

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 3, N. 2, Mai.-Ago. 2020
ISSN 2184-38052
DOI: [10.21747/21843805/tav3n2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav3n2)



Raphael Augusto Bordallo Pinheiro (Lisboa, 21 de março de 1846 — 23 de janeiro de 1905) foi um artista português: desenhador, aguarelista, ilustrador, decorador, caricaturista político e social, jornalista, ceramista e professor. O seu nome está intimamente ligado à caricatura portuguesa, à qual deu um grande impulso, imprimindo-lhe um estilo próprio que a levou a uma qualidade nunca antes atingida. Em 1884, aceitou liderar o setor artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, criando o chamado segundo momento de renovação da cerâmica Caldense. Em 1896, Raphael Bordallo Pinheiro regista a patente das suas andorinhas de cerâmica, provavelmente, ao perceber que se podiam transformar num verdadeiro símbolo da cultura portuguesa. Na sua astúcia, Bordallo não se enganou: com efeito, as suas andorinhas começaram - em bandos - a habitar as casas, em Portugal e nos vários países onde portugueses residiam, sendo fácil identificá-las pelas andorinhas. Assim, o símbolo - e signo - deste Volume da nossa revista é a sua andorinha.

Raphael Augusto Bordallo Pinheiro (Lisbon, March 21, 1846 - January 23, 1905) was a Portuguese artist: draughtsman, watercolourist, illustrator, decorator, political and social caricaturist, journalist, ceramist and teacher. His name is closely linked to the Portuguese caricature, to which he gave a great impetus, imprinting a style of his own that led him to a quality never before achieved. In 1884, he accepted to lead the artistic sector of the Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, creating the so-called second moment of renewal of Caldense ceramics. In 1896, Raphael Bordallo Pinheiro registered the patent of his ceramic swallows, probably realizing that they could become a true symbol of Portuguese culture. In his cunning, Bordallo made no mistake: in fact, his swallows started - in flocks - to inhabit the houses, in Portugal and in the several countries where the Portuguese lived, being easy to identify them by the swallows. Thus, the symbol - and sign - of this Volume of our journal is his swallow.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Claudino Ferreira, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ Gláucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América ■ Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ Angélica Madeira, Universidade de Brasília, Brasil ■ Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França ■ Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal ■ Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha ■ Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha ■ Carlos Fortuna, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América ■ Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América ■ Eduardo Jardim de Moraes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil ■ Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América ■ Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil ■ João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal ■ Lília Mortiz Schwartz, Universidade de São

Paulo, Brasil ■ Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil ■ Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Pedro Costa, ISCTE-IUL e Dinâmia'CET, Portugal ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA ■ Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, França ■ Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia ■ Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil ■ Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido ■ Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido ■ Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido ■ Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil ■ Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Vasco Sistelo, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado ■ Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTOS

WEBSITE

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacicó 187
Via Panorâmica, s/n
4150-564 — Porto, PORTUGAL

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Email: todasartes.journal@gmail.com

SUMÁRIO

Heterotopias, distopias e artes afins	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4
ARTIGOS	9
Mapeamento cultural. Enfrentar o desafio de políticas e planeamento culturais mais participativos e pluralistas	10
Nancy Duxbury	10
Music venues in transition: States of autonomy, dependence and subcultural institutionalization	25
Robin Kuchar	25
Somos Todos Artistas. Um exercício de reflexão a respeito da autonomia criativa e das formas de classificação relacionadas à criação.....	42
Cynthia Carvalho Martins e Camila do Valle	42
Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte	57
Júlia Almeida de Mello	57
Efervescências musicais e noturnidades no Beco das Artes	71
Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann	71
Adolescência e feminilidade no Anexo Secreto.....	85
Cândido Alberto da Costa Gomes	85
Novas perspetivas: Moda & envelhecimento	99
Rosiane Neves	99
REGISTOS DE PESQUISA	113
Lead by Example. Conversa com Mundo Segundo	114
Sofia Sousa	114
“I want to find real readers, discover their responses to books and their reading practices”. The story of printed production by Martyn Lyons	126
Nathanael Araújo e Ana Paula da Costa	126
RECENSÕES/ RESENHAS	134
Justiça social, igualdade e equidade no setor cultural e criativo: uma resenha do livro “Creative Justice – cultural industries, work and inequality” de Mark Banks	135
Pedro Quintela	135

SUMMARY

Heterotopies, distopies and related arts	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4
ARTIGOS	9
Cultural mapping. Addressing the challenge of more participatory and pluralistic cultural planning and policies	10
Nancy Duxbury	10
Music venues in transition: States of autonomy, dependence and subcultural institutionalization	25
Robin Kuchar	25
<i>We are All Artists. An exercise of reflection on creative authonomy and on forms of classifying related to art.....</i>	42
Cynthia Carvalho Martins e Camila do Valle	42
Revisiting the grotesque: The indefinable as transgression in art	57
Júlia Almeida de Mello	57
Musical effervescences and noturnities at Beco das Artes.....	71
Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann	71
Adolescence and feminity in the <i>Secret Annex</i>	85
Cândido Alberto da Costa Gomes	85
New perspectives: Fashion & aging	99
Rosiane Neves	99
REGISTOS DE PESQUISA	113
<i>Lead by example. Conversation with Mundo Segundo</i>	114
Sofia Sousa	114
"I want to find real readers, discover their responses to books and their reading practices". The story of printed production by Martyn Lyons	126
Nathanael Araújo e Ana Paula da Costa	126
RECENSÕES/ RESENHAS	134
Social justice, equality and equity in the cultural and creative sector: a review of the book "Creative Justice - cultural industries, work and inequality" by Mark Banks	135
Pedro Quintela	135

HETEROTOPIAS, DISTOPIAS E ARTES AFINS

HETEROtopIES, DISTOPIES AND RELATED ARTS

HÉTÉROtopIES, DISTOPIES ET ARTS CONNEXES

HETEROTOPIAS, DISTOPIAS Y ARTES AFINES

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia’CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Lígia Dabul

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

Após a leitura final deste Volume da Revista Todas as Artes, um conceito emergiu quase de imediato: o de *heterotopia*. Este conceito foi desenvolvido originalmente por Michel Foucault e surge, muito brevemente, no seu livro *As palavras e as coisas* (1999 [1966]) numa abordagem discursiva e linguística. Porém, mais tarde, o mesmo conceito volta a emergir numa conformidade espacial. Foucault, com a noção de heterotopia, vem estabelecer uma oposição ao conceito de utopia, que se referia a um conjunto de “sítios” que não possuem um lugar na realidade. Uma heterotopia, pelo contrário, destaca a existência de múltiplos e complexos “sítios” presentes em todas as sociedades. Aliás, Foucault afirma que “todos os outros “sítios” reais que podem ser encontrados dentro da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos” (Foucault, 1984: 3). A exemplo de Foucault, reiteradamente começámos a encarar os mundos das artes e os campos artísticos e culturais, como um aglomerado de “sítios” encontrados nas sociedades e que, essencialmente, podem ser tidos como *sítios* que estão à margem dos lugares, mas compoem a realidade, no sentido em que a representam, a contestam e, subsequentemente, invertem – conferindo-lhe sentidos à boa maneira weberiana (Weber, 1995 [1921]).

John (1999), numa tentativa de clarificar o conceito de *heterotopia cultural alternativa*, estabelece um paralelismo com as conceções de Michel Foucault que, no nosso entender, visam retratar um campo artístico e cultural abrangente e não apenas algo *in locu* ou *in situ*. Em primeiro lugar, estas heterotopias culturais representam espaços de alteridade – aquilo que Foucault apelida de *countersites* – em que a ambivalência e a incerteza são dispersas e onde o conhecimento deslocado e rejeitado é celebrado, basta ter como exemplo todas as formas artísticas que não são reconhecidas institucionalmente. Se pensarmos bem, os processos de artificação contemporâneos (Shapiro, 2019) são, na verdade, heterotopias. Um segundo ponto diz respeito ao facto de serem espaços heterogéneos, nos quais se conjuga uma espécie de justaposição da simultaneidade da diferença (Soja, 1995). Além disso, são também espaços contestados e espaços de contestação, no sentido em que as práticas que neles são levadas a cabo, refletem processos de (re)criação de identidades (Guerra, 2020a) e tantas vezes de mobilizações em torno da subversão de sua ordem (Marcondes, 2020). Em que sentido é que esta informação se adequa a uma análise sociológica sobre os campos artísticos? *As heterotopias da crise*, propostas por Foucault (2015) consistem em formas de analisar o campo sociológico, com o objetivo de se compreender o relacionamento entre espaços existentes, dentro de um mesmo campo, consigo mesmos. É a partir deste entendimento

que obtemos concepções sobre a vida dos indivíduos, sobre as transformações sociais e acerca das implicações no campo criativo, artístico e cultural.

Como colocado em Guerra (2020b), Bolaños (2007), no sulco da *estética da redenção* de Adorno (2003), substancializa o papel crítico da arte na sociedade: confirmando que a arte é mais do que entretenimento; a arte participa no devir da sociedade e da cultura sempre como contraponto criativo reflexivo. Por isso a imaginação artística é heterotópica e distópica. A distopia coincide com “uma inversão paródica da utopia tradicional com a sátira da sociedade contemporânea” (Ferns, 1999: 105), baseadas em preocupações éticas e políticas sobre tendências sociopolíticas que poderiam transformar o mundo contemporâneo. Alinhadas com os tempos pandêmicos em que vivemos, *heterotopias* e *distopias* apresentam-se neste Volume em catadupa. Para uma visão geral deste Número, propomos uma apropriação da *ótica do espelho*. Trata-se de uma ilusão em que, simultaneamente, são projetadas duas realidades no mesmo espaço e no tempo. Trata-se da visão de quem projeta a realidade e de quem a vê. A arte e a cultura – e a visão sobre elas – podem ser lidas a partir desta ótica. Basta lermos os contributos desta revista para ver como uma realidade é projetada – pela palavra e pela imagem – e como é entendida – por quem a lê. No mesmo espaço, no mesmo tempo, nas mesmas criações artísticas. Outras duas heterotopias da teoria foucaultiana vinculam-se ao tempo. A permanência e o consumo do tempo. É aqui que encontramos os pontos de convergência, na atemporalidade. A arte e a cultura são tempo em permanência, e materializações como museus, pinturas, manifestações culturais, totens, entre outros elementos, personificam o valor da sociedade humana: o conhecimento sobre ela (Junior, 2016) e sua *episteme*.

