glauber Rocha já fazem parte de uma seleção anterior feita no interior do campo. Não há nenhum impedimento aos pesquisadores de tratarem, por exemplo, dos afetos ao invés dos conflitos, contudo, há uma maneira padronizada de enquadrar sua trajetória. Como veremos, a maneira como os pesquisadores abordam a personalidade do diretor e os conflitos em que ele se envolvia estão representados nas seguintes passagens:

> *Privilegiou-se, nesse percurso, o período final da vida de Glauber, momento sempre polêmico e conturbado, tanto pelas alterações promovidas em sua cinematografia (e aqui a película A Idade da Terra representa, paradoxalmente, um ponto final e as reticências), quanto pelo seu envergamento político para o lado dos dois últimos generais da ditadura militar brasileira* (Aguiar, 2010: 14).
>
> *Nada mais distante do que as intempestivas participações de Glauber no cenário internacional, suas posições de ataque frontal à cultura européia, sua condenação sem tréguas ao colonialismo, sua crítica estética ao realismo socialista e as formas dramáticas do cinema político, enfim, suas diatribes e bate-bocas contra inimigos reais ou imaginários* (Cardoso, 2007: 14).
>
> *Quando se pensa nos mecanismos de produção de textos para Glauber, a questão se afunila ainda mais, pois é necessário apreender sua luta travada, uma luta simbólica, por sinal, que acontece num território de grande disputa entre as formas de produção, circulação e consagração de obras e textos de intelectuais e artistas* (Junior, 2011: 29).

Nestes trechos destaco as palavras: “ataque”, “disputa” e “polêmica”, pois elas resumem a maneira como as teses descrevem a relação entre

Glauber Rocha e seus adversários e, por vezes, aliados. A palavra ataque é utilizada 75 vezes, polêmica 120 e disputa 64. Mesmo que sejam menos usadas que outras, como revolução, a frequência demonstra como os autores enxergam o cineasta. *Liderança Cultural* é a representação mental mais recorrente neste tema, aparecendo em oito teses. Os fragmentos que representam melhor esta percepção são:

> *Os cinemanovistas, Glauber Rocha especialmente, buscando legitimar o movimento, escreveram bastante, produção que encobre artigos publicados em jornais e revistas, manifestos, epistolário, escritos de trabalho e livros de diversos gêneros. Não satisfeitos, produziram autobiografias e outras memórias sobre a corrente cinematográfica, na busca infrene de configurar uma tradição. Estas fontes escritas, ao explicitar a individuação/subjetivação dos cineastas, identificam os "outros" que os auxiliaram a se formar. Logo, foram de grande utilidade* (Castelo, 2010: 24).

> *Da mesma forma que Glauber não foi "eleito" o personagem central deste trabalho. Mas, considero que ele é, enquanto sujeito imerso numa teia de sensibilidades juvenis que se desenvolveu a partir dos anos 1950, alguém que articulou práticas e discursos capazes de dar legitimidade a um começo e desenvolvimento narrativos sobre o Cinema em questão* (Lima, 2012: 17).

> *Na segunda cena, as circunstâncias são outras. Glauber traz a carga de ser reconhecido e consagrado aqui e lá fora. Sua produção cinematográfica lista-se entre as mais importantes para o desenvolvimento do cinema mundial entre 1960 e 1970. É respeitado e goza de autoridade num grande espectro de intelectuais no mundo afora, ainda que estivesse ressentido com muitos deles. Em certa medida, Glauber aqui é promessa cumprida, cuja narrativa registra o fim de sua atuação, em desfecho melancólico de sua longa ação combativa* (Juniori, 2011: 17).

> *O cineasta manteve, ainda, uma rede de amigos entre produtores, críticos e diretores europeus e latino-americanos, cultivando, por correspondência e encontros pessoais, relações afetivas e profissionais que duraram anos e deram origem aos filmes analisados nesta tese. Além disso, os anos vividos no exílio, entre 1971 e 1976, em Cuba, na Itália e na França serviram para aprofundar sua experiência com o cinema mundial* (Cardoso, 2007: 17).

As passagens acima resumem bem a forma como a liderança de Glauber Rocha é vista por parte dos pesquisadores. A primeira fala da sua energia enquanto uma jovem liderança do Cinema Novo em busca da consolidação do movimento e de sua linguagem. A segunda lida com um líder maduro, capaz de influenciar a luta pela legitimidade de um modelo de cinema. O terceiro excerto vai mais adiante ao descrevê-lo como uma liderança continental e um intelectual consagrado mundialmente. Na última passagem há um Glauber Rocha articulista, que mobiliza suas redes sociais para evidenciar e dar relevância aos seus filmes e discursos. Todas elas lidam com seu modo de se colocar nos espaços e suas estratégias para tornar-se um ator relevante em várias relações.

4.3. Trânsitos e atuação internacional de Glauber Rocha

O trânsito e atuação internacional de Glauber Rocha é focada em dois vértices: sua relação com o 'terceiro-mundo', e o modo como se relacionava com os países desenvolvidos, sobretudo a Europa. A primeira representação mental utilizada para argumentar sobre a forma como Glauber Rocha tratava os países subdesenvolvidos diz respeito ao seu ideal de articulação estética e política do cinema criado nos continentes pobres, além da sua resistência perante a colonização cultural:

> *Ele estabeleceu as bases deste programa que, embora não chegasse a ser efetivado, conseguiu esboçar o que estaria em jogo. Inspirado numa perspectiva que definiu como "cinema tricontinental", Glauber pretendeu liderar uma revolução cultural que tomaria de assalto o campo cinematográfico mundial* (Cardoso, 2007: 15).
>
> *Glauber Rocha não somente residiu em Cuba, produzindo junto ao ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos), como também teve fortes laços artístico-ideológicos com as práticas revolucionárias antiimperialistas* (Altmann, 2008: 9).
>
> *O título do artigo é Glauber Rocha par cœur, de tête et dans un corps e a sua fatura se dirige para essa enumeração conclusiva após explicar o desejo do cineasta de um cinema livre, "verdadeiro" e "descolonizado", um cinema empenhado, enfim, na "autêntica expressão de um povo" – através de um cinema "artisticamente e economicamente adulto". Tais vetores articulados, entretanto, na mesma circunvolução de um projeto de cinema cuja energia se investe de uma reflexão de alcance global, sobre a totalidade do problema cultural e sócio político do brasileiro, terceiro-mundista, latino-americano, universal (Pinto, 2008: 85).*
>
> *Com relação à voz over que se sobrepõe à cena, poderíamos comentar o "portunhol" de Glauber: se este pode ser visto como uma idiossincrasia do cineasta, podemos também interpretá-lo como elemento formal constitutivo do filme, que aponta, uma vez mais, para uma noção de unidade latino-americana, o portunhol figurando aí como língua latino-americana por excelência, que uniria o Brasil à América Hispânica* (Gutierrez, 2014: 77).

Em comum, nestes fragmentos, está a percepção de que Glauber Rocha buscava unir as problemáticas do "terceiro-mundo" em um projeto estético e político que produzissem uma integração a partir daquilo que aqueles países teriam em comum: miséria, exploração e colonização. Sua imagem de militante é central para os autores, mesmo que seu projeto se realize apenas parcialmente e de maneira contraditória, já que o único filme realizado fora do país que não tem capital ou locação europeia foi História do Brasil (1972-1974), montado no seu exílio em Cuba. Sobre a relação do cineasta com o hemisfério norte, duas representações se destacam: a de cineasta consagrado, divulgador da cultura brasileira e latino-americana e a de polemista anti-colonização, defensor dos interesses dos países subdesenvolvidos. A primeira representação é descrita da seguinte maneira:

> *O Cinema Tricontinental garantiu, mesmo que por um curto período, um patamar de debate com a crítica européia que, efetivamente, transformou a*

> *representação dos intelectuais brasileiros em interlocutores dotados de cultura própria* (Cardoso, 2007: 15).
>
> *Glauber foi um intelectual de muita mobilidade em suas ações intelectuais e culturais. Esteve ambientado não só no Brasil, como participou de um amplo debate cultural no hemisfério norte. De uma ampla capacidade de adaptação às diversas experiências e circunstâncias que ele enfrentava, seus escritos refletem os passos dessas transformações* (Junior, 2011: 30).
>
> *Nele, a presença dos atores Francisco Rabal – protagonista de Nazarín (Buñuel, México, 1959), que Glauber elogia no texto "Os 12 mandamentos de Nosso Senhor Buñuel" (2006a) –, e Pierre Clementi – protagonista de Porcile (Pasolini, Itália/França, 1969), ator francês com quem Glauber realizara uma entrevista em Roma junto a Straub, Bertolucci e Jancso* – também aponta para o diálogo com a cinematografia europeia (*Gutierrez, 2014: 59).*

Os trechos mostram um Glauber Rocha com bom trânsito no cenário europeu, em diálogo com outros cineastas, podendo acessar atores de prestígio, além de um respeitado nome com alcance grande o suficiente para ter voz internacionalmente, feito raro dentre intelectuais do hemisfério sul. A segunda relação, contudo, é tratada com traços mais vivos:

> *Nada mais distante do que as intempestivas participações de Glauber no cenário internacional, suas posições de ataque frontal à cultura européia, sua condenação sem tréguas ao colonialismo, sua crítica estética ao realismo socialista e as formas dramáticas do cinema político, enfim, suas diatribes e bate-bocas contra inimigos reais ou imaginários* (Cardoso, 2007: 12).
>
> *Cabezas cortadas (1970) foi realizado por Glauber Rocha na Espanha, logo após Der leone have sept cabezas (Brasil/Itália/França, 1970), rodado na África. Nestes dois filmes, que não foram bem recebidos pela crítica europeia, Glauber entabula um diálogo com o pensamento cinematográfico que circulava então, principalmente na Europa* (Gutierrez, 2014: 58).
>
> *Bastou que a notícia da exclusão da premiação de seu A idade da terra circulasse para que começassem seus protestos cheios de discursos inflamados, algo entre a indignação e a raiva. Ali mesmo no saguão do Hotel Excelsior, Glauber encontrou Louis Malle, um dos premiados, e sem medir palavras deixa clara sua posição ao cineasta francês: "você ganhou o Leão de Ouro porque as cartas estavam marcadas, você venceu porque o seu filme foi produzido pela Gaumont, uma multinacional imperialista". Na sua cabeça, "Malle é um cineasta de segunda classe", e tal como os outros dois premiados - Cassavetes e Angelopoulos -, não faziam jus ao prêmio* (Junior, 2011: 22).

É possível notar por estas passagens que os pesquisadores observam uma ambiguidade na relação entre o diretor baiano, críticos e artistas dos países desenvolvidos. Por um lado a colaboração e a admiração, por outro a repulsa à maneira como os países desenvolvidos tratavam seus contrapartes pobres. O último fragmento demonstra como, próximo do fim de sua vida, esta ambiguidade se tornou conflito total, com o distanciamento entre o diretor e o establishment cinematográfico europeu e americano.

Levando em consideração o que expus nestes três últimos subcapítulos, vemos que as teses orbitam em torno de poucas representações mentais comuns dentro dos três assuntos principais,

validando, assim, a hipótese proposta. Em resumo, os pesquisadores representam o cineasta como um artista e intelectual engajado, defensor apaixonado da integração política e cultural dos países subdesenvolvidos e um militante anti-colonialismo cultural respeitado em todo mundo, mesmo envolvolvido constantemente em conflitos com aliados e adversários para defender o que acreditava, além de ser uma liderança de um cinema nacional que tinha como objetivo unir a renovação estética com causas políticas revolucionárias. Se existem representações firmadas sobre o diretor, elas se originam a partir de disputas de legitimidade dentro de determinado campo. Apesar de não conseguir analisar o momento do conflito ou o processo de estabelecimento destas representações, no próximo subcapítulo demonstrarei que existe um grupo restrito de autores que são referências para os estudos sobre o cineastas.

4.4. O campo de estudos sobre Glauber Rocha

Após corroborar a primeira hipótese e apontar as representações mentais que existem sobre Glauber Rocha, neste subcapítulo pretendo ratificar minha segunda hipótese, a de que o compartilhamento de representações por parte dos autores das teses vem do uso de uma bibliografia recorrente. Como expus na discussão metodológica, farei o uso da metodologia bibliométrica (Melo, 1999) para atestar a frequência com que determinadas obras e autores são utilizados. Aponto que para serem elegíveis para o estudo, o autor deve ter pelo menos duas obras citados em mais de uma tese. Adotei este critério por considerar que é um indicativo de que estes especialistas possuem uma reflexão mais detida sobre cinema ou sobre Glauber Rocha. Com isto em conta, foram encontrados 16 intelectuais.

Deles, Jean-Claude Bernadet e Ismail Xavier são os que possuem mais trabalhos citados nas teses, com sete livros cada, seguidos por Glauber Rocha e por Paulo Emílio Sales Gomes, com seis e cinco obras, respectivamente. Além disto, os quatro autores possuem a maior presença nos trabalhos. Ismail Xavier e Glauber Rocha são referências em todas as teses, enquanto Gomes e Bernadet são referenciados em dez pesquisas. Outros autores são relevantes, como vemos no quadro abaixo, mas deixo o destaque para os quatro.

Tabela IV.1.1: Número de obras citadas por autores com mais de uma obra citada e número de teses em que Glauber está presente

Autores	N.º de obras citadas	N.º Teses em que Glauber está presente
BERNARDET, Jean-Claude	7	10
XAVIER, Ismail	7	12
ROCHA, Glauber	6	12
GOMES, Paulo Emilio Sales	5	10
AVELLAR, José Carlos	4	7
AUMONT, Jacques	3	7
BOURDIEU, Pierre	2	5
CAETANO, Maria do Rosário	2	4
DELEUZE, Gilles	2	5
EISENSTEIN, Sergei	2	5
GERBER, Rachel	2	8
NAGIB, Lúcia	2	6
NEVES, David E	2	3
SALEM, Helena	2	3
STAM, Robert	2	8
VIANY, Alex	2	7

Fonte: Elaboração do autor.

A frequência com que estes autores aparecem nas bibliografias e o volume de obras que eles possuem nestes trabalhos demonstra a importância que eles têm para o campo de estudo sobre Glauber Rocha e o cinema no Brasil. Esta é uma evidência de que há pouca margem para que os pesquisadores que escreveram teses sobre o assunto façam grandes modificações ou escapem das representações mentais perenes, pois se encontram dentro de relações de dominação, onde autores consagrados, mesmo que não diretamente, conseguem se impor sobre os outros e suas formulações se tornam canônicas para aquele campo em questão.

Podemos afirmar que eles se tornam relevantes dentro de um campo de estudo a partir de uma série de relações dentro dos seus campos respectivos, seja ele da arte ou da ciência (Bourdieu, 2004). Glauber Rocha é o símbolo destas relações e grande parte das pistas se encontram nas próprias teses. Sua potência e influência, descrita por diversos pesquisadores, ultrapassam as fronteiras do cinema e se colocam sobre os intelectuais que pesquisam sobre ele. Seus livros, como veremos na próxima tabela, podem se tornar guias para os trabalhos. Mesmo que inadvertidamente, os pesquisadores podem reproduzir noções que estão pré-estabelecidas dentro dos escritos do cineasta (e de outros indivíduos) e quando não as reproduzem, é contra elas que os estudos se colocam. Esta relação entre pesquisador e pesquisado demonstra como interagem dois

campos distintos. A ciência interfere no campo da arte quando discute questões relativas ao último, como a obra e vida de um cineasta, e o campo da arte revida pela potência do próprio objeto escolhido: ele foi um grande produtor de conhecimento sobre si próprio, levando as regras da arte para dentro do jogo científico.

Tabela IV.1.2: Livros presentes em seis ou mais teses

Livro	N.º de Teses
ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo	12
ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro	11
XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal	10
BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema.	9
XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome	9
ROCHA, Glauber. O século do cinema	9
GOMES, Paulo Emilio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento	9
XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno	8
VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo	8
ROCHA, Glauber. Cartas ao Mundo	8
GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente	8
BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro	6
XAVIER, Ismail. O olhar e a cena	6
VIANY, Alex: Introdução ao cinema brasileiro	6
GERBER, Rachel; GOMES, Paulo Emílio Sales (orgs). Glauber Rocha	6
BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Brasileiro: propostas para uma história	6
GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha, esse vulcão	6

Fonte: Elaboração do autor.

Outro aspecto que gostaria de chamar atenção é sobre as áreas do conhecimento dos especialistas mais referenciados pelos estudos. A maior parte deles são teóricos do cinema, não sendo, necessariamente "pesquisadores", em um *stritu sensu*, como o próprio Glauber Rocha. Dos 16 autores, 12 são teóricos ou críticos de cinema, acadêmicos ou não. Vale indicar que a maioria das teses não foram defendidas em estudos cinematográficos de crítica ou teoria, mas em áreas como Letras e Ciências Sociais. Partindo das evidências apresentadas, é possível afirmar que a segunda hipótese que apresentei está correta. O número restrito de especialistas sobre cinema e Glauber Rocha recorrentes nas teses é uma das formas de explicar porque seus autores trabalham sobre um número pequeno de representações mentais, reproduzindo certas percepções existentes acerca do cineasta. Concomitantemente, foi possível visualizar certa influência do campo artístico sobre o científico e vice-versa, uma vez que os estudos são interdisciplinares nos dois caminhos: o campo científico tenta desvelar aspectos da criação e trajetória de um artista e utilizam, para isto,

referências que não são, especificamente, do campo científico, mas da teoria do cinema e da crítica, além da importância do próprio Glauber Rocha para os estudos sobre si.

5. Considerações finais

Como pudemos ver neste capítulo, Glauber Rocha é objeto de diversas teses de doutorado defendidas entre 2006 e 2015 nas mais variadas áreas, como Letras, História e Ciências Sociais. Com temas variados, estas pesquisas possuem uma coisa em comum: trabalham sobre representações mentais que pouco variam de uma a outra. Com o uso da análise de conteúdo, identifiquei três temas principais nos estudos: *cinema e recepção, atuação social e biografia e trânsitos e atuação internacional*. Cada um destes temas possui suas representações mentais. Em Cinema e recepção, a representação mais utilizada é a do cinema político. Segundo os autores, a obra do diretor é marcada pelo forte subtexto político objetivando a denúncia das condições vividas pela população brasileira e a mudança social radical (Cfr. Lima e Guerra, 2016). Em Trânsitos e atuação internacional dá-se atenção às relações que o cineasta têm com o hemisfério norte e sul, seja o conflito com o primeiro ou os ideais com relação ao segundo. Em Atuação social e biografia, as pesquisas falam sobre sua condição de líder cultural e dos embates que se envolveu com adversários e aliados.

A seguir, verifiquei que existe um campo de estudos estabelecido sobre Glauber Rocha e que o diminuto número de especialistas aos quais os pesquisadores recorrem é uma das formas de explicar a constância nas representações mentais existentes nas teses. Autores como Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardett e Ismail Xavier despontam como os mais importantes, por terem tanto um grande número de obras citadas, como estão presentes na maioria das teses estudadas. Por fim, argumentei que a relação entre campo científico e artístico, pelo menos para o universo desta pesquisa, é forte. A influência mútua pode ser notada principalmente pela influência que Glauber Rocha tem sobre as investigações, como pela interdisciplinaridade das mesmas e dos autores aos quais elas recorrem.

Referências Bibliográficas

Aguiar, A. L. L. e (2010). *Glauber em crítica e autocrítica* (Tese de doutoramento). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Altmann, E. (2008). *As imagens do Brasil na América Latina: permanências na crítica dos cinemas de Glauber Rocha e Walter Salles* (Tese de doutoramento). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Bardin, L. (1979). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

Bentes, I. (1997). *Cartas ao mundo.* São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp.

Bourdieu, P. (2007). *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2008a). *Economia das trocas linquísticas*. São Paulo: EDUSP.

Bourdieu, P. (2008b). *Razões práticas*. Campinas: Papirus Editora.

Cardoso, M. (2007). *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução* (*1969-1974*) (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo.

Castelo, S. C. (2010). *A ética revolucionária: utopia e desgraça em Terra em Transe* (*1967*) (Tese de doutoramento). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

Ginzburg, C. (2009). *Mitos, emblemas, sinais*: *Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.

Goldenberg, M. (2004). *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Gomes, J. C. T. (1997). *Glauber Rocha: esse vulcão*. São Paulo: Nova Fronteira.

Gutierrez, M. A. (2014). *Um momento crítico de tomada de consciência latino-americana: o cinema moderno da américa latina e as letras* (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade Federal de São Paulo.

Junior, A. R. (2011). *Glauber rocha, ensaísta do Brasil* (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Lima, F. O. A. (2012). *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional* (Tese de doutoramento). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.

Lima, F. O. A. & Guerra, P. (2016). Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, docilidade e medo em Aniki-Bóbó, de Manoel de Oliveira. *Tempo (Niterói, online)*, Vol. 22, n.º 40, pp. 283-301.

Melo, M. P. da C. e (1999). *Quem explica o Brasil*. Juiz de Fora: Editora UFJF.

Moura, A. R. (2013). *Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros* (Tese de doutoramento). Goiania: Universidade Federal de Goiás.

Panarotto, D. (2012). *Glauber Rocha: de xenofonte a Euclides da Cunha, de Euclides da Cunha a Xenofonte* (Tese de doutoramento). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Pinto, P. P. (2008). *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves* (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Siqueira, A. R. (2014). *A sonata de Deus e o diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha* (Tese de doutoramento). São Paulo: Universidade Estadual Paulista.

Vieira, M. D. S. (2007). *O cangaço no cinema brasileiro* (Tese de doutoramento). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Outras Referências

Rocha, G. (1963). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [Motion Picture]. Brasil: Copacabana Filmes/Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.

Rocha, G. (1967). *Terra em Transe* [Motion Picture]. Brasil: Copacabana Filmes/Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. Brasil: Mapa Filmes.

Rocha, G. (1969). *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* [Motion Picture]. Brasil: Mapa Filmes/Claude Antoine Films.

Rocha, G. (1977). *Di* [Motion Picture]. Brasil: Embrafilme.

Rocha, G. (1989). *Idade da Terra* [Motion Picture]. Brasil: C.P.C. Cinematografica/Centro de Produção e Comunicação (C.P.C.)/Embrafilme/Filmes 3/Glauber Rocha Comunicações Artísticas.

IV.2. Cultura *pop* e nostalgia na contemporaneidade: apontamentos iniciais sobre arquivo, memória e o YouTube como um espaço heterotópico

IV.2. Pop culture and contemporary nostalgia: initial notes on archive, memory and YouTube as a heterotopic space

Thiago Pereira Alberto

Resumo

No presente capítulo pretendemos analisar o YouTube, através da possibilidade do arquivamento infindável que o *Website* parece proporcionar, como um campo de análise notável em desvelar a relação entre arquivo e memória como um traço formativo para a noção de cultura *pop* na contemporaneidade. Reconhecendo o lugar ocupado pelo *pop* na expressão subjetiva do sujeito inserido na cultura atual, buscamos analisar o site como um espaço heterotópico e deste modo, um imenso repositório da experiência individual, traduzida no armazenamento digital da reminiscência pessoal, ativando nos usuários escavações afetivas, onde criam-se produções de sentido específicas centrados nas especificidades deste aparato que, em seus aspectos relacionais, parecem formatar um importante fenômeno comunicacional centrado na ideia de nostalgia e consumo retro.

Palavras-chave: arquivo, cultura *pop*, nostalgia, YouTube.

Abstract

In this chapter we intend to analyze YouTube, through the possibility of the endless archiving that the site seems to provide, as a remarkable field of analysis in unveiling the relation between archive and memory as a formative trait for the notion of pop culture in the contemporaneity. Recognizing the place occupied by pop in the subjective expression of the subject inserted in the current culture, we seek to analyze the site as a heterotopic space and thus an immense repository of the individual experience, translated into the digital storage of personal reminiscence, activating in the users affective excavations, where specific productions of meaning centered on the specificities of this apparatus are created which, in their relational aspects, seem to form an important communicational phenomenon centered on the idea of nostalgia and retro consumption.

Key words: archive, pop culture, nostalgia, YouTube.

1. Introdução

Partindo da premissa de que vivemos tempos de transformações espessas nos processos comunicacionais e, por conseguinte, dos nossos modos de vida, sublinhamos no presente capítulo algumas questões primordiais relativas aos lugares do arquivo e da memória a partir das alterações tecnológicas advindas destas novas possibilidades – onde os média

reconfiguram práticas, rotinas e possibilitam redimensionamentos de diversas ordens (do coletivo ao individual) no tecido social. Filtramos nossa análise a partir de balizas que são caras à nossa pesquisa de doutoramento[193] e, dessa maneira, o exame proposto aqui se dá em três etapas. Inicialmente, tentamos dimensionar sinteticamente a noção de uma cultura *pop* assumindo-a como um campo que modula diversas sensibilidades do sujeito contemporâneo. Entre estes sensíveis, destacamos uma expressão que consideramos central, a nostalgia, e sugerimos como ela se conforma diante das relações entre arquivo e memória em relação ao repertório desta mesma cultura *pop*.

Tomamos a nostalgia como um *pathos*, onde se estabelece como uma "estrutura de sentimento" que cumpre objetivos societários como reconhecimentos e representações de pessoas e tipo de pessoas, sensibilidades, em lugares e tipos de lugares e identidades, que podem ser praticados numa gama muito extensa, "das formas mais coletivas às mais individuais", como sugere Williams (1992: 128). Nessa direção, esta *pathemia* 'contamina' tanto aspectos objetivos da cultura *pop* – em vídeos, música, cinema, televisão, através de noções como retromania, sugerida por Reynolds (2011) – quanto na forma em que os sujeitos expressam e partilham esse sentimento. Assim, nosso segundo vetor analítico se dá em pensar como expressam e se articulam os média numa era de redes, dispositivos e interações *online* em um contexto de complexas transformações do *status* da memória e da percepção temporal na cultura contemporânea, a partir da plataforma *YouTube* como objeto de exame. Tanto no ato de postar e compartilhar materiais audiovisuais quanto no registro de comentários, o *YouTube* parece se apresentar como um novo território de fronteiras fluídas, muito além do seu apelo como inovação tecnológica: se situa como um dos lugares da experiência de uma ação que já não se confunde com o aqui (espaço) e agora (tempo) da ação imediata. Dessa forma, para além de atestar o lugar ocupado do *pop* na expressão subjetiva do sujeito inserido na cultura atual, o *YouTube* registra também a centralidade dos discursos sobre a memória destas mediações ao se dispor como um repositório midiático ideal – um arquivo – para visualizações nostálgicas dos usuários, que confirmam a força de um *pathos nostálgico* ao registrar, através de postagens, comentários

[193] O capítulo aqui apresentado é um recorte da tese "*But Don´t Forget The Songs That Saved Your Life*: The Smiths, YouTube e a centralidade da nostalgia no pop contemporâneo", orientada pela Professora Doutora Simone Pereira de Sá na Universidade Federal Fluminense (Niterói/RJ) e com Estágio Doutoral na Universidade do Porto sob supervisão da Professora Doutora Paula Guerra.

e compartilhamentos, performatizações de afetos, gostos, lembranças e narrativas memoriais (Guerra, 2018).

O nosso último ponto consiste em sugerir primeiros apontamentos para se pensar esta plataforma como um espaço heterotópico[194] e, deste modo, um imenso repositório da experiência individual, traduzida no armazenamento digital da reminiscência pessoal. O conceito de heterotopia, proposto por Foucault (2001), sugere, através de leituras amplas, a existência de *outros espaços* que são mapeados como uma espécie de *justaposição* de diferentes tempos e diferentes lugares que se conectam sob a lógica de rede, termo este caro ao pensamento contemporâneo nos estudos de comunicação. Dessa forma, sugerimos o *YouTube* como um possível campo de análise notável em desvelar um lugar para a memória da cultura *pop* contemporânea.

A partir de um amplo escopo de autores (Boym, 2001; Davis, 1979; Holbawchs, 2006) podemos pensar que a nostalgia é uma espécie de memória amplamente subjetivada, valorizada e produzida pela reflexão sobre as coisas (objetos, pessoas, experiências, idéias) associadas ao passado, atravessada e posteriormente externada por emoções, reflexões, idealizações. Seria uma forma de tonalizar as lembranças de forma ainda mais explícita, positivamente ou negativamente. Para além disso, é um sentimento do nosso *self*: como sugere Hall (2005), se a noção de identidade também se constrói a partir dos nomes que damos às diferentes maneiras que nós estamos posicionados, e nos posicionamos, nas/e às narrativas do passado, a nostalgia seria um dos meios à nossa disposição para o interminável trabalho de construção, manutenção e reconstrução de quem somos (Davis, 1979). Portanto, se estamos inseridos em um contexto de sociedade, a nostalgia não é apenas acionada pelo passado pessoalmente experimentado, mas também pode ser evocada por entendimentos coletivos do passado, que não necessariamente precisam ter sido *vividas* por alguém. A sentimentalização da memória surge tanto de um passado pessoalmente

[194] Proposta por Foucault em 1966, em uma conferência radiofônica na França, mas só publicada em "Outros Espaços" (1984), a noção de heterotopia diz de lugares pertencentes à dimensão teológica do futuro (ou seja, utópicos, no sentido de terem uma dimensão do impossível), mas que se concretizam como espaços existentes, espaços de exceção, espaços materiais e imateriais que vigoram como convergentes contestações míticas e reais do espaço que vivemos. São as nossas chances de ver "outros espaços" escondidos nos signos e situações por vezes óbvias do real; ou, como aponta Soja (1995: 15), outros espaços que estão frequentemente "obscurecidos da visão pela ênfase excessiva na sua opacidade empírica, ou em sua transparência idealizada"

experimentado (autobiográfico) quanto de uma interpretação compartilhada de um passado (coletivo), em processos que não são necessariamente mutuamente exclusivos, pois uma rede de associações pode ter elementos de cada um.

Tomando como exemplo a música (uma das expressões mais notáveis da presença da cultura *pop*), nas últimas décadas, um amplo escopo de autores (De Nora, 2001, Van Djick, 2015) propõem pensar seu papel tanto como componente vital da expressividade e lembrança individual das pessoas, tanto como um elemento constitutivo da construção de identidade coletiva e patrimônio cultural, de onde memória e constituição do *self* se entrelaçam de forma marcante. Logo, podemos assumir, que como outras possibilidades de representação dos sujeitos, a música *pop*[195] se apresenta como uma ferramenta fundamental para entender "nós mesmos a partir de formas históricas, étnicas, classes sociais, gêneros e temas nacionais" e afirma-se como "uma experiência de identidade", ao oferecer um senso de você mesmo e dos outros ao compartilhar sentimentos, valores, e gostos (Frith,1996: 85).