As heterotopias são intrínsecas à existência individual e coletiva. Unem espaços reais e irrealis, bem como os transcendem. O mesmo acontece com as distopias. Sajjad e Perveen (2019), numa análise de *My Name is Red* [O meu Nome é Vermelho] de Orhan Pamuk (2001), enunciam que o campo artístico pode ser explorado como um *terceiro espaço*, uma vez que este compreende e comporta um conjunto de características e de princípios que se desviam do tempo, enquanto que, simultaneamente, existem no mundo real. De facto, o espaço artístico e o espaço cultural, são analisados como sendo representativos, contestatários e subversivos das tradições *mainstream*. Na verdade, não existe uma linha impenetrável que separe diferentes formas de expressão artística. Gurses (2013) defende que a pintura e a escrita não são tão distantes quanto se pensa. Tal como a música não difere largamente da escultura. Tratam-se apenas de um conjunto de escolhas que são criadas, através dos espaços, e que desafiam o *status quo* dos espaços dominantes da civilização (Elias, 1989).

Dentro desta abordagem, o primeiro artigo deste volume é da autoria de Nancy Duxbury e intitula-se *Mapeamento cultural. Enfrentar desafios de políticas de planeamento culturais mais participativos e pluralistas*. Trata-se da apresentação de um campo de investigação pautado pela interdisciplinaridade e que visa a criação de uma *praxis* geradora de conhecimentos que, essencialmente, facilitem o planeamento e o desenvolvimento participativo/co-criativo. Ao mencionar que os espaços incorporam histórias multivocais, o *eu coletivo* de natureza claramente heterotópica assume destaque nesta publicação. Texto marcante que assinala uma trajetória de investigação brilhante em torno das atividades culturais e criativas na contemporaneidade. De seguida, e em outros espaços, *outras heterotopias*, Robin Kuchar apresenta *Music venues in transition: States of Autonomy, Dependence and Subcultural Institutionalization*. Este sociólogo

alemão analisa como as transformações dos ambientes socioespaciais exercem influência sobre os locais de música que, originalmente, foram desenvolvidos numa lógica *do-it-yourself*. Estamos, assim, perante um artigo que convida à compreensão dos “sítios” enquanto atores individuais que se desenvolvem em função de estratégias espaciais e culturais coletivas. Sem dúvida, um artigo central deste Volume que assinala o primeiro artigo resultante do inovador e instigante doutoramento de Robin Kuchar. Sempre com o espaço no horizonte, também assinala o facto de este sociólogo se ter tornado recentemente residente não só de Lueneburg mas do Porto cruzando espaços, tempos, pessoas, sociabilidades, redes, afetos, diásporas.

De seguida, Cynthia Carvalho Martins e Camila do Valle vêm dar conta dos processos de construção da identidade de artistas de rua, partindo do caso “A Vida é uma Festa”. Neste artigo são abordadas diversas disciplinas do campo artístico e cultural, tais como a música, as artes plásticas, o teatro, a literatura e outras, ao passo que se reflete sobre as manifestações que resultam da conjugação dessas mesmas dimensões, implicando uma reconstrução identitária artística compósita incorporada nos artistas de rua. Abrindo caminho à distopia, Júlia Almeida de Mello apresenta-nos o seu artigo intitulado *Revisitando o Grotresco: O indefinível como transgressão na arte*. A autora analisa e enfatiza o grotresco enquanto elemento subversivo aos cânones artísticos institucionalizados, enquanto estabelece simultaneamente uma analogia com outras dimensões do *eu*, tais como o género, as políticas de identidade e, claro está, as resistências. Vem, assim, revelar uma outra faceta da arte contemporânea.

Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann, com o seu contributo *Efervescências musicais e noturnidades no beco das artes*, discutem a ambiência que pauta a noturnidade e as festas que nela decorrem. Neste artigo, a questão do tempo (como já foi abordado) emerge como um elemento intrínseco às experiências e às expectativas, mas também às interações. Estamos perante uma análise sobre a construção de um imaginário da urbe e das experiências culturais que, concludentemente, ocasionam segmentos de atores sociais que se interligam a partir da produção musical recriando tempos, espaços e sociabilidades. Cândido Alberto da Costa Gomes foca o desenvolvimento da adolescência em condições adversas – como o próprio refere – centrando-se no genocídio. Aqui a autoexpressão artística, como os relatos literários de Anne Frank – sustentados pelas teorias simmeliana e foucauliana são a base para o entendimento destes não lugares. De heterotopias. De distopias. Ambas no *Anexo Secreto*.

Ainda ao espelho, Rosiane Neves em *Novas perspectivas: Moda & envelhecimento*, vem dar a conhecer as diversas representações sociais da mulher na velhice, tendo como base o mundo da moda. O discurso na primeira pessoa é o que demarca este artigo, fazendo com que o mesmo nos confira uma visão sobre as representações sociais sobre moda para mulheres idosas. Algo tanto mais premente se pensarmos na sociedade portuguesa. Sofia Sousa, com o registo de pesquisa *Lead by Example. Conversa com Mundo Segundo* oferece-nos a visão de um dos mais ativos embaixadores do movimento *hip-hop* em Portugal, nomeadamente Mundo Segundo, sobre questões relacionadas com as práticas artísticas e as intervenções sociais. Além do seu percurso, problemáticas da atualidade como a pandemia da COVID-19, o *music-making* e a intervenção social por via das artes, foram tópicos de discussão.

Nathanael Araújo e Ana Paula da Costa apresentam uma conversa com Martyn Lyons, um Professor Emérito de História e Estudos Europeus, especialista nos séculos XIX e XX e que, ao longo

do seu percurso acadêmico, se focou na investigação da história do livro, leitura e escrita, mas também história francesa e história australiana. Neste registo de pesquisa, temos patente algo que foi anteriormente referido, a atemporalidade do conhecimento. Por fim, Pedro Quintela presenteia-nos com *Justiça social, Igualdade e Equidade no Setor Cultural e Criativo: uma resenha do livro homónimo de Mark Banks*. Aqui, todas as urgências heterotópicas e distópicas emergem, mostrando a importância da imaginação artística como crítica analítica da sociedade contemporânea.

Porto e Rio de Janeiro, setembro de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- Bolaños, Paolo (2007). The critical role of art: Adorno between utopia and dystopia. *Kritike: An Online Journal of Philosophy*, 1(1), pp. 25-31.
- Bosman, Frank G. (2014). The Lamb of Comstock: Dystopia and religion in video games. *Heidelberg Journal of Religions on the Internet*, v. 5, pp. 162 – 182.
- Elias, Norbert (1989). *O processo civilizacional*. 2 vols. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferns, Chris (1999). *Narrating utopia. Ideology, gender, form in utopian literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Foucault, Michel (1984). *Architecture /Mouvement/ Continuité*. Retirado de: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1>.
- Foucault, Michel (2015). *Ditos e escritos, vol.III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, Michel. (1999 [1966]). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guerra, Paula (2020a). A margem é onde tudo começa e onde tudo acaba. A. Dasilva O. fala ao país pela Rádio Caos. *Travessias*, 14(2), pp. 105-124.
- Guerra, Paula (2020b). Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRF*, 26(40), pp. 393-407.
- Gurses, Hande (2013). *Fictional displacements: An analysis of three texts by Orhan Pamuk*. London. University College London.
- John, Graham St. (1999). *Alternative cultural heterotopia: ConFest as Australia's marginal centre*. Vitória: La Trobe University, Bundoora, Faculty of Humanities and Social Sciences.
- Junior, Dirceu Arno Krüger (2016). Foucault: A Heterotopia como Alternativa para Pensar o Espaço Social. *Enciclopedia Pelotas*, vol.5, pp. 22-37.
- Marcondes, Guilherme (2020). Conexões de cura na arte contemporânea brasileira. *Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ*, 26(40), pp. 375-391.
- Sajjad, Noor-ul-Ain; Perveen, Ayesha (2019). Private heterotopia and the public space: An incongruity explored through Orhan Pamuk's *My Name Is Red*. *Sage Open*, pp. 1-8.
- Shapiro, Roberta (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, 13 (3), pp. 265-275.
- Soja, Edward. (1996). *Thirdspace: Expanding the geographical imagination*. Malden: MA: Blackwell.
- Weber, Max (1995) [1921]. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP.

Paula Guerra. Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Lígia Dabul. Doutora em Sociologia. Professora Colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Nectar/UFF – Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Poeta. Universidade

Federal Fluminense, R. Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói - RJ, 24220-900, Brasil. E-mail: ligia.dabul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6224-9720.

Citação:

Guerra, Paula & Dabul, Lígia (2020). Heterotopias, distopias e artes afins. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 4-8. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav3n2het>

ARTIGOS



MAPEAMENTO CULTURAL. ENFRENTAR O DESAFIO DE POLÍTICAS E PLANEAMENTO CULTURAIS MAIS PARTICIPATIVOS E PLURALISTAS

CULTURAL MAPPING. ADDRESSING THE CHALLENGE OF MORE PARTICIPATORY AND PLURALISTIC CULTURAL PLANNING AND POLICIES

CARTOGRAPHIE CULTURELLE. RELEVER LE DÉFI D'UNE PLANIFICATION ET DE POLITIQUES CULTURELLES PLUS PARTICIPATIVES ET PLURALISTES

CARTOGRAFÍA CULTURAL. ABORDAR EL RETO DE UNA PLANIFICACIÓN Y UNAS POLÍTICAS CULTURALES MÁS PARTICIPATIVAS Y PLURALISTAS

Nancy Duxbury

Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

Tradução de Ana Oliveira

Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Lisboa, Portugal

Tradução de Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

RESUMO: O termo *mapeamento cultural* refere-se tanto a um campo interdisciplinar de investigação, abrangendo uma série de abordagens utilizadas em diversos contextos como a um instrumento e método de investigação, organização e apresentação; como uma praxis geradora de *insight*, como instrumento de planeamento e desenvolvimento participativo incorporado no "envolvimento comunitário e criação de espaços para incorporar histórias multivocais" (Duxbury & Saper, 2015: n.p.). A evolução do mapeamento cultural entrelaça a investigação académica e artística com contextos políticos, de planeamento e de advocacia. Os seus atuais contornos metodológicos foram influenciados por cinco principais trajetórias de mapeamento cultural: empoderamento da comunidade e contra-mapeamento, política cultural, governança municipal, mapeamento como prática artística, e investigação académica. Este artigo fornece uma visão geral deste campo, identifica alguns dos objetivos e questões com os quais os investigadores estão atualmente envolvidos, e oferece perguntas e sugestões para orientar os esforços no sentido de construir ligações mais estreitas com os domínios da política e planeamento culturais.

Palavras-chave: mapeamento cultural, planeamento, políticas culturais, desenvolvimento participativo.

ABSTRACT: The term *cultural mapping* refers to both an interdisciplinary field of research, encompassing an array of approaches used in diverse contexts as a tool and method of inquiry, organization, and presentation; and an insight-generating praxis, as a participatory planning and development tool embedded in "communal engagement and the creation of spaces to incorporate multivocal stories" (Duxbury and Saper, 2015: n.p.). The evolution of cultural mapping intertwines academic and artistic research with policy, planning, and advocacy contexts. Its current methodological contours have been informed by five main cultural mapping trajectories: community empowerment and counter-mapping, cultural policy, municipal governance, mapping as artistic practice, and academic inquiry. This article provides an overview of this field, identifies some of the objectives and issues with which researchers are currently engaging, and offers questions and suggestions to guide efforts to build closer connections with the realms of cultural policy and planning.

Keywords: cultural mapping, planning, cultural policies, participatory development.

RÉSUMÉ: Le terme de *cartographie culturelle* fait référence à la fois à un domaine de recherche interdisciplinaire, couvrant un éventail d'approches utilisées dans différents contextes, et à un instrument et une méthode de recherche, d'organisation et de présentation; comme une praxis génératrice d'idées, comme un instrument de planification et de développement participatif incarné dans "l'engagement communautaire et la création d'espaces pour l'incorporation d'histoires multivocales" (Duxbury et Saper, 2015 : n.p.). L'évolution de la cartographie culturelle entrelace la recherche universitaire et artistique avec les contextes politiques, de planification et de défense des droits. Ses contours méthodologiques actuels ont été influencés par cinq grandes trajectoires de cartographie culturelle: l'autonomisation des communautés et la contre-cartographie, la politique culturelle, la gouvernance municipale, la cartographie en tant que pratique artistique et la recherche universitaire. Ce article

donne un aperçu de ce domaine, identifie certains des objectifs et des problèmes auxquels les chercheurs sont actuellement confrontés, et propose des questions et des suggestions pour orienter les efforts visant à établir des liens plus étroits avec les domaines de la politique et de la planification culturelles.

Mots-clés: cartographie culturelle, planification, politiques culturelles, développement participatif.

RESUMEN: El término *cartografía cultural* se refiere tanto a un campo de investigación interdisciplinario, que abarca una gama de enfoques utilizados en diferentes contextos, como a un instrumento y un método de investigación, organización y presentación; como una praxis generadora de conocimientos, como un instrumento de planificación y desarrollo participativo encarnado en "el compromiso de la comunidad y la creación de espacios para incorporar historias multivocales" (Duxbury y Saper, 2015: n.p.). La evolución de la cartografía cultural entrelaza la investigación académica y artística con los contextos políticos, de planificación y de promoción. En sus actuales contornos metodológicos han influido cinco trayectorias principales de la cartografía cultural: el empoderamiento de la comunidad y la cartografía de contrapartida, la política cultural, la gobernanza municipal, la cartografía como práctica artística y la investigación académica. En el presente documento se ofrece un panorama general de este campo, se identifican algunos de los objetivos y cuestiones con los que los investigadores se ocupan actualmente y se formulan preguntas y sugerencias para orientar los esfuerzos encaminados a establecer vínculos más estrechos con los campos de la política y la planificación culturales.

Palabras-clave: cartografía cultural, planificación, políticas culturales, desarrollo participativo.

1. Introdução

O termo *mapeamento cultural* refere-se tanto a um campo interdisciplinar de investigação, abrangendo uma série de abordagens utilizadas em diversos contextos como a um instrumento e método de investigação, organização e apresentação; como uma praxis geradora de *insight*, como instrumento de planeamento e desenvolvimento participativo incorporado no "envolvimento comunitário e criação de espaços para incorporar histórias multivocais" (Duxbury & Saper, 2015: n.p.). A evolução do mapeamento cultural entrelaça a investigação académica e artística com contextos políticos, de planeamento e de advocacia. Os seus atuais contornos metodológicos foram influenciados por cinco principais trajetórias de mapeamento cultural: empoderamento da comunidade e contra-mapeamento, política cultural, governança municipal, mapeamento como prática artística, e investigação académica (ver Tabela 1). Este artigo fornece uma visão geral deste campo, identifica alguns dos objetivos e questões com os quais os investigadores estão atualmente envolvidos, e oferece perguntas e sugestões para orientar os esforços no sentido de construir ligações mais estreitas com os domínios da política e planeamento culturais.

No seu âmago, o mapeamento cultural é definido como "um processo de recolha, registo, análise e síntese de informação a fim de descrever os recursos culturais, redes, ligações e padrões de utilização de uma dada comunidade ou grupo" (Stewart, 2007: 8). Janet Pillai (2013: 1) refere-se ao mapeamento cultural como fornecendo "uma imagem integrada do carácter cultural, significado e funcionamento de um lugar", de modo a ajudar as comunidades a reconhecer, celebrar, e apoiar a diversidade cultural para o desenvolvimento económico, social e regional. Cristina Ortega Nuere e Fernando Bayón (2015) assinalam um duplo papel para o mapeamento cultural: como *testemunha*, dando conta do que existe, verificando e registando as práticas e infraestruturas existentes, e como instrumento para *detetar as lacunas* e destacar e partilhar a *décalage* (desajuste) entre os desejos dos cidadãos e o planeamento institucional. Globalmente, o campo emergente enfatiza a importância de ligar a investigação académica e artística com conhecimentos e sistemas baseados na prática, encorajando fluxos de conhecimento multidirecionais e ligações à abordagem de questões sociais e outras questões da "vida real".

As principais abordagens ao mapeamento cultural tendem a reconhecer a natureza mutável e fragmentada de muitas comunidades e visam refletir e privilegiar conhecimentos locais pluralistas, perceções de importância, e formas de compreensão. Os mapas emergentes deste trabalho não se propõem tornar os espaços físicos estáticos, conotar a propriedade, ou articular e reivindicar território. Pelo contrário, visam, de várias maneiras, destacar a vida dinâmica dos lugares na sua complexidade, diversidade e riqueza.

Principais trajetórias que fundamentam a prática do mapeamento cultural

Empoderamento comunitário/contra-mapeamento

Esta trajetória inclui o mapeamento cultural em comunidades e territórios indígenas, bem como o desenvolvimento comunitário mais amplo e as tradições de ação coletiva relativas a contra-mapeamentos ou "mapas alternativos"; mapeamentos de cidadãos e atlas de pessoas; e mapeamento para a mudança. Estas tradições contra-mapeadoras procuram geralmente incorporar conhecimentos alternativos e sentidos alternativos de espaço e lugar nos processos de mapeamento. O objetivo destes tipos de mapas culturais não é apenas opor-se a perspetivas dominantes, mas, potencialmente, também construir pontes para elas (Crawhall, 2007). Estas bases impulsionaram práticas de mapeamento cultural em contextos de relações de poder desiguais e ao serviço da articulação de vozes e perspetivas marginalizadas na sociedade.

Principais trajetórias que fundamentam a prática do mapeamento cultural (cont.)

Política cultural

Influenciados por estas tradições de emancipação da comunidade, num relatório da UNESCO, Tony Bennett e Colin Mercer (1997) identificaram o mapeamento cultural como um vetor chave para melhorar a cooperação internacional na investigação de políticas culturais. O mapeamento cultural, com a sua incorporação de mapeamento qualitativo e quantitativo de recursos, valores e utilizações culturais, foi visto como um catalisador e veículo para reunir os setores académico, comunitário, industrial e governamental. Desde essa altura, duas vias de trabalho desenvolveram-se a partir daí: 1) atenção crescente à definição e mapeamento da presença e desenvolvimento de setores culturais e criativos (ver Redaelli, 2015); e 2) inquéritos mais holísticos sobre a cultura local e o desenvolvimento do local.