Compartilhar, ouvir, trocar músicas e falar sobre ela, além de ser uma forma de ritualizar seu uso, pode criar uma sensação notável de pertencimento, ao conectar o senso de identidade de uma pessoa a uma comunidade e a uma geração, ou seja, a um espaço e tempo específicos. Diante disso, apontamos o papel da lembrança neste processo diante da possibilidade de expressão da memória em um contexto onde podemos plenamente nos reconectar (através de um complexo espesso de sistemas midiáticos, redes sócio técnicas e demais dispositivos interacionais) 'voltar' para os antigos tempos/espaços que cumpriram papéis importantes ao dimensionar nossas existências.

Assim, nos interessa pensar a presença de elementos da cultura *pop*, como a música, como um estímulo das memórias do passado, através de situações geradas no presente. Em suma, a nostalgia, neste encadeamento lógico, nasce de um *agora* (a escuta de uma canção, a audiência de um vídeo

[195] Assumimos aqui, de início, que as pessoas se tornam conscientes de suas memórias emocionais e afetivas, pessoais ou coletivas, por meio da cultura *pop*. Tomando como exemplo a música, Cross (2015) nos lembra que a canção popular criou um léxico único de memória musical: a melodia pop moderna possúi enquadramentos estruturais que também estão pautados pela sua capacidade de fácil memorização, onde ela deve propôr ao ouvinte algo curto e familiar, fácil de cantar e tocar, que soe atual e que, frequentemente tematize questões universais, o que explica por exemplo a profusão de músicas sentimentais ou românticas.

antigo), desejando um *antes* (onde eu estava quando estes elementos sonorizavam minha vida; com quem eu estava; o que aconteceu), considerando que a rememoração sentimentalizada é, seguramente, mais um efeito na longa lista de sentidos possibilitada pela presença cotidiana da música em nossa sociedade (De Nora, 2001). Assim, se a nostalgia ascende como um elemento marcante na identidade da vida contemporânea, é porque também atravessa a cultura *pop*, como mediação e modulação do *self* de amantes de música, ou parte da constituição destes como "sujeitos pop" (Alberto, 2013), especialmente com as possibilidades de arquivamento midiático atuais. Este cenário proporciona um campo extenso de novas investigações, no inseparável âmbito das mensagens e dos meios no tecido comunicacional.

2. O passado como aspecto central da cultura *pop* contemporânea

Inicialmente, torna-se importante balizar aqui o que chamamos de cultura *pop*, no sentido de entender qual o lugar do arquivo neste contexto e em como ele impulsiona uma prática memorialista em plena atuação na contemporaneidade, já que tensionamos a ideia de cultura pop para além da concepção por vezes estratificada de algo efêmero (de extinção em curto prazo) e descartável (facilmente esquecível) - mas sem deixar de considerar tais efeitos como distinções importantes em nosso escopo de análise. Para além, pensamos a ideia de *pop* aqui como uma linguagem, historicamente derivada da *pop art*, na década de 1950, mas que foi ampliada para diversas outras práticas sociais desde então, se configurando em uma espécie de sensibilidade, que atravessa o sujeito contemporâneo através de seus variados espraiamentos midiáticos (músicas, filmes, séries, moda, cultura digital) e que, por vezes, se caracteriza por sua possibilidade de permanência na experiência afetiva de cada um; experiência que, do ponto de vista do acesso, se configura de formas cada vez menos perenes, em função das possibilidades de arquivamento gerados pelo progresso tecnológico, simbolizado no presente artigo pelo site *YouTube*.

Falamos, portanto, de uma vida *mediada* pelo *pop*, que através de representações e reconhecimentos da cultura midiática que nos cerca, vai responder a uma nova sensibilidade, percebida no sentido de decodificar uma noção de pop em uma espécie de autoconsciência, já que pensar a cultura pop como uma "espécie de continuação da vida por outros meios" (Alberto, 2013: 78) é também entender que o *pop* é fruto da codificação entre desejos

pessoais e regimes estéticos vindos da mutação que a arte e a produção cultural sofrem a partir dos efeitos dessa sociedade informatizada e midiatizada que vivemos. Ou seja, o *pop* impulsiona processos de subjetivações nos sujeitos, pois também é também "uma presença cotidiana e constante em nossa vida[196]a diária, enquanto ligamos e desligamos, indo de um espaço, de uma conexão midiática para outra" (Silverstone, 1999: 20).

Desse modo, é via cultura *pop* que o sujeito contemporâneo recolhe algumas de suas referências imediatas, onde tece sua cartografia pessoal para ler a sociedade onde está inserido; seu *innerswelt* (o *self* interior) é também moldado pelo *lebbenswelt* (o mundo da vida, exterior), o que vê na televisão, pelo que escuta no rádio, pelos filmes a que assiste, pelos *sites* que frequenta. E assim, temos o cenário de uma vida mediada pelo *pop*, onde a *imagerie* e a sensibilidade *pop*, notada no campo das artes visuais na segunda metade do século XX, se cristaliza no corpo contemporâneo transcrevendo subjetividades. Assim, em uma tentativa de sistematizar e sumarizar uma dimensão histórica, convocamos Silveira (2013: 9-10), para traçar alguns eixos que são definidores para a concepção de uma noção espessa do que é cultura *pop*, onde já destacamos sua aderência aos meios de comunicação de massa, ao vê-la como um braço permanente da cultura midiática, já que ambos possuem não apenas historiografias atreladas, mas como o balaio *pop*, em suma, diz de um "grupo de objetos culturais voltados à disseminação midiática mais acentuada possível". Para além, o autor sublinha, como traços formativos do *pop*: a) a ideia de uma cultura de mercado, sob a lógica de um regime mercantilista, capitalista, produzido sob o "imperativo do lucro"; b) o caráter hedonista e de entretenimento, capaz de despertar comportamentos apaixonados, de fixação, o "domínio dos afetos e certa antropologia das obsessões", como nota o autor; c) a cultura jovem urbana, eivada na discussão cara ao século passado entre a dissolução ou os câmbios entre alta e baixa cultura, que tem origem, tanto nos Estados Unidos nos *baby boomers* do pós-guerra, quanto nas ordens periféricas europeias, que se diferencia (e se afirma e se identifica) na distância com o

[196] Também por isso, o *pop* nos parece inescapável, até por sua filiação arterial com a mídia, que opera hoje como uma espécie de "organizador principal da sociedade", seu processo interacional de referência, como aponta Braga (2006:2). Mais do que modos de organizar e transmitir mensagens, a midiatização se transforma em um padrão para ver as coisas e articular pessoas; é parte fundamental na construção do tecido social. A cultura *pop* parece atuar de forma semelhante, transfigurando os desejos, âmbitos de criação e interação dos sujeitos midiatizados, sem necessariamente corresponder a algo alienante ou meramente devoto às lógicas mercantilistas, e que também modula subjetividades de forma mais individual.

beletrismo, e a empáfia da elite cultural, ou seja, é decorrente dos ajustes de conta, das reapropriações simbólicas, das guerrilhas semióticas da *working class*; d) por último, seu caráter transnacional, que instaura comunidades, gostos e repertórios que rescindem de barreiras geográficas ou de soberanias políticas.

Pretendemos acrescentar a esta eficiente sistematização o caráter "retrovisor" do *pop* contemporâneo, ou seja, a capacidade da cultura *pop* hoje se alimentar de seu próprio repertório; a lógica *pop will eat itself* espelhada em sua necessidade de canonizar suas consagrações em repetições que se performam continuamente através de remediações e intermediações nos dispositivos midiáticos disponíveis na contemporaneidade. Aqui, destacamos a centralidade do arquivo, via mídia, como força propulsora do *pop* contemporâneo; o que pode dizer de um sensível nostálgico, cimentado sob uma possível febre memorialista, como notada por autores como Reynolds (2011) e Huyssen (1996).

Essa característica, marcada por um tom intoxicante e febril, Reynolds (2011) chama de retromania: o grande apego da cultura *pop* ao seu próprio passado e o constante uso de referências a si mesmo, bem como a volta de diversos elementos de décadas passadas ao presente. Assim, podemos pensar no retro neste ambiente como um arranjo que envolve as possibilidades de replicar com o máximo de exatidão traços marcantes de um passado relativamente imediato, a partir da farta disponibilidade de documentação arquivada (fotografias, vídeos, gravações de música, Internet) que se conecta diretamente com a cultura de consumo e *pop* - portanto o retro não está nos museus ou nos leilões da alta cultura e sim nos sebos, mercados de pulga, etc. O retro não necessariamente idealiza ou sentimentaliza em excesso o passado: sua tessitura nostálgica se liga à ideia de diversão e um possível charme e diferencial estético, sendo assim pouco purista e mais irônico e eclético, usa este passado como um arquivo de materiais onde seja possível extrair um capital cultural, ou subcultural (que, especialmente nas últimas décadas, é ilustrado pela figura do *hipster*) a partir de reciclagens e recombinações. Neste sentido, talvez o retro é mais a respeito de uma espécie de estetização do presente do que o desejo de voltar ao passado que

intenta rever e reviver, mas sem neutralizar esse inegável verniz nostálgico[197]. Como sugere Cross (2015), o retro se cristaliza como uma *past fashion* (uma moda passadista), uma modalidade de consumo nostálgico que exprime a identificação com o passado com e através de suas distintas materialidades (arte, música, roupas) que produz formas distintas de *memory making* (ou produção de memória) e corporifica passados particulares ou coletivos em possessões pessoais, exprimindo uma fixação pela experiência nos chamados anos de formação e concatena a memória tanto como um sinal de distinção, de autoridade, de respeito e evocação às origens (significado no colecionismo, no detalhismo, no fetiche por relíquias), como recordações íntimas.

Esse panorama, no ambiente da música *pop*, é constituído através de diversos elementos: desde a quantidade relevante de documentários em torno de certa historiografia *pop*, passando pela lógica fantasmagórica do *sampler* e dos *mash-ups*; alcança a reabilitação do vinil como mídia colecionável e também se espelha nas reuniões (ou *revivals*) de bandas, canções e até mesmo eventos que o tempo deixará para trás. Em suma, Reynolds (2011), a partir de Huyssen, sugere a ideia que vivemos um tempo de recordação total (*total recall*), impulsionado por um *pathos* nostálgico, onde o *pop* e a memória são amplamente conectados através de novos dispositivos, como o *YouTube,* satisfazendo uma espécie de afeto saudosista particular para o usuário contemporâneo.

Este último aspecto é fundamental para uma caracterização personalista da paisagem atual, já que a *retromania,* como sublinha Reynolds (2011), não é um fenômeno novo: historicamente a cultura passa sazonalmente por distorções e *revivals* criativos. Mas o aspecto de recordação instantânea, possibilitado pela revolução da informação (simbolizado fortemente pela Internet) diferencia o fenômeno hoje, e nos inspira a apensar na centralidade que o arquivo (como um portal para o passado, que conforta e ao mesmo tempo está em constante atualização) possui na paisagem *pop* contemporânea, no sentido de estarmos expostos constantemente aos símbolos que acionam memórias. Dessa maneira, ressaltamos a nostalgia como um sentimento impulsionador destas idas e

[197] Diferentemente de *vintage*, que se refere a objetos materiais de uma época, os "originais", em oposição à novidades nostálgicas, que se orientam na reprodução de coisas antigas. Assim, retro e vintage são modalidades relacionáveis, mas não idênticas.

vindas a signos que remontam nossas lembranças e o papel importante que ela parece ocupar no contexto da fruição de cultura *pop* na contemporaneidade. Como Van Dijck (2015) elabora, afetos e emoções estão ligadas a este material em particular, porque o processo de recordação é um agente ativo e interpretativo relacionado a uma consciência situada no mundo: os elementos do *pop* que nos atravessam, como tantas outras coisas, são sinais de uma época, uma baliza temporal que incorpora (ou vem incorporada) na lembrança de quadros sociais mais amplos.

Nessa direção, nos parece pertinente acionar Boym (2001) e suas percepções a respeito do tema, operacionalizadas no que a autora vai chamar de *restorative nostagia* relativas à uma ordem mais coletiva, e a *reflective nostalgia*, relacionada às individualidades. Enquanto a nostalgia restauradora evoca o passado e o futuro nacional; a nostalgia reflexiva está mais conectada a memória individual e cultural. A nostalgia restauradora quer reconstruir emblemas e rituais de casa e da terra natal; a reflexiva é mais orientada para uma narrativa individual que saboreia detalhes e os sinais memoriais, preza fragmentos de espaço e tempo, como nota Boym (2001):

> *Ela constitui estruturas sociais compartilhadas de recordações individuais. São dobras de memória do fã, e não prescrições para uma recordação modelo (...) O compartilhamento de estruturas cotidianas da memória coletiva ou cultural nos oferecem meras indicações para reminiscências individuais que possam sugerir múltiplas narrativas. Estas narrativas têm uma certa sintaxe (bem como uma entonação comum), mas nenhuma parcela única* (Boym, 2001: 61).

A nostalgia reflexiva, como afirma Boym (2001: 49), não é patológica, mas mítica: em busca do "mito cultural, entendido como uma narrativa recorrente, percebida como natural e do senso comum em uma determinada cultura"; pressupostos que ajudam a naturalizar a história e torná-la habitável. Se a saudade original era uma doença de soldados suíços que não desejavam lutar e morrer longe de sua terra natal, a nostalgia *pop*, como a autora sugere, é frequentemente uma doença de "lustres da guerra", ou seja, das simbologias míticas construídas no ambiente da cultura *pop*, como músicas, *shows*, propagandas, programas televisivos e videoclipes.

3. *YouTube* como arquivo possível para a cultura *pop*

Portanto, se a partir do início do século XX, a nostalgia[198] perde em definitivo seu caráter patológico (uma visada que vinha perdendo força histórica muito

[198] Nostalgia tem seu significado primário etimológico e social como ligado à ideia de "saudades de casa", do original *homesick*. Um ardor debilitante em retornar a sua terra nativa: ou seja, originalmente é uma dor ligada à idéia de espaço (ou melhor, do desconforto com algum espaço), mais que de tempo. Seu surgimento foi "diagnosticado" pelo psiquiatra Johannes Hofer e se refere aos soldados suíços do século

anteriormente, sublinhamos) e se torna uma emoção universal, em um mundo que tem seu ritmo cotidiano agora alterado pelo desenvolvimento de novas tecnologias, os elementos típicos do *pop* (música, cinema, publicidade, séries televisivas e quetais), naturalmente, serão objeto de diferentes dimensões atravessadas por este *pathos* nostálgico a que aludimos aqui. Dentro do balaio das plataformas mediáticas que alteraram a paisagem comunicacional da contemporaneidade, o *YouTube* se apresenta como um dispositivo adequado: espécie de arquivo frequentemente tomado como infindável e seguro[199], um guardião possível da mítica *pop* que atravessou e se solidificou na cultura hodierna, onde o proverbial *retorno ao lar* é garantido a cada visita aos vídeos disponíveis na plataforma, de antigas propagandas a desenhos animados que marcaram época, passando por clipes, vídeos ao vivo, etc. Assim, a noção de *retromania* nos oferece aporte para pensar que a nostalgia, quando ancorada em um porto de infindáveis possibilidades de arquivo como o *YouTube*, se mostra uma marca importante no contexto da cultura *pop*.

Um aspecto destacável de todo este processo é o fato de, a partir das possibilidades oferecidas pelos aparatos mediáticos atuais, objetivado aqui no *site YouTube*, criam-se produções de sentido específicas centrados nas especificidades desses aparatos o que, em seus aspectos relacionais, parecem formatar um importante fenômeno comunicacional centrado na ideia de nostalgia e consumo retro. Como marca de sua conexão arterial com a cultura midiática, como afirmamos anteriormente, a cultura *pop* está ligada às expressões comunicacionais, musicais, audiovisuais, comportamentais, entre outras, surgidas no século XX, que se valeram fortemente da evolução dos dispositivos midiáticos, tanto em suas técnicas de produção, armazenamento e circulação como em suas condições de produção e reconhecimento.

Em contextos sócio-técnicos, e fazendo um recorte específico no campo da música, a título de ilustração, pode-se também relacionar a configuração da cultura *pop* ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação audiovisual, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os

XVII e seus males de batalha, ou seja, seu medicamento seria pegar o primeiro navio de volta para casa, para o mundo familiar.

[199] Essa percepção de que os dispositivos de arquivamento e partilha de dados entre usuários teriam em plataformas como o *YouTube*, *Instagram* e demais redes sociais uma "segurança" da permanência de seus conteúdos seguramente merece uma análise mais complexa (que por questões de espaço, não realizamos aqui), especialmente diante de acontecimentos recentes como a desativação de sites como o MySpace, realizada em 2019, que gerou a perda de incontáveis arquivos musicais que lá estavam depositados.

diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura. Falamos aqui do entendimento da mediação dos objetos técnicos na construção da experiência *pop*. A partir destas mudanças, notamos que o cenário da indústria cultural e das interações midiatizadas oportuniza relações sociais e subjetivas que podem conectar diferentes tempos e espaços no tecido social da contemporaneidade. Afinal, no início deste século XXI, a produção e o consumo da música passaram por um processo de descentralização marcante: deslocamentos que modificaram completamente a formar de se fazer, ouvir e consumir música. Entre os fatores essenciais para tais mudanças, destacamos a solidificação da Internet e de novos recursos tecnológicos – como o *YouTube*, por exemplo - como plataforma central para a música, onde o papel antes representado pelos discos de vinil, fitas cassetes, *compact discs* e até mesmo sua reprodução televisiva em canais específicos como a *Music Television (MTV)* tem sido gradualmente substituído por novos formatos. Como nota Pereira de Sá (2014: 538),

> *Nos últimos vinte anos, ocorreu um deslocamento em prol de maior atenção às materialidades dos meios tanto quanto ao papel central das mediações tecnológicas para a experiência musical. O advento da comunicação digital e da Internet contribuiu para desnaturalizar a relação entre tecnologias e cultura de maneira geral e da música, de maneira específica; recolocando, assim, questões cruciais sobre o papel das tecnologias num ambiente reconfigurado pelo Napster, pela música circulando através de múltiplos suportes, pelos blogs e plataformas musicais, pelo formato MP3 e pelas mídias móveis e locativas, que alteraram a paisagem sonora contemporânea.* (Pereira de Sá, 2014: 538).

Destacamos aqui o *YouTube* como um destes alteradores fundamentais da paisagem contemporânea, através de um breve histórico que nos guia no sentido de entender as especificidades deste aparato midiático. Fundado por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, ex-funcionários do site de comércio *on-line PayPal*, o site foi lançado oficialmente sem muito alarde em junho de 2005; afinal, quando surgiu, o *YouTube* era “apenas” mais uma novidade no fértil terreno de novas possibilidades de mediação midiática da Internet. Como nos lembram Burguess e Green (2009), a inovação original era de ordem tecnológica, mas não exclusiva, e o *site* era um entre os vários serviços disponíveis que buscavam disponibilizar novas técnicas para maior compartilhamento de vídeos na Internet.

Mas, captando as mudanças constantes na sociedade da informação (como interatividade, capacidade de arquivamento e simplificação de sistemas) e as incorporando no *site*, podemos afirmar, hoje, que o *site* reflete uma trajetória vitoriosa, que já deixa marcas indeléveis tanto no tecido social contemporâneo, quanto na história da Internet: segundo dados divulgados

pela plataforma[200], o *YouTube* tem mais de um bilhão de usuários – quase um terço de todas as pessoas na Internet – e todos os dias as pessoas assistem centenas de milhões de horas no *YouTube* (e, como acertadamente firmam neste estatuto de dados, geram "bilhões de pontos de vista"); lançou versões locais em mais de 70 países e é navegável em um total de 76 idiomas diferentes (cobrindo 95% da população da Internet). Seus dados ainda destacam a grande audiência entre jovens (18-34 anos) que, tanto nas versões *online* quanto na versão móbile já superam o alcance de qualquer rede de TV a cabo nos Estados Unidos, mas lembram de que 80% dos usuários do *YouTube* estão fora dos EUA. Segundo Burguess e Green (2009), Jawed Karim – o terceiro cofundador que deixou o negócio para voltar à faculdade em novembro de 2005 – aponta quatro recursos essenciais oferecidos pelo site, para justificar o seu sucesso: a) recomendações de vídeos por meio da lista de "Vídeos Relacionados"; b) um *link* de e-mail que permite o compartilhamento de vídeos; c) comentários (e outras funcionalidades inerentes a redes sociais); d) um reprodutor de vídeo que pode ser incorporado em outras páginas da Internet.

O surgimento destas funções, apontadas como as chaves fundamentais para a inserção do *YouTube* no cotidiano de seus usuários, foram implementadas após uma iniciativa comicamente fracassada de popularizar o *site*, que incluíram a oferta de 100 dólares para "garotas atraentes" que postassem mais de dez vídeos. De acordo com Karim, os fundadores não receberam sequer uma resposta a essa oferta. Mas o tempo dos fracassos durou pouco após a aplicação das funções citadas: depois do seu primeiro aniversário de existência, o Google, até hoje o *site* mais acessado em todos os tempos, pagou em outubro de 2006, 1,65 bilhão de dólares para ter o site sob sua chancela, informação que diz não apenas do fato de que as redes sociais, para além de serem uma excelente oportunidade de negócios, ou uma plataforma de distribuição de mídia, (ou como sinaliza o impessoal primeiro slogan do *YouTube*: "Your digital video repository"), mas que na verdade sinaliza um processo (ou uma série de novas configurações) que dizem respeito ao próprio estar no mundo hoje, como no atualizado e mais personalista bordão "Broadcast yourself" (ou transmita-se, em tradução literal).

[200] Dados disponíveis em https://www.youtube.com/yt/press/statistics.html

Se emitir é existir, para falar como Türcke (2010), que sugere este enquadramento como apontamento filosófico da condição contemporânea, acreditamos que o *YouTube*, através especificamente de algumas suas funções que destacamos aqui (os *uploads* de vídeos e os posteriores compartilhamentos e os comentários) pode ser assim visto sob uma luz mais complexa como um imenso repositório da experiência subjetiva, traduzida no armazenamento digital da memória corpórea. Assim, em um período de transformações espessas do processo comunicacional, a própria noção de tempo e de espaço, e suas rupturas acionadas por transformações tecnológicas, se apresentam como diapasões possíveis para entender o ambiente midiático contemporâneo. Portanto, a plataforma atua também como um importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública, sendo um espaço de circulação de vídeos de representantes da mídia tradicional, organizações diversas e pessoas comuns, e assim se constitui como um instrumento de "viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de 'audição' política entre sistemas de crenças e identidades" (Burguess e Green, 2009: 107).

A partir disso, talvez possamos acrescentar mais uma questão que parece fundamental para não apenas justificar o sucesso do *YouTube*, mas também sua centralidade na sociedade contemporânea: como ele consegue tensionar dois eixos sob os quais o próprio desenvolvimento de uma civilização orbita, a relação entre tempo e o espaço. E quando a nossa relação com o tempo e o espaço é profundamente transformada na era digital, com as noções de distância e *delay* erodidas, cabe também detectarmos uma das marcas essenciais do *site:* a possibilidade de ser visto como um expressivo arquivo, lugar de representação de todos os tempos e espaços, espaço adequado para a expressão de alguma forma de subjetividade *pop* (Alberto, 2013) e memorial tão acionada pelo ambiente da cultura *pop*. Sob essa baliza, o *YouTube* parece oferecer para o usuário a possibilidade de acesso às informações de forma randômica ou organizada, onde o próximo e o longe, o lado a lado e o disperso, estão justapostos em frente aos nossos olhos; parentes de bibliotecas ou museus, onde somos capazes de reorganizar cronologias e espaços, resultando em um grande saber imediato, através da compilação infinita de dados. Propostas tanto como as de canais específicos voltados para épocas determinadas (são extensos os exemplos de compilações ao estilo *flashback* espalhadas pelo site) como a de postagens

aleatórias e sem chancelas específicas de milhares de usuários, o *site* perfila uma compilação gigantesca e de registros audiovisuais pop do passado, que encontram no *YouTube* um pouso que parece coerente, pela própria lógica do site de dispensar modelos de arquivamentos estáveis e, ao que o contexto indica até o momento, findáveis.

4. Apontamentos para o *YouTube* como um espaço heterotópico

Dessa maneira, a ideia de acumular o máximo de dados possíveis como algo que remete à vontade de constituir uma espécie de arquivo geral nos leva ao conceito de heterotopia, de Michel Foucault, que se apresenta como uma definição operatória para o YouTube sob uma perspectiva de expressão nostálgica da (e na) cultura *pop*. Suspeitando que a nova mania do século XX seria o espaço – em oposição ao tempo, chave de entendimento da civilização dos tempos anteriores – Foucault (2001) sugere outros parâmetros de leitura, dizendo de uma era do espaço, do simultâneo, da justaposição; o mundo menos como uma "grande via que se desenvolveria através dos tempos e mais como uma *rede* que religa pontos e entrecruza sua trama" (Foucault, 2001: 412). Se o próprio espaço possui uma história (que o autor classifica através de períodos anteriores como o espaço de localização, na Idade Média, ou o espaço de extensão, a partir do século XVII), ele sugere que o século XX seria a era do espaço de posicionamento, definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, descritos como séries, organogramas, grades e redes; um espaço heterogêneo, vivido no interior de um conjunto de relações. Para o autor, esses posicionamentos se alocam em dois grandes tipos: a utopia e a heterotopia. Enquanto entende o primeiro como um lugar essencialmente irreal, da realização de uma sociedade aperfeiçoada, as heterotopias são os espaços que efetivam, mesmo que temporariamente, as utopias. Espaços localizáveis, nos quais "os posicionamentos reais que podem se encontrar no interior de uma cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos – lugares que estão fora de todos os lugares" (Foucault, 2001: 415).

Espécie de encontro entre o mítico e o real do espaço em que vivemos, onde somos capazes de estar em ruptura absoluta com o tempo tradicional; portanto também heterocronias, quando os homens se encontram em uma espécie de "ruptura absoluta com seu tempo tradicional" (Foucault 2001: 418), seja a suspensão crônica específica possibilitada por cidades de veraneio, como ele sugere, ou pelo tempo que se acumula infinitamente, como em

museus e bibliotecas. Como Soja (1995:15) reforça, heterotopias tratam-se de lugares de convergência, que se tornam enredados, onde se realiza a complexa justaposição e simultaneidade das diferenças, “no mesmo espaço que fertiliza a heterotopia com significados sociais, culturais e conectividade. Sem essa carga, o espaço permaneceria fixo, morto, imóvel, não dialético”. Foucault propõe, assim, pensar o espaço não mais como a esfera da fixação e da estabilidade (em um contraponto histórico com o tempo, que era o diapasão da mobilidade e da vida). Assim, é a ideia do espaço fluido, não estático, que determina a fantasia de uma vida interminável, ou determinada pelos limites do espaço-tempo: fala-se enfim de um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio inacessível a sua agressão, espécie de cumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria.

Essa ideia de tudo acumular remete à vontade de constituir uma espécie de arquivo geral, que possibilitaria um grande saber de acesso imediato. Nessa direção, podemos pensar o *YouTube* como uma forma de realização desse espaço/arquivo que, através de sua (em teoria) infindável capacidade de armazenamento, que pode vir a afirmar ao sujeito a possibilidade de um repositório infinito – pelo menos enquanto dure. Um espaço ideal, portanto, para a expressão da nostalgia, atuante não apenas como função de uma instância viva, espontânea, presente a si mesma, mas também como o lugar de uma inscrição que faria transbordar os limites entre os espaços e tempos: nostalgia como princípio de contemporaneidade, um sensível saudosista explicitado (e realizado) neste dispositivo midiático.

Desta maneira, na proposta de examinar o *pop* como um modulador de sensíveis que, por meio da lógica do arquivo, permite investigar o desejo de consumir elementos do passado proporcionado pelas possibilidades que o ambiente digital acomoda, acreditamos que o *YouTube*, como espaço heterotópico, através de seus vídeos memorizados, se apresenta como um campo importante de práticas culturais, dispositivo exemplar da lógica de uma comunicação em rede, pós-massiva, onde, para além do conteúdo inédito e original postado, chama atenção o acúmulo de material midiático, de todos os tempos, que encontra pouso na tela do site, o que inspira um olhar e uma usabilidade arquivista. Sob essa suspeita, pensamos esta plataforma como uma das ambiências típicas da retromania como chancela indelével da cultura pop contemporânea e assumimos assim que, historicamente, os usos sociais e culturais do tempo está marcada pelos efeitos da ciência, da técnica e das

necessidades contemporâneas de interação e comunicabilidade, considerando, portanto, que a ascensão de determinadas redes sócio técnicas, como o *YouTube*, se apresentam como diapasões possíveis para entender o ambiente midiático contemporâneo, ao jogar luz à temas caros- como a nostalgia- nos processos típicos desta nova configuração de tempo e espaço.

5. Considerações finais

No presente artigo propomos uma visada inicial sobre como o *YouTube,* interpretado como um espaço heterotópico*,* expõe e proporciona uma investigação sobre a centralidade do arquivo na cultura *pop* deste século, emergindo como um dispositivo extensor das fontes de memória do sujeito contemporâneo, pleno em oferecer reflexões sobre simbologias míticas, acionando nostalgias que encontram na plataforma um pouso seguro: a tela do *site* como um arquivo confiável, pronto para escavações afetivas, um repositório onde arqueólogos da mídia e do pop possam saciar suas necessidades de um retorno ao passado. Se as lembranças acontecem, frequentemente, por associação (Van Dijck, 2015) sua força parece inescapável em um mundo de fruição, consumo e mídia onde, cada vez mais o acesso ao passado é tomado como um valor em si, por vezes fetichizado (pensemos no consumo de discos de vinil, em alta no mercado fonográfico), sedutor (a oportunidade de assistir à shows de bandas que voltam à atividade, por exemplo) ou simplesmente “natural”, por pertencer à uma dinâmica cíclica que por vezes parece reger os processos que envolvem a música *pop*.

Portanto, se inspirado pela noção do *mal do arquivo*, de Jacques Derrida, Reynolds (2011: 26) diz de uma necessidade contemporânea de acumular e armazenar conhecimento – uma febre de “bibliotecários que gastam muito tempo nas estantes, uma perturbação que afeta acadêmicos e antiquários em busca de testar os limites do cérebro humano para digerir informações”, o *YouTube* e sua capacidade supostamente infindável de acumular e disponibilizar informações possui profilaxia “curativa” para essa febre e, de certa forma, a impulsiona, sendo o sintoma e a vacina. Sintoma porque, como afirma Huyssen (1996), o novo está cada vez mais associado ao passado e o arquivo não está mais confinado no museu como instituição, e sim está infectando diversas zonas da cultura e da vida cotidiana. Se antes os arranjos relativos à patrimonialização e arquivamento eram considerados possibilidades exclusivas e signos da alta cultura, agora tais visadas surgem

como importantes lógicas do capitalismo tardio, e encadeiam a crescente velocidade das inovações técnicas e culturais, a mudança na sensibilidade da temporalidade e da percepção da experiência ao criarem artigos de consumo que conduzem ao passado.

E vacina porque ambientes digitais como estes satisfazem o que Reynolds aponta como a condição imperativa do consumidor de cultura *pop* da última década, a busca por memórias arquivadas do passado ou a estética retro, que suga estilos antigos, tangenciando o pastiche ou a paródia. Como sugere o autor, o pulso do "agora" está cada vez enfraquecido a cada ano que passa e a nostalgia é também água de navegação[201] tranquila, dócil, plenamente satisfatória, profilaxia efetiva e efetivável em um presente desconfortável. Dessa forma, o *YouTube* talvez seja onde a febre arquivista *pop* encontra um corpo ideal para arder; possível espaço onde o *pathos* nostálgico se apresenta, como nota Huyssen, também como uma contestação do hiperespaço informacional e uma expressão da necessidade humana de viver em estruturas de maior duração, uma "formação reativa de corpos que querem manter sua temporalidade contra um mundo de mídia que esparge sementes de uma claustrofobia sem tempo e engendra fantasmas e simulações" (Huyssen, 1996: 123). Assim, mídias como o *YouTube* exercem um papel fundamental nesse contexto, onde a obsessão pela lembrança parece indicar a busca por uma âncora temporal em uma época em que os processos técnicos estão modificando rapidamente o tecido social.

Se vivemos tempos de um *boom* da memória, ou dos discursos a respeito dela, onde o novo está cada vez mais associado ao passado, como afirma este autor, nos motiva a pensar no crescente apego ao passado e na necessidade do sujeito atual de encontrar formas de arquivar o máximo de informações possíveis. O *YouTube* se situa, portanto, como a plataforma possível para a expressão de uma sensibilidade *pop*, sublinhada em seu aspecto retrovisor, se materializando na sociedade, nos campos da experiência e do sensível, o que nos inspira a possibilidade de sinalizá-lo como um possível regime de sentido, através de imagens, textos e sonoridades midiáticas compassivas às noções de arquivo, memória e nostalgia.

[201] Se o espaço heterotopico por excelência como afirma Foucault (2001) é o barco, parece plausível pensar que o *YouTube* cumpre o papel deste veículo em nossas navegações *online*.

Para além, podemos pensar o *YouTube* como um espaço convocatório na construção de mapas de gosto e afeto, a partir de ferramentas propostas pelo *site* (que permitem a submissão de comentários, inscrições, compartilhamentos e outras formas de comunicação entre os usuários) que, portanto, assume aqui o papel de articulador destes sensíveis nostálgicos que se materializam entre redes digitais sócio-técnicas. Nesse escopo, grifamos a memória autobiográfica compartilhada em conversações em redes sócio técnicas (um conceito em elaboração para a continuidade da pesquisa de doutorado) como uma forma expressiva importante do *pathos* nostálgico e um cimento social notável para a fruição da cultura *pop*, onde, em linhas gerais, trata-se de considerar como a música pop atua como uma ignição de sociabilidades, reforçando a importância de denota-la como parte da nossa memória cultural coletiva. Ao atuar como um espaço heterotópico afirmativo às algumas lógicas da cultura *pop*, a partir de seus aspectos de sociabilidade e de interação, as apropriações do *YouTube* pelos usuários deixam rastros de possibilidades específicas de sentido a partir de experiências singulares, ao sinalizarem condições e percepções diferentes sobre as artes e a realidade dos modos de viver contemporâneos especificamente no referente às noções de arquivo, nostalgia e memória.

Referências Bibliográficas

Alberto, T. P. (2013). *Da vida mediada pelo pop: representação e reconhecimento da cultura midiática em ficções de Nick Hornby*. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: PUC-MG.

Boym, S. (2001). *The future of nostalgia.* Nova Iorque: Basic.

Braga, J. L. (2007). Midiatização como processo interacional de referência. In: Médola, A. S., Araujo, D. C. & Bruno, F. (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática: livro da XV Compós*. Porto Alegre: Sulina.

Burgess, J. & Green, J. (2009). *YouTube e a revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph.

Davis, F. (1979). *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia*. Londres: Free Press.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Foucault, M. (2001). *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241–259.

Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Centauro.

Huyssen, A. (1996). *Memórias do modernismo* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Reynolds, S. (2011). *Retromania: pop culture´s addiction to it´s own past* New York: Faber and Faber.

Sá, S. P. de (2014). Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea*, v12, n3.

Silveira, F. (2013). *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos.

Soja, E. (1995). Heterotopologies: a remembrance of other spaces in the citadel LA.In: Watson, S., & Gibson, K. (Eds.). *Postmodern cities et spaces*. Oxford, UK: Blackwell.

Silverstone, R. (1999). *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola.

Türcke, C. (2010). *Sociedade excitada: filosofia da sensação* Campinas: Editora da Unicamp.

Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

Williams, R. (1992). *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

IV.3. Do *ethos* à *praxis*. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal

IV.3. From ethos to praxis. DIY Careers in the Independent Music Scene in Portugal

Ana Oliveira

Resumo
O presente capítulo aborda a temática da profissionalização na música, explorando as relações entre independência, carreiras DIY e sustentabilidade económica. A análise parte de um dos valores centrais da subcultura *punk*, o *ethos* DIY, que aqui surge como um novo padrão de promoção da empregabilidade, permitindo gerir o risco e a incerteza associados à construção de carreiras na música. Centrando-nos na cena musical independente das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, procuramos compreender o que é hoje ser músico em Portugal e que estratégias são mobilizadas pelos artistas na gestão das suas carreiras. Com base em entrevistas semiestruturadas a diferentes atores da cena musical independente, discutimos diferentes formas de manifestação do DIY nas suas trajetórias profissionais, concluindo que este assume hoje, essencialmente, um caráter pragmático, estando presente enquanto estratégia de sobrevivência na música.
Palavras-chave: trabalho criativo, carreiras na música, DIY, música independente.

Abstract
This chapter addresses the professionalization in music, exploring relationships between independence, DIY careers and economic sustainability. The analysis is based on one of the core values of the punk subculture, the DIY ethos, which emerges here as a new standard of employability promotion, allowing managing the risk and uncertainty associated with building careers in music. Focusing on the independent musical scene of the metropolitan areas of Lisbon and Porto, we try to understand what it means nowadays to be a musician in Portugal and what strategies are mobilized by the artists to manage their careers. Based on semi-structured interviews with different actors of the independent music scene, we discuss different forms of DIY manifestation in their professional trajectories, concluding that DIY is essentially pragmatic, being present as a strategy to survive in the music field.
Key words: creative work, music careers, DIY, independent music.

1. Entrada

A crise internacional de 2008, originada no centro do sistema financeiro norte-americano, com reflexos na crise da dívida soberana europeia, fez com que vários países da zona Euro se vissem forçados a pedir ajuda financeira externa. Em maio de 2011, Portugal foi um desses países. Desde então e até maio de 2014, o país esteve sujeito a um programa de ajustamento alicerçado num pesado pacote de austeridade fiscal e numa sequência de reformas orientadas, quer para a redução dos custos de mão-de-obra e das despesas

públicas, quer para a desregulamentação do mercado de trabalho. Como consequência, durante esse período, um dos problemas sociais que se intensificou à escala nacional foi o desemprego. Segundo o Instituto Nacional de Estatística, em dezembro de 2014 a taxa de desemprego total era de 13,4%. No caso da população jovem os números eram ainda mais preocupantes. No mesmo período, e considerando a população entre os 15 e os 24 anos, a percentagem subia para os 34,5%. Paralelamente, o clima de austeridade fez-se sentir igualmente na cultura. Por um lado, num plano económico, com cortes nas verbas disponibilizadas no âmbito do orçamento do Estado. E, por outro, num plano simbólico, com a extinção do Ministério da Cultura, em 2011, reduzido à categoria de Secretaria de Estado.

Era este o cenário quando em 2014 começámos a construir este projeto de investigação[202]. A par deste contexto de austeridade, crescimento dos níveis de desemprego, aumento da precariedade no mercado de trabalho, e desvalorização da cultura, a escassez de trabalhos científicos em torno da construção de carreiras no âmbito do trabalho criativo, e mais especificamente da música, motivou o surgimento deste projeto. Almejamos desde o início não apenas aprofundar o conhecimento sobre a atual configuração do campo da música independente, mas também e sobretudo contribuir para a discussão que mais recentemente começa a ser feita em torno do trabalho criativo e da construção de carreiras na música. Quais as especificidades da construção de uma carreira na música independente? O que significa ser músico em Portugal e que estratégias são mobilizadas por parte dos diferentes intervenientes na cena musical no sentido de alcançar a sua sustentabilidade económica? Até que ponto estão presentes os princípios e lógicas de trabalho *do-it-yourself* (DIY)? Focando-nos na cena de música independente portuguesa, procuraremos dar resposta a estas questões.

2. A abordagem DIY na análise das carreiras musicais: um enquadramento

A análise das cenas musicais em contexto urbano tem-se focado, tradicionalmente, nas práticas de produção musical sem considerar as formas

[202] A investigação em que se enquadram os resultados discutidos neste capítulo resulta da frequência, por parte da autora, do Programa Doutoral de Estudos Urbanos do ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa e da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A autora encontra-se a desenvolver a sua tese de doutoramento intitulada "*Do It Together Again*: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena *indie* portuguesa". A investigação é financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e supervisionada pela Professora Doutora Paula Guerra.

pelas quais estas estão ancoradas nas dinâmicas organizacionais e económicas que caracterizam atualmente a economia cultural. Associando a nossa voz à de outros autores (ver por exemplo Tarassi, 2018), defendemos a necessidade de um alargamento da compreensão das formas de produção musical contemporâneas, no sentido da consideração da dimensão profissional da atividade musical. Ou seja, urge olhar para a produção musical como uma atividade profissional e profissionalizada, que requer um conjunto de competências que vão muito para além da técnica musical e que englobam capacidades de gestão e negociação, como uma qualquer outra carreira profissional. Importa, igualmente, atender à sustentabilidade económica das práticas de produção musical e às estratégias para tal mobilizadas, bem como às condições de vida dos músicos e dos diferentes atores que compõem o campo musical.

Com efeito, e no que concerne ao trabalho criativo, temos assistido nas últimas décadas a um considerável aumento do interesse científico pela construção de carreiras. Destacamos, a título de exemplo, o trabalho de Leadbeater & Oakley (1999), que traçam o perfil dos empreendedores culturais de quatro cidades da Grã-Bretanha, identificando as suas formas de trabalho. Também no contexto britânico, e sobretudo no que à indústria da moda diz respeito, Angela McRobbie (1999, 2004, 2016) tem dado importantes contributos para a compreensão das formas de trabalho na chamada nova economia criativa. Adotando um posicionamento crítico, analisa-as a partir do contexto de austeridade, incerteza e precariedade que caracteriza atualmente o mercado de trabalho, com especial intensidade no caso dos jovens. Reportando-se, igualmente, ao trabalho criativo jovem, Miranda Campbell (2013) analisa diferentes exemplos de empregos criativos de pequena escala e autogeridos, dando conta dos processos de "navegação" e "negociação" encetados por jovens canadianos na sua transição para a vida adulta.

Semelhante interesse tem surgido quando consideramos especificamente a música. Vários autores têm-se focado na construção e estruturação de carreiras musicais, dando especial atenção às condições de vida dos músicos e às estratégias mobilizadas pelos mesmos no sentido de alcançar a sua sustentabilidade económica. São disso exemplo trabalhos como os de Oliver (2010), que dão conta da importância das novas ferramentas tecnológicas na busca da auto-suficiência por parte dos músicos, nomeadamente no âmbito dos processos criativos e de gestão em que estes

se envolvem. Reportando-se à realidade austríaca, Rosa Reitsamer e Rainer Prokop (Reitsamer & Prokop, 2018; Reitsamer, 2011) analisam os processos de construção e estruturação das carreiras de DJs de *techno* e de *drum'n'bass*, bem como de músicos da cena *rap*, mostrando como estes artistas *underground* gerem as suas próprias carreiras de modo flexível, auto-responsável e adotando uma postura DIY. No contexto francófono, Marc Perrenoud e Pierre Bataille (2017) têm desenvolvido trabalhos sobre as cenas musicais francesa e suíça, identificando diferentes formas de ser músico, consoante as condições de vida dos artistas e as suas diferentes fontes de rendimento.

Os trabalhos referidos têm em comum uma mesma linha condutora que é também a nossa. As análises desenvolvidas baseiam-se numa abordagem DIY das trajetórias profissionais ou das carreiras destes atores sociais. Focando-nos na música, tal abordagem radica na premissa de que esta é um polo aglutinador de várias atividades, podendo a produção musical ser analisada a partir de uma perspetiva empreendedora em relação aos músicos. Vários autores têm desenvolvido trabalho sobre estes "novos independentes"(Leadbeater & Oakley, 1999), trabalhadores *freelancers*, protagonistas de uma lógica de desenvolvimento de competências múltiplas, que os faz assumir simultaneamente papéis vários e complementares - o papel de músicos, produtores, designers, promotores -, gerando interseções entre vários subsetores artísticos e criativos, e também questionando fronteiras entre o profissional e o amador (Hennion, Maisonneuve, & Gomart, 2000).

Esta ênfase assenta na revisitação por parte da teoria social de um dos valores centrais da subcultura *punk* – o *ethos* DIY (Dale, 2008, 2010; Guerra, 2017, 2018; Hein, 2012; McKay, 1998; Moran, 2010; Oliver, 2010), assente numa lógica de *empowerment*, na posse dos meios de produção pelos próprios músicos como uma alternativa aos circuitos de produção tradicionais e *mainstream*. Ainda que a noção de práticas de produção musical DIY tenha as suas raízes na década de 1950, com a emergência do *rock'n'roll*, é no final da década de 70, com o romper do movimento *punk*, que o termo atinge o seu expoente máximo (Bennett, 2018). Seguindo as linhas lançadas pela Internacional Situacionista[203], nos anos de 1950, e desiludidas

[203] Recorde-se que a Internacional Situacionista foi um movimento de cunho político, cultural e artístico, pautado pela sátira e denúncia das contradições da sociedade capitalista, através da criação de objetos

com o que entendem ser uma indústria musical distante e orientada para o lucro, as bandas *punk* propõem a criação de plataformas alternativas para a produção e distribuição de música, criando pequenas editoras independentes, responsáveis pela produção e distribuição dos primeiros álbuns de artistas *punk* e *new wave* (Laing, 1985). De um modo de produção musical simbólica e ideologicamente distinto dos circuitos comerciais da indústria da música, durante as décadas de 1980 e 1990, o *ethos* DIY manteve-se fortemente ligado à estética *punk*, mas alargou-se também a outros domínios socioculturais, que incluem áreas como o ambiente, os direitos dos animais, a pobreza ou o racismo (McKay, 1998).

Como Bennett (2018) defende, a conceptualização da noção de carreira DIY pressupõe compreendê-la enquanto uma forma de trajetória profissional, que parte da necessidade de gerir os "efeitos patológicos", tanto a nível político como económico, da pós-industrialização e, consequentemente, o risco e a incerteza que caracterizam as sociedades contemporâneas. Num contexto como aquele em que vivemos – a sociedade de risco (Beck, 1992) – não só os percursos biográficos são mais incertos e imprevisíveis, como os processos se tornam cada vez mais individualizados, sendo os atores sociais impelidos a criar as suas próprias trajetórias. As práticas culturais DIY surgem assim como resposta a este contexto, afirmando-se enquanto expressão cultural criativa e materializando-se também em práticas económicas culturais - economias culturais DIY.

Neste sentido, Bennett e Guerra (2019) chamam a atenção para o facto de se, por um lado, o conceito de carreira DIY permanece ligado às dimensões originais do *ethos* DIY e à busca de uma independência, por outro, atualmente, a este *ethos* soma-se um reconhecimento da necessidade de alcançar um estilo de vida sustentável, no qual não mais fazem sentido noções, anteriormente tidas como garantidas, como a de uma carreira estável e um salário constante. Na verdade, considerando as alterações socioeconómicas dos últimos 20 anos, protagonizadas pelos países desenvolvidos, Standing (2011) defende que tais mudanças criaram um novo tipo de categoria social – os precários[204]. Trata-se de pessoas (incluindo muitos jovens) que vivem e trabalham em condições precárias porque dependentes de oportunidades de emprego de curta duração, que poucas ou

artísticos contraculturais e da utilização de novas formas de comunicação, como os manifestos (Debord, 1967; Plant, 2002).

[204] Na versão original usa-se o termo 'precariat'.

nenhumas oportunidades de desenvolvimento de uma carreira estável oferecem. Torna-se frequente a navegação entre diferentes empregos em *part-time* e de curta duração como forma de obter os rendimentos necessários. Tal situação faz com que muitas pessoas mobilizem as suas competências, muitas vezes adquiridas informalmente, no sentido de construir carreiras DIY. Trata-se da mobilização de competências DIY, de resistência, realização, liberdade e ação coletiva como um novo padrão de promoção da empregabilidade. Não obstante, ainda que as carreiras DIY sejam elas próprias trajetórias precárias, importa salientar que se trata de uma precariedade escolhida reflexivamente e não imposta. Aliás, esta questão leva-nos a considerar a importância do *background* familiar, ou seja, a origem de classe destes atores enquanto elemento potenciador do seu envolvimento em carreiras DIY sustentáveis (Bennett, 2018; Threadgold, 2018).

Neste sentido, podemos entender as carreiras DIY como modos alternativos de trabalho, assentes em conhecimento adquirido pela prática e, frequentemente, pela participação em (sub)culturas juvenis. Com efeito, recentemente, o papel das experiências (sub)culturais juvenis na vida adulta dos seus participantes tem merecido maior atenção do ponto de vista académico. Focando-se na cena musical independente de Newcastle, na Austrália, e mobilizando conceitos bordieusianos como o de *habitus* e o de reprodução, Threadgold (2015, 2018) evidencia formas através das quais o *ethos* e as práticas DIY, ou por outras palavras o capital subcultural, são transformados e traduzidos em carreiras e escolhas profissionais. O autor considera a transferência de capitais como um processo essencial para a transformação das competências e disposições adquiridas através das experiências subculturais em carreiras DIY, permitindo a gestão de riscos e oportunidades de uma existência precária.

No contexto português, e no que a o movimento *punk* diz respeito, Paula Guerra (2017, 2018) aborda as manifestações do *ethos* DIY no quotidiano de atores sociais que pertencem e/ou pertenceram à cena *punk*. Mais concretamente defende a presença do DIY no reclamar de autenticidade do movimento e nas profissões e carreiras em que estes atores estão hoje envolvidos, demonstrando que as experiências (sub)culturais se alargam e transformam na vida adulta ao invés de conhecerem um fim abrupto com o final da juventude.

Ross Haenfler (2018) tem também discutido as formas de tradução de experiências musicais subculturais em competências profissionais e

oportunidades de emprego, sem esquecer que este exercício é fortemente condicionado por questões de género, classe e raça. Focando-se no movimento *straight edge* e na cena musical *hardcore* nos EUA, Haenfler demonstra que muitos dos *straight edgers* mais velhos escolheram ou criaram as suas próprias carreiras, assentes em valores DIY partilhados no âmbito da sua experiência subcultural. Designa-os, por isso, como empreendedores subculturais. Paralelamente, o autor defende que as experiências subculturais encorajam disposições benéficas a uma postura empreendedora e ao mundo do trabalho mais "convencional": tolerância ao risco, confiança, auto-suficiência, capacidade de adaptação, forte ética de trabalho, capacidade de alcançar objetivos ultrapassando obstáculos. Admite igualmente que, ao basear-se numa aprendizagem por tentativa e erro, o conhecimento prático, experiencial e informal adquirido nas cenas subculturais, muitas vezes, serve melhor o desenvolvimento de competências profissionais quando comparado com a formação e a educação formais. Ou seja, considera haver uma transformação das experiências subculturais em competências úteis no mercado de trabalho, como sejam as capacidades de gestão, organização e *marketing*.

Com efeito, assiste-se hoje ao crescimento dos níveis de profissionalização e empreendedorismo que caracterizam grande parte da esfera de produção cultural DIY contemporânea (Bennett, 2018; Tarassi, 2018). Reflexo deste fenómeno é a proliferação de *Websites* que procuram manter e promover o *ethos* DIY na produção musical, fornecendo ao mesmo tempo sugestões e conselhos sobre como tornar as carreiras musicais mais sustentáveis e profissionais[205]. As profundas alterações vivenciadas no âmbito da indústria da música e da economia criativa conduziram a uma redefinição das relações existentes no espetro da produção musical independente. Esta vive hoje um processo de profissionalização e institucionalização, o que implica uma redefinição das suas fronteiras e relações face à indústria musical *mainstream*. Na verdade, parece ser mais correto assumir que as práticas musicais DIY e independentes contemporâneas coexistem com as práticas *mainstream* num *continuum* e numa vasta dinâmica de interseção, gerando diferentes graus e formas de independência. Como Tarassi (2011 e 2018) dá conta na sua análise sobre a

[205] É disso exemplo o *website* DIY Musician: https://diymusician.cdbaby.com/. E sobre este assunto importa evidenciar a relevância da tecnologia digital na criação de possibilidades de criação, produção e disseminação de música e também na própria formatação de carreiras DIY.

cena musical independente de Milão, tal gera tensões culturais e fragmentação dentro da cena, bem como conflitos no que concerne a definições e delimitações e à legitimação simbólica do campo (Bourdieu, 1993).

Perante este cenário de redefinição do conceito de produção musical DIY e da esfera das práticas criativas DIY, alguns autores (ver por exemplo Jian, 2018; Threadgold, 2018) chegam a falar da cooptação do conceito DIY. Jian alerta mesmo para o perigo de celebrar em demasia esta "onda" das carreiras DIY, ressalvando que estas rapidamente se podem tornar numa "conspiração inconsciente e involuntária neoliberal" (Jian, 2018: 237), que encoraja as pessoas a viver em situações de precariedade, instabilidade e auto-exploração. Voltaremos a esta discussão no final do capítulo, depois de apresentados os principais resultados do trabalho de campo.

3. Metodologia

A análise aqui desenvolvida é fruto de um trilho metodológico qualitativo, alicerçado na informação recolhida através da realização de 70 entrevistas semi-diretivas a diferentes intervenientes na cena musical independente: músicos, produtores, editores, promotores, agentes, programadores/curadores de espaços de concertos, críticos/jornalistas e radialistas. O eleger das entrevistas como principal fonte de informação baseia-se no princípio sociológico de que o conhecimento reflexivo dos atores sociais é, em si mesmo, um recurso para a reconstrução científica e contribui para uma melhor compreensão dos fenómenos.

As entrevistas foram realizadas entre maio de 2016 e março de 2018, sendo a amostra construída a partir da abordagem de "amostragem teórica" (Glaser, B. e Strauss, 1967) e da técnica de bola de neve. Isto é, a nossa amostra foi construída com base na sua relevância para a abordagem e as categorias teóricas adotadas na investigação. Partimos de um conjunto de informantes privilegiados e atores chave na cena musical independente portuguesa, previamente identificados, que facilitaram a entrada no terreno e permitiram a identificação de outros membros da cena musical a entrevistar. A cada novo entrevistado foi pedido que sugerisse outras pessoas a entrevistar, partindo também do pressuposto de que este exercício de nomeação providencia desde já informação relevante no que concerne às redes relacionais que consubstanciam a cena musical independente em Portugal. Na realização das entrevistas adotámos a abordagem de histórias de vida (Bertaux, 1997), no sentido de obter uma descrição tão detalhada

quanto possível relativamente às trajetórias de vida dos entrevistados. As entrevistas foram posteriormente transcritas e analisadas com recurso aos *softwares* f4transkript e NVivo, respetivamente[206].

Delineando um breve retrato sociodemográfico dos entrevistados, salientamos que do conjunto total de entrevistas, 40 foram realizadas com atores do campo musical baseados na Área Metropolitana de Lisboa e 30 na Área Metropolitana do Porto. Relativamente ao género dos entrevistados, estes são na sua maioria do género masculino, com apenas 21% dos entrevistados pertencendo ao género feminino. Na verdade, esta distribuição procurou ser representativa do campo musical em análise que, como identificado noutros trabalhos, é maioritariamente masculino (Guerra, 2013). Em termos etários, a maioria dos entrevistados (51%) situa-se entre os 29 e os 39 anos. Sendo igualmente nosso objetivo envolver na investigação membros da cena independente em diferentes momentos das suas carreiras, os restantes entrevistados situam-se entre os 18 e os 28 anos (24%), e entre os 40 e os 61 anos (também 24%).

Do ponto de vista daquele que é o seu atual lugar de classe[207], salientamos que a maioria dos entrevistados pertence a uma classe média e educada (à exceção de sete entrevistados, todos os restantes completaram ou frequentaram o Ensino Superior), associada a profissões liberais (no caso de 64%), nas áreas artísticas, intelectuais ou científicas. Esta vantagem no que concerne à posse de capital económico, social e educacional estava já presente nas famílias de origem. Com efeito, 53% no caso das mães e 60% no caso dos pais dos entrevistados completaram ou frequentaram o Ensino Superior; 49% dos entrevistados têm pais com profissões intelectuais e científicas e em 14% dos casos os pais dos entrevistados são empresários ou proprietários. Estes dados vão, pois, ao encontro do que Bennett (2018) e Threadgold (2018) salientam a respeito da importância do *background* socioeconómico familiar no potenciar de carreiras DIY na música e noutras áreas criativas. Este é também um retrato semelhante àquele que foi feito a

[206] Ao longo do capítulo utilizaremos excertos das entrevistas como forma de ilustração das ideias discutidas. Pautando a nossa investigação pelos princípios da privacidade e da confidencialidade defendidos pelo Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia, mantemos o anonimato dos entrevistados, substituindo o seu nome verdadeiro por nomes fictícios.

[207] Na construção dos lugares de classe, seguimos e adaptámos a Matriz ACM como evidenciamos em Abreu et al., 2017. A identificação dos lugares de classe resulta do cruzamento dos dez grupos profissionais patentes na Classificação Portuguesa das Profissões de 2010 com a situação na profissão dos entrevistados. Nos casos em que este cruzamento gerou dúvidas quanto à classificação dos indivíduos, foi considerado o nível de escolaridade dos mesmos, por sua vez categorizado segundo a *International Standard Classification of Education* de 2011 (UNESCO, 2012).

respeito da cena *punk* em Portugal (Abreu et al., 2017). Por fim, no que concerne às suas profissões e papéis desempenhados na cena remetemos o leitor para a secção seguinte, na qual se analisará de forma mais aprofundada esta dimensão.

4. Que músico ser, eis a questão![208] Representações sobre a condição de músico no Portugal contemporâneo

As alterações na indústria da música, ao nível da criação, promoção e consumo, a par das transformações do mercado de trabalho, têm impacto na própria noção do que é ser músico hoje em dia. Com base no trabalho de campo realizado, detemo-nos agora naquelas que são as representações dos nossos entrevistados sobre a atual condição de músico em Portugal.

De uma forma transversal estas podem ser agrupadas em cinco categorias de análise. Uma primeira categoria prende-se com as perceções relativas à atividade musical, que acabam por assumir a forma de um conjunto de valores e de atitudes tidos como essenciais à atividade de músico. Assim, uma enorme vontade e paixão são tidas como fulcrais para a prossecução de uma carreira na música. No entender dos entrevistados só assim se torna possível ultrapassar os sacrifícios financeiros e a instabilidade subjacentes a uma tal opção, bem como as exigências de investimento que uma carreira na música pressupõe. Aliás, dedicação, abertura e flexibilidade são também apresentadas como formas de estar inerentes à atividade de um músico. Acima de tudo, uma parte dos nossos entrevistados vê a atividade musical como um emprego a tempo inteiro, com as mesmas exigências de qualquer outra profissão. Como a afirmação abaixo transcrita corrobora, são assim colocadas de parte conceções da música enquanto um *hobby* ou um mero entretenimento, bem como as perspetivas mais romantizadas da atividade musical.

> Nós hoje em dia aplicamos um formato de emprego a tempo inteiro, mas nem toda a gente tem essa disponibilidade, mesmo financeira. Nós deixamos aquela coisa poética e romântica da inspiração. Nós apostamos no trabalho, mas para isso é preciso ter o horário livre. Felizmente nós os cinco, após vários anos de investir na música, conseguimos viver só da música. Trocámos um emprego das nove às cinco no escritório por um emprego das nove às cinco no estúdio. Gabriel, 26 anos, licenciatura, músico e designer, Lisboa.

Porém, e avançando para uma segunda categoria de análise relativa às perspetivas acerca da música em si mesma, deparamo-nos com dois

[208] Do original '*To be, or not to be, that is the question*', da peça *Hamlet*, de William Shakespeare.

posicionamentos distintos por parte dos atores da cena independente. Um grupo de entrevistados adota uma postura pragmática, e mais distante da dimensão afetiva, vendo a música como um negócio, como qualquer outro trabalho. Trata-se, essencialmente, da visão daqueles que exercem apenas atividade enquanto músicos. Não deixando de considerar toda a criatividade e prazer associados ao momento da criação, diferenciem-no do momento da execução, isto é, da produção e da promoção, que implica planeamento e estratégias bem definidas para transformar a música criada em retornos económicos. Associada a esta distinção, para grande parte dos entrevistados, o foco parece estar mais no processo do que nos resultados. Por outras palavras, centram-se no fazer música e não tanto no ser músico, definindo assim a condição de músico pela ação. Por outro lado, um outro grupo de entrevistados admite ter uma relação demasiado emocional com a música, tendo por isso muita dificuldade em encará-la como uma profissão e não querendo mesmo depender dela do ponto de vista financeiro. De um modo geral, neste último caso encontram-se os músicos que conjugam a música com outras atividades, nem sempre relacionadas com a música ou com o setor criativo. Sobretudo para estes entrevistados impõe-se a procura de um equilíbrio entre as pressões financeiras e a liberdade para manter as suas paixões criativas. Como Threadgold (2018) salienta, estes músicos enfrentam os conflitos e tensões inerentes à busca de espaço mental, temporal e económico para serem criativos e ao mesmo tempo colmatarem as necessidades do dia-a-dia, o que, por sua vez, pode criar diferentes oportunidades de compromisso com a criatividade. Também Tarassi (2018) identifica esta dualidade, defendendo que o prazer de trabalhar no setor criativo, a autonomia e a flexibilidade são, muitas vezes, contrabalançados por duras condições de trabalho, a pressão da precariedade e formas de auto-exploração. Os dois excertos abaixo dão conta destes diferentes posicionamentos.