Mapeamento cultural e governança municipal

À medida que o planeamento cultural se tornou mais estabelecido nos governos locais e que a cultura se tornou mais integrada no âmbito de iniciativas mais amplas de desenvolvimento estratégico e planeamento, tem havido uma pressão crescente para identificar, quantificar e localizar geograficamente bens culturais (tais como instalações, organizações, arte pública, património, etc.) de modo a que possam ser considerados em contextos multissetoriais de tomada de decisão e planeamento. Esta atividade tem sido impulsionada, por um lado, pela crescente atenção em colocar a promoção no contexto do turismo e da (muitas vezes relacionada) atração de investidores e trabalhadores qualificados. Por outro lado, incluiu também iniciativas participativas relativas ao desenvolvimento da comunidade e à melhoria da qualidade de vida em bairros específicos ou outras áreas-alvo. No seu conjunto, estas considerações deram origem a um quadro de mapeamento cultural municipal com três objetivos: construir uma base de conhecimentos, mobilizar a colaboração comunitária, e elaborar estratégias ou tomar decisões.

Abordagens artísticas ao mapeamento cultural

O mapeamento há muito que informa o trabalho dos artistas, particularmente os envolvidos em obras públicas e práticas artísticas socialmente engajadas. Uma grande variedade de artistas a nível internacional tem demonstrado interesse crítico e criativo em mapas, mapeamento, estética relacional, questões de urbanização, e envolvimento social - e tem participado extensivamente em iniciativas de mapeamento cultural. O papel dos artistas e das artes como agentes para melhorar o autoconhecimento da comunidade e o desenvolvimento sustentável da comunidade surgiu como uma área significativa de interesse de investigação e prática artística.

Investigação académica

A chamada "viragem espacial" [do original spatial turn] influenciou quase todas as áreas do trabalho académico, e a preocupação pós-moderna inicial com o espaço, o lugar e a espacialidade lançou as bases para a prática do mapeamento cultural contemporâneo. As correntes de investigação académica estreitamente ligadas à cartografia e à produção de mapas também informam as atuais abordagens teóricas e práticas. Podemos observar uma reviravolta desde a investigação sobre "a natureza cultural ou o enraizamento dos mapas" até aos "mapas como agentes de investigação cultural", impulsionados e influenciados por uma variedade de discursos e críticas académicas, incluindo aquelas sobre a subjetividade da cartografia, a utilização de mapas para melhor compreender as relações homem-ambiente, a natureza do espaço, o lugar como local de representação contestado, e a cartografia como ação simbólica e social.

Tabela 1: Cinco principais trajetórias que fundamentam a prática do mapeamento cultural

Adaptado de: Duxbury, Garrett-Petts & McLennan (2015)

Como prática que é incorporada nos sistemas de planeamento, bem como independentemente pelos ativistas-residentes e investigadores (em apoio ou em oposição aos sistemas de planeamento oficiais), o mapeamento cultural está imbuído de dimensões políticas. As raízes do mapeamento cultural incluem tradições contra-mapeadoras que dão voz e articulam perspetivas que são contrárias aos pontos de vista e entendimentos mainstream (ver Mesquita, 2013). Jack Jen

Giesecking (2013: 723) descreve isto como "colocar a cartografia e os mapas nas mãos das pessoas para permitir diferentes pontos de vista e formas de compreensão e aumentar a agência na compreensão, direitos e utilização dos espaços". Desta forma, o mapeamento cultural é visto como um mecanismo para promover a governação democrática, intervenções lideradas pelos cidadãos, e "responsabilidade democrática na gestão da cidade", com base em processos que lideram novos modos de interação participativa com os cidadãos e que utilizam novas tecnologias (Ortega Nuere & Bayón, 2015: 9; ver também Nummi and Tzoulas, 2015; Veronnezzi Pacheco & Carvalho, 2015).

O mapeamento pode ser utilizado para definir e estruturar, para interrogar e sondar, para desafiar, e para imaginar possibilidades e alternativas. Por exemplo, os artigos de um recente número duplo e especial da revista *Culture and Local Governance sobre "Cultural Mapping in Planning and Development Contexts"* [Mapeamento Cultural em Contextos de Planeamento e Desenvolvimento]¹ demonstraram como os projetos de mapeamento cultural estão a abordar uma grande variedade de objetivos, por exemplo:

- reconhecer, articular e valorizar os aspetos culturais da qualidade de vida e bem-estar coletivo de uma comunidade;
- definir os espaços e dinâmicas ligados aos ambientes de convívio e vibração ou aos de aborrecimento, medo ou conflito;
- identificar locais de atividade criativa e inspiração;
- explorar o significado multifacetado dos espaços urbanos partilhados; e
- interpretar os efeitos tangíveis e intangíveis da reorganização e reordenamento do espaço urbano (Duxbury, 2015).

À medida que os objetivos e contextos dos projetos de mapeamento cultural se diversificam, as limitações das abordagens "tradicionais" de mapeamento cultural estão a tornar-se mais evidentes, alimentando tanto questões concetuais como pragmáticas e iniciativas para as abordar e refinar. Danielle Deveau e Abby Goodrum (2015) esboçam uma série de questões, incluindo definições demasiado simplificadas derivadas de categorizações que não captam adequadamente atividades, eventos e espaços complexos; a aplicabilidade de categorias de "grandes cidades" que podem deturpar a "vitalidade cultural" em lugares menores; a invisibilidade de algumas atividades culturais; e o dilema de que algumas atividades culturais não são conducentes ao mapeamento, tais como festivais ou eventos que deslocam locais, ou trabalho "virtual". As questões em torno do que conta como cultura vêm à tona quando as intervenções de investigação em torno do mapeamento cultural são realizadas em locais que não são normalmente destacados nos mapas culturais 'oficiais' - tais como áreas suburbanas ou bairros marginais.

Por exemplo, as limitações de uma abordagem tradicional de mapeamento cultural "de cima para baixo" (centrada em bens culturais tangíveis) tornou-se evidente durante um projeto-piloto para mapear de perto as características culturais de um bairro marginal de uma cidade canadiana que não foi rotulado como contendo bens culturais. O projeto-piloto mostrou que os projetos de mapeamento cultural - "particularmente aqueles que são enquadrados por um modelo pré-

¹ A edição especial está disponível (em acesso aberto) aqui: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl>.

definido para categorizar os recursos culturais com grande ênfase nos recursos culturais tangíveis - podem subestimar grosseiramente o nível de atividade cultural num bairro" (Dick, 2015: 86-87). A experiência forçou a equipa de mapeamento cultural da cidade a repensar a forma como a cultura é definida e categorizada, e a colocar uma maior ênfase em "abordagens comunitárias de mapeamento cultural de bairro que reconhecem a importância dos recursos culturais intangíveis" (Dick, 2015: 95).

Tanto no contexto da investigação como no da política/praxis, o campo está a lidar com as limitações das abordagens de mapeamento cultural tradicional, incluindo a conceptualização da cultura não só como fator de dinamismo económico, promoção da identidade local, e política cultural, mas mais profundamente, revelando as formas multifacetadas em que a cultura está enraizada e é moldada, e produzida a partir das relações entre as pessoas, lugar, e significado. Dentro deste contexto mais amplo, um foco de muitos esforços de investigação e intervenções artísticas é como integrar bens e aspetos culturais intangíveis nos processos de mapeamento cultural e nos mapas resultantes.

2. Articulando aspetos culturais tangíveis e intangíveis

A ênfase atual nas dimensões tangível e intangível da cultura representa um momento importante no desenvolvimento do mapeamento cultural como método e campo de investigação interdisciplinar. Os bens culturais tangíveis são mais facilmente quantificados (por exemplo, espaços físicos, organizações culturais, formas públicas de promoção e autorrepresentação, arte pública, indústrias culturais, património natural e cultural, arquitetura, pessoas, artefactos e outros recursos materiais), enquanto que os bens culturais *intangíveis* são de natureza mais qualitativa (por exemplo, valores e normas, crenças e filosofias, linguagem, narrativas comunitárias, histórias e memórias, relações, rituais, tradições, identidades, e sentido de lugar partilhado). Juntas, ambas as dimensões da cultura ajudam a definir comunidades (e ajudam as comunidades a definir-se a si próprias) em termos de identidade cultural, vitalidade, sentido de lugar e qualidade de vida.

O trabalho centrado em intangíveis culturais visa articular as formas como os significados e valores podem ser fundamentados em lugares específicos e experiências corporizadas, e demonstrar como são fundamentais para compreender um lugar e como são significativos para os seus residentes e visitantes (Longley & Duxbury 2016). Esta investigação centra-se no mapeamento das intangibilidades de um lugar, os elementos que não são facilmente contados ou quantificados (por exemplo, contos, histórias, etc.), os aspetos que fornecem um "sentido de lugar" e identidade a locais específicos. Como Ortega Nuere e Bayón (2015: 11) sublinham, o mapeamento cultural é "uma tática imbatível para tornar o intangível visível e valioso" - o mapeamento cultural pode registar o invisível, o que não está lá, o que está ausente, o que falta, e o que está provado e afirmado. O mapeamento cultural pode revelar os efeitos indiretos e intangíveis dos processos sobre os cidadãos, destacar "como a transformação urbana tem efeitos e significados muito diversos que são silenciados" (Ortega Nuere & Bayón, 2015: 18), e sugerir "os pontos cegos na consciência da vida comum que marcam as transformações urbanas" (Ortega Nuere & Bayón, 2015: 20). Alinhada com esta perspetiva, a investigação de Soledad Balerdi (2015), por exemplo, insere-se no contexto das tentativas contemporâneas de inverter os padrões históricos de "invisibilização" das populações indígenas, chamando a atenção para "a historicidade dos processos de visibilidade e invisibilidade dos vários grupos sociais na formação da identidade nacional". (Balerdi, 2015: 158).