> Tem a ver com as condições, com o planeamento, tem a ver com indústria. É muito feio pensar nestes termos, mas não deixa de ser uma realidade, sobretudo para quem quer pagar a renda ao fim do mês. Tens de ser pragmático. São dois momentos muito distintos. É aí que eu distingo a música independente da "música dependente". A parte da criação musical não tem nada ver com valores, com dinheiro. Tem a ver com a liberdade criativa e prazer criativo. Isso é um momento. O outro momento é a promoção e a concretização em termos económicos daquilo que tu fazes. Otávio, 27 anos, licenciatura, músico e estagiário de advocacia, Porto.

> Para mim música está essencialmente ligada à emoção, àquilo que eu sinto. Então é muito difícil pensar na música como um trabalho. (…) E é-me difícil perceber como é que as outras pessoas podem

> fazer carreira disso. Entrar na música como uma carreira, para mim não é a maneira de a fazer. Tu entras na música como uma coisa de que tu gostas, que faz parte de ti, que acontece. Se a carreira acontecer, ótimo. E tu podes ajudar a que ela aconteça. Ser demasiado carreirista não sei se funciona, porque a música depende daquilo que provoca nas outras pessoas e tu não advinhas isso. Daniela, 37 anos, mestrado, música e ilustradora, Lisboa.

Tabela IV.3.1. Profissão dos entrevistados

Profissão	N.º	%
Músico e…	27	39
Apenas músico	14	20
Promotor	7	10
Estudante e músico	6	9
Radialista	4	6
Jornalista	3	4
Programador	3	4
Agente	2	3
Produtor	2	3
Editor	1	1
Diretor de associação	1	1
Total	70	100

Fonte: Elaboração da autora.

Tabela IV.3.2. Atividades desenvolvidas em paralelo com a música

Atividades desenvolvidas em paralelo com a música	N.º	%
Produção	7	26
Design	4	15
Ensino	3	11
Arquitetura	2	7
Promoção	2	7
Ilustração	1	4
Artes visuais	1	4
Fotografia	1	4
Agenciamento	1	4
Programação	1	4
Técnico de som	1	4
Trabalhos pontuais	1	4
Tradução	1	4
Advocacia	1	4
Total	27	100

Fonte: Elaboração da autora.

Uma terceira categoria de análise está estreitamente relacionada com as condições de vida dos músicos. E aqui sobressaem essencialmente aspetos menos positivos. Desde logo a condição de trabalhar como *freelancer*, não tendo horários formais ou convencionais, e a disponibilidade para correr riscos e para viver com a imprevisibilidade. No mesmo sentido, aqueles que afirmam ser possível viver da música, dizem fazê-lo sem grandes luxos, ou seja, pagando as contas, mas vivendo em condições que classificam como modestas. Na maior parte dos casos, os nossos entrevistados dão conta da necessidade de complementar a atividade de músico com outras atividades. Mais concretamente, e como é possível comprovar através das tabelas 1 e 2, dos 59% dos entrevistados músicos, apenas 20% são exclusivamente músicos, enquanto 39% afirmam conciliar a atividade enquanto músicos com outras. No que concerne às atividades desenvolvidas em paralelo com a música, o destaque vai para as atividades de produção musical e para o trabalho como designer.

Uma quarta categoria de análise prende-se com uma comparação entre o momento atual e um passado recente (com um intervalo de 20 a 30 anos) relativamente à maior ou menor facilidade de viver e fazer carreira na música. De um modo geral, ainda que com algumas nuances, os entrevistados afirmam perentoriamente que hoje é mais fácil fazer música. Não só os instrumentos e todos os materiais se tornaram mais acessíveis, incluindo os estúdios, como todas as ferramentas digitais e a própria Internet permitiram uma democratização do processo de criação musical e também do processo de aprendizagem. Paralelamente, as redes sociais e todas a plataformas de partilha e divulgação de música (MySpace, SoundCloud, Bandacamp, Spotify, …) possibilitam uma mais fácil e mais rápida promoção, muitas vezes, feita pelos próprios músicos. As distâncias encurtam-se e as músicas produzidas em Portugal podem ser ouvidas e adquiridas praticamente em qualquer parte do mundo. Todavia, tal faz com que a competição seja também maior. Hoje são muitas mais as pessoas a criar e a divulgar a sua música, pelo que se torna difícil um músico ou uma banda distinguir-se e sobressair numa quase infinidade da oferta musical. E isso leva-nos a uma segunda dimensão desta categoria. Se por um lado é mais fácil fazer música, tal não significa necessariamente que seja mais fácil viver dela.

Uma quinta e última categoria de análise, que de certo modo agrega as anteriores, remete-nos para as perspetivas relativamente às oportunidades de construção de uma carreira na música. A este nível a perspetiva dominante é a de que hoje há mais oportunidades, uma vez que existem mais meios, mais recursos e mais redes entre os diferentes atores do campo musical. Ainda assim, os entrevistados equacionam diferentes tipos de viabilidade económica, por isso, diferentes tipos de carreira, dependendo dos géneros musicais em que os músicos se movem. Paralelamente, partilham da perceção de que ser músico ou fazer carreira na música é algo cíclico, não apenas ao longo dos vários momentos do ano, consoante os períodos com mais ou menos concertos, mas também ao longo de toda a sua trajetória, ela própria composta por altos e baixos. Como que sumariando as representações que temos vindo a apresentar, um dos entrevistados afirma mesmo ver a carreira de um músico como um trabalho cada vez mais operário e menos burguês, pela necessidade de fazer música todos os dias, por toda a quantidade de trabalho (muito dele administrativo e burocrático) associado à atividade de músico e pela necessidade de estar envolvido em tudo aquilo

o que está relacionado com a música, o que nos leva ao que referimos no início sobre a multiplicidade de papéis assumidos pelos músicos.

5. No multiplicar é que está o ganho[209]. Estratégias para a construção de carreiras na música independente em Portugal

Após analisadas as representações sobre a condição de músico urge descortinar aquelas são as estratégias mobilizadas pelos diferentes atores para a construção e gestão das suas carreiras na música.

O segredo é multiplicar. Indo ao encontro da ideia com que terminámos o ponto anterior, a estratégia mais referida pelos nossos entrevistados (69%) é precisamente o desempenho de diferentes papéis na música. Trata-se da materialização do *ethos* DIY, assegurando várias fases do processo de fazer música (criação, produção, distribuição, promoção). À dimensão criativa de escrever, compor e tocar, estes agentes adicionam muitas outras atividades – a de produtores, editores, promotores, agentes, designers (de capas de discos, cartazes de concertos), entre outras. Na maior parte dos casos, as competências necessárias à realização destas atividades são adquiridas pela prática e pelo contacto com pares. Noutros advêm do seu percurso formativo. De salientar que no âmbito desta estratégia incluímos os músicos que escrevem, compõem ou produzem para outros artistas. Com efeito, a mobilização de competências várias, o controlo dos diferentes momentos do processo e o trabalho para outros músicos (para um cliente), aproxima-nos da visão de Becker (2008 [1982]), ou mais recentemente de Perrenoud & Bataille (2017), do trabalho do músico comparado ao trabalho de artesão, que é aliás reconhecida por um dos nossos entrevistados.

> Ser músico hoje em dia é não seres só músico. É seres manager, agência, editora e aprenderes a ser um bocado disso tudo. Se o músico, há 30 anos, era uma peça numa engrenagem muito maior, hoje em dia, seres músico está mais próximo de seres um artesão. Um artesão que faz trabalho de cerâmica na sua oficina e depois vai vender às feiras. Eu vejo-me um bocado assim. Essa visão até me agrada. Faz com que eu seja o meu próprio patrão. Orlando, 43 anos, 12º ano do Ensino Secundário, músico, Barreiro.

Uma segunda estratégia, referida por 54% dos entrevistados, implica conciliar a música com outra profissão. Mais concretamente pressupõe ter um *day job* que, muitas vezes, não está relacionado com a música. Para alguns esta é uma estratégia à qual recorrem apenas nos períodos em que a música não é suficiente para garantir a sua sustentabilidade económica. Noutros casos, este é um emprego permanente, e não raras as vezes o emprego

[209] Adaptação própria do ditado popular português "No poupar é que está o ganho".

principal ou em pé de igualdade com a música. Em qualquer um dos casos, é essencial a flexibilidade de horários, de modo a facilitar a marcação de ensaios, concertos e *tours*.

A multiplicidade de projetos musicais é também uma das estratégias mais mobilizadas pelos nossos entrevistados (40%). Incluem-se aqui os chamados músicos de sessão, que acompanham outros artistas ou que tocam noutros projetos que não da sua autoria, mas também os músicos que possuem distintos projetos autorais. Na verdade, esta estratégia é vista, por um lado, como permitindo a manifestação de diferentes identidades e linguagens artísticas e, por outro, como possibilitando tocar várias vezes nos mesmos espaços de concerto, sem repetir o projeto e assim alargando as fontes de rendimento. Ainda neste primeiro conjunto de estratégias que pressupõe exercícios de multiplicação, para 16% dos nossos entrevistados uma das estratégias é precisamente ser músico de diferentes formas. Ou seja, ser criador e autor, mas também "músico artesão", que cria música para um cliente e segundo diretivas previamente definidas. Aqui incluem-se os casos dos músicos que licenciam a sua música para outros, por exemplo compondo bandas sonoras para cinema, teatro, dança, televisão e publicidade.

Business as usual. Um segundo conjunto de estratégias associa-se a uma das conceções da música e da atividade musical que anteriormente referimos – a da música como uma qualquer outra profissão, como um negócio. Assim, e remetendo-nos para a dimensão relacional e coletiva da música (Crossley & Bottero, 2015; Crossley, McAndrew, & Widdop, 2014; Guerra, 2015; Mcandrew & Everett, 2015), uma outra estratégia essencial à construção e manutenção de uma carreira na música é a promoção de redes, de relações e de contactos (referida por 23% dos entrevistados). É, assim, salientada a importância de estar associado a núcleos de artistas e de conhecer as pessoas certas, aquelas que podem gerar oportunidades. Neste sentido, os entrevistados dão relevo às relações informais estabelecidas no decorrer da frequência noturna de espaços de fruição musical e socialização. As divisões entre lazer e trabalho e entre produção e consumo esbatem-se, o que é aliás um traço característico dos circuitos de produção cultural de pequena escala.

O mesmo acontece entre vida privada e trabalho, sendo que qualquer ocasião social pode transformar-se numa oportunidade profissional. Também Tarassi (2018) dá conta da importância da inserção em redes e da aquisição de capital relacional e social, capaz de criar um sistema de confiança e

reputação. Estas redes funcionam como plataformas de aquisição de competências e conhecimentos essenciais ao desempenhar dos vários papéis que uma carreira na música pressupõe, para além de poderem promover novas oportunidades de trabalho, na medida em que tendem a ser usadas como principal canal de recrutamento de novo talento e de procura de novos empregos. Porém, importa ressalvar que redes demasiado fechadas e homofílicas podem mais ou menos conscientemente bloquear a entrada de novos membros, como que criando uma espécie de pequenos *lobbies* e, inevitavelmente, tensões entre quem está dentro e fora da rede.

Uma outra estratégia neste conjunto, referida por 19% dos entrevistados, passa pela necessidade de planear a carreira, definindo uma estratégia e uma metodologia de trabalho. Assume aqui importância uma dimensão racional e metódica da música por oposição à visão romântica e boémia dos músicos. Incluímos também neste conjunto de estratégias o recurso aos direitos de autor, que é identificado como uma estratégia relevante também por 19% dos entrevistados. Tal implica ser associado da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), cuja atuação é vista por grande parte dos entrevistados de forma negativa. Porém, alguns deles afirmam ser uma cedência que fazem (entrar num jogo com cujas regras de funcionamento não concordam) para ampliar as suas fontes de rendimento. O excerto seguinte denota bem esta tensão:

> Há dois tipos de músicos em Portugal. Há os gajos que estão ligados à SPA e sabem tudo. Depois há o pessoal que tem uma atitude contra. E eu tive durante alguns anos e perdi imenso dinheiro à custa disso. Descobri anos mais tarde a quantidade de dinheiro que tinha perdido por ter tido este tipo de atitude e que eles ganharam. É que este dinheiro depois vai para sítios que nem sabes para onde vai. Leopoldo, 36 anos, licenciatura, músico e agente, Porto.

Criar, partilhar, não parar. Num último conjunto de estratégias incluímos as atuações ao vivo e a realização de um circuito de concertos. Com a quebra na venda de discos registada a nível mundial, a música ao vivo tornou-se uma importantíssima fonte de rendimento dos músicos. 20% dos entrevistados refere que tocar tantas vezes quanto possível é uma estratégia essencial. O mesmo acontece com a ideia de manter uma atividade contínua, nunca parando. Isto é, uma das estratégias (referida por 16% dos entrevistados) passa por garantir a continuidade do ciclo criativo, estando sempre envolvido em algum dos momentos do processo, seja a compor, a gravar, a produzir, a editar ou a tocar. No mesmo sentido, é igualmente mencionada (por 13% dos entrevistados) a importância de fazer álbuns com

regularidade, de modo a potenciar um maior número de concertos e também para que público e os *media* não se esqueçam do músico ou da banda.

6. Faça música você mesmo! Representações sobre o *ethos* e a *praxis* DIY

Focamo-nos agora nas representações sobre a presença do *ethos* e da *praxis* DIY nas carreiras dos atores da cena independente. Desde logo, e antes de mais, o DIY surge como uma necessidade, sobretudo premente na cena independente e, em especial, nos momentos iniciais das trajetórias musicais e também no caso de músicos mais velhos, que iniciaram o seu percurso num contexto em que o acesso a estúdios de gravação e à edição de álbuns ou EPs era bem mais limitado, sendo dominado pelas grandes editoras. À semelhança do que Paula Guerra (2018) evidencia no âmbito da cena *punk* portuguesa, o DIY surge aqui como alternativa à escassez de recursos, ou à falta de acesso a eles, e como uma forma de poupar dinheiro, facilitando investimentos futuros. Assim o descreve um dos nossos entrevistados.

> Começou por ser uma necessidade, porque comecei a fazer coisas nessa altura de transição, em que era muito difícil. Era gravadores de pista na garagem, gravar cassetes, tirar fotocópias das maquetes das cassetes, ir entregar à rádio local. Isso é o DIY, o único possível na altura, era a única maneira de fazer coisas se não tivesses um contrato com uma editora discográfica. Orlando, 43 anos, ensino secundário, músico, Barreiro.

De formas mais ou menos assumidas, o DIY é também entendido como uma afirmação, como um *statement*. Assumir uma tal postura é um modo de assegurar a independência, a autonomia, a liberdade criativa para fazer a música que querem e da forma que pretendem, acabando por gerar uma alternativa ao tradicional funcionamento da indústria musical. Paralelamente, serem os próprios músicos a executar diferentes tarefas permite-lhes um maior controlo de todas as dimensões e fases do processo de criação e divulgação musical. Com efeito, alguns dos nossos entrevistados associam à atitude DIY um sentimento de orgulho em relação àquilo que são capazes de fazer com os seus próprios meios. Indo ao encontro da génese do movimento *punk*, os atuais protagonistas da cena independente portuguesa descrevem os seus percursos e projetos como tratando-se também do preenchimento de lacunas previamente identificadas. Pense-se no exemplo dos promotores de concertos. Muitos admitem ter iniciado essa atividade devido à ausência de oferta de concertos das bandas de que gostavam e queriam ver na sua cidade. O DIY surge aqui associado a uma lógica de ação e de criação de possibilidades.

> É tentares ser autónomo. Principalmente na música independente (e acho que hoje em dia quase toda a gente começa de forma independente) acho que o ideal é tu fazeres tudo o que puderes que está relacionado com a tua atividade enquanto músico. O que não sabes deves procurar saber ou arranjar quem te ensine, ou quem te aconselhe. Mas deves sempre procurar que parta de ti a procura de saber como é. Osvaldo, 26 anos, a completar o mestrado, estudante, músico e promotor, Porto.

Finalmente, é evidente no discurso dos nossos entrevistados a justificação e legitimação da presença do DIY no modo como gerem as suas carreiras através do prazer que tal lhes proporciona. Assim, muitos afirmam que sempre gostaram, interessaram e tiveram vontade de aprender diferentes tarefas, fases ou áreas relacionadas com a música. Daí ao desempenhar de diferentes papéis do processo musical foi um percurso que, nas suas palavras, surgiu como sendo natural. Esta associação discursiva ao gosto pessoal por este modo de fazer leva-nos a questionar até que ponto estas lógicas de ação, elas próprias definidoras do que é ser independente, estão enraizadas no quotidiano destes atores.

7. Conclusão

Chegados aqui, e tentando responder às questões colocadas no início, importa tecer algumas considerações finais. Desde logo, a de que existem diferentes formas de ser músico e de estar na música e, por isso, diferentes tipos de carreiras. As diferenciações definem-se pelas perspetivas em relação à música, através da adoção de uma postura mais pragmática, estratégica e metódica, ou privilegiando uma ligação mais emocional à música. Definem-se também pelas estratégias adotadas pelos atores para a gestão da sua carreira e, igualmente, pelo papel desempenhado na cena. Neste sentido, parece haver uma mais fácil profissionalização de outras atividades em torno da música que não a atividade de músico (por exemplo, trabalho na área da produção, promoção, agenciamento, crítica/jornalismo musical), existindo, por isso, diferentes níveis de viabilidade de uma carreira na música.

Simultaneamente, é possível concluir que sobretudo os músicos mais jovens têm dificuldade em ver a música como uma profissão e como a única profissão. Por um lado, porque não acreditam ser possível viver exclusivamente dela. Por outro, porque têm vontade de se expressar através de outras linguagens artísticas. Não se veem limitados a um único canal de expressão, pelo que a música é apenas uma das possibilidades através da qual podem dar aso à sua criatividade e à qual podem voltar sempre que

desejarem. Nestes casos a carreira na música é composta por uma sequência de movimentos de avanço e recuo em relação à atividade musical.

Uma terceira nota é a de que ser músico é, em primeiro lugar e acima de tudo, não ser apenas músico, é fazer um trabalho de artesão. Ser músico pressupõe várias formas de multiplicação. Implica antes de mais multiplicidade de papéis e envolvimento nos diferentes momentos do processo criativo, que assume enorme preponderância no rol de estratégias mobilizadas para a gestão de carreiras musicais na cena independente. Na verdade, este pode ser visto como um elemento-chave na definição da atual condição de músico. Esta multiplicidade é, no entanto, geradora de tensões. À visão emocional da música opõe-se uma leitura da música enquanto negócio, que tem de ter retorno económico. Ao trabalho criativo opõe-se o trabalho administrativo, disputando o tempo, a concentração e a dedicação dos músicos. À carreira musical opõe-se, muitas vezes, um *day job*, com todas as limitações que o segundo impõe à primeira.

Quanto à presença do DIY, é desde logo evidente que a Internet, em todas as suas vertentes, é um elemento facilitador, gerando grandes impactos na construção e gestão de carreiras na música, tanto do ponto de vista da criação e promoção musical, como ao nível da aprendizagem, não só da música em si, mas também de todas as atividades a ela associadas. Paralelamente, o DIY parece surgir quase como uma obrigação, como um requisito para a construção de uma carreira na música independente. Por um lado, discursivamente, não deixa de aparecer conotado com a vontade de afirmar um posicionamento, aproximando-se da noção do DIY aquando da génese do movimento *punk*, e adotando um caráter ideológico e de resistência. Por outro, e em simultâneo, o DIY adquire no caso dos nossos entrevistados um caráter iminentemente pragmático, surgindo como necessidade e enquanto estratégia de sobrevivência na música. Não deixando de assentar na independência e liberdade criativas, é intersetado pelo reconhecimento da necessidade de garantir um estilo de vida sustentável. Tal pressupõe diferentes formas de independência, consoante o maior ou menor envolvimento nas lógias da indústria musical e que nem sempre vão ao encontro da autenticidade DIY. Como defende Tarassi (2018), a estrutura binária que opõe bandas que assinam por uma *major* e bandas que se recusam a tal, de modo a preservar a sua ética DIY, não mais oferece uma descrição profícua das estratégias mobilizadas pelas bandas independentes para conseguirem viver da música. Alguns (Jian, 2018;

Threadgold, 2018) falam de uma cooptação do conceito DIY, na medida em que o *ethos* associado facilmente ressoa na ideologia neoliberal (o discurso do empreendedorismo, a valorização do indivíduo e das suas capacidades), esbatendo-se o potencial subversivo e de resistência. Nós argumentamos no sentido da transformação e redefinição da noção de carreiras DIY, assente na existência de interseções várias entre esferas que antes se opunham: independente e comercial, arte e comércio, trabalho e lazer, ideologia e pragmatismo.

Referências Bibliográficas

Abreu, P., Silva, A. S., Guerra, P., Oliveira, A. & Moreira, T. (2017). The social place of the Portuguese punk scene: an itinerary of the social profiles of its protogonists. *Volume!*, *14*(1), pp. 103–126.

Almeida, J. F. de, Costa, A. F. da, & Machado, F. L. (1990). Estudantes e amigos – trajectórias e redes de sociabilidade. *Análise Social*, *XXV*(105–106), pp. 193–221.

Almeida, J. F. de, Costa, A. F. da, & Machado, F. L. (1988). Famílias, estudantes e universidade: painéis de observação sociográfica. *Sociologia - Problemas e Práticas*, n.º 4, pp. 11-44.

Beck, U. (1992). *The risk society: towards a new modernity*. London: Sage.

Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angels: University of California Press.

Bennett, A. (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: a critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 140–155.

Bennett, A. & Guerra, P. (2019) (Eds.). *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/New York: Routledge.

Bertaux, D. (1997). *Les récits de vie.* Paris: Nathan University.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.

Campbell, M. (2013). *Out of the basement. Youth cultural production in practice and in police*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Crossley, N., & Bottero, W. (2015). Social Spaces of Music: Introduction Background. *Cultural Sociology*, *9*(1), pp. 3–19..

Crossley, N., McAndrew, S., & Widdop, P. (Eds.) (2014). *Social Networks and Music Worlds*. London: Routledge.

Dale, P. (2008). It was easy, it was cheap, so what?: reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, *3*(2), pp. 171–193.

Dale, P. (2010). *Anyone Can Do It: traditions of punk and the politics of empowerment*.

Newcastle: Newcastle University.

Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.

Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. New York: Aldine.

Guerra, P. (2013). *A Instável Leveza do Rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, P. (Org.) (2015). *More than loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.

Guerra, P. (2017). 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, *16*(3), pp. 283–303.

Guerra, P. (2018). Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces os resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241–259.

Haenfler, R. (2018). The entrepreneurial (straight) edge: how participation in DIY music cultures translates to work and careers. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 174–192.

Hein, F. (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scéne punk rock. *Volume!*, *9*(1), pp. 105–126.

Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'Amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.

Instituto Nacional de Estatística. (2011). *Classificação portuguesa das profissões*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística.

Jian, M. (2018). The survival struggle and resistant politics of a DIY music career in East Asia: case studies of China and Taiwan. *Cultural Sociology*, *12*(2), pp. 224–240.

Laing, D. (1985). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Philadelphia: Open University Press.

Leadbeater, C. & Oakley, K. (1999). *The Independents: Britain's new cultural entrepreneur*. London: Demos.

Mcandrew, S. & Everett, M. (2015). Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers. *Cultural Sociology*, 9(1), pp. 56–80.

McKay, G. (1998). DiY Culture: notes towards an intro. *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, pp. 1–53.

McRobbie, A. (1999). *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London & New York: Routledge.

McRobbie, A. (2004). Making a living in London's small-scale creative sector. In Dominic Power and Allen J. Scott (Eds.), *Culture Industries and the Production of*

Culture. New York: Routledge.

McRobbie, A. (2016). *Be creative: making a living in the new culture industries*. Cambridge: Polity Press.

Moran, I. (2010). Punk: The Do-It-Yourself Subculture. *Social Sciences Journal*, 10(1), pp. 58–65.

Oliver, P. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), pp. 1422–1432.

Perrenaud, M., & Bataille, P. (2017). Artist, craftsman, teacher: "being a musician" in France and Switzerland. *Popular Music and Society*. https://doi.org/DOI: 10.1080/03007766.2017.1348666

Plant, S. (2002). *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. London & New York: Routledge.

Reitsamer, R., & Prokop, R. (2018). Keepin' it real in Central Europe: the DIY rap music careers of male hip hop artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 193–207.

Reitsamer, R. (2011). The DIY careers of techno and drum "n" bass DJs in Vienna. *Journal of Electronic Dance Music Culture*, *3*(1), 28–43.

Standing, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Academic.

Tarassi, S. (2011). *Independent to What ? An Analysis of The Live Music Scene in Milan*. Universita' Cattolica del Sacro Cuore Milano.

Tarassi, S. (2018). Multi-tasking and making a living from music: investigating music careers in the independent music scene of Milan. *Cultural Sociology*, *12*(2), p. 208–223.

Threadgold, S. (2018). Creativity, precarity and illusio: DIY cultures and "choosing peverty." *Cultural Sociology*, *12*(2), 156–173.

UNESCO, Institute for Statistics (2012). *International Standard Classification of Education – ISCED 2011*. Canada: UNESCO Publications.

IV.4. A Arte Elétrica de Ser Português

IV.4. The Electric Art of Being Portuguese

Tânia Moreira

Resumo

Neste capítulo, abordaremos uma questão pouco estudada em Portugal: a *música de dança eletrónica* (MDE) e o *psytrance*. O que é estranho, dado o facto de que já possui uma longa história em Portugal. Mais, é um fenómeno social que nos permite estudar os fluxos culturais que ocorrem na globalização, bem como uma necessária renovação teórica no campo dos cultural studies, com o acionamento do reportório pós-subcultural. Desta forma, após analisarmos resumidamente o surgimento da MDE, abordaremos o *corpus* teórico que enformou este estudo. Em seguida, para demonstrar a preponderância internacional deste fenómeno, apresentamos o retrato global da produção científica da *eletrónica* (MDE). Por fim, exporemos as principais características do *psytrance* português.

Palavras-chave: MDE, *psytrance*, teoria pós-subcultural, Portugal.

Abstract

In this chapter we will address a less studied phenomenon in Portugal: electronic dance music (EDM) and psytrance. This lack of study is quite strange, given the fact that it already has a long history in Portugal. Moreover, it is a social phenomenon that allows us to study the cultural flows that occur in the globalization process, as well as a necessary theoretical renovation in the field of cultural studies, with the activation of the post-subcultural repertoire. In this way, after a brief analysis of EDM's emergence, we will address the theoretical corpus that shaped this study. Then, to demonstrate the international preponderance of this phenomenon, we present the academic picture of the EDM in the world. Finally, we will address the main features of Portuguese psytrance.

Key words: EDM, *psytrance*, post-subcultural theory, Portugal.

1. Princípio

Apesar de pouco estudada em Portugal (Guerra, 2010b, 2013, 2016), a *música de dança eletrónica* (MDE) e, em específico, o *psytrance*, são elementos interessantíssimos para se analisar um conjunto de questões sociológicas.[210] Vejamos: a globalização e a difusão de bens culturais, já que estamos a falar de um elemento cultural surgido nos chamados países do Sul e que se difundiu, e foi apropriado, pelos países do Norte, pondo *de pernas*

[210] Este capítulo resulta do desenvolvimento por parte da autora da sua tese de doutoramento intitulada "A Paradise Called Portugal: Genealogia, retrato e prospetiva da (r)evolução da música eletrónica de dança (1980-2017) [A Paradise Called Portugal: Genealogy, portrait and prospect of the (r) evolution of electronic dance music (1980-2017)]" no âmbito do 3.º ciclo em Sociologia da Universidade do Porto e sob orientação científica da Professora Doutora Paula Guerra.

para o ar as já vetustas teorias do imperialismo cultural; uma revisão teórica às teorias subculturais que dominaram os *cultural studies* durante décadas e com o seu ênfase sobrepolitizado não conseguia apreender as novas formas de pertença e compromisso adotadas pelos jovens. De igual modo, uma análise fina deste fenómeno permitirá *limpar* alguns preconceitos que surgiram e que ainda se mantêm sobre esta realidade, como a associação ao consumo de drogas, e, no plano científico, a um certa morte deste fenómeno.

Primeiro analisaremos a génese internacional da MDE e do *psytrance*; em seguida efetuaremos uma revisão teórica, acionado um conjunto de conceitos teóricos que achamos mais pertinentes para este estudo; em terceiro lugar, para provar a vitalidade do estudo da MDE mostraremos o retrato global da produção científica da *Electronic Dance Music* MDE, através de uma pesquisa e análise bibliográfica nas bases de dados *Scopus* e *Sociology Source Ultimate* (SSU). Por fim, exporemos de forma fina as principais características do *psytrance* português.

2. Da música eletrónica experimental ao *psytrance*

A emergência da MDE remonta à música produzida pelos *Kraftwerk* na Alemanha dos anos 1970. Esse surgimento não poderá ser dissociado de um processo mais vasto que, ao longo do século XX, aliava cada vez mais a música ao aparato tecnológico. Assim, os grandes avanços tecnológicos que se fizeram sentir durante esse século possibilitaram o surgimento de novas formas de produção, divulgação e receção musicais. Reportando-nos ao caso específico da MDE, a banda alemã inovou devido à conjugação de uma matriz clássica europeia de produção musical com o uso de sintetizadores e computadores. Depois do surgimento dos Kraftwerk e das suas novas sonoridades, a *popular music* mudou indelevelmente (Guerra, 2010a: 41; 2010b: 152).