O mapeamento cultural é uma metodologia que também pode apoiar uma interpretação do espaço. Tanto a nível individual como coletivo, é um meio de nos localizarmos no mundo "física, cultural e psicologicamente", bem como politicamente (Veronnezzi, Pacheco & Carvalho, 2015: 119). Os processos de mapeamento proporcionam formas de interagir criativamente com a realidade urbana, de descobrir e articular perspetivas diversas, e de gerar significados e valores únicos que podem ser partilhados (Ortega Nuere & Bayón, 2015; ver também Saper & Duxbury, 2015).

Este trabalho alinha-se, em parte, com o trabalho da UNESCO sobre o património cultural imaterial e a sua defesa do mapeamento cultural. Os pontos de vista da UNESCO sobre mapeamento cultural expandiram-se de um foco inicial na criação de inventários para incorporar interpretações individuais e coletivas da cultura e como estas dimensões culturais influenciam as perceções das pessoas sobre os lugares. O mapeamento cultural é agora visto como indo "além da cartografia rigorosa para incluir não só a terra, mas também outros recursos culturais e informação registada por técnicas alternativas" (UNESCO – Bangkok Office, 2015: n.p.).

A UNESCO tem demonstrado um interesse particular em projetos de mapeamento cultural conduzidos por comunidades indígenas para ajudar a revitalizar e transmitir conhecimento cultural, bem como para construir coesão comunitária e permitir uma melhor gestão dos recursos culturais (UNESCO, 2003; Crawhall, 2007). O processo de auditoria ou inventário de recursos culturais intangíveis serve, no curto prazo, para criar "materiais tangíveis que ajudam a representar, explicar e gerir o que de outra forma é invisível... [a fim] de ajudar a auditar o que está em risco e criar meios de comunicação para ajudar os outros a aprender e apreciar o que antes era invisível" (Crawhall, 2001: n.p.). Tais projetos têm criticado as abordagens gerais da gestão de recursos culturais e contribuído para uma compreensão mais matizada da cultura à medida que esta se incorpora em lugares reais e entre membros de comunidades reais, o que, ao longo do tempo, influenciou o campo mais vasto.

Por exemplo, a abordagem de Gestão de Auditoria de Recursos Culturais (CRAM - Cultural Resources Audit Management) desenvolvida pelo Instituto Sul Africano de San enfatiza que a base de conhecimento pode ser fragmentada com acesso desigual aos recursos culturais; valoriza a capacidade intelectual de uma comunidade e a sua autodefinição de recursos significativos; e dá prioridade à epistemologia e à estrutura cultural dos sistemas de conhecimento indígenas não dominantes na identificação e localização "do que tem valor para o bem-estar financeiro e espiritual da comunidade" (Crawhall, 2001: n.p.). Dentro desta abordagem, o património cultural intangível é definido em termos gerais como

aquilo que existe intelectualmente na cultura. Não é um item físico ou tangível. O património intangível inclui canções, mitos, crenças, superstições, poesia oral, bem como várias formas de conhecimento tradicional, tais como o conhecimento etnobotânico. Para o San Kalahari meridional, cada árvore e muitos outros sítios físicos fazem parte do seu património intangível, uma vez que a sua história está associada a estes sítios através de histórias, nomes e canções. ... (Crawhall, 2001: n.p.)

Por sua vez, os recursos culturais são definidos como os são definidos como os que têm uma aplicação atual, à qual a comunidade pode recorrer: "Os recursos culturais incluem sistemas de conhecimento indígenas tradicionais, mas também o canto, a dança, o conhecimento da história e

da experiência da comunidade, a capacidade de interpretar eventos a partir de uma posição particular, culturalmente informada, etc.". (Crawhall, 2001: n.p.).

Num relatório de 2003 para a UNESCO, Peter Poole salientou que para os povos indígenas o mapeamento se tornou um instrumento para recuperar o controlo do território perdido, negociar direitos de acesso aos recursos tradicionais, ou defender territórios reconhecidos contra a extração indiscriminada de recursos. Conhecido como *mapeamento da posse*, tais mapas são "gerados no decurso de conversas no seio das comunidades e viagens sobre o território" e normalmente mostram nomes locais, recursos tradicionais, movimentos e atividades sazonais, e lugares especiais (UNESCO, 2003: 13). Poole vê estes mapas de posse como mapas culturais. Argumenta que a única distinção entre mapas de posse e mapas culturais está na forma como são utilizados: o objetivo dos mapas de posse é concentrar-se nas ligações culturais que podem ser colocadas num mapa para ilustrar de forma enfática e precisa as ligações históricas e culturais entre os povos indígenas e os seus territórios ancestrais, enquanto que o mapeamento cultural está centrado na *vitalização cultural*.

Nesta linha, as iniciativas para mapear conhecimentos, espaços, culturas e práticas intangíveis visam não só documentar e preservar esta informação, mas também catalisar e impulsionar as tradições culturais e os conhecimentos para o futuro. Como o manual da Equipa de Conservação da Amazônia sobre a *Metodologia de Mapeamento Cultural Colaborativo* (2008: 4) nota, "mapear, gerir, e proteger" são os três processos intrinsecamente ligados necessários para salvaguardar o ambiente e reforçar a cultura. Cada um destes processos toma forma através da liderança comunitária, discussão coletiva, e colaboração estratégica, levando a uma melhor base a partir da qual agir: "Quando uma comunidade é capaz de articular e representar sistematicamente o seu conhecimento das suas terras, ganha as ferramentas necessárias para estabelecer leis, gerir sistemas produtivos, implementar metodologias de proteção e melhorar a sua qualidade de vida".

De uma perspetiva canadiana, M. Sharon Jeannotte (2016) associa iniciativas de contadores de histórias comunitárias, que visavam descobrir as dimensões culturais intangíveis das suas comunidades, à investigação contemporânea que investiga a inclusão de valores e bens culturais num quadro de "serviços ecossistémicos" (ver Chan *et al.* 2012). Ela sugere que o desenvolvimento sustentável local tende a estar mais intimamente ligado aos bens culturais intangíveis do que aos bens tangíveis, e recomenda que o mapeamento cultural seja entendido como um "primeiro passo numa viagem mais longa em direção à sustentabilidade cultural" (Jeannotte, 2016: 41).

3. Mapeamento cultural nas políticas e planeamentos culturais

Como o mapeamento cultural pode se tornar uma parte mais integrada da política e planeamento cultural, e simultaneamente inserir-se em processos mais amplos de política e planeamento? Esta questão exige que consideremos dois 'tipos ideais' de projetos de mapeamento cultural. Conforme examinado por Raquel Freitas no artigo "*Cultural Mapping as a Development Tool*" (2016), podemos distinguir entre abordagens instrumentais e utilitárias alinhadas a uma "inteligência da indústria cultural" e abordagens humanísticas e integradas com o que vem sendo desenvolvido como o campo conceitual e aplicado do mapeamento cultural. Freitas destaca os desafios de incorporar esta última abordagem, caracterizada por aspectos qualitativos e intangíveis, "nas necessidades mais tangíveis e utilitárias do planeamento de políticas públicas" (Freitas, 2016: 10).

De uma perspectiva das políticas culturais ou do planeamento cultural, a maioria dos projetos de mapeamento cultural ainda tende a adotar uma 'abordagem de inventário', estipulando uma contabilidade de bens culturais tangíveis, recursos patrimoniais, espaços culturais e organizações artísticas e culturais, que fornecem informações de identificação dos aspectos relacionais, grupos e possíveis lacunas, que servirão ao planeamento e ação a partir dessa base de conhecimento. Esses processos são valiosos de várias maneiras. O processo de mapeamento tende a revelar recursos inesperados, construir novos conhecimentos, articular perspectivas alternativas e pode promover conexões intersectoriais. Esses projetos de mapeamento cultural podem servir ainda como uma ferramenta jurídica reunindo profissionais da cultura, sociedade civil e governo (Essaadani, 2015); fornecendo um espaço colaborativo para que usuários, planejadores, gestores e pesquisadores da área de cultura trabalhem conjuntamente (Attard, 2015); e, aditivamente, salientar temas e áreas que requerem atenção política adicional (Kessab, 2015).

Por exemplo, como resultado do crescente interesse dos governos e da sociedade civil na região do Magrebe do norte da África, um conjunto de mapeamentos culturais foi realizado, estabelecendo inventários de atores e ativos do setor cultural, a fim de melhor atender às necessidades específicas dos cidadãos e auxiliar na concepção e desenho de políticas específicas. Os mapas ajudaram a identificar disparidades culturais regionais e destacaram onde era necessária uma maior proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, tanto no que se refere ao patrimônio cultural tangível quanto ao intangível (Kessab, 2015). Na Europa, alguns projetos de mapeamento cultural visam prever os futuros 'hotspots' da economia criativa com base no mapeamento de grupos empreendedores criativos emergentes, o que complementa de forma valiosa o mapeamento tradicional de ativos e instituições culturais 'que atraem turistas', como museus históricos e galerias de arte (Sacco, 2015).