Nos anos subsequentes, esta nova sonoridade deu origem a uma profusão de géneros e subgéneros musicais infindável, todos eles definindo-se e distinguindo-se dos demais pelo seu forte recurso às máquinas (música-máquina ou *The Man-Machine,* como se autointitularam os Kraftwerk num dos seus álbuns) e à maior relevância dada aos processos de criação musicais do que às performances, em que as músicas estimulam o corpo e a mente para o movimento e não tão tanto para processos de interpretação das suas letras. Aqui, as batidas, as melodias imperam e os seus protagonistas deixam de ser

a banda/ o artista, os quais muitas vezes procuram operar dentro do anonimato. Assim, o local — o espaço, o território — adquire, no contexto da *electronic music* uma importância reforçada, na medida em que se assume como contexto fundamental para uma experiência plena e completa desta sonoridade — uma experiência repleta de emoções e de libertação do corpo e da mente, não raras vezes associada ao consumo de drogas (Guerra, 2010a: 41-43).

Nos finais dos anos 1980, a MDE vê surgir em Goa (Índia), os primeiros indícios de um novo género musical — o *psytrance* (na altura apelidado de *Goatrance*) — e, mais que isso, de uma nova cultura a ele associado — a *psyculture*. O *psytrance* nunca poderá ser dissociado da sua *psyculture*; isto porque não se trata apenas de mais um género musical, mas todo um estado de fruição musical, associado a diferentes formas de alteração da consciência humana, como substâncias psicoativas, dança, arte, meditação, oração, sexo ou yoga (Guerra, 2015: 309). Ou, como constata Sanches (2017), se antes a experiência começava e terminava com a música, agora passou a ser um modo de vida com repercussões políticas e até jurídicas. Desde a década 1990, o *psytrance* alastra-se pelo mundo inteiro, sendo hoje um dos movimentos juvenis com maior expressão na sociedade contemporânea e uma importante indústria que contribui não só para o setor musical, como também para o setor do turismo, do lazer ou da moda.

Em Portugal, o *psytrance* emerge como reação à decadência das *raves* de *house* e *techno*, em meados dos anos 1990. As primeiras festas *psytrance* eram ilegais, escondidas e seletivas; realizavam-se para um número muito reduzido de pessoas, geralmente provenientes das classes médias urbanas e bastante escolarizadas; e constituíam alternativas lúdicas e sociabilitárias assentes na defesa do *new age* e de um *ethos* (e estética) neo-hippie, do naturalismo, do vegetarianismo, do espiritualismo, do uso de drogas ao serviço da consciência e de uma busca de diferença (Guerra, 2015: 310).

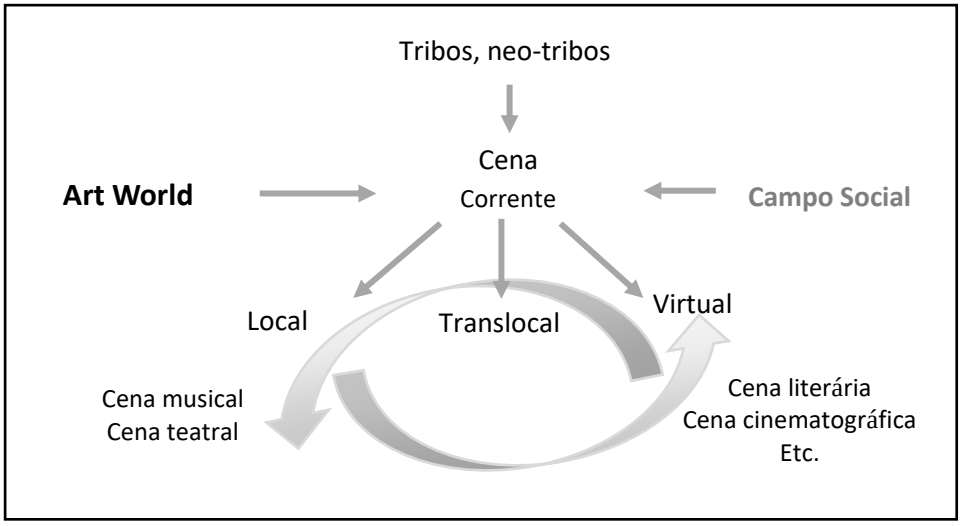
Após o ano de 1997, aumenta a oferta de festas (surgem diversos DJs e produtores) e a sua procura (público). Para tal, foi fundamental o aparecimento do *Boom Festival*[211], considerado nos dias de hoje, um dos maiores festivais mundiais de *psytrance* e cultura alternativa. Organizado pela *Good Mood Productions*, em Idanha-a-Nova (Castelo Branco), o *Boom*

[211] Website do *Boom Festival*: www.boomfestival.org.

Festival, em 2014, contou a presença de cerca de 30 mil participantes provenientes de mais de 150 países, estando ligado a uma alargada indústria de produção musical performativa, desde editoras independentes, organização e gestão de eventos, comunidades visuais, comunidades de sons e de redes sazonais de festas locais e festivais regionais (Guerra, 2015: 311). E quais os principais motivos para a frequência em festivais como o *Boom Festival*? Acima de tudo, dois: primeiro, a possibilidade de participar numa estética tribal; e, segundo, a vontade por demonstrar a diferença. O Festival é, assim, um espaço (temporário) livre da regulação e repressão dos contextos institucionais habituais (Guerra, 2015: 313).

3. A inevitabilidade de uma renovação teórica

Situando-se nas correntes mais recentes da análise dos fenómenos musicais (ver Figura VI.4.1), Guerra (2015) postula que o *psytrance* deve ser explicado no quadro dos *post-subcultural studies* (tribos/neo-tribos/cenas), na medida em que este congrega atores de diferentes faixas etárias, meios socioeconómicos e gostos musicais, estando mais associado a novas formas de sociabilidade pós-modernas, caracterizadas por laços de afetividades temporárias e partilhas lúdicas. Tratam-se, portanto, das neo-tribos (Guerra, 2015: 314, 327). Declina-se, deste modo, uma leitura do *psytrance* feita exclusivamente à luz da teoria subcultural desenvolvida pelos *cultural studies*, por considerar que esta perspetiva tem tendências "totalizantes, normalizadoras e dicotomizadoras" (Guerra & Quintela, 2016: 199): totalizante, porque concebe as subculturas como se de uma entidade única com características iguais e específicas se tratassem, negligenciando o facto de a juventude ser altamente diversificada que não cabe, inclusivamente, dentro dos limites etários administrativos e governamentais; normalizadoras, porque tendem a pensar os jovens e os seus grupos sob uma lógica que releva demasiado a classe e a idade e as apropriações criativas/ rebeldes das subculturas e descura o género, a raça, a etnia e as vivências *menos rebeldes* dos *jovens comuns*; e dicotomizadoras, porque tendem a fazer uso de oposições dicotómicas — cultura dominante *vs.* subordinada, autêntico *vs.* comercial, etc. — que influenciam as suas investigações e acabam por esconder a complexidade das subculturas (Guerra, 2010b: 407; Guerra & Quintela, 2016: 199).



[1]

Figura IV.4.1. Modelo teórico-analítico defendido por Guerra (2012 e 2015)

Fonte: Elaboração da autora

Neste contexto, existe uma opção pelas correntes teóricas que têm vindo a ser largamente desenvolvidas, sobretudo desde os finais da década de 1990. De forma resumida, podemos dizer que estas procuram empreender investigações baseadas num *mix* de teorias e conceitos suficientemente capaz de dar conta da realidade complexa e plural do campo cultural, dos seus atores, entidades, processos e obras; um *mix*, porque não existe uma teoria que consiga abranger toda a complexidade dos fenómenos aqui em causa.

Vejamos o primeiro conceito: o de *tribo* (ou *neo-tribo*), desenvolvido primeiramente por Maffesoli (2006) e mais tarde retrabalhado por Bennett (1999), pensa os grupos juvenis enquanto *comunidades emocionais* que emergem num contexto de grande velocidade e transitoriedade e que resultam de um desejo de pertença efémero, mutável e destruturado. A noção de *art world*, por outro lado, desenvolvida inicialmente por Howard S. Becker (2010) e apropriada por Diana Crane (1987) mais tarde, foca-se na compreensão dos processos de criação artística, concluindo que estes devem ser entendidos como apanágio coletivo fortemente dependentes da existência de uma cooperação e do estabelecimento de convenções/ normas/ regras. Já o conceito de *campo*, proposto por Pierre Bourdieu (2010), elabora o espaço social enquanto campo de lutas simbólicas onde coexistem múltiplas estruturas que ajudam a moldar o *habitus* e *capital* (social, cultural, etc.) dos agentes que, por sua vez, também influenciam essas mesmas estruturas no sentido de as transformar ou conservar. Finalmente, o conceito de *cena* — espaço de possíveis concretizáveis —, alicerçando-se nos contributos teórico-

empíricos dos conceitos anteriores e situando-se numa corrente pós-estruturalista, é introduzido por Straw (1991: 6), o qual define a *cena* como

> *Um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada.*

Ao mesmo tempo, as cenas podem assumir múltiplas configurações — teatrais, literárias, musicais, etc. —, todas elas influenciando-se reciprocamente. Peterson e Bennett (2004), acompanhando o contexto de maior interconectividade entre atores e espaços proporcionado, entre outros fatores, pela crescente democraticidade da Internet, propuseram uma leitura tripartida das cenas, defendendo que estas podem ser locais, translocais e virtuais: locais porque apesar de toda a interconectividade, não deixa de existir um foco geográfico específico; translocal refere-se, acima de tudo, às distintas formas de música e de estilos de vida que emergem devido aos contextos de comunicação que não estão unicamente ancorados ao local; por fim, a cena virtual remete para a explosão do espaço físico, em que uma cena é criada e mantida no espaço virtual (Peterson & Bennett, 2004; Guerra & Quintela, 2016: 202).

4. A música de dança eletrónica como objeto de investigação

No sentido de se fazer um retrato global da produção científica da *música de dança eletrónica* (MDE), efetuamos uma pesquisa e análise bibliográfica nas bases de dados *Scopus* e *Sociology Source Ultimate* (SSU). A pesquisa foi realizada em março de 2018, tendo como base a palavra-chave "*electronic dance music*" e resultou num total de 705 registos encontrados (174 registos no caso da base de dados SSU e 531 registos na base Scopus). Dos resultados apurados, é possível atestar uma clara tendência para um aumento do interesse por parte da academia no que diz respeito à MDE: entre 2002 (ano em que se regista o primeiro aumento significativo do número de publicações encontradas) e 2017, o número de publicações aumentou em média 25% por ano, sendo de relevar o peso dos artigos científicos no cômputo destes dados (Figura IV.4.2).

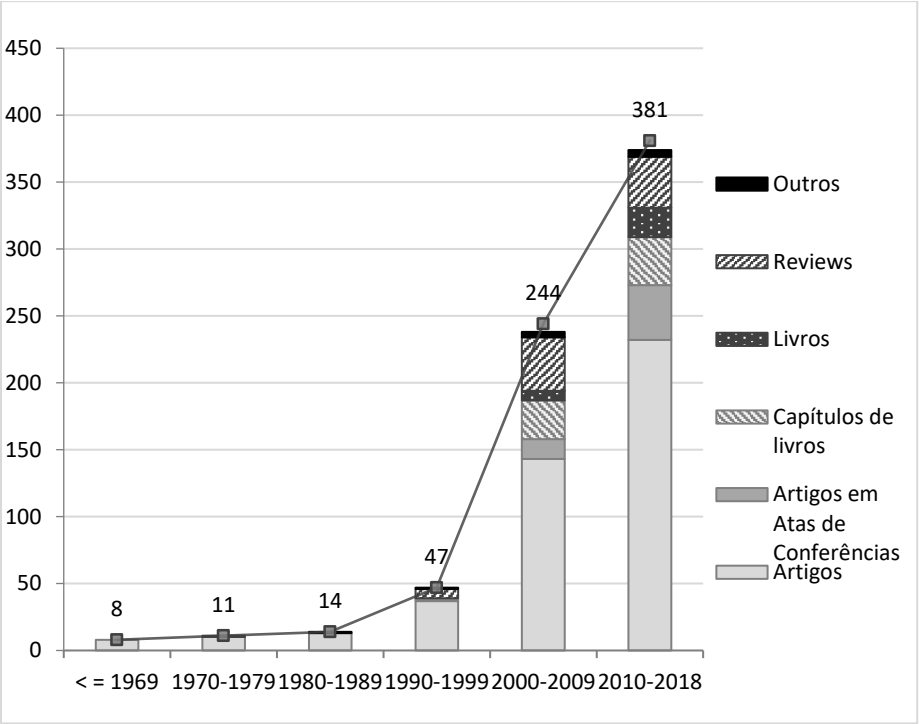


Figura IV.4.2: Número de publicações científicas sobre *electronic dance music* nas bases de dados *Scopus* e *Sociology Source Ultimate*, por década e tipo de publicação (número)

Fonte: Elaboração da autora.
Nota: Não foi possível encontrar a data e/ou tipo de publicação para 13 publicações.

Os artigos científicos parecem tender a assumir-se, de facto, como a principal fonte de divulgação da informação científica produzida em torno da MDE. Se atentarmos à Figura 3, constatamos que são os artigos aqueles que mais frequentemente são citados por outras publicações (veja-se a elevada diversidade de artigos que possuem entre 1 e 10 citações, na Figura IV.4.3) e que auferem o maior número de citações individualmente (através da Figura 3, comprovamos que os mais elevados valores de citações surgem quase exclusivamente fruto dos artigos), querendo indicar uma especial importância deste tipo de publicação face às demais, neste segmento de estudo.

Em termos de distribuição geográfica, a produção da MDE tende a acompanhar os níveis de desenvolvimento socioeconómico dos vários países do mundo, sendo possível observar, através da Figura 4, uma particular incidência da produção científica nos países da América do Norte, da Europa, Oceânia e nos designados BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), ficando, assim, de fora muitos dos países da América Central e do Sul, bem como da África e Ásia. Os dados revelam-nos, sem surpresa, o peso dos Estados Unidos da América (EUA) e do Reino Unido (RU) no número de trabalhos publicados (respetivamente, 133 e 102 publicações), os quais se

distanciam consideravelmente dos países que surgem em terceiro (Austrália, com 33 publicações) e quarto lugar (Alemanha, com 24 publicações), e mais ainda dos demais países cujo número de publicações se situa abaixo dos 20 trabalhos. Será, não obstante, de sublinhar o número de publicações portuguesas (7 publicações), na medida em que posicionam Portugal a par de países como a Itália, Coreia do Sul ou Áustria, e acima de países como a Suécia, Bélgica, Finlândia ou França.

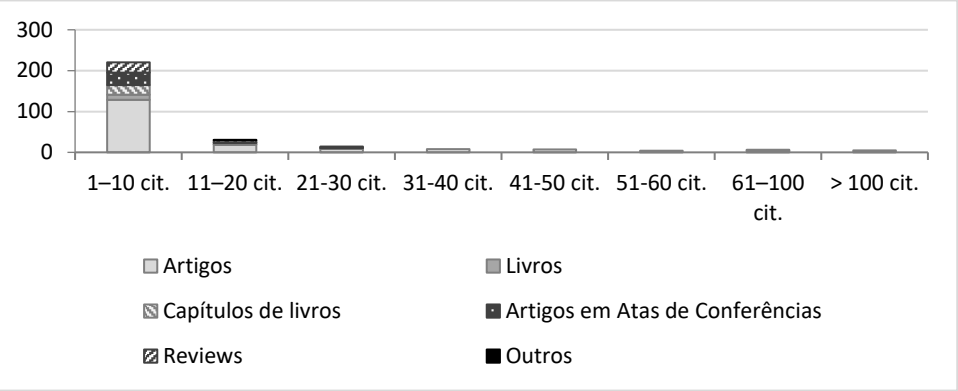


Figura IV.4.3. Número de publicações científicas sobre *electronic dance music* nas bases de dados *Scopus* e *Sociology Source Ultimate*, por número de citações e tipo de publicação (número)

Fonte: Elaboração da autora. Nota: O n.º de citações refere-se ao n.º de vezes que cada publicação aqui em análise é citada por outras publicações. Não foi possível encontrar o número de citações e/ou o tipo de publicação para 413 publicações.

Retornando, agora, a nossa atenção para o principal foco deste exercício analítico — artigos publicados nos últimos anos em revistas científicas internacionais —, constatamos que, entre 2000 e 2018, foram registados 375 artigos nas bases de dados em análise e que os EUA e o RU continuam a liderar o *ranking*, com o maior número de artigos publicados — respetivamente, 70 e 61 publicações. Merece, aqui, dar particular ênfase ao crescente interesse académico pela MDE considerando o número de países onde as diferentes investigações se realizam: enquanto na década de 2000 se apresentam artigos provenientes de 21 países, na década de 2010, o seu número ascendeu aos 39 países — revelando um carácter policêntrico e territorialmente pulverizado.

Em termos de temáticas e de nós de ancoragem concetual, é possível verificar (Tabela IV.4.2), a partir de 2000, um interesse especial com os consumos e excessos (i)lícitos (substâncias psicoativas, álcool, tabaco), seguido pelas questões de género e sexualidade. Também a experiência sensorial através da dança ou os sentidos de pertença grupal se prefiguram

como temáticas de relevo. As culturas juvenis parecem suscitar um importante interesse, tendo sido acompanhadas, em anos mais recentes, com o seu oposto — *ageing* subcultural. A abordagem etnográfica assume-se como a principal perspetiva metodológica das investigações realizadas — certamente devido ao facto de possibilitar uma *descrição densa* dos contextos, cenas e circuitos da EDM. A Figura IV.4.5. apresenta um *Mind Map* elaborado a partir das palavras-chave predominantes nos artigos analisados.

Figura IV.4.4. Número de publicações científicas sobre *electronic dance music* nas bases de dados *Scopus* e *Sociology Source Ultimate*, por país (número)

Fonte: Elaboração da autora.
Nota: Não foi possível identificar o país em 224 publicações.

Tabela IV.4.2: Número de artigos científicos sobre electronic dance music nas bases de dados Scopus e Sociology Source Ultimate, por palavras-chave identificadas (número)

Palavras-chave	N.ºartigos	Palavras-chave	N.º artigos
Drugs	233	Club culture	25
Music	173	DJ	21
Gender and sexuality	132	Subcultures	19
Electronic dance music	97	Youth culture	18
Dance, dancing	76	Identities	18
Adolescents, youth	68	Nightclubs	17
Dance music	67	Arts	16
Culture	58	Ethnology	11
Adults	52	Ethnography	10
Human	45	Community	10
Rave culture	32	Authenticity	10
Popular music/culture	30		

.Fonte: Elaboração das autoras Nota: Por motivos de simplificação, apresentamos apenas as palavras-chave identificadas em 10 ou mais artigos científicos.

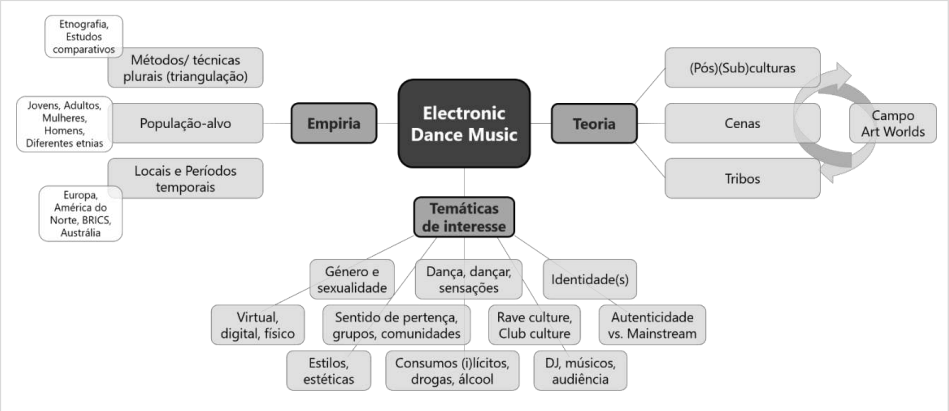


Figura V.4.5: *Mind Map* em torno da *Electronic Dance Music*

Fonte: Elaboração da autora. Nota: *Mind Map* construído a partir de palavras-chave predominantes dos artigos analisados entre 2000 e 2018.

5. Da teoria à prática: o vivido do *psytrance* português

Por fim, e com base no edifício teórico descrito anteriormente, estabelecemos a nossa pesquisa sobre o *psytrance* português, uma pesquisa consubstanciada metodologicamente na análise de 20 entrevistas a DJs, produtores e músicos de música eletrónica e na recolha e tratamento sistemáticos de informação junto do site *Psypartys* — eventos realizados durante Janeiro 2010 e Novembro 2014 (Guerra, 2015).

Dessa análise, e antes de passar ao escrutínio do *psytrance* sob o ponto de vista das cenas propriamente ditas, concluímos que o *psytrance/ psyculture* em Portugal caracteriza-se pelas seguintes características-chave:

- uma forte fluidez/mutabilidade/efemeridade, não só ao nível da sua fruição, como também ao nível da produção, onde criadores, intermediários e público facilmente assumem diferentes identidades/gostos musicais;
- identidades plurais: não é possível identificar uma identidade comum nos públicos das festas, a não ser a junção decorrente da partilha e pertença aos espaços da festa e quiçá a sua organização;
- laços de afetividade temporários: a interação é passageira e temporariamente situada, desaparecendo assim que os indivíduos saem da pista de dança;
- uma visão sobre o ciberespaço como uma nova *praxis* — socialidades cibernéticas —, o qual é, muitas vezes, utilizado como ferramenta de fomento e potenciação de movimentos de protesto e reivindicação

heterogéneos: desde sustentabilidade ecológica até anticapitalista. Mais do que quererem atacar a organização estatal, os *psytrancers* procuram fragilizar os códigos culturais dominantes, organizando-se, para isso, em torno de movimentos informais que associam variados grupos ativistas desglobalizados;

- uma defesa da ética *do-it-yourself* (DIY) — muito ligada àquelas sociabilidades cibernéticas — com impactos ao nível da produção de música, da preparação de festas ou da organização de movimentos de contestação;
- e pela apologia de uma ação direta capaz de oferecer soluções efetivas/reais, através da formulação de propostas sociais e políticas mais ou menos concretas.

Como elementos distintivos da *cena psytrance* em Portugal, podemos destacar a dimensão espacial, já que no início as *raves* constituíam festas ilegais que se realizavam em sítios remotos e em grandes espaços; com o passar do tempo, e em paralelo com as festas de maior dimensão, surgem eventos com uma escala mais reduzida nas cidades. Apesar de tudo, existe uma preferência pelos eventos que ocorrem em espaços abertos, assente na procura da liberdade e na busca de uma relação de autenticidade do homem com a natureza.

Este dado conduz-nos ao segundo elemento caracterizador desta cena: a rutura com o quotidiano. A *rave* é experienciada como um momento de alienação/libertação face aos problemas do quotidiano, com as suas preocupações e responsabilidades. No fundo, um espaço de hiper-realidade em que se procura sensações e prazer (Guerra, 2015: 320). Mas se é verdade que existe esta busca pela libertação/alienação, não é menos verdade que continua a existir também um desejo de integração social e material que faz com que os frequentadores das *raves* concedam igual importância às esferas profissionais e escolares. Estamos, pois, perante um dos paradoxos pós-modernos.

O terceiro elemento distintivo da cena *psytrance* portuguesa diz respeito à sua geografia, a qual evidencia uma elevada dispersão das festas *psytrance* pelo território português, muito embora se trate de um fenómeno que acaba por acompanhar a distribuição dos eventos e festivais de música em geral e de *pop rock* em Portugal, com forte concentração de eventos nas duas

maiores cidades do país — Lisboa (14,78%) e Porto (10,26%) — e, por consequência, nas duas áreas metropolitanas portuguesas — Grande Lisboa (15,83%) e Grande Porto (13,74%) —, revelando que também aqui têm impactos as diferentes dinâmicas de desenvolvimento económico, social e cultural dos diversos municípios (Figura 6). Não obstante, esta geografia é explicada por uma forte intensidade de cenas locais de *psytrance*, que nos leva a não descurar o seu cruzamento com cenas translocais, sendo que essas cenas translocais no caso português assumem a forma, muitas vezes, de festivais. O *Boom Festival* é um claro exemplo de uma cena que para além de local, é também translocal e inclusivamente virtual, pois contribui para o delineamento de uma comunidade que vai para além das fronteiras nacionais e que se comunica virtualmente (Guerra, 2015).

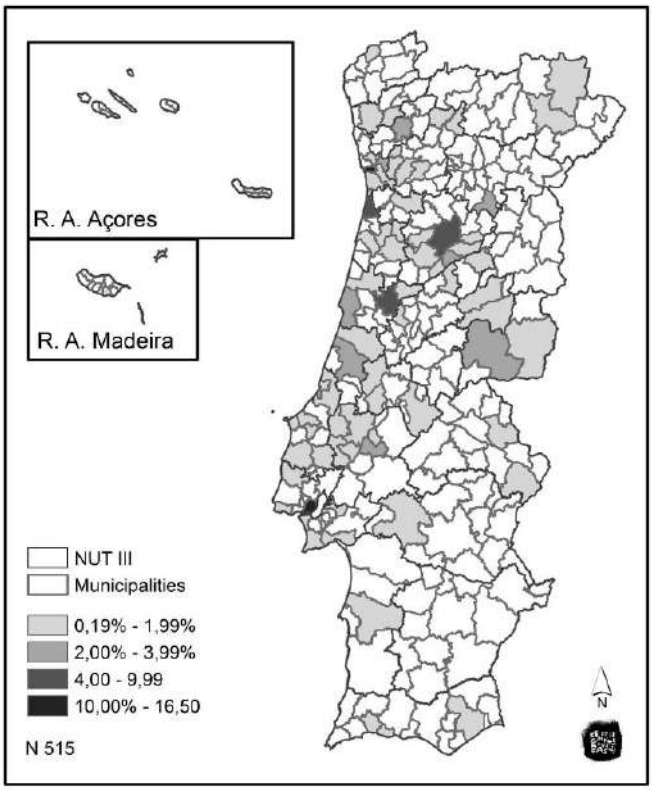


Figura V.4.6: Distribuição de eventos *psytrance* pelos municípios portugueses, entre janeiro de 2013 e novembro de 2014

Fonte: Guerra (2015: 323).

O quarto e último elemento distintivo das *raves psytrance* tem que ver com a sua autenticidade. Aqui, apoiando-nos em Anderson e Kavanaugh (2007), é possível distinguir três componentes desta autenticidade: a primeira componente diz respeito ao *ethos* PLUR (*Peace*, *Love*, *Unity*, *Respect*) assente numa sociabilidade empática entre pessoas muito diferentes que partilham uma mesma busca de sensações e uma dada relação com a

música, com o espaço, com os outros. No entanto, estas *raves* não deixam de ser espaços de reprodução das desigualdades sociais, já que o seu acesso não deixa de ser economicamente condicionado. Não é, por isso, de estranhar que sejam espaços frequentados, grosso modo, pelas classes médias urbanas fortemente escolarizadas. Mais do que isso, a frequência nestes espaços está também associada a uma reivindicação de gosto e de distinção, o que é percetível na repulsa à crescente abertura e massificação das festas. Uma posição, diga-se, pouco em linha com o *ethos* PLUR (Guerra, 2015: 322). A segunda componente da autenticidade relaciona-se com as formas de organização das *raves psytrance*, as quais são, geralmente, divididas em diferentes salas ou tendas com géneros musicais distintos — o que se associa ao *ethos* PLUR — e organizadas de uma maneira informal, recorrendo à ética *do-it-yourself* e ao uso da Internet para fazer a sua divulgação. (Guerra, 2015: 323)

Finalmente, a terceira componente da autenticidade das *raves* refere-se às normas e comportamentos nelas praticados. Comportamentos, tais como, dançar até às primeiras horas da manhã, aos quais são acrescentados valores de independência e conexão, consumo de drogas ilegais, o que acaba por provocar nos participantes efeitos de comunhão e transcendência por um período alargado de tempo (Guerra, 2015: 325). Neste ponto, é de referir ainda que, em Portugal, os eventos *psytrance* exibem uma duração que varia entre um e sete dias, sendo que os eventos de dois dias são os predominantes (93,91%), ocorrendo por norma aos fins-de-semana e de forma ininterrupta.

Considerando todos estes elementos caracterizadores da cena *psytrance*, é possível discordar de todos os autores (Anderson, 2009) que têm postulado a morte das *raves*, fruto da sua crescente comercialização e de uma suposta perda de autenticidade e influência na cultura popular. Ao invés, defendemos que assistimos, isso sim, a uma multiplicação de cenas, nós e canais na realidade portuguesa, bem como a metamorfose de cenas locais em cenas translocais e virtuais (Guerra, 2015).

7. Pistas conclusivas

Como já mencionado, depois dos *Kraftwerk*, a *popular music* nunca mais foi a mesma. A sua criatividade aliada aos novos instrumentos tecnológicos fez emergir, nos anos 1970, uma nova sonoridade que marcaria para sempre o

campo musical — a *electronic dance music*. Nos anos 1980, esta nova sonoridade via surgir em Goa (Índia), os primeiros indícios daquilo a que se iria chamar de *psytrance* e de um *lifestyle* a ele associado — a *psyculture*. Durante os anos 1990, este *psytrance* e *psyculture* alastram-se pelo mundo inteiro, chegando a Portugal em meados da década de 1990, por via da organização de festas de pequena dimensão, ilegais, escondidas e muito seletivas — geralmente, direcionadas para pessoas provenientes das classes médias urbanas e bastante escolarizadas. Após o ano de 1997, com o surgimento do *Boom Festival*, o *psytrance* começa a consolidar-se cada vez mais em Portugal, aumentando a oferta festiva e o seu público.

A análise deste fenómeno deverá ser tributária dos *post-subcultural studies*, na medida em que se trata de um fenómeno complexo e diversificado que as teorias subculturais — teorias com tendências totalizantes, normalizadoras e dicotomizadoras — não conseguem explicar devidamente. Assim, o *psytrance* será melhor entendido se analisado num *mix* de teorias que congregue conceitos como o de *tribo*, *art world*, *campo* ou *cena*. É com base nesse *corpus teórico* que apresentamos as principais características e traços distintivos da cena *psytrance* portuguesa, uma cena composta por processos fluídos/mutáveis/efémeros, identidades plurais, laços de afetividade temporários, defensora do ciberespaço, da ética *do-it-yourself* e da ação direta enquanto mecanismos eficazes e capazes de oferecer soluções reais e efetivas para alguns dos problemas vivenciados. É ainda uma cena onde persiste uma preferência pelas festas ao ar livre (dada a extrema importância concedida à relação homem-natureza) e onde existe uma busca pela alienação/libertação como forma de romper com o quotidiano. Uma cena que se encontra dispersa por todo o território nacional, mas que acaba por se assemelhar a tantos outros fenómenos sociais em Portugal, ao exibir uma maior concentração de eventos nas duas principais cidades do país — Lisboa e Porto. E, finalmente, uma cena que revela três componentes de autenticidade: uma primeira relacionada com o *ethos* PLUR (*Peace*, *Love*, *Unity*, *Respect*) assente numa sociabilidade empática entre pessoas muito diferentes; uma segunda relativa às formas de organização das festas *psytrance* baseada em lógicas multi-oferta, informais, *do-it-yourself* e virtuais; e uma terceira componente que diz respeito às normas e comportamentos vivenciados nas *raves psytrance* (dançar até de manhã, sob valores de independência e conexão e, por vezes, sob o efeito de drogas ilegais). Por

fim, defendemos que mais do que postular a morte deste fenómeno (como de resto de outros fenómenos musicais e culturais), é necessário reconhecer-se a sua mutabilidade e adaptabilidade a novos contextos, a novos tempos, a novas gerações — estes fenómenos não morreram, eles transformaram-se.