Em muitas cidades também podemos observar projetos de mapeamento cultural participativos com foco em determinados bairros e vizinhanças, explorando memórias, bens culturais, questões específicas e as aspirações dos residentes. Nestes projetos, o mapeamento cultural sedimenta uma plataforma de conversação e ponto de encontro, viabilizada por meio de vários *workshops* presenciais e também de plataformas online de *crowdsourcing*. Os projetos podem facilitar o envolvimento direto dos residentes e de outros usuários do local na coleta de informações, discussões e decisões sobre o seu desenvolvimento. O mapeamento cultural pode criar oportunidades de diálogos entre a comunidade e as autoridades locais, oferecendo "diversas fontes de informação [que] podem superar as limitações da opinião de especialistas" (Bettencourt & Castro, 2015: 28). Pode fornecer ainda informações que não representam uma 'resposta final' ou 'resultado final', mas devem ser vistas, em vez disso, como "disparadores de discussão" abrindo perspectivas inauditas sobre os resultados do mapeamento e do desenvolvimento local (Nummi & Tzoulas, 2015: 172; ver também Pillai, 2015).

À medida que a natureza do conhecimento coletado por meio desses tipos de projetos de mapeamento cultural se aprofunda e o envolvimento da comunidade torna-se mais central para a criação de mapas culturais, questões públicas e expectativas sobre o que acontecerá com aquilo que se descobriu, os conhecimentos desenvolvidos e como estes serão usados, tendem a tornarem-se mais proeminentes. A situação destaca duas questões. Primeiro, uma preocupação de ordem metodológica: como incorporar pesquisas e descobertas qualitativas complexas e baseadas na comunidade nos processos de planeamento e políticas públicas. Em segundo lugar,

uma preocupação de ordem política: como garantir que a política em si, o planeamento e os processos levem em consideração as questões levantadas.

O primeiro ponto levanta uma série de problematizações: Como a política cultural pode se envolver com ambigüidade, sensualidade, intensidade e subjetividade? Quais valores culturais - quais "elementos corporificados, efêmeros, transitórios, táteis e afetivos" (Longley & Duxbury, 2016: 4) - encontram-se "para além do radar" do planeamento urbano? As práticas e conhecimentos culturais intangíveis podem ser transmutados em indicadores, tornando-os elementos mais tangíveis e mais "padronizáveis" a serem utilizados para fins de política pública e planeamento? Como abordar o perigo envolvido no processo de "captura" do conhecimento, das histórias, das memórias, de modo que esse não "fossilize" as práticas e as experiências compartilhadas?

Embora capturar e preservar essas informações seja normalmente uma parte significativa dos objetivos das iniciativas de mapeamento cultural, manter as informações coletadas "vitais" - e vivas - também o é. Isso aponta a uma necessidade de consideração séria dos usos ativos, das dinâmicas que são reveladas e das possibilidades - em diferentes camadas - de interpretação, reinterpretação, tradução, reutilização e renovação. Nessa perspectiva, a política cultural e os processos de planeamento precisam ampliar seu escopo para poder incorporar, de diferentes maneiras, os aspectos mais intangíveis dos significados culturais específicos do lugar, caracterizados pelo pluralismo e diversidade com múltiplas camadas de conhecimento, experiências, histórias, e memórias - mesmo que - potencialmente conflitantes. Visando esse fim, pesquisadores e profissionais podem trabalhar no sentido de desenvolver maneiras inovadoras de organizar e comunicar essas informações de modo que possam ser incluídas no planeamento e em outros processos coletivos. Ao examinar esta questão mais detalhadamente, percebe-se que as experiências de comunidades indígenas (e de outras comunidades) utilizando o mapeamento cultural para fins de revitalização cultural podem revelar-se perspicazes, com particular atenção aos múltiplos valores e ações habilitadas por meio de abordagens interativas de mapeamento, análise, interpretação, planeamento e ação comunitária.

A segunda questão levantada versa sobre a necessidade de adicionar uma dimensão política "formal" às iniciativas de mapeamento cultural que se destinam a informar o planeamento e o desenvolvimento de políticas (públicas). O mapeamento cultural ainda não está integrado e regularizado nos processos de planeamento (Evans, 2015). Se a cultura deve ser uma parte fulcral dos processos de planeamento e desenvolvimento urbano e comunitário, os projetos de mapeamento cultural devem ser integrados em sistemas mais regularizados, com conexões diretas entre os processos de mapeamento e planeamento/tomada de decisão (Häyrynen, 2015; ver também Allegretti *et al.*, 2014). Os projetos participativos aumentam as expectativas da comunidade sobre o desenvolvimento futuro e, se/quando a participação não produz nenhum efeito concreto, "uma desilusão em relação à participação e ao planeamento colaborativo pode se seguir [...], prejudicando em vez de servir ao objetivo da cidadania ativa e, em última análise, falhando em mitigar a marginalização" (Häyrynen, 2015: 113). Avançar nesta frente requer trabalho adicional sobre como integrar as ferramentas de mapeamento cultural e de pensamento numa abordagem que articula-se tradicionalmente de baixo para cima (*bottom-up*) em sistemas de planeamento geralmente dirigidos administrativamente de cima para baixo (*top-down*), apoiados, portanto, por pesquisas comparativas sobre iniciativas de mapeamento cultural pilotos

que estão informando diretamente o planejamento local (por exemplo, Nummi & Tzoulas, 2015). A descoberta de experiências em outras áreas de domínio usando técnicas de mapeamento para o envolvimento, planejamento e tomada de decisão da comunidade também seriam valiosas (por exemplo, Robinson et al., 2016). Complementando isso, mais discussões e diálogos com políticos, planejadores e outros tomadores de decisão sobre os benefícios das abordagens de mapeamento cultural participativo seriam bastante valiosas.

Concluindo esta seção, também gostaria de destacar uma questão de ordem temporal. O mapeamento cultural em grande parte continua a ser compreendido e implementado como projetos "únicos". Em um contexto social onde os dados para entender as mudanças longitudinais e o monitoramento com base no cidadão são valorizados, parece necessário monitorar as mudanças culturais e suas continuidades ao longo do tempo, de modo a informar a política e o planejamento cultural continuamente. Se encararmos a cultura de modo a englobar um conjunto intrinsecamente dinâmico - de multicamadas, de recursos complexos, infraestruturas, ações, relacionamentos, expressões, conhecimentos, memórias e potencialidades - em nossas cidades e regiões, uma abordagem multidimensional e dinâmica para o entendimento de suas formas parece, todavia, essencial. Em suma, os projetos de mapeamento cultural ganhariam envergadura por meio de sua continuidade ao longo do tempo. Tal prática deve estar ligada à integração do mapeamento cultural em programas de pesquisa de longo prazo, bem como em processos de formulação de políticas e planejamento, ambos ainda bastante raros.

4. Concluindo: Metodologias em evolução

Com a adoção do mapeamento cultural como uma metodologia emergente em uma variedade de áreas de pesquisa - refletindo a virada de muitas disciplinas nos últimos anos - as abordagens metodológicas para o mapeamento cultural estão se expandindo. Os pesquisadores estão cruzando teorias e metodologias de várias disciplinas para investigar e articular as culturas e os significados de lugares específicos para as pessoas que neles vivem. O interesse em 'tornar o intangível visível' tem aumentando a importância de "basear-se em tradições de pesquisa cultural que são primordialmente de natureza qualitativa e, em casos específicos, em tradições de investigação de ordem etnográficas e artísticas" (Duxbury, Garrett-Petts & MacLennan, 2015: 18). Os projetos de mapeamento dos alunos de Kimberly Powell (2010: 539) na Cidade do Panamá, por exemplo, defendem a contribuição única dos mapas culturais como um método visual e qualitativo de investigação, "particularmente das maneiras como a estética contemporânea do mapeamento pode ser operada para evocar a experiência vivida de questões sociais, culturais e políticas relacionadas ao lugar". Diversas abordagens artísticas e de "mapeamento profundo" (*deep mapping*) estão produzindo um "espectro complexo que, por sua vez, revela articulações inesperadas" e, assim, fornecem e inspiram novas perspectivas em lugares específicos (Johnson, 2015: s/p.).

A amplitude dessa experimentação serve como um terreno rico para o avanço de metodologias e teorias de pesquisa. Novas abordagens metodológicas estão sendo inventadas, muitos inovando a partir de "mistura de abordagens de pesquisa, análises, documentações, interpretações e comunicações direcionadas a múltiplos públicos" (Longley & Duxbury, 2016: 6; ver também Radović, 2016). Esses métodos experimentais de investigação estão levando o campo emergente a repensar a relação entre cultura e mapeamento "apartando-o do literal e geográfico, em direção a investigações com representações alternativas das relações humano-lugar e as ideias que

usamos para marcação e navegação" (Duxbury & Saper, 2015: np). No entanto, a ampla gama de abordagens também configura desafios a uma compreensão do 'todo' do campo, que pode parecer multifacetado, com interpretações de mapeamento e representação indo muito além das representações geográficas literais dos contextos físicos (ver, por exemplo, Saper & Duxbury, 2015).

Voltando às suas bases, o mapeamento cultural pode fornecer uma estrutura de organização clara para reunir modos híbridos de informação e, portanto, possui um grande potencial como uma metodologia para projetos interdisciplinares. O mapa em si pode incorporar informações espaciais e cronológicas, descrições, narrativas, sons, imagens estáticas e em movimento, além de dados quantitativos e qualitativos através de uma interface visual que carrega qualidades afetivas e estilísticas, bem como informações "básicas" (Longley & Duxbury, 2016). Os processos por meio dos quais muitos mapas culturais são criados engendram-se na participação comunitária tornando-se, assim, sensíveis às múltiplas formas de conhecimento, experimentação e articulação de significados culturais pluralistas de lugares específicos. Eles visam, de várias maneiras, destacar a vida dinâmica dos lugares em sua complexidade, diversidade e riqueza.