Referências Bibliográficas

Anderson, T. L. (2009). *Rave Culture: The alteration and decline of a Philadelphia music scene*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Becker, H. S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), pp. 599-617.

Bourdieu, P. (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940-1985*. Chicago: Chicago University Press.

Guerra, P. (2010a). Dance music, sons, reflexos e trânsitos: traços de uma cena no Norte de Portugal. In Lopes, J. T. (coord.), Boia, P. S., Ferro, L. & Guerra, P. (Eds.). *Género e música eletrónica de dança: experiências, percursos e «retratos» de mulheres clubbers* (pp. 39-67). Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Guerra, P. (2010b). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal.* (Tese de Doutoramento). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.

Guerra, P. (2014a). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais, 102-103*, pp. 111-134.

Guerra, P. (2014b). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts, 28*(1), pp. 111-122.

Guerra, P. (2015). Flying away: electronic dance music, dance culture, psytrance, and new sounds in Portugal. In E. Simão, A. M. Silva, & S. T. Magalhães (Eds.), *Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture* (pp. 307-336). Hershey: IGI Global.

Guerra, P. (2016). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology, 52*(4), pp. 615-630.

Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, 47*(1), pp. 193-217.

Maffesoli, M. (2006). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004). Introducing music scenes. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual* (pp. 1-15). EUA: Vanderbilt University Press.

Sanches, I. (2017, 18 November). E Portugal levantou-se: a revolução da dança eletrónica nos anos 90. *Observador*. Disponível em http://observador.pt/especiais/e-portugal-levantou-se-a-revolucao-da-danca-eletronica-nos-anos-90/

Silva, A. S., & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), pp. 368-388.

IV.5. "Rapper, musa, música, mulher". Empoderamento feminino e imbricações do regionalismo gaúcho na cultura hip-hop

IV.5. 'Rapper, muse, music, woman'. Female empowerment and imbrications of gaucho regionalism in hip-hop culture

Dulce Mazer

Resumo

O texto tem o objetivo de discutir como as *rappers* vêm alterando suas práticas socioculturais na cultura *hip-hop*, considerando a hibridação com o regionalismo gaúcho. Como principais contributos, o texto faz uma breve revisão das contribuições de mulheres para a história do *rap* a partir da visão feminista e repensa como as novas gerações de MCs alteram sua realidade. O estudo base para as discussões foi realizado na Região Metropolitana de Porto Alegre, capital do estado gaúcho do Rio Grande do Sul (RS), entre 2014 e 2018. Os métodos do estudo foram a observação etnográfica e a pesquisa documental.

Palavras-chave: *rap*, mulher, cultura regional, cultura gaúcha.

Abstract

The text discusses how female *rappers* have been changing their socio-cultural practices in *hip-hop* culture, considering a hybridization with the gaucho regionalism. As key contributions, the text briefly reviews the contributions of women to the history of *rap* from the feminist perspective and rethinks how the new generations of MCs change their reality. The basic study for the discussions was carried out in the Metropolitan Region of Porto Alegre, capital of the state of Rio Grande do Sul, state of Rio Grande do Sul, between 2014 and 2018. The methods were an ethnographic observation and a documentary research.

Key words: *rap*, woman, regional culture, gaucho culture.

1. Música e mulher: empoderamento das *rappers*

Nas últimas quatro décadas, a cultura[212] *hip-hop* vem se desenvolvendo em um conjunto de ritos, expressões e simbolismos compartilhados ao redor do mundo, mas que reserva certas particularidades em distintas regiões. Através do *rap*, cada vez mais popular, os *hip-hoppers* manifestam suas vivências,

[212] Resultado da pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, este texto apresenta reflexões sobre a cultura *hip-hop* na Região Metropolitana de Porto Alegre (RS - Brasil); simultaneamente, representa igualmente experiências vividas pela autora em diferentes metrópoles latino-americanas, como Buenos Aires, Bogotá e Cidade do México ao longo de suas pesquisas sobre o consumo cultural de *rap*.

expectativas e opiniões em ritmo e poesia, configurando um cenário de variada produção musical. Neste sentido, *rappers* amadores e profissionais reorganizam a atividade artística da qual partilham saberes, acompanhando a evolução da indústria musical e fonográfica, mas igualmente explorando novas formas de produção de acordo com seu cotidiano, seu entorno socioeconômico, cuja principal fonte para criação e circulação é a Internet.

Embora consolidado, o *hip-hop*, como qualquer cultura, está em constante ressignificação, sobretudo quando observado a partir do viés feminista. Com a terceira onda do movimento, as culturas musicais tornaram-se centrais para a universalização do conceito de mulher e feminismo, assim como foram o cerne de transformações sociais. Entre as (sub)culturas que protagonizaram mudanças nos anos 1990, os movimentos *punk* femininos foram fundamentais para a discussão vanguardista na arte de temas como o empoderamento feminino, a cultura do estupro, o domínio patriarcal e questões ligadas à sexualidade, entre outros. Através da cultura do "faça você mesmo" (*do-it-yourself* - DIY), da negação ao corporativismo industrial, a interseccionalidade era fortalecida no feminismo como chave para se pensar distintas realidades.

Classe, raça e sexualidade ganhavam contornos expressos através da música e outros componentes culturais, como vestimentas e atitudes. Como resultante do desenvolvimento histórico pós-estruturalista, as identidades, os simbolismos, os movimentos e as instituições passaram a ter suas definições borradas para a maior inclusão de mulheres. O protagonismo musical feminino buscava então dissuadir ideias de vitimização e liberação, próprias das ondas históricas anteriores. Em seu lugar, eram fortalecidas as liberdades individuais, a ressignificação da misoginia, desde a linguagem até padrões comportamentais, como novos usos para o termo "vadia" e possibilidades de assumir a sexualidade. Um olhar para a história do *hip-hop*, porém, revela que as MCs igualmente contribuíram para o feminismo interseccional, relacionando suas trajetórias na música às conquistas das mulheres negras.

Antes mesmo do *hip-hop* ganhar o mundo, despontavam junto à disco pioneiras da cadeia produtiva musical, como Sylvia Robinson, produtora da Sugar Hills Records, que apoiou a gravação de *Rapper's Delight* (1979), inaugurando a popularidade do rap nos Estados Unidos, e Lady B (*To the beat y'all,* 1979), uma das primeiras mulheres a gravar um *single* de *Rythm and Poetry.* Já nos anos 1990, figuravam *queens* como Roxanne Shante, Lauryn

Hill, Missy Elliot, Lil'Kim, Foxy Brown, Ashanti e as MCs Salt-n-Pepa, que através de suas letras passavam "mensagens contraditórias", segundo Oware (2009), pois, ao passo que cantavam sobre o empoderamento feminino e a agência negra, seus maiores sucessos as auto-objetificavam, versavam sobre o consumo de álcool e drogas, assim como manifestavam o desgosto e até o ódio por suas concorrentes. Alguns autores justificam esse panorama de ambiguidades observando a "ausência das mulheres" (Reddington, 2003 e 2012) nas culturas musicais, seja nas manifestações do *rock*, do metal, do *punk*, do *rap* e do *hip-hop*. Esse seria um dos melhores exemplos da hegemonia masculina acerca da história da cultura popular (Guerra, 2017). Mas as críticas à auto-exploração da sexualidade feminina pelas *rappers* são limitadas, não oferecendo uma reflexão suficientemente complexa, pois desconsideram o contexto de circulação dessas mulheres. Embora certas incoerências possam ser lidas nas entrelinhas de suas poesias, essas MCs tiveram valoroso papel, não apenas por serem poucas e insistentes mulheres no concorrido mercado fonográfico da época. Elas igualmente ressignificaram a linguagem misógina do *rap*, apropriando-se de uma identidade *bitch* (vadia) e criando um novo sentido para o *sexy appeal* e o corpo da mulher negra. Elas abordavam a sexualidade feminina como sujeitas, não como objetos sexuais, motivando reflexões, especialmente para as negras, questionando padrões dominantes de sexualidade.

Artistas como Queen Latifah e MC Lyte, nos Estados Unidos, Cris SNJ e Negra Li, no Brasil, foram pioneiras no *hip-hop* feminista, quando o *rap* já se tornava um gênero musical de *mainstream*. No final da primeira década dos anos 2000 elas se converteriam nas musas transgressoras da atual geração de garotas *rappers*, influenciando novas práticas e modos de produção do *rap* contemporâneo, já não tão pautadas pelas performances sexualizadas. As estadunidenses, influenciadas pela *black music*, cantavam as opressões à mulher negra, tais como a violência e a carga dos trabalhos domésticos, bem como questões sobre a sexualidade, justiça, direitos e igualdade para mulheres negras. No Brasil, as rimas revelavam um sexismo artístico encontrado até os dias atuais, sobretudo quanto à competência na produção das rimas, da capacidade de improvisar no *freestyle* e do direito à cultura *hip-hop*.

Rose (1994), buscando expandir as vozes feministas para uma reflexão mais aprofundada sobre a sexualidade da mulher negra na

sociedade estadunidense, observa modos pelas quais as *rappers* trabalham as narrativas contra a dominação sexual e racial, sem se opor completamente aos discursos dos *rappers* homens. Para Rose (1994), os temas centrais na obra de mulheres - a relação sentimental heterossexual, a atuação das MCs e a liberdade corporal e sexual - são abordados de duas maneiras. A primeira corrobora os discursos sexuais de *rappers* homens e a segunda dialoga com discursos sociais mais amplos, como particularmente o feminismo. Mas, para a acadêmica, os primeiros apenas refletem o profundo sexismo que perpassa a cultura nos Estados Unidos. Letras machistas são ainda parte de um machismo normalizado que domina a cultura corporativa no negócio da música. Não somente as artistas enfrentam diferenças salariais e de rendimento, mas elas têm que encarar assédios morais e sexuais diários. A desigualdade na renda, assim como os assédios, são situações comuns até mesmo na produção amadora de *rap*. Frequentar estúdios, por exemplo, era uma prática restrita aos homens e poucas mulheres se arriscavam a compartilhar o palco como MCs. Até pouco tempo, quando circulavam por esses ambientes, as mulheres sofriam todo tipo de enfrentamento, como investidas sexuais e desmerecimento de suas criações. Em geral, eram convidadas para integrar *crews* como *backing vocals* ou como dançarinas. Corroborando esta linha, Cumberbatch (2001) afirma que as mulheres negras são sub-representadas na cena *hip-hop*, ainda que elas tenham erguido suas vozes, usado seus corpos e sua herança cultural, não apenas para combater estereótipos, mas para articular as complexidades da opressão e celebrar a diversidade identitária. Assim, observa-se que, embora a herança dos anos 1990 e 2000 tenha seus efeitos na realidade das *rappers* da nova geração, algumas desigualdades subsistem. No entanto, as jovens MCs não aceitam mais algumas práticas de seus pares e propõe um cenário de mudanças para a cultura *hip-hop*.

Assim, embora desde os anos 1990, o *rap*, tal como outros gêneros musicais, seja rotulado pelo sexismo e pela homofobia, realidade que permeia a estrutura da indústria musical ao longo das décadas, desde as letras até a instrumentação da música (Chapple & Garofalo, 1977), a atividade das *rappers* vem marcando uma crescente força de empoderamento, auto-representação e de diversidade. É a partir de uma nova guinada, no entanto, que para fins de organização temporal pode ser considerada uma quarta onda

feminista[213], que as mulheres, através do *rap*, vêm expressando massivamente suas experiências de persistente desigualdade, envolvendo o machismo e a misoginia, o patriarcado e a luta de classes, a heteronormatividade, o racismo, a pobreza e a violência. Assim, os anos 2000, e mais fortemente a década de 2010, foram o período de surgimento de um grande número de jovens *rappers* no Brasil e no mundo, cujas poesias buscavam denunciar as opressões cotidianas e a diversidade de ser mulher, desde a produção amadora, até a participação nos grandes mercados da música. Apesar de não ser um movimento homogêneo, mulheres já dedicadas ao *rap* inspiraram outras mais jovens a encontrarem seu *flow* e seu espaço no *hip-hop*. No Brasil, elas motivaram um número significativo[214] de garotas de uma nova geração a expressarem suas demandas através das rimas.

Trazendo a discussão ao cenário contemporâneo brasileiro, observa-se que as jovens canalizam suas experiências de consumo musical, sobretudo do que é declamado por suas musas rappers, a fim de produzir as próprias letras, na tentativa de se autor representarem. Entre os vários discursos possíveis expressos no *rap* que cantam, há aqueles que demandam representatividade identitária. O reposicionamento de suas identidades surge de enfrentamentos, sobretudo da necessidade de reconhecimento da ação cultural de alguns grupos sociais, como os coletivos de mulheres. Assim, com a consolidação de termos como "feminista" e "empoderamento feminino", hoje midiáticos, bem como o uso das redes sociais para conscientização e desenvolvimento de seus próprios ideais feministas, as *rappers* passaram a usar cada vez mais esses espaços para difundir suas rimas, denunciando a opressão vivida, transgredindo a linguagem no *rap* e algumas práticas na cultura *hip-hop*.

---

[213] Como apontaram em suas distintas trajetórias sobre feminismo e identidade da diferença, as autoras Chimamanda Ngozi (We Should All Be Feminists), nigeriana, a mexicana Glória Anzaldua e a pós-colonialista indiana Gayatri Spivak (Can the subaltern speak?), a própria noção de ondas históricas do feminismo precisa ser repensada, uma vez que remetem à ideia de centralidade do movimento em países desenvolvidos e seus reflexos nos países periféricos.

[214] Foram consultadas algumas listas em veículos especializados sobre *rap* ou sobre cultura musical. Quatro exemplos podem ser acessados em: 1) Rapologia https://raplogia.com.br/mulheres-no-hip-hop/; 2) Hypeness https://www.hypeness.com.br/2018/10/5-minas-do-rap-nacional-e-5-rappers-gringas-para-voce-dar-o-play-no-spotify/; 3) Revista Glamour https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Cultura/noticia/2017/12/8-novas-mulheres-do-hip-hop-que-voce-precisa-ouvir-agora.html e 4) As Superlistas https://assuperlistas.com/2017/03/02/as-mulheres-no-rap-nacional/

A partir de uma pesquisa[215] que vem sendo realizada desde 2014 nas cenas *rap* da Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA), capital do Rio Grande do Sul (RS), resultam algumas reflexões sobre a participação das mulheres na produção de *rap* em uma zona específica do sul do Brasil (Mazer, 2018). Elas indicam pistas sobre as imbricações do regionalismo gaúcho na cultura *hip-hop* a partir do feminismo, sobretudo quanto ao protagonismo feminino. O enfoque dado está nas práticas de garotas ou de grupos de mulheres que compõem e performatizam *rap*, identificadas entre os mais de 200 sujeitos observados e entrevistados, homens e mulheres entre 18 e 35 anos de idade. Dentro da amostra e na realidade das cenas *rap* observadas, as mulheres ainda são minoria e estão sub-representadas, sobretudo quanto à performance como *rappers*. Apesar das dificuldades, as jovens MCs não deixam de protagonizar nas cenas e criar seus próprios espaços e processos produtivos, reconfigurando as relações de gênero na cultura *hip-hop*. Observa-se também a necessidade de se refletir sobre outras formas de ser gaúcho, sobre a representatividade da mulher e do negro na cultura gaúcha e sobre o regionalismo na cultura *hip-hop*.

2. As MCs e o regionalismo gaúcho: rap, transformação e tradição

A cultura gaúcha é caracterizada por suas particularidades e pela manutenção de seus ritos e tradições. Alguns desses elementos culturais são marcadamente tradicionais e regionalizados e, apesar da complexidade em se definir aquilo que representa uma cultura, podem ser identificáveis onde quer que sejam expressos, como o hábito de tomar chimarrão, por exemplo. Uma cultura regional reúne características socioculturais de uma zona específica dentro de um estado ou uma nação e algumas delas vão se cristalizando ao longo do tempo. Dito isso, o regionalismo, grosso modo, é a organização cultural conservada pelas tradições e passada adiante como representativa de determinada região. Sabe-se que as culturas e identidades regionais se constituem por processos históricos e são agenciadas por disputas culturais e políticas. A formação dos regionalismos no Brasil corresponde a um período de desigualdades nas relações de produção desde a República Velha (Oliven, 2004). Como movimento nacional, originou-se nos

[215] A pesquisa inicial investigou as práticas de consumo musical expandido (Mazer, 2018) entre jovens participantes da cultura *hip-hop*, o que envolve a produção e o consumo de *rap* na Região Metropolitana de Porto Alegre. Outra pesquisa, pós-doutoral, iniciada em 2018, vem colocando foco nas questões identitárias, refletindo sobre as hibridações entre regionalismo gaúcho e cultura *hip-hop*.

processos intelectuais político-literários do final do século XIX no Brasil. Tem como expoente a publicação do “Manifesto Regionalista”, por Gilberto Freyre, em 1926 (DaMatta, 2004). Tal como obedecem à elaboração e à preservação de valores tradicionais regionais, colaboram para constituir a cultura de uma nação e constituir a imagem de um sujeito regional autêntico, generalizado. De tal forma, o regionalismo reflete ou expressa valores, costumes ou tradições, assim como também se refere à tendência de considerar exclusivamente os interesses (políticos, culturais) particulares de uma região.

O regionalismo gaúcho é o conjunto de elementos vivenciados e naturalizados como próprios da cultura gaúcha, ou seja, aquela produzida pelos habitantes dos campos rio-grandenses, sobretudo a zona da Campanha, ou dos pampas (Brasil-Uruguai-Argentina). Tem origem ainda no século XIX, com o Regionalismo Literário (1860), fortalecendo-se no Movimento Tradicionalista Gaúcho, o MTG (1940) e, mais recentemente, no Nativismo (1980), um movimento predominantemente musical que propôs uma renovação estética, adequando as tradições a uma temática mais urbana e contemporânea (Jacks, 1998). Sabe-se que todas essas correntes tiveram origens elitistas, ainda que o MTG propusesse a incorporação de hábitos e ritos do campo. Mas, depois de uma década, o Nativismo deixou de ser essencialmente musical, passando a integrar todas as classes em todo o estado do Rio Grande do Sul, um fenômeno social de apropriação de elementos do tradicionalismo no cotidiano.

Já o Tradicionalismo gaúcho busca, desde sua criação, zelar por costumes e tradições, preservar lendas e hábitos, além de criar centros regionalistas de manutenção cultural, os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), hoje existentes em todo o Brasil e até em outros países. Entre as investidas do tradicionalismo está a manutenção da tradição musical, com uma série de restrições quanto a gêneros e instrumentos que poderiam ser incorporados na criação da música gaúcha, ainda que exista uma ampla gama de definições para isso. Da mesma forma, a composição do sujeito autêntico da cultura gaúcha está baseada em uma “regionalização universalista” (DaMatta, 2004) que exclui historicamente os negros e as mulheres. O mito do gaúcho (homem, branco, lutador, de bombachas com seu mate) como representante de um povo se edificou sobre múltiplas etnias, excluindo o negro [a mulher] e o índio dessa concepção (Oliven, 1996, grifo nosso). Na sociedade gaúcha contemporânea, esse mito vem sendo

questionado por demandas de representatividade popular. Apesar de haver uma identificação com a cultura gaúcha, a negritude e o protagonismo feminino não são reconhecidos pelo tradicionalismo, e por isso mesmo eclodem demandas por representatividade cultural, sobretudo no *hip-hop*.

Aos poucos, as manifestações de *rappers* pela diversidade na representação dos gaúchos vêm se tornando mais midiáticas. Mas na cultura midiática gaúcha, segundo Grijó (2012, p. 52), "(...) devido a uma forte imigração europeia, a trajetória dos afrodescendentes foi colocada em segundo plano pelas elites locais, num fenômeno de invisibilidade". Essa tensão vem sendo retomada nas letras de *rap* e no cotidiano dos e das *rappers*, em produções midiáticas independentes que recolocam a representatividade identitária em questão, o que está fortemente conectado com o modo de produzir a cultura *hip-hop*.

Atualmente são discutidas as múltiplas possibilidades de ser gaúcho e o que isso representa cultural e politicamente, o que reflete na cultura *hip-hop*. Sobretudo porque é através da representatividade que os *hip-hoppers*, em sua diversidade, adquirem condições para reivindicar e edificar uma realidade mais inclusiva. A apropriação do tradicionalismo por parte dos *rappers* é um dos disparadores das reivindicações por representatividade, que tem como resultante a identificação com um *rap* regional, *autenticamente* gaúcho, em um duplo movimento: por um lado os e as MCs rimam para valorizar sua comunidade de origem, sua periferia e sua negritude, contestando a invisibilidade negra na história oficial do Rio Grande do Sul e incorporando novos modos de fazer *rap*, por meio do compartilhamento da cultura global e regional. O outro lado dessa moeda é que a visibilização do *hip-hop* e das cenas *rap* são formas de dar a conhecer muitas vozes abafadas pelo modo de ver a cultura tradicionalmente.

Negligenciada na história oficial, assim como nas representações culturais e midiáticas que se fizeram do gaúcho (Kaiser, 1996; Grijó, 2012), a juventude negra passa a enxergar-se como agente da mudança demandada. E são as mulheres as protagonistas dessa nova história. Sua ação se dá a partir de práticas socioculturais, iniciadas no reconhecimento de suas identidades e refletidas em suas produções culturais – letras de *rap*, videoclipes, performances, novos negócios da música, etc.

Apesar das mudanças propostas, após quase três décadas do surgimento de musas feministas no *rap*, a formação universal e generalizante do que é ser mulher e ser *rapper* ainda aparece superficialmente nas questões relacionadas à cultura *hip-hop*, enquanto as ações e rimas das MCs relatam a necessidade de aprofundamento sobre diversidade e inclusão da mulher. Por disputarem espaço com os MCs homens, muitas *rappers* expõem em suas letras o urgente desejo de serem ouvidas, de fazerem seu *rap*. Por isso mesmo é que algumas de suas demandas são mais abrangentes, globais, incluindo o termo mulheres em uma posição universalizante na linguagem de suas produções. Seria uma resposta ao que McRobbie e Garber (2006) compreendem como "apagamento sistemático" das mulheres como protagonistas da história, sobretudo em culturas juvenis. Como se sentem excluídas dos processos produtivos, elas afirmam em alto e bom som a capacidade de rimar, de improvisar, de serem MCs, de modo geral, sem recorrerem necessariamente às especificidades de suas realidades. Isso fica ainda mais acentuado quando observada a cultura gaúcha contemporânea. De perto, a relação entre tradicionalismo e *hip-hop* revela nuances identitárias nas formas de ser uma mulher pertencente à cultura *hip-hop*, particularidades das *rappers* em constante diálogo com a cultura regional gaúcha, pois, como dito, elas foram historicamente excluídas como protagonistas da história cultural do estado.

No *hip-hop*, as demandas por diversidade na representação do gaúcho podem ser encontradas no modo como os símbolos regionais são apropriados para a composição de letras de *rap* e na realização de audiovisuais, como videoclipes, videocyphers, e ainda na adoção de nomes para faixas e álbuns. Alguns exemplos são os álbuns "Êra Êra", de Nitro Di, que tem participação de *rappers* mulheres, e as faixas "Tradição dos Pampas" e "Guerreir@s", de Negra Jaque e "Rap de gaúcha", do Hard Queens Crew, presente no álbum Junção das Gurias/Rap 4 Love. É também na incorporação de elementos da cultura gaúcha que podem ser apontadas algumas das fronteiras culturais relacionadas ao regionalismo e ao tradicionalismo gaúcho nas cenas *rap*. Isso em razão de que alguns aspectos da identidade cultural gaúcha conflitam com o contexto do *hip-hop*. Assim os e as *hip-hoppers* se identificam com o regionalismo e o tradicionalismo, ao passo que criticam em suas rimas a falta de diversidade nas representações culturais e midiáticas dos gaúchos.

3. Fronteiras e hibridismos culturais: mulheres na visão

Ao assumirem elementos consolidados da cultura regional nas letras, videoclipes e outros produtos do *rap*, as *rappers* estão compartilhando da identidade gaúcha, ao mesmo tempo em que reivindicam sua representatividade como mulheres, negras e *hip-hoppers*. Criando *rap* com expressões como “rap de gaúcha”, “sou gaudéria”, utilizando imagens de estátuas de próceres do Rio Grande do Sul, localizadas em pontos turísticos, de jovens tomando o chimarrão em cuias, do sol se pondo no rio Guaíba, que banha a capital, Porto Alegre, vestindo trajes e peças típicas, como as alpargatas, e outros símbolos, elas colocam foco na complexa relação entre uma cultura de rua, de periferia, como o *hip-hop* e as tradicionais formas de representar a cultura gaúcha.

Na linguagem empregada, definem-se como guerreiras e gaudérias, referindo-se a si mesmas como lutadoras, ao enfrentarem as dificuldades cotidianas. Essa expressão, muito associada ao mito do gaúcho, é herança de religiões de matriz africana praticadas na região, como a Umbanda e o Candomblé, já que muitos dos orixás, suas divindades, são representados por guerreiros. Ademais, usam expressões como “guerra”, “luta” e “batalha”, presentes nas letras com a temática do enfrentamento, já consolidada na cultura *hip-hop*. Tais expressões aludem igualmente a um importante momento histórico no Rio Grande do Sul: a Revolução Farroupilha, cujos feitos heróicos são resgatados pelo “tradicionalismo” e pelo “regionalismo” gaúcho. Recorrem também à expressão “representar”, referindo-se à posição de agência no *hip-hop* e na cultura regional, um modo de legitimar suas identidades e culturas híbridas presentes na cultura do Rio Grande do Sul.

As identidades não são uma essência, são um posicionamento (Hall, 1996), conjuntos de qualidades distintivas de grupos ou indivíduos, operadas, de acordo com Hall (1996), segundo dois sentidos: o primeiro indica como a cultura unifica as pessoas a partir da identificação de referências, estabelecendo uma cultura partilhada. O segundo mostra que as identidades estão em constante mutação, “pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história” (Hall, 1996: 70). Assim, as cenas *rap* estudadas estão imersas em um processo dialético: têm forte influência global e nacional, mas igualmente são penetradas pelo regionalismo gaúcho, enquanto reconfiguram as representações da cultura regional.

Sabe-se que a música tem o poder de criar um tipo particular de auto-definição, um lugar específico dos indivíduos em sociedade, em um processo de inclusão e exclusão constante (Frith, 1987). Portanto, uma identidade cultural pode, através da música, por exemplo, estar vinculada tanto ao sentido de pertencimento, como referência identitária, quanto a uma organização específica de heterogeneidade e desigualdade, em uma determinada sociedade (Müller, 2003). Ocorre que "o primeiro elemento de toda identificação é seu caráter relacional: ao mesmo tempo que estabelece um nós, define um eles." (Grimson, 2000: 29). Observa-se que a produção regional das *rappers* bascula entre o pertencimento a uma identidade cultural consistente e a quebra de estereótipos, em uma tensão constante.

São fronteiras demarcadas em uma metrópole, através de marcadores culturais urbanos, tais como a linguagem, as identidades de gênero, de raça/etnia e de classe, os pertencimentos de classe e território e as vinculações a distintas estéticas e gêneros musicais, com seus símbolos, processos de desterritorialização e reterritorialização, operações de agenciamento e de disputa, não necessariamente dispostos em uma zona de fronteira geográfica. De modo que a concepção de fronteiras aqui empregada não se limita ao entendimento de barreiras[216], mas, se manifesta através de pontos de encontro ou 'zonas de contato' (Burke, 2006). Pesavento (2002) defende que, antes de serem marcos físicos ou naturais, as fronteiras são simbólicas. O não reconhecimento do outro colabora para erguer fronteiras culturais, já que o conceito opera "com princípios de reconhecimento que envolvam analogias, oposições e correspondências de igualdade, em um jogo permanente de interpenetração e conexões variadas" (Pesavento, 2002: 36). Para a autora, as fronteiras culturais "remetem à vivência, às socialidades, às formas de pensar intercambiáveis, ao ethos, valores significados contidos nas coisas, palavras, gestos, ritos, comportamentos e idéias" (Pesavento, 2002: 36). A fronteira se constrói a partir de diferenças, se baseia em identidades e alteridade, joga com essas circunstâncias no desenvolvimento de outras culturas. O "embaralhamento" de fronteiras, em vez de fazer o sentido de pertencimento se reduzir, mobiliza tensões ainda bastante vinculadas aos

[216] Apesar disso, não se pode ignorar que o gaúcho é um ser essencialmente fronteiriço, seja por sua inserção no cone sul latino-americano, seja por sua característica de comunicar seus traços culturais mais marcantes a qualquer espaço por onde circule, ou ainda pela forte relação entre a cultura regional gaúcha e a indústria cultural e as inserções midiáticas do perfil do gaúcho, o que se deve, em parte, à existência de uma rede midiática regional (Jacks, 1998).

territórios de desenvolvimento de uma cultura (Oliven, 2006). A manifestação cultural globalizada não eclipsa as questões e produções locais. Ao contrário, a circulação mundial torna a cultura local/regional mais importante que nunca (Oliven, 2006). É nessas bordas que ocorrem conflitos entre o espaço de dentro e o de fora; entre um sujeito e outro, entendendo que o espaço é o lugar da prática sociocultural (Certeau, 1994).

A música é um elemento artístico que expressa tensões criativas. Notadamente, um dos conflitos nas cenas *rap* da região é a constituição das identidades de matrizes africanas e de origens feministas. Em confronto com a cultura gaúcha, o tradicionalismo, o regionalismo se erigem diante das representações sociais e midiáticas das cenas *rap* e da cultura *hip-hop*, fronteiras culturais estabelecidas historicamente que pouco a pouco são reveladas nos *raps* que retomam as batidas de tambores e a presença de guerreiros da espiritualidade afro. Outro ponto de conflito, mas que igualmente contribui para a multiculturalidade regional é a apropriação de gêneros e instrumentos musicais do tradicionalismo no *rap*. Um gênero musical pode ser encarado a partir de seu caráter de autenticidade ou de hibridação e não há motivos para advogar pela autenticidade do “rap gaúcho”, ou da música tradicional da cultura regional, sobretudo quando observada a riqueza dessa mistura. Distintos gêneros musicais são acionados, juntando as tradições musicais. Há diversos exemplos de *raps* criados na região que apresentam esse caráter híbrido, mesclando ao *rap* aos gêneros tradicionais gaúchos, como o xote, a rancheira, o bugio e a milonga. Num plano mais teórico, o hibridismo é o modelo explicativo da identidade (Canclini, 1988; 2015) e da multiculturalidade como o âmbito sociocultural latino-americano. As identidades são como narrativas que se constroem e reconstroem entre os diversos atores sociais, híbridas, dúcteis e multiculturais (Canclini, 2015). Por isso, a ruptura de algumas dessas fronteiras culturais a partir das identidades reivindicadas se dá em um plano primitivo, tais como as demandas das rappers por participação na cultura *hip-hop*, ou pela legitimação do *rap* que produzem. Isso não significa que as rupturas propostas não sejam fundamentais para a construção de novas narrativas culturais.

Algumas ações das MCs ao longo dos últimos anos vêm causando mudanças nas práticas dos *hip-hoppers* e resultando no empoderamento das *rappers*, através da criação de coletivos, de *crews* de mulheres, de batalhas

de rimas, de feiras temáticas, de empreendimentos comerciais e do financiamento coletivo de álbuns e *shows*. Em 2014 começaram a surgir batalhas de rima pela região. Ainda que o conceito de batalhas remonte às origens do *rap*, na região estudada não havia registro de batalhas de sangue e de conhecimento até 2011. Na verdade, a diferença entre elas só se tornou mais acentuada a partir do crescimento no acesso à Internet pelos organizadores das disputas. Vale ressaltar que apenas duas batalhas são reconhecidas por existirem desde aquele ano: a Batalha do Mercado, criada e organizada por Aretha Ramos, uma produtora cultural e ex MC, e a Batalha do Parque Germânia. Em 2018, mais de uma centena de batalhas já acontecia na região. Esse crescimento acelerado se justifica por uma cultura de lazer impulsionada pelo *hip-hop*, desenvolvida em uma realidade de dificuldades no acesso cultural, carente de políticas públicas para educação, para o trabalho e do direito à cidade. Outro fenômeno relacionado às batalhas é o surgimento de duelos exclusivos para garotas. Criada em 2015, a Batalha das Monstras é considerada a primeira disputa desse gênero na região. Logo, outras surgiram trazendo como principal mudança a substituição de *rounds* de sangue, mais agressivos, por duelos de conhecimento, sobre temas escolhidos para as rimas, e até mesmo por saraus de poesia. Isso porque as mulheres participantes consideram que versos que desvalorizam os oponentes são apenas mais um exemplo da cultura patriarcal e machista. Elas se negam a declamar letras e poesias que desvalorizem seus concorrentes, tais como injúrias sobre a sexualidade, a aparência, a inteligência, a classe, etc.

Outro agente de mudança é a articulação política contra a desigualdade social, o machismo e o racismo. Desde 2014 vem crescendo o interesse das *hip-hoppers* por movimentos pela democracia e a favor dos direitos humanos. Isso se traduz em maior participação em manifestações políticas, como na atuação em campanhas eleitorais, pelo cumprimento de direitos, passeatas de reivindicação de direitos, na letra das músicas, posicionamentos nos perfis e postagens em redes sociais. Com a vitória do candidato de extrema direita, Jair Bolsonaro, nas últimas eleições presidenciais (2018), o engajamento às causas das minorias através de rimas e de ações populares se tornou ainda mais evidente. Outro episódio ligado ao aumento das manifestações foi o assassinato da vereadora Marielle Franco. Negra, lésbica e ativista pelos direitos humanos, Marielle vem sendo invocada

como inspiração para versos que celebrem a interseccionalidade feminista. Também é notório o envolvimento de *rappers* e de líderes comunitários ligados aos partidos de esquerda, sobretudo ao Partido dos Trabalhadores brasileiro. As mulheres também estão na dianteira da criação de feiras e festivais musicais conectados a questões políticas, como Mestres de Cerimônias, produtoras, artistas, cantando seus *raps* de protesto, ou MCs de batalhas.

Figura IV.5.1: A *rapper* Negra Jaque convida seus seguidores na rede social Instagram para um festival musical, cuja temática reivindica a libertação do ex-presidente Lula

Fonte: Instagram.

4. Algumas considerações finais

O estudo revelou que, através do *rap*, as mulheres participantes da cultura *hip-hop* estão cada vez mais envolvidas em reflexões sobre feminismo e práticas transformadoras, expondo ideias feministas, sobretudo na música que produzem. Suas performances e letras apontam contextos de opressão e demandas por maior participação cultural e direitos sociais, enfrentando fronteiras seculares. Frente a isso, buscam meios alternativos de circular nas cenas musicais, (re)territorializando espaços urbanos, antes restritos aos homens, organizando ações comunicativas em rede para a criação e difusão do *rap*, tecendo formas próprias para o lazer e propondo temáticas mais

inclusivas no *hip-hop*. Dessa forma, elas buscam se integrar socialmente, ampliando as possibilidades de representatividade, assumindo elementos da cultura regional gaúcha no trabalho que desenvolvem. Igualmente, tendem a se diferenciar em sociedade, indicando as desigualdades vividas por meio da apropriação de tecnologias de comunicação e do desenvolvimento de novas práticas culturais. O desejo da representatividade é manifestado nas performances artísticas, nas ações culturais coletivas, nas letras de *rap*, nas produções audiovisuais, etc. Suas rimas apontam ainda as diferenças entre ser mulher e ser mulher negra *rapper.* É um exercício que expõe demandas de um feminismo interseccional ainda carente de fortalecimento. Outro forte indicador social expresso nos versos é a demanda por inclusão nos palcos, estúdios, praças de batalhas de *freestyle*, em que as mulheres ainda enfrentam a postura legitimadora de homens que definem o que é *rap* e quem pode praticá-lo.

É importante destacar que as desigualdades entre homens e mulheres seguiram pautando as letras de *rap* ao longo das décadas, sobretudo em países com índices de desenvolvimento humano medianos ou baixos, como o Brasil. Além disso, algo persiste entre as musas noventeiras e as *rappers* da nova geração: a maioria delas ainda começa a fazer rimas através de *crews* majoritariamente masculinos, ou conhecem as batalhas de rima e *freestyle* a convite de seus amigos ou namorados homens. Por isso a criação de eventos de *rap* produzidos por mulheres é tão importante para a transformação de suas práticas culturais. De forma equivalente, o domínio nas rotinas produtivas reflete em modos de ser MCs mais livres, já que os contratos com as grandes gravadoras já não são (há tempos) a única maneira de figurar entre *rappers* de sucesso.

Há uma variedade de letras de *rap* circulando em formatos audiovisuais, amadores ou não, publicados nas redes sociais, que buscam enunciar a relação conflituosa entre ser negro e ser mulher, principalmente como membro da cultura *hip-hop*. Elas são formas de expressar as trocas que ocorrem nas bordas de fronteiras culturais. o texto procurou explorar esses conflitos, apontando também os avanços e mudanças culturais proporcionadas através da cultura *hip-hop* em intersecção com o feminismo. Da mesma forma, buscou-se contribuir para a temática ao investigar a hibridação de gêneros musicais, cujos produtos reforçam o sentido de pertencimento à cultura e ao território, seja a cultura gaúcha, seja a de rua,

de periferia, ou a cultura *black*. Ademais, o texto convida a refletir sobre outras formas de ser gaúcho, sobre a representatividade da mulher e do negro na cultura gaúcha e sobre o regionalismo na cultura *hip-hop*. Espera-se que cada vez mais o *rap* feito junto à cultura regional gaúcha seja difundido, ganhe espaços midiáticos e possa resultar em mais direitos e igualdade para as *rappers*.

Referências Bibliográficas

Burke, P. (2006). Fronteiras culturais dos primórdios da Europa moderna. In: Schüler, Fernando L. & Barcelos, M. (Orgs.). *Fronteiras: Arte e pensamento da época do multiculturalismo* (pp. 146-151). Porto Alegre: Sulina.

Canclini, N. G. (1988). Narciso sin espejos – La cultura visual después de la muerte del arte culto y el popular. In: Calderón, Fernando (Org.). *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna* (pp. 49-57). México: CLACSO.

Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidade*. México, DF: Debolsillo.

Certeau, M. de (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Chapple, S., & Garofalo, R. (1977). *Rock 'n' roll is here to pay*: The history and politics of the music industry. Chicago: Nelson-Hall.

Cumberbatch, R. (2001). *Sisters with voices: women making music in the Hip-hop scene*. Winnipeg: University of Winnipeg.

DaMatta, R. (2004). Nação e região: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira. In Schüler, F. L.; Bordini, Maria da Glória (Orgs.). *Cultura e identidade regional* (pp. 19-30). Porto Alegre: EDIPUCRS.

Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. In Frith, S. (Org.). *Taking Popular Music Seriously:* Selected Essays (pp. 257-274). Hampshire: Ashgate.

Grimson, A. (2000). El puente que separó dos orillas: notas para una crítica del esencialismo de la hermandad. In Gonzales, J. A. & Grimson, A. (Comp.). *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro.* (pp. 201-231). Buenos Aires: Ciccus-La Crujía.

Grijó, W. P. (2012). Que negro é esse na cultura da mídia? Uma análise a partir do contexto gaúcho. *Revista da ABPN*, 4 (8), jul-out. 2012, pp. 52-67.

Guerra, P. (2017). 'Just Can't Go To Sleep'. D.I.Y. cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16 (3), September, pp. 283-303.

Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241–259.

Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, S. (1996). Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN*, pp. 68-75.

Jacks, N. (1998). *Mídia nativa. Indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

Kaiser, J. (1996). CTG de Negros: O racismo no tradicionalismo gaúcho. In Leite, I. B. (Org). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade* (p. 248-261). Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Mazer, D. (2018). *Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

McRobbie, A. & Garber, J. (2006). Girls and subcultures. In Hall, Stuart & Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain* (pp. 209-222). Londres: Routledge.

Müller, K. M. (2003). *Mídia e fronteira: jornais locais em Uruguaiana-Libres e Livramento-Rivera*. São Leopoldo: Unisinos.

Oliven, R. G. (1990). O maior movimento de cultura popular do mundo ocidental: o tradicionalismo gaúcho. C*adernos de Antropologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul,* nº. 1, pp. 5-46.

Oliven, R. G. (1996). A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: Leite, I. B. (Org). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade* (p. 13-32). Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Oliven, R. G. (2004). Cultura brasileira: retratos de uma identidade. Reis, Elisa P. Zilberman, Regina (Orgs.). *Retratos do Brasil* (pp. 109-124). Porto Alegre: EDIPUCRS.

Oliven, R. G. (2006). Fronteiras culturais. In: Martins, Maria H.,& Chiappini, L. (Orgs.). *Cone Sul: Fluxos, representações e percepções* (pp. 207-233). São Paulo: Hucitec.

Oware, M. (2009). A "man's woman"? Contradictory messages in the songs off emale rappers, 1992-2000. *Journal of Black Studies*, 39 (5), pp. 786-802.

Pesavento, S. J. (2002). Além das Fronteiras. In: Martins, Maria Helena (Org.) *Fronteiras culturais. Brasil-Uruguai-Argentina* (pp. 35-39). São Paulo: Ateliê Editorial.

Reddington, H. (2003). 'Lady' punks in bands: a subculturette?. In *The post-subcultures reader* (pp. 239-251). Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Orgs.). Oxford: Berg.

Reddington, H. (2012). *The lost women of rock music*. Sheffield: Equinox.

Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: University Press of New England.

IV.6. Arto Lindsay: um artista contemporâneo na música brasileira

IV.6. Arto Lindsay: a contemporary artist in Brazilian music

Pérola Mathias

Resumo
Arto Lindsay é um multiartista: músico, compositor, produtor musical, artista visual e performer. Sua obra alcançou uma inserção estética e institucional em espaços diversos como festivais, galerias e museus. Nascido nos Estados Unidos e tendo crescido no Brasil, sua trajetória outorgou-lhe uma dupla nacionalidade que é objeto de praticamente todas as críticas artísticas a seu respeito. Sua obra tem como epicentro a música, mas dialoga com todas as demais linguagens artísticas. A experimentação é o eixo comum de seus trabalhos que são, em sua maioria, colaborativos. Ele se tornou uma figura pública, como artista, após sua experiência com a banda DNA no contexto nova iorquino da década de 1970 de arte experimental. Considero seu trabalho pertencente ao campo da arte contemporânea e abordo aqui o papel fundamental que ele exerceu na transformação da música popular no Brasil através de suas criações, mediações e rede de relações. Como, a partir da trajetória e obra de Lindsay, é possível pensar a configuração da arte na contemporaneidade?
Palavras-chave: arte contemporânea, mediação cultural, música brasileira.

Abstract
Arto Lindsay is a multi-artist: musician, composer, music producer, visual artist and performer. His work achieved an aesthetic and institutional insertion in much diverse spaces as festivals, galleries and museums. Born in the United States and having grown up in Brazil, his trajectory granted him a double nationality that is object of practically all the artistic criticisms about him. His work has music as the epicenter, but it dialogues with all other artistic languages. Experimentation is the common thread of his works, which are in the most part collaborative. He became a public figure, as an artist, after his experience with the DNA band in the New York context of the 1970s experimental art. I consider that his work belongs to the field of contemporary art and I address here the fundamental role he played in the transformation of popular music in Brazil through his creations, mediations and network of relationships. How, departing from the trajectory and work of Lindsay, is it possible to think the configuration of art in the contemporaneity?
Key words: contemporary art, cultural mediation, Brazilian music.

1. Apresentação e argumento

Arthur Morgan Lindsay nasceu em 1953 em Richmond, estado da Virgínia, Estados Unidos. Mudou-se para o Brasil aos três anos de idade e passou boa parte da infância e adolescência na cidade de Garanhuns no interior do Pernambuco. Cursou os últimos anos de escola na capital, Recife, e morou

no Brasil até o fim da década de 1960, quando retornou aos Estados Unidos aos 18 anos para estudar na Eckerd College, em St. Petersburg, Flórida, onde se graduou em Literatura. No período de retorno aos EUA, era o momento de recrutamento dos jovens ao exército para lutar na guerra do Vietname. Ao entrar e frequentar regularmente a universidade, poderia ser dispensado do alistamento na guerra. Em 1974, graduado em Literatura, Lindsay considerava-se um escritor[217]. Foi neste ano que ele se mudou para Nova Iorque e, à época, o acompanhavam dois amigos: Mark Cunningham, recém graduado em teatro, com quem dividia um quarto na faculdade, e Connie Burg, "interessada em dança moderna" (Coley e Moore, 2008) e sua namorada[218].

Ao chegar a Nova Iorque, em meados dos anos 1970, estes jovens queriam estar envolvidos com o meio artístico da cidade e conviveram com as performances de Vito Acconci[219], apresentações dos músicos Patti Smith, Television, Ramones e com o ambiente do *godfather* Andy Warhol. A despeito da precariedade dos bairros centrais de Nova Iorque e Manhattan, produções independentes e espaços alternativos de criação e performance se multiplicavam por ali – alguns em que a música se destacava, como o CBGB[220], de Hilly Kristal; outros com propostas híbridas, como Artists Space[221] e The Kitchen[222]. Neste cenário, a música ganhou grande proeminência e foi a linguagem principal pela qual Lindsay enveredou, mas

[217] Ou ao menos é assim considerado na história escrita por Coley e Moore (2008).

[218] O *No Wave* e seu contexto histórico foi abordado em alguns livros, coletâneas e filmes que retratam o movimento, organizadas pelos próprios artistas ou por jornalistas e interessados em música. Os utilizo como material de pesquisa e não como referências bibliográficas acadêmicas sobre o assunto. Destaco as seguintes produções: o disco *No New York*, de 1988, de Brian Eno; o filme *Kill your idols*, de S. A. Crary, de 2004; os livros *New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978-88*, de David Byrne e Cindy Sherman (2003); *No Wave*, de Marc Masters, publicado em 2007; e o livro citado de Moore e Coley (2008). Nos últimos anos, o movimento tem sido abordado de forma pontual no circuito da música. Por exemplo, David Byrne fala em *Como funciona a música*, de 2012, que enquanto ele escreve o livro, as bandas de *pós-punk* estariam começando a ser descobertas.

[219] O arquiteto e performer Vito Acconci foi uma grande referência para a geração dos músicos que participaram da *No Wave*, sobretudo pela sua performance Seedbed . Lindsay foi curador de uma mostra intitulada The Ossuary, em Nova Iorque em 1994, na qual selecionou uma obra de Acconci para exibição. Além disso, os dois apresentaram juntos a performance *Women's Business*, em 1990, no espaço The Kitchen. Segundo relata Lindsay para Obrist e como ele me relatou em entrevista concedida em 2015, a performance consistia no seguinte (Obrist, 2011).

[220] Utilizo aqui as definições do Index elaborado por Coley e Moore para lugares e pessoas/bandas no livro referenciado no original em inglês (2008).

[221] "Um espaço de arte alternativa no SoHo, fundado em 1972. Foi palco de um festival de uma semana em 1978" (Moore e Coley, 2008).

[222] "Um espaço de arte alternativa em Nova York, fundado em 1971" (Moore e Coley, 2008).

não unicamente. Por não ter uma formação musical e entrar no meio por motivos peculiares – sociabilidades, oportunidades, acasos etc. –, a trajetória de Lindsay é marcada por parcerias que vão além da música e sua produção é híbrida desde este primeiro momento em Nova Iorque - tendo em vista sua longa trajetória que perdura até hoje, em que Lindsay está com 66 anos.

Coley e Moore (2008) relatam que a cena musical de Nova Iorque estavam mais ligados a uma diversidade de linguagens artísticas do que somente o movimento *punk* – apesar da cidade ter sido o berço de bandas como Ramones, um dos principais ícones do estilo. O que os depoimentos afirmam é que os músicos que despontaram naquele momento estavam ligados a diversas linguagens artísticas, como Patti Smith[223] por exemplo que esteve ligada à literatura e às artes plásticas. Nesse contexto, surgiu o que ficou conhecido como *No Wave:* um momento, mais do que um movimento, que englobou um conjunto de produções artísticas realizadas por jovens artistas em Nova Iorque na segunda metade da década de 1970, influenciados pela *pop art*, pelo *punk*, pelo *rock* experimental, pelo minimalismo, pela arte conceitual e pelas produções artísticas que fervilhavam na cidade. Seu cenário foram os bairros de Manhattan, como Bowery e East Village, uma parte suja e decadente da cidade àquela época (Guerra, 2013). Em junho de 1978, o músico e produtor inglês Brian Eno gravou a coletânea *No New York*, que acabou sendo um dos principais registros do lado musical do movimento. O *No Wave* e suas bandas consideradas "pós-punk" criaram uma música ao mesmo tempo agressiva, o *noise*, executada de maneira performática, com a qual os membros se apresentavam no palco com figurinos previamente pensados, que buscavam expressar o que eles viviam na Nova Iorque daquele momento. Poucos dos jovens que formaram as bandas que ficaram conhecidas como fundantes do movimento *No Wave* tinham de fato algum tipo de formação musical, a exemplo de Lindsay, que não toca acordes, nem compõe melodias, apenas extrai ruídos de sua guitarra e, com estes ruídos, forma diferentes frases rítmicas.

Numa entrevista que Arto Lindsay me concedeu em dezembro de 2017, no período da pesquisa que realizei para a tese de doutorado sobre sua trajetória, ele relatou que quando foi para Nova Iorque não sabia que direção

[223] Escritora, cantora, compositora e musicista norte-americana que despontou em Nova Iorque no começo da década de 1970, lançando seu primeiro e aclamado álbum *Horses* em 1975.

artística gostaria de seguir. Disse que estava interessado em dança contemporânea, sobretudo no que tinha visto sobre a Judson Dance Theater. Por outro lado, era muito ligado em música e em literatura – até porque acabara de concluir sua graduação na área. No processo de entrar no mundo da música, diz que foi aos poucos percebendo que montar uma banda era uma forma de fazer arte.

> No palco mesmo eu percebi. Eu me lembro muito bem das primeiras vezes que eu subi no palco, uau. Eu percebi como que eu poderia usar o silêncio, o tempo, a canção, os cortes, cortar o silêncio com o som, todas essas coisas eu percebi. Com a arte você faz e desfaz o mundo, sabe? Você corta e traz pra frente, de cabeça para baixo, entendeu? Como você pode manipular tempo e espaço, né. Em cima do palco, uau! Foi incrível. E aí eu percebi também que aquilo era uma espécie de arte, que aquilo poderia levar, carregar embutido, várias questões. Você faz uma coisa, mas tem muita informação num gesto só, numa canção só. E eu não quis me prender a certa ideia do que era ser músico de rock, que tinha que fazer não sei quê... E naquela época eu era bastante ligado com alguns artistas, depois acabei... e eu comecei fazendo música sem saber tocar música, aplicando ideias de outras áreas. A música que a gente fazia, a gente usava ideias que vinham da arte conceitual, não sei de onde. Mas aí eu fui me aprofundando na música e aprendendo a música, né. E eu era muito naïf, em vários sentidos. No sentido dos negócios, do que eu teria que fazer para ter uma carreira rentável na música, a gente ignorou, a gente tinha uma ideia muito diferente, muito além da realidade. A gente pensava que se a gente conseguisse fazer a coisa mais radical e inovadora que íamos ser aclamados e, de fato, rolou o oposto. Mas então, todo mundo achou que a gente era anti as coisas, mas não era. Mas então, aí fui aprendendo música e fui entrando mais na música como música. Mantive amizades com artistas, mas também nos anos de 1980 a arte foi mais para um... foi uma volta do representativo, né? Aí tive amizade e alianças com alguns artistas, como o Basquiat. Mas continuava fazendo aquilo, coisas mais radicais, mas entrei mais na coisa da música experimental. E, por exemplo, o Christian Marclay, quando ele era aluno em Boston, ele que marcou o show do DNA lá. Ele me lembrou disso anos depois. A gente participava dos mesmos eventos e tinha um grupo que era ele tocando com vários cantores. Participei desse grupo alguns anos, muitos anos. (Entrevista Lindsay, 2017).

Lindsay residiu em Nova Iorque até o final da década de 1980 quando retornou ao Brasil. Já aqui, ele trabalhou como produtor de grandes nomes da música popular brasileira, como Caetano Veloso, e tentou emplacar no país seu projeto autoral da banda Ambitious Lovers, criada em meados dos anos de 1980 e cujas atividades foram encerradas ainda no começo dos anos de 1990[224]. Ao longo da década de 1990, Lindsay manteve um intenso trânsito entre Brasil e Nova Iorque, porém voltando a residir nos Estados Unidos. Já nos anos 2000, ele se mudou de maneira definitiva para o Brasil, tendo

[224] Pareceria de Lindsay com o suíço Peter Scherer. Lançaram o primeiro disco da banda, *Greed*, em 1984, e o último, *Lust*, em 1991.

morado por um período em Salvador, na Bahia, onde se casou e teve seu único filho. Atualmente, ele tem residência fixa no Rio de Janeiro.

Podemos adiantar que a atuação de Lindsay na banda DNA, uma das principais bandas da *No Wave* nova-iorquina, é o pilar estético de sua obra. Além desse período lhe ter dado o respaldo de ser um dos fundadores do movimento. Ou seja, Lindsay nunca mais foi esquecido pelo trabalho desenvolvido na DNA[225] e foi ao longo dessa experiência que ele formou uma importante rede de relações e conexões no mundo artístico. O período dos anos de 1970 em que transcorreu a *No Wave* e os movimentos artísticos com os quais essa "anti onda" dialogava foi a porta de entrada de Lindsay num circuito internacional de arte. A produção artística ou as atividades que Lindsay desenvolve relacionadas aos trânsitos culturais se qualificam pelo fato de ele ser um criador, produzir artisticamente – seja como músico, como performer, como artista plástico ou como produtor. O argumento que almejo desenvolver aqui é que, enquanto artista, Lindsay esteve e está inserido num contexto específico do que se entende por arte contemporânea, mesmo analisando a sua produção especificamente musical. Assim, a minha principal hipótese ao estudar a trajetória de Arto Lindsay é a de que ele é um artista contemporâneo, se entendermos a arte contemporânea não como um período histórico, mas como uma categoria genérica ou um gênero artístico, como define Nathalie Heinich (2014).

Ao analisar Arto Lindsay enquanto "artista contemporâneo" e não como músico, entendo que, além da multiplicidade de linguagens e de trabalhos adotados e produzidos, é possível perceber que sua obra é fragmentada, plural e inespecífica (Garramuño, 2014). Segundo Anne Caquelin (2005), é preciso estabelecer critérios para apreender a arte como "contemporânea" – diferentes daqueles utilizados para julgar a arte moderna –, que não podem se ater apenas ao conteúdo das obras, nem ao fato do artista pertencer a um ou outro movimento artístico[226]. A arte contemporânea exige a presença, no sentido de pensar o momento em que se vive – uma

[225] Afirmo isso tendo como referência a pesquisa realizada para a tese nos arquivos de dois grandes jornais entre 1980 e 2015: a Folha de S. Paulo, no Brasil; e o New York Times, dos Estados Unidos. Os dados dessa pesquisa se encontram detalhados na minha tese de doutorado a ser defendida em julho de 2019.

[226] Trato mais detidamente do assunto no artigo "Arte contemporânea: do que se trata? – Notas feitas através da leitura do livro 'The contingent object in contemporary art', de Martha Buskirk (MATHIAS, 2015). No artigo, abordo questões como a mudança de status da obra de arte, autoria, contingência e originalidade.

mudança de paradigma com relação à ideia de modernidade (Paz, 2013) – ou, mais do que isso, uma atitude participante do artista, na qual ele articula diálogos constantes com as mais diversas áreas como a ciência, a filosofia, a poesia, o teatro e outras áreas artísticas e culturais.

Diversas características da arte contemporânea enquanto categoria são relevantes nessa pesquisa: a quebra da especificidade da obra de arte, do ponto de vista material e organizacional; a participação em um jogo social e em uma rede de pertencimento para tornar-se artista, que se difere de um sistema de profissionalização; o conhecimento e o domínio de uma "gramática" para pertencer à categoria de artista e circular dentro desta rede. É importante também o movimento do artista dentro da rede, criando continuamente conexões e exercendo diferentes papeis, no sentido de que no sistema da arte contemporânea, como diz Cauquellin (2005), o artista não é apenas o produtor isolado, mas ele borra as fronteiras entre os papeis dos agentes. E mesmo a música pode ser, hoje, olhada por este prisma.

2. Entre trópicos: do começo da carreira nos Estados Unidos ao cerne da música popular no Brasil

A DNA foi uma das bandas de maior destaque do cenário *No Wave*. Sua formação contava com Arto Lindsay na guitarra, Tim Wright no baixo e a japonesa Ikue Mori na bateria[227]. Os depoimentos acerca da atuação da DNA a colocam como aquela banda que destoava no cenário do *No Wave* por parecer a mais sofisticada. "O DNA era a coisa mais difícil de alguém definir, sabe? Na verdade, se há alguma banda que realmente represente o que nenhuma onda soa, é definitivamente o DNA", diz Glenn Branca[228] para o documentário "Kill your Idols" de S. A. Crary. Arto Lindsay, neste mesmo documentário, diz que a intenção da banda era soar o mais diferente que pudesse de todas as outras bandas que já havia escutado. Esta imagem da DNA é corroborada pelas críticas que aparecem no The New York Times nas décadas subsequentes:

> *Musical, mas não musicado, o No Wave desviou-se dos hinos punk e dos populismos ao estilo "devorem-os-ricos". Os seus melhores músicos estavam geralmente soterrados na seção rítmica, criando uma atmosfera melancólica. Não foi criado realmente para dançar, mas não deixava de ter relação com a dance music. As figuras mais visíveis foram Arto Lindsay, o guitarrista e cantor dos DNA; James Chance, o saxofonista e cantor dos Contortions; Lydia Lunch, guitarrista e cantora do Teen-Age Jesus and the Jerks. Eles eram os teóricos do*

[227] Antes de Tim Wright, o baixista que compunha o conjunto era Robert Crutchfield.
[228] Músico, diretor de teatro e escritor de peças, Branca se mudou para Nova Iorque em 1976. Formou as bandas Theoretical Girls e The Static.

> *desconforto rítmico, e todos sabiam como implementar com técnica mínima o máximo efeito [...] Os DNA, por exemplo, tiveram um conceito difícil de ignorar: o trio do Sr. Lindsay, o baixista Tim Wright e o baterista Ikue Mori realizaram esculturas destiladas de som, construindo músicas a partir de – e sem necessidade de pedido de desculpas - ruído: sem acordes, a-melódicas, com ritmos desiguais. E, contudo, a música tinha uma elegância controlada.* ("Fazendo ruídos sobre um renascimento de Art-Rock", Ben Ratliff, 1 set 1996).

E foi assim que, mesmo sem tocar guitarra seguindo as regras básicas musicais e de construção, composição e execução de acordes, Arto Lindsay conseguiu explorar a questão rítmica do instrumento através do estilo *noise*. A DNA estava contrapondo/deslocando/"destruindo" a forma musical e colocando-a como uma questão em evidência. Depois da DNA, Lindsay levou a cabo o projeto de duas outras bandas de *jazz*, a Lounge Lizards e a Golden Palominos. Esta última banda teve Lindsay em sua primeira formação, em que ele tocava guitarra junto com o baterista Anton Fier, o saxofonista John Zorn, o baixista Bill Laswell e o guitarrista Fred Frith – nomes conhecidos da "vanguarda nova-iorquina". Esta formação da banda lançou apenas um disco, homônimo, em que misturavam-se as sonoridades da *No Wave* (especialmente influenciada pela DNA), do *jazz* e do *funk*. Lindsay abandonou este projeto e fundou, ainda no começo de 1980, a banda Ambitious Lovers, um projeto muito mais *pop* do que o das bandas anteriores, junto com o tecladista Peter Scherer. No final desta mesma década a dupla viajou junta ao Brasil com o objetivo de lançar o disco *Envy* (1984) no país.