Ainda assim, a maioria dos projetos de mapeamento cultural tende a prestar mais atenção aos processos de criação e desenvolvimento de mapas culturais ao invés de atentarem-se aos usos e públicos dos mapas em questão. Há alguns sinais de que essa tendência pode estar mudando, com alguns projetos destacando a importância em se fornecer maior consideração aos públicos e contextos de uso do conhecimento aferido e articulado através de produtos oriundos de mapeamento cultural, e às formas em que esses usos podem ser construídos nos processos gerais de criação/ desenvolvimento (ver, por exemplo, Eräranta *et al.*, 2016). Esta é, contudo, uma ponte que precisa ser fortalecida. Embora reconheça a importância de um amplo escopo para experimentação e pesquisa "pura", a evolução do mapeamento cultural como um campo também se beneficiará do contínuo entrelaçamento entre a pesquisa acadêmica e artística nos contextos políticos, jurídicos e de planejamento.

Como Graeme Evans (2015) e outros observaram, o mapeamento cultural ainda não está integrado e regularizado dentro dos processos de planejamento, permanecendo amplamente às margens desses esforços e, sobretudo, como iniciativas especiais e/ou únicas. Os investimentos para contornar esta situação devem explorar uma melhor integração entre os processos de articulação e desenvolvimento de conhecimento participativo - com suas descobertas complexas, em distintas camadas, tanto quantitativas quanto qualitativas, percepções e interpretações baseadas na comunidade - no interior dos processos de planejamento, políticas e tomada de decisões. Por sua vez, uma integração do mapeamento cultural participativo de modo significativo aos procedimentos de planejamento e política cultural comunitária, permitirá com que os cidadãos construam mapas de maneira colaborativa, podendo servir como suporte ao desenvolvimento do conhecimento local e uma compreensão mais substancial do lugar, lançando as bases de planejamento, de fato, coletivo e da ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allegretti, Giovanni, Duxbury, Nancy, Serapioni, Mauro, and Silva Pereira, Merielly (2014). *Basic principles of community-based monitoring*. Barcelona: United Cities and Local Governments (UCLG). Accessed on <http://www.uclg.org/en/media/news/basic-principles-community-based-monitoring>
- Amazon Conservation Team (2008). *Methodology of collaborative cultural mapping*. Brasília: Equipe de Conservação da Amazônia Edições. Accessed on http://www.equipe.org.br/publicacoes_dentro.php?tipoid=1

- Attard, Maria (2015, October 22). *Cultural mapping: Tools to engage*. Communication presented at the Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, organized by Valletta2018, Valletta, Malta.
- Balerdi, Soledad (2015). Identifications, cultures, and 'groupness': Reflecting on culture from ethnographic research in Argentina. *Culture and Local Governance*, 5(1-2), pp. 151–160. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1469>
- Bettencourt, Leonor, and Castro, Paula (2015). Diversity in the maps of a Lisbon neighbourhood: Community and 'official' discourses about the renewed Mouraria. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 23–44. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1456>
- Bennett, Tony, and Mercer, Colin (1997). *Improving research and international cooperation for cultural policy*. Report prepared for UNESCO Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development. Accessed at <http://www.ericarts.org/web/files/86/en/bennet-mercet.pdf>
- Chan, Kai M. A., Guerry, Anne D., Balvanera, Patricia, Klain, Sarah, Satterfield, Terre, Basurto, Xavier, et al. (2012). Where are *cultural* and *social* in ecosystem services? A framework for constructive engagement. *Bioscience*, 62(8), pp. 744–756.
- Crawhall, Nigel (2001). *Written in the sand: Auditing and managing cultural resources with displaced indigenous people*. Cape Town: South African San Institute (SASI). Accessed on www.san.org.za and www.sanculture.org.za/body.htm
- Crawhall, Nigel (2007). *The role of participatory cultural mapping in promoting intercultural dialogue – 'We are not hyenas'*. Paris: UNESCO.
- Deveau, Danielle J., and Goodrum, Abby (2015). Mapping culture in the Waterloo Region: Exploring dispersed cultural communities and clustered cultural scenes in a medium-sized city region. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 61–82. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1458>
- Dick, Ben (2015). Neighbourhood cultural mapping: Lessons learned from a pilot project in Bayshore. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 83–99. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1466>
- Duxbury, Nancy (2015). Positioning cultural mapping in local planning and development contexts: An introduction. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 1–7. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1437>
- Duxbury, Nancy, and Saper, Craig (2015). Introduction: Mapping culture multimodally. *Hyperrhiz*, no. 12. Accessed on <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/introduction/introduction.html>
- Duxbury, Nancy, Garrett-Petts, W. F., and MacLennan, David (2015). Cultural mapping as cultural inquiry: Introduction to an emerging field of practice. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (Eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry*, pp. 1–42. New York: Routledge.
- Eräranta, Kirsi, Leino, Tomi, Seppälä, Tuuli, Viña, Sandra, and Timonen, Eija, (2016). Mapping the Pig Tale Journey: A multidisciplinary design framework for cultural mapping in an old abattoir. *City, Culture and Society*, 7(1), pp. 25–33.
- Essaadani, Aadel (2015, October 22). *Knowing what exists to help decide: The context of the implementation of the 'Etats généraux de la culture au Maroc'*. Communication at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, organized by Valetta2018, Valletta, Malta.
- Evans, Graeme (2015). Cultural mapping and planning for sustainable communities. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (Eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry*, pp. 45–68. New York: Routledge.
- Freitas, Raquel (2016). Cultural mapping as a development tool. *City, Culture and Society*, 7(1), pp. 9–16.
- Gieseking, Jack Jen (2013). Where do we go from here: The mental sketch mapping method and its analytical components. *Qualitative Inquiry*, 19(9), pp. 712–724.
- Häyrynen, Maunu (2015). Cultural planning in the Eastern Pori suburbs: Applicability of the approach? *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 101–116. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1465>
- Jeannotte, M. Sharon (2016). Story-telling about place: Engaging citizens in cultural mapping. *City, Culture and Society*, 7(1), pp. 35–41.
- Johnson, Petra (2015). Composing the ordinary, part 1: Beginnings. *Hyperrhiz*, Summer, no. 12. Accessed on <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/conversing-with-maps/1-johnson-composition-of-the-ordinary.html>
- Kessab, Ammar (2015, October 22). Cultural mapping in the Maghreb region: Statement and uses. Communication at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, organized by Valetta2018, Valletta, Malta.
- Longley, Alys, and Duxbury, Nancy (2016). Introduction: Mapping cultural intangibles. *City, Culture and Society*, 7(1), pp. 1–7.
- Mesquita, André Luiz (2013). *Mapas dissidentes: Proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil.
- Nummi, Pilvi, and Tzoulas, Tuija (2015). Engaging citizens in cultural planning with a web map survey. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 161–173. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1470>
- Ortega Nuere, Cristina, and Bayón, Fernando (2015). Cultural mapping and urban regeneration: Analyzing emergent narratives about Bilbao. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 9–22. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1455>

- Pillai, Janet (2013). *Cultural mapping: A guide to understanding place, community and continuity*. Petaling Jaya, Malaysia: Strategic Information and Research Development Centre.
- Pillai, Janet (2015). Engaging public, professionals, and policy-makers in the mapping process. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (Eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry*, pp. 153–169. New York: Routledge.
- Poole, Peter (2003, March). *Cultural mapping and indigenous peoples*. Report prepared for UNESCO. Accessed on http://www.iapad.org/publications/ppgis/cultural_mapping.pdf
- Powell, Kimberly (2010). Making sense of place: Mapping as a multisensory research method. *Qualitative Inquiry*, 16(7), pp. 539–555.
- Radović, Darko (2016). Measuring the non-measurable: On mapping subjectivities in urban research. *City, Culture and Society*, 7(1), pp. 17–24.
- Redaelli, Eleonora (2015). Cultural mapping: Analyzing its meanings in policy documents. In Nancy Duxbury, W. F. Garrett-Petts, and David MacLennan (Eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry*, pp. 86–98. New York: Routledge.
- Robinson, Catherine J., Maclean, Kirsten, Hill, Ro, Bock, Ellie, and Rist, Phil (2016). Participatory mapping to negotiate indigenous knowledge used to assess environmental risk. *Sustainability Science*, 11, pp. 115–126. doi:10.1007/s11625-015-0292-x
- Sacco, Pier Luigi (2015, October 23). Cultural mapping and system-wide cultural districts: Results from Italian and Swedish case studies. Communication at Mapping Culture: Debating Places and Spaces conference, organized by Valletta2018, Valletta, Malta.
- Saper, Craig, and Duxbury, Nancy (Guest Eds.) (2015, Summer). Special issue: Mapping culture multimodally, *Hyperrhiz*, no. 12. Accessed on <http://hyperrhiz.io/hyperrhiz12/>
- Stewart, Sue (2007). *Cultural mapping toolkit*. Vancouver: Creative City Network of Canada and 2010 Legacies Now. Accessed on http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf
- UNESCO (2003). *Mapping of indigenous cultural resources*. Paris: UNESCO. Accessed on <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/culture-and-development/unesco-and-indigenous-peoples-partnership-for-cultural-diversity/cultural-mapping/>
- UNESCO – Bangkok Office (2015). *Tools for safeguarding culture: Cultural mapping*. Bangkok: UNESCO. Accessed on <http://www.unescobkk.org/culture/tools-and-resources/tools-for-safeguarding-culture/culturalmapping/>
- Veronnezi Pacheco, João Luís, and Carvalho, Claudia Pato (2015). Arteria – a regional cultural mapping project in Portugal. *Culture and Local Governance*, 5(1–2), pp. 117–136. Accessed on <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/1467>

Nancy Duxbury. Doutora em Comunicação pela Simon Fraser University (Canadá), com especialização em desenvolvimento cultural e políticas relacionadas à publicação de livros. Investigadora sénior e coordenadora do Grupo de Investigação Cidades, Culturas e Arquitetura do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal, e membro da Rede Europeia de Peritos em Cultura. Centro de Estudos Sociais (Alta). Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal. E-mail: duxbury@ces.uc.pt. ORCID: 0000-0002-5611-466X.

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) com a referência SFRH/BD/101849/2014. DINÂMIA’CET-IUL. Av. das Forças Armadas, 2W4-d | 1649-026 Lisboa, Portugal, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4013-8584.

Henrique Grimaldi Figueredo. Doutorando do Departamento de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Rua Cora Coralina, 100 - Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas - São Paulo - Brasil - CEP 13083-896. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

Agradecimentos

Este artigo foi publicado anteriormente em língua inglesa no periódico *Mouseion*, no. 33, em 2019.

Receção: 04-09-2020

Aprovação: 12-09-2020

Citação:

Duxbury, Nancy (2020). Mapeamento cultural. Enfrentar o desafio de políticas e planeamento culturais mais participativos e pluralistas. Tradução de Ana Oliveira e Henrique Grimaldi Figueredo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 10-24. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a1

MUSIC VENUES IN TRANSITION: STATES OF AUTONOMY, DEPENDENCE AND SUBCULTURAL INSTITUTIONALIZATION

LOCAIS DE MÚSICA EM TRANSIÇÃO: ESTADOS DE AUTONOMIA, DEPENDÊNCIA E INSTITUCIONALIZAÇÃO SUBCULTURAL

LIEUX MUSICAUX EN TRANSITION: ÉTATS D'AUTONOMIE, DÉPENDANCE ET INSTITUTIONNALISATION SOUS-CULTURELLE

LUGARES MUSICALES EN TRANSICIÓN: ESTADOS DE AUTONOMÍA, DEPENDENCIA E INSTITUCIONALIZACIÓN SUBCULTURAL

Robin Kuchar

Leuphana University of Lüneburg, Lüneburg, Germany

ABSTRACT: Taking into account changing spatial structures of local music scenes and processes of music production, urban regeneration, and the commercialization of live music during the last decades, this article examines how ongoing transformations of socio-spatial environments exert influence on originally do-it-yourself music venues as a specific kind of urban music space. Venues are understood as individual actors that develop in relation to their initial spatial and cultural strategies. Therefore, the status of these venues reaches from traditionalist but highly dependent to paradoxical forms of “subcultural institutionalization”. Based on empirical data from three case studies in Hamburg, Germany, fieldwork shows that DIY-driven clubs increasingly become hijacked or taken-over spaces that apply different strategies in order to preserve their idea(l)s of self-governed and collective cultural work.

Keywords: music venues, scenes, live music, subcultural institutionalization.

RESUMO: Levando em conta as mudanças nas estruturas espaciais de cenas musicais locais e processos de produção musical, regeneração urbana e comercialização de música ao vivo durante as últimas décadas, este artigo examina como as transformações em curso dos ambientes socioespaciais exercem influência sobre os locais de música, originalmente desenvolvidos numa prática *do-it-yourself*, como um tipo específico de espaço musical urbano. Os locais são entendidos como atores individuais que se desenvolvem em relação às suas estratégias espaciais e culturais iniciais. Como consequência, o status desses locais vai de tradicionalistas, mas altamente dependentes, a formas paradoxais de “institucionalização subcultural”. Com base em dados empíricos de três estudos de caso em Hamburgo, Alemanha, o trabalho de campo mostra que os clubes *do-it-yourself* se tornam cada vez mais espaços tomados que aplicam estratégias diferentes a fim de preservar seus ideais de trabalho cultural autogovernado e coletivo.

Palavras-chave: locais de música, cenas, música ao vivo, institucionalização subcultural.

RÉSUMÉ: En tenant compte des changements dans les structures spatiales des scènes musicales locales et des processus de production musicale, de régénération urbaine et de commercialisation de la musique en direct au cours des dernières décennies, cet article examine comment les transformations en cours des environnements socio-spatiaux influencent les lieux de diffusion de la musique, initialement développés dans une *do-it-yourself* pratique, en tant que type spécifique d'espace musical urbain. Les sites sont compris comme des acteurs individuels qui se développent par rapport à leurs stratégies spatiales et culturelles initiales. En conséquence, le statut de ces sites va des traditionalistes, mais très dépendants, à des formes paradoxales d'“institutionnalisation subculturelle”. Sur la base de données empiriques provenant de trois études de cas à Hambourg, en Allemagne, le travail de terrain montre que les clubs *do-it-yourself* sont de plus en plus souvent des lieux d'accueil qui appliquent différentes stratégies afin de préserver leurs idéaux de travail culturel autonome et collectif.

Mots-clés: lieux de musique, scènes, musique en direct, institutionnalisation subculturelle.

RESUMEN: Levando em conta as mudanças nas estruturas espaciais de cenas musicais locais e processos de produção musical, regeneração urbana e comercialização de música ao vivo durante as últimas décadas, este artigo examina como as transformações em curso dos ambientes socioespaciais exercem influência sobre os locais de música, originalmente desenvolvidos numa prática *do-it-yourself*, como um tipo específico de espaço musical urbano. Os locais são entendidos como atores individuais que se desenvolvem em relação às suas estratégias espaciais e culturais iniciais. Como consequência, o status desses locais vai de tradicionalistas, mas altamente dependentes, a formas paradoxais de “institucionalização subcultural”. Com base em dados empíricos de três estudos de caso em Hamburgo, Alemanha, o trabalho de campo mostra que os clubes *do-it-yourself* se tornam cada vez mais espaços tomados que aplicam estratégias diferentes a fim de preservar sus ideales de autogobierno y trabajo cultural colectivo.

Palabras-clave: lugares de música, escenas, música en vivo, institucionalización subcultural.

1. Introduction

The development of popular music, especially within subcultures and scenes, is closely aligned to the emergence of scene-related venues since the late 1960s. Nowadays, these often shape significant parts of cultural memory among local and translocal music scenes. Places like the Marquee or 100 Club in London, the CBGB's and Studio 54 in New York, Cavern Club in Liverpool or Starclub in Hamburg have not only become iconic symbols of definite musical styles, but also represent ideals and concepts of alternative communities and mark specific urban locations as "cool" or "subcultural".

Historically, this implies that, as actors of cultural life, music venues feature a variety of meanings and functions. First of all, on the musical level, they are places of new ideas where vast numbers of genres and alternative lifestyles have evolved and been established and refined. In this area, they still "remain important for establishing new trends" (Shuker 2005: 45). On the social level, they connect like-minded people and are a haven for alternative ways of being: "At their best, clubs are places where the marginalized can feel at home, where we can experiment with new identities, new ways of being. They are places where cultures collide" (Garratt 1998: 321). On an economic level, they form an important part of the so-called "independent network" (Spencer 2008), an alternative infrastructure alongside the music industry-based infrastructure and one based on more culturally-oriented, informal and do-it-yourself practices (Bennett & Peterson 2004; McKay 1998; Bennet & Guerra 2018).

Nevertheless, venues are increasingly connected with the global music industry, the development of their urban environment and the (urban) political economy (Frith 2013; Vogt 2005; Kirchberg 1998; Logan & Molotch 1987; Harvey 2013). Taking into account ongoing discourses and antagonisms – from headlines about the "death" of music clubs, the vanishing of scene structures and the effects of gentrification to the rise of live music and the live music economy (Holt 2010; Frith et al 2010) – current challenges raise questions about how the original significance and functions of music venues might have changed during the last decades.

In this article, empirical research explores the evolution and transformation of music venues – from their emergence to the present day and their place within current conditions of the post-industrial city, the loosening of scene structures and the commercialization of live music. Three case studies conducted in Hamburg, Germany, capture the extent to which the original meanings and functions of DIY music venues as collective spaces – and also as a socio-spatial center of local music scenes – have endured over time. In addition, the study explores and reflects on possible adaptations, resistance and processes of negotiation related to the venues' changing environment.

This study focuses on three specific questions: First, how do clubs as local actors handle new modes of music production and community structures? Second, how do venues react to changes within their urban contexts, e.g. urban development and local nighttime economies? And, third, how does the trend towards increasing commercialization of the live music sector affect DIY-based venues? The following section specifies the scope and the theoretical framework of the project, followed by a brief description of its methodological approach. Then the empirical findings are presented, before in the final section I discuss the results and share some first thoughts on the relation between the findings of this study and the effects of the ongoing Covid-19 pandemic on the venues.

2. DIY, scenes & the venue as a multi-layered space

2.1. DIY, scenes and the venue

In an analysis of venues as representatives of alternative cultural forms, a starting point is to study their integration into the concepts of scenes and DIY practices. The formation of such alternative cultural entities are strongly based on the ideas of counter- and subcultural activity in the 1960s and 1970s. "Subcultural ideologies are a means by which youth imagine their own and other social groups, assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass" (Thornton 1995: 10). Major aspects of this kind of distinction refer to ways of aesthetic and socio-cultural expression and socio-political positioning that in many ways require one's own initiative: "The DIY movement is about