Neste momento, Arto Lindsay, que havia conhecido Caetano Veloso em Nova Iorque, o procura para mostrar o disco. O encontro de Caetano Veloso, Arto Lindsay e Peter Scherer em Nova Iorque, na ocasião da primeira visita do compositor brasileiro à cidade, se deu na apresentação do show do disco *Uns*, lançado em 1983. Neste show, Scherer foi o operador de som. Segundo Caetano Veloso narra em "Verdade Tropical" (Veloso, 1997), depois deste show, por intermédio de Bob Hurwitz, presidente da Nonesuch Records, viera a ideia de fazer um disco em que a dupla do Ambitious Lovers participasse[229]. Em 1986, Caetano lançou pela Nonesuch um disco "americano", gravado no Vangard Studios de Nova Iorque com produção de Robert Hurwitz e Carlinhos Sion, em que Arto Lindsay traduziu as letras de Caetano para o inglês. No Brasil, o lançamento foi anunciado pela crítica de

[229] Nesse mesmo período, Lindsay tinha contato com uma série de artistas brasileiros que residiram Nova Iorque, como Hélio Oiticica, João Gilberto e Wally Salomão, com quem chegou a dividir apartamento.

Tárik de Souza no Jornal do Brasil[230], que apresentou Lindsay a seus leitores como o "vanguardista brasileiro-americano do circuito mais *in* de Nova Iorque". Segundo relata Arto Lindsay em entrevista à revista Polivox (2014), Caetano Veloso gostava de seu trabalho, tanto que já havia tocado a música "Copy me", do Ambitious Lovers, nos *shows* e inserido uma referência à sua banda na foto da capa do disco *Caetano*, de 1987 (a fita cassete que aparece sendo entregue a Caetano na praia por uma mão de pele negra). Neste mesmo disco é gravada a música "Eu sou neguinha?", que, diz-se, foi composta para Lindsay[231]. A indústria brasileira nunca lançou nenhum disco da Ambitious Lovers, mas Lindsay e Scherer foram convidados para gravar e produzir o disco seguinte de Caetano Veloso, *O Estrangeiro*, de 1989. Neste momento, a crítica musical brasileira começa a apontar o trabalho de Lindsay com maior ênfase e a Ambitious Lovers realiza algumas apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Anos depois, Lindsay relatou para o Jornal do Brasil, em 2004, na ocasião do lançamento de seu disco *Salt*, que aconteceria no Sesc Copacabana, que "era ciente da importância de Caetano para a MPB, mas não de sua posição como criador de modas. Não sabia que desencadearia tanto interesse por ter trabalhado com ele". E de fato este é um momento decisivo na inserção de Lindsay de forma mais profunda no cenário da música popular brasileira. É desde então que fez seu nome como produtor, tornando-se conhecido também pelo público, sobretudo via as críticas de jornais brasileiros e americanos[232]. Além de produzir o disco, Lindsay toca e é parceiro de composição na faixa "Jasper". Depois de *O Estrangeiro*, em 1989, Lindsay produziu o disco *Circuladô* (1991), de Caetano Veloso, no qual monta uma peça de guitarra atonal, base da música "Ele ela".

Logo em seguida ao *Estrangeiro*, Lindsay produziu também a então recém-lançada cantora Marisa Monte, que havia gravado um disco homônimo em 1989, com produção do jornalista Nelson Motta. Neste disco, Marisa gravou canções de inúmeros artistas brasileiros, como os Titãs, Os Mutantes, o próprio Nelson Motta e o clássico do *jazz* norte-americano George

[230] Coluna de 03/09/1986 do Jornal do Brasil.

[231] "Tava em Madureira, tava na Bahia/ No Beaubourg no Bronx, no Brás e eu e eu e eu e eu/A me perguntar: Eu sou neguinha?" Mais sobre esta canção pode ser encontrado na coluna de Tárik de Souza do Jornal do Brasil de 20/10/1987 e em Naves, 2009: 64-66.

[232] Detalho o conteúdo das críticas da Folha de S. Paulo e do New York Times no ano de lançamento do disco de forma mais detalhada na minha tese.

Gershwin. Já seu próximo disco, *Mais* (1991), produzido por Lindsay, trouxe composições da própria cantora com Lindsay, Arnaldo Antunes e Nando Reis, além de sambas de Pixinguinha, Monsueto e Cartola. Arto Lindsay era conhecido nesse momento por ser um pesquisador de música popular brasileira. Como foi descrito na coluna escrita por Mario César Carvalho em 19/11/1986, que dizia:

> *Arto é um artista multimídia e planetário por natureza. Em suas viagens a São Paulo, ele busca relíquias da música popular brasileira na loja Baratos e Afins. "Até hoje estou procurando discos de Mario Reis, João Gilberto e Tito Madi que ele me encomendou no ano passado", conta Luiz Carlos Calanca, 33, proprietário da Baratos e Afins.* (Folha de São Paulo, 19 set 1986).

A parceria de Marisa Monte com Lindsay em disco perdurou em mais dois discos, *Verde anil amarelo cor-de-rosa e carvão* (1994) e *Barulhinho bom* (1996). O primeiro, com muitas composições de Carlinhos Brown e da própria Marisa em parceria com Arnaldo Antunes, Brown e Lindsay. Sob a produção de Arto Lindsay os discos de Marisa Monte se tornaram mais autorais, com as próprias composições da cantora e com ela mesma tocando ao lado de compositores experimentais internacionais como Melvin Gibbs, Ryuichi Sakamoto, John Zorn, Marc Ribot e Bernie Worrel – nomes com quem Lindsay já havia tocado no circuito de música experimental de Nova York e continua tocando até os dias de hoje. Ainda na década de 1990, Arto Lindsay produziu o disco de Gal Costa *O sorriso do gato de Alice* (1993), um marco na carreira da cantora, em que Gal começava a assumir uma outra postura musical com relação às suas apresentações de caráter tropicalista. É um disco apenas de canções inéditas de Caetano Veloso, Djavan e Jorge Ben Jor, com participação de Lindsay na guitarra e na tradução da letra de Gratitude, de Caetano Veloso, para o inglês. No show de lançamento do disco, com cenário de Gerald Thomas, Gal Costa se apresentou de camisa aberta e seios descobertos, o que fez a crítica se voltar toda para tal fato.

Já nos anos 2000, Lindsay começa a trabalhar com uma nova geração da música brasileira, que não mais se configura como atrelada à ideia de "MPB" (Napolitano, 2005), mas sim de "independente" (Gatti, 2015) – ainda que haja artistas que fiquem entre uma e outra definição, como a cantora Adriana Calcanhotto, considerada "nova MPB", de quem Lindsay produziu o disco *Maré* (2008). Calcanhotto é um bom exemplo para falar desta ponte entre as gerações de artistas dos anos de 1980 e da virada dos anos de 1990 para os anos 2000, haja vista o *show* da cantora para este disco, no qual ela é acompanhada por uma leva de músicos considerados da "nova geração",

como Moreno Veloso (filho mais velho de Caetano Veloso), Domenico Lancelotti, Kassin (outro importante produtor brasileiro) e Rodrigo Amarante (membro da banda Los Hermanos).

Dos nomes do que se chama de a "nova geração", literalmente os filhos dos outrora tropicalistas – mas, paradoxalmente, não um filho com a idade de Arto Lindsay que viveu aquele momento como o da Tropicália e fora influenciado por ele, mas os filhos mesmo de, por exemplo, Gilberto Gil e Caetano Veloso –, Lindsay produz atualmente a banda Tono, formada por Bem Gil, Ana Lomelino, Bruno di Lullo e Rafael Costa. Ele participou do projeto Domenico+2 no disco *Sincerely Hot* (2003) e do último disco de Moreno Veloso, *Coisa Boa* (2014). Constam ainda em seu currículo a produção de bandas como a Orquestra Contemporânea de Olinda (*Pra ficar*, 2012); e o show do disco "ôÔÔôôÔôÔ" de Thaís Gulin no Rio de Janeiro, em 2013. Ele também soma parcerias com o músico baiano Lucas Santtana, presentes tanto nos discos do próprio Arto, quanto no disco *Sem Nostalgia* (2009), do próprio Lucas. Em 2016, os compositores excursionaram pelo Rio de Janeiro e São Paulo apresentando as 11 composições que tem em parceria, incluindo a recente "Seu pai", gravada por Arto Lindsay no seu último disco solo *Cuidado Madame* (2017).

É interessante notar que Lindsay circulou no mundo da música não apenas espacialmente, entre Brasil e Estados Unidos, mas assumindo papeis diferentes. O produtor, como foi estudado por Tatiana Bacal (2010), é um novo agente na dinâmica do meio musical. A autora entende o produtor como uma figura múltipla e de papeis fluidos. Considera-os como autores em uma nova modalidade de autoria de composição musical a partir da relação que passa a se estabelecer entre estes autores e os modelos digitais de criação – em 1989, período em que é gravado *O Estrangeiro*, os meios digitais começavam a aparecer, tanto que há a inserção do uso de sintetizadores pela primeira vez na obra de Veloso, aparelho que era utilizado pelo estilo musical da Ambitious Lovers.

Bacal defende que há uma mudança na sensibilidade contemporânea com os processos de digitalização e a mediação do computador para produção, pois desloca, como havia dito Benjamin[233], a autoria como um valor

[233] A implicação da possibilidade da reprodução técnica, segundo escreveu Walter Benjamin (Benjamin, 2012), é a perda da "aura" da obra de arte, o seu "aqui-e-agora". Ou seja, a perda do sentimento experienciado quando estamos defronte do exemplar original e único de uma obra

artístico. Assim, e como defende Guerra (2016), os produtores passam a assumir o papel de "novos sujeitos sociais" na medida em que deslocam algumas categorias de sensibilidade da forma tradicional de composição musical.

3. Discos solo e performances híbridas

Considero a década de 1990 uma transição significativa na carreira de Arto Lindsay. Além de se inserir como produtor no ambiente da música popular no Brasil através de seus principais nomes (como os citados Caetano Veloso, Gal Costa e Marisa Monte), nesta mesma década acaba o projeto do Ambitious Lovers e ele consolida sua carreira solo. Arto Lindsay lançou os seguintes álbuns: *Corpo Sutil* (The Subtle Body) (1996), *Mundo Civilizado* (1997), *Noon Chill* (1998), *Prize* (1999), *Invoke* (2002) e *Salt* (2004). Em 2014, lançou uma compilação com uma seleção destas obras no disco duplo *The Encyclopedia of Arto*, pela Nothern Spy Records. E, em março de 2017, lançou o disco *Cuidado Madame*, com título inspirado no filme de Júlio Bressane de 1970. Os três primeiros álbuns, *Corpo Sutil*, *Mundo Civilizado* e *Noon Chill* foram lançados pelo selo Rykodisc, um selo independente pertencente à Warner Music Group. Os demais foram lançados pelo gravadora independente Righteous Babe Records, fundada nos anos de 1990.

Os discos solo de Arto Lindsay são bem diferentes entre si, ainda que se possa considerar que todos tenham a canção como eixo comum ou, como define Sérgio Molina (2017), a música popular cantada, já que não há uma simetria idêntica entre letra e melodia, mas um trabalho intenso com a sonoridade das faixas. Em todos os discos é central a exploração promovida por Lindsay dos contrastes, por mais que eles apareçam de maneira multifacetada nesses discos solo e não apenas com relação à agressividade de sua da guitarra, visto que ela desaparece completamente nos dois primeiros[234]. Fazer dialogar a tradição e a invenção é uma marca na obra de Arto Lindsay. Por mais que Lindsay tenha sido considerado pela crítica um artista *avant-garde*, denominação que ele próprio questiona, seus discos solo

---

de arte. Com o desenvolvimento dos meios técnicos, há a ampla possibilidade de acesso de um número muito maior de pessoas a uma obra através de suas reproduções. Com os sintetizadores, samplers e programas de produção e edição musical digital, não músicos são perfeitamente capazes de montar, compor ou executar músicas que podem criar ou trabalhar como co-autores.

[234] Visto que foram discos encomendados para soarem como "Bossa Nova".

não rompem com uma certa tradição da música popular brasileira e americana. O que ele faz é retomar essa tradição através de uma releitura experimental e inventiva, procedimento que marcou os movimentos que inauguraram o modernismo brasileiro e que o diferenciam, por exemplo, da vanguarda histórica europeia – tanto no contexto da arte em geral quanto na música.

Até então, os trabalhos precedentes de Lindsay tinham lidado com este formato, tão importante na "tradição" musical brasileira, de forma difusa: nos experimentos junto à DNA, quando inseria palavras em português nas letras das músicas e trabalhava o ritmo à maneira do *noise*; e na experiência do (*synth*)*pop* da Ambitious Lovers. O que é relevante nestes álbuns é como Lindsay promove o diálogo de tradições entre as músicas popular brasileira e americana, a música erudita e sua pesquisa sobre texturas e timbres, que dão força à sua obra e deixam aflorar os traços mais marcantes de sua questão (ou característica) musical e estilo: um diálogo incessante entre o canto melódico e o ruído. Estes discos de Lindsay não são opostos ao seu trabalho anterior, mas trazem uma outra atmosfera melódica, rítmica e poética.

Como notado pelo crítico Peter Holslin, editor musical da revista Rolling Stone e Vice (Noisey), a compilação de músicas trazidas no disco duplo *Encyclopedia* nos apresentam esta amplitude do som de Lindsay, que o crítico coloca como sendo "os dois modos" do trabalho de Arto – mas que, na verdade, não chega a ser uma ambiguidade ou dualidade, porque ele se expande e se funde quanto aos estilos que promove (e que não são apenas dois):

> *A composição do primeiro disco é absolutamente adorável, dedicada ao pop experimental de nuances brasileiras dos trabalhos a solo gravados entre 1996 e 2004. O segundo disco está mais sintonizado com as raízes No Wave de Lindsay, exibindo as recentes performances ao vivo de distintas e tácteis excursões de guitarra (http://noisey.vice.com/en_au/blog/arto-lindsay-encyclopedia-of-arto-interview).*

As recentes performances que o crítico menciona parecem também representar um novo momento da trajetória artística e musical de Lindsay, mas na verdade elas trazem todos os elementos já trabalhados antes: a pesquisa musical na reformulação de seu "formato" no espaço-tempo, a exploração rítmica e a alusão às canções. Isto pode ser percebido nas duas

últimas apresentações realizadas no Festival Multiplicidade[235] em 2009 e 2013. Em 2009 apresentou a instalação/performance *I'll bring the thunder* (Trarei os trovões), em que montou no palco uma escultura de monitores e caixas de som que espacializam o som emitido. Lindsay descreve a obra apresentada da seguinte forma no catálogo do evento:

> *Os monitores de palco são caixas de som voltadas para o músico a fim de que ele se ouça em meio ao barulho geral do show. Jogam a voz na cara do cantor e a batida no ouvido do baterista [...] Adotei esses monitores porque, além de sua beleza física, nos trazem múltiplas metáforas e o puro prazer do avesso. Coloco os monitores em fila e eles andam por entre o público. Uso eles para falar para fora e não para dentro.* (Catálogo Festival Multiplicidade 07_2009)

Em 2013, realizou sua performance sonora com a intervenção de outros dois artistas (Barry Cullen e Cristiano Rosa) que desenvolveram um workshop de Circuit Bending[236] e, a partir de seus resultados, interviram na apresentação. Nestas apresentações citadas e em outras que Arto Lindsay tem realizado, ele constrói peças complexas que mesclam o pop e a desconstrução rítmica, o improviso e a experimentação, que também caracterizam a marca de sua presença num cenário que se pode chamar de produção de "música experimental" hoje no Rio de Janeiro. Neste meio, se apresentou nos últimos anos com a banda Rabotnik, no duo de improviso com o baterista norueguês Paal Nilssen-Love (apresentações que resultaram em disco lançado em 2014, *Scarcity*), com o trio alemão To Rococo Rot no festival Eletronika (2014) e no evento chamado Quintavant que acontece periodicamente no estúdio Audio Rebel, no bairro de Botafogo[237], no Rio de Janeiro.

Nos anos 2000, Arto Lindsay esteve imerso em trabalhos que dialogam com outras linguagens artísticas, especialmente as artes visuais. Em 2004, comandou o desfile do bloco Cortejo Afro, com performance de Chelsea Romersa interpretando a personagem Julia Butterfly Hill e gravação

---

[235] "O Multiplicidade_Imagem_Som_Inusitados é um festival de performances audiovisuais que acontece desde 2005 no Rio de Janeiro e que mostra ao público um amplo repertório de atrações no Oi Futuro Flamengo, Planetário do Rio e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O seu principal conceito é unir em um mesmo palco arte visual e sonoridade experimental." Fonte: http://multiplicidade.com/blog/about/

[236] Que consiste, grosso modo, numa técnica de religar a eletrônica de praticamente qualquer coisa que faz um ruído para criar uma máquina capaz de sons não programados originalmente pelos inventores de tais circuitos, na criação customizada de circuitos dentro de dispositivos eletrônicos, de baterias para efeitos de guitarra e sintetizadores digitais, criando novas sonoridades ou potenciais para os instrumentos.

[237] Sobre esta "cena", ver o trabalho de Siqueira, 2013.

do desfile pelo artista Matthew Barney. A intervenção-desfile resultou no filme *De lama lâmina*, que hoje faz parte da instalação de mesmo nome no centro de arte contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, junto com o carro montado especialmente para o desfile junto ao trio elétrico do bloco afro, um trator tomado de lama.

Depois da experiência no carnaval de 2004, Arto Lindsay continuou trabalhando sobre a ideia dos desfiles públicos. Em 2008, a convite de Daniel Birnbaum, curador da 53.ª Bienal de Veneza, apresentou um cortejo intitulado *I am a man*, em Frankfurt, Alemanha. A performance foi adaptada para apresentação na Bienal em 2009, quando ganhou o nome de "Multinatural (Blackout)". Neste ano, Arto foi acompanhado pelos músicos Alexandre Kassin (produtor do Rio de Janeiro), Marivaldo Paim (percussionista do bloco afro Ilê Ayiê), o baixista Melvin Gibbs e Peter Zuspan, com coreografia de Richard Siegel. Ainda em 2009, realizou também o desfile "Somewhere I read" em Nova York, logo após as comemorações de Halloween na cidade. Em 2011 Lindsay foi um dos artistas indicados ao Prêmio Pipa por seus desfiles público performáticos, mas estes são apenas alguns poucos exemplos dos trabalhos realizados por ele neste formato.

Lindsay também esteve muito próximo de alguns artistas que irromperam nos anos de 1990, como Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Foerster, com quem soma inúmeras parcerias, cujas obras foram chamadas de "Estética relacional": artistas cujas obras se desenvolveram em função de noções interativas, de convivência e sociabilidades: obras voltadas para gerar relações – e não para representa-las (Bourriaud, 2009).

A breve descrição dos eventos acima é um pequeno recorte dos trabalhos de Lindsay, utilizado para perceber como Lindsay, ao expandir sua atuação e forma de criação, se configura como um artista contemporâneo, ainda que profundamente ligado com a música de uma maneira não convencional. Enquanto artista, as especificidades apontadas sobre sua obra não configuram uma exclusividade dele, mas compõem um cenário de experimentação dentro do universo artístico em que circula. Analisar sua trajetória foi uma maneira de adentrar questões caras à sociologia da arte, sobretudo no que diz respeito à diferenciação entre o que seja "moderno" e "contemporâneo" e as configurações de espaço-tempo que estes conceitos implicam ao pensarmos as formas de sociabilidade que se criaram dentro do sistema da arte nas últimas décadas do século XX.

4. Alguns contributos reflexivos

A sociologia tem se dedicado pouco a estudar a música mais recente produzida no Brasil, ou seja, dos anos de 1980 para cá. Já os períodos de produção de música popular da década de 1930, marcada pela ascensão do samba; das décadas de 1940 e 1950, quando o rádio alcança seu apogeu; ou das décadas de 1960 e 1970, auge do que convencionamos a chamar de MPB e do movimento tropicalista, que alterou significativamente a maneira de composição musical (Napolitano, 2007; Naves *et al.*, 2001; Fernandes e Sandroni, 2016), têm sido exaustivamente pesquisados. O mesmo não se passa em outras áreas, como a da comunicação[238] e da música – a musicologia, a etnomusicologia e a sonologia[239]. A maneira como a música passa a ser produzida a partir do final dos anos de 1960 (Molina, 2017) altera a maneira como os agentes envolvidos no processo de criação, produção e distribuição atuam. Marcos Napolitano elaborou brevemente a ideia de que as pesquisas precisam começar a abordar os novos agentes musicais e seu contexto no artigo "História e música popular: um mapa de leituras e questões":

> *Não é menos importante a ampliação dos estudos sobre os vários agentes responsáveis pela formatação do produto fonográfico, a saber: o compositor, o intérprete, os instrumentistas, os executivos das gravadoras, o diretor de estúdio, os engenheiros de som, os publicitários e marqueteiros. Este leque de agentes, relacionando-se entre si de maneira quase sempre tensa e negociada, acaba por definir o resultado final da música ouvida* (Napolitano, 2007: 171).

É preciso articular os estudos que têm sido feitos a novas pesquisas que abordem a ação (atuação e influência) dos agentes que circulam no mundo da música: compositores, musicistas, produtores, intermediários da indústria musical – estejam eles ligados às grandes companhias (*majors*/*mainstream*) ou aos selos independentes que produzem e distribuem música. Não apenas houve uma complexificação quanto a articulação dos agentes no processo de criação e produção, mas também quanto a questões estéticas, visto que dicotomias como alta e baixa cultura ou música erudita e popular foram sendo cada vez mais questionadas e tais barreiras esgarçadas, de modo que a experimentação promovida por músicos chamados "eruditos"

[238] Há estudos de referência como os de Vicente, 2016; Herschmann; 2011; Vicente e De Marchi, 2014.
[239] Como por exemplo Obici, 2008.

foi sendo cada vez mais incorporada pela música popular, tendo como momento mais radical a experiência tropicalista (Campos, 2007 e 2008).

Obviamente que o escopo de pesquisas sobre a música brasileira realizados pela sociologia não dá conta de um cenário tão complexo quanto este em que Arto Lindsay está inserido. Foi exatamente por isso que o escolhi como objeto de pesquisa, para tentar entender como poderemos pensar os arranjos sociais e estéticos num cenario contemporâneo, em que linguagens artísticas e os papeis que os atores e artistas tomam para si se tornam muito mais fluidos e complexos. Proponho, então, que comecemos a pensar como os estudos sobre a arte contemporânea (Cauquelin, 2005; Heinich, 2014; Buskirk, 2003) e suas questões podem se juntar e contribuir para redesenhar e enriquecer o debate do campo musical na sociologia. Especificamente no caso brasileiro, é um desafio, hoje, tratar de uma virada na música popular tal como ela havia sido pensada baseada no termo MPB cunhado na década de 1960.

Mais do que músico e compositor, mais do que inventor de técnicas e ritmos, mais do que escultor sonoro e produtor musical, do que literato e artista plástico, Lindsay é uma figura que cria, pensa e atua no universo artístico de forma ampla, mesclando papeis, atividades, linguagens e culturas. Estudar sua trajetória foi o ponto de partida para olhar para um objeto maior e mais complexo que é a música popular brasileira produzida nos últimos 35 anos e perceber pontos de mudança a partir da singularidade de uma produção e sua conexão com o todo. Ou seja, compreender uma atuação complexa como a de Lindsay é necessário para compreender como o mundo artístico vai se configurando com barreiras e delimitações cada vez mais fluidas quanto às linguagens que adota e processos criativos que o ativam (Guerra, 2015).

Referências Bibliográficas

Bacal, T. B. (2010a). *O produtor como autor. O digital como ferramenta, fetiche e estética*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bacal, T. B. (2010b). Sonoridades artificiais: os produtores e suas considerações acerca das características do som digital. *34º Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, v. 1.

Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Benjamin, W., Schöttker, D., Buck-Morss, S., & Hansen, Mirian (Orgs.). *Benjamin e a obra de arte - Técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Massachussets: Mitpress.

Campos, A. De (2007). *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva.

Campos, A. De (2008).*O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.

Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes.

Coley, B; Moore, T. (2008). *No wave*: post-punk underground, New York 1976-1980. Nova Iorque: Abrams Image.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol.1. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil Platôs*: Capitalismo e esquizofrenia. Vol.4. São Paulo: Editora 34.

Fernandes, D., & Sandroni, C. (Orgs.) (2016). *Música e ciências sociais*: *para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Editora Prismas.

Gatti, V. (2015). *Súditos da rebelião*: *estrutura de sentimento da Nova MPB (2009 - 2015)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento.

Guerra, P. (2015). Flying away: electronic dance music, dance culture, psytrance, and new sounds in Portugal. In E. Simão, A. M. Silva, & S. T. Magalhães (Eds.), *Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture* (pp. 307-336). Hershey: IGI Global.

Guerra, P. (2016). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology,* 52(4), pp. 615-630.

Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia e Antropologia*, V.02.02, p. 373-390.

Herschmann, M. (2010). *Indústria da músic@ em transição*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores.

Herschmann, M. (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores.

Molina, S (2017). *Música de montagem*: *A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações.

Napolitano, M. (2005). MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70*: Trajetórias (p. 125-132). São Paulo: Iluminuras.

Napolitano, M. (2007). História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, nº157, pp.153-171.

Naves, S. C. (2010). *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Naves, S. C. (2008). A música popular e sua crítica no Brasil - a canção crítica e outras canções. *Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, v. 1, pp. 30-38.

Naves, S. C. (2009). *Velô, de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

Naves, S. C. et.al. (2001).Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil. *ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

Obici, G. (2008). *Condição da escuta*: mídias e territórios sonorous. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Vicente, E. (2016). Gravando! A renovação tecnológica e a consolidação do papel do produtor na música popular do Brasil. *Revista USP. São Paulo*, n. 111, pp. 69-78.

Vicente, E., & De Marchi, L. (2014). Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, pp. 7-36.

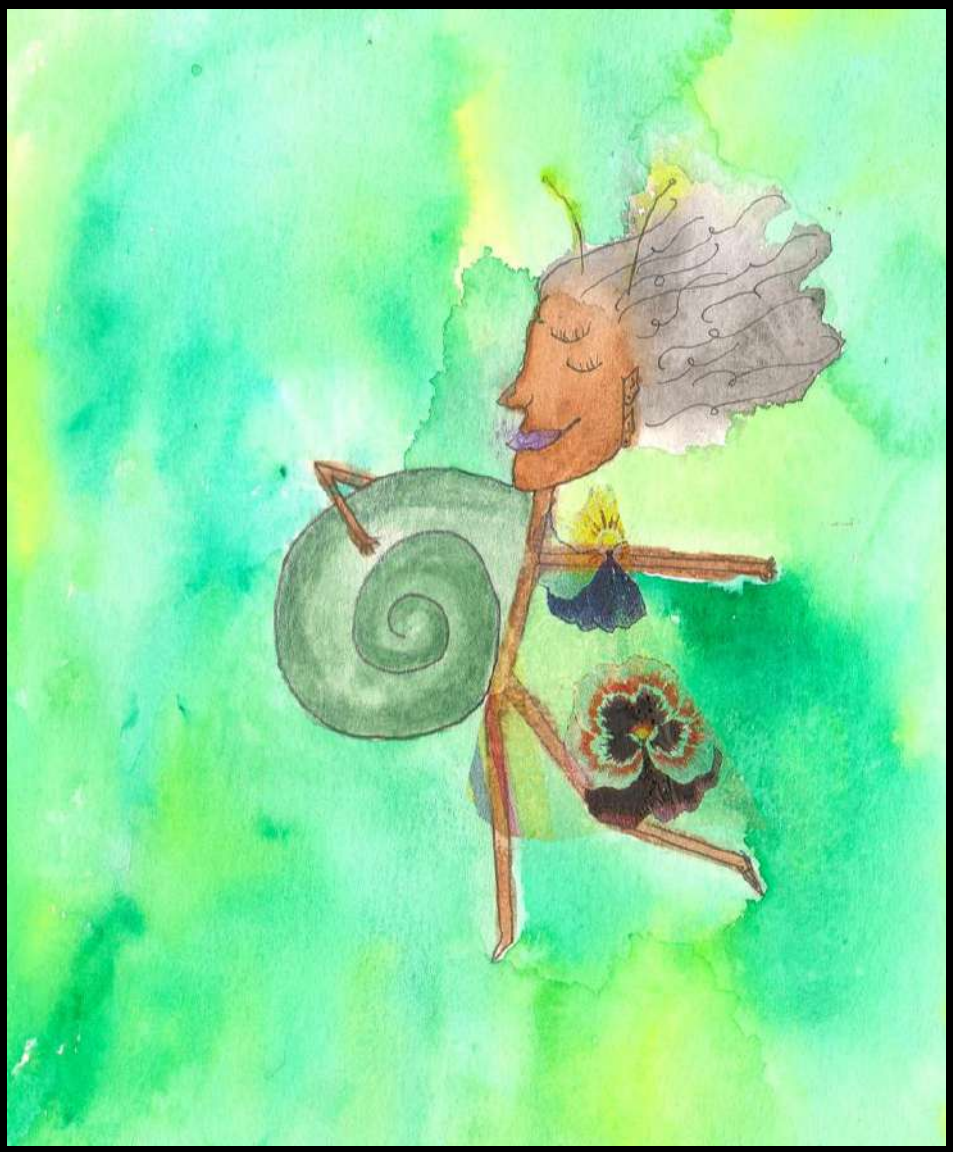
Paz, O. (2013). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.

Siqueira, M. F. G. (2013). Que música é essa? Reflexões sobre o trabalho de campo com grupos experimentais. *Verso e Reverso*, vol. XXVII, n. 66.

Zavarese, B. (2009). *Multiplicidade 2009*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Outras Referências

http://revistapolivox.com/
http://artolindsay.com/bio
https://hermanovianna.wordpress.com/
http://www.musicaltda.com.br/
http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm
http://noisey.vice.com/pt_br/
http://www.redbullmusicacademy.com/
Globo http://acervo.oglobo.globo.com/busca/
Folha de São Paulo http://acervo.folha.com.br/resultados/
Estadão http://acervo.estadao.com.br/procura/#!/Arto+Lindsay/Acervo/acervo
The New York Times http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html



DE VIDAS ARTES

ISBN 978-989-8969-18-7

U.PORTO

TODAS AS ARTES OS NOMES
REDE

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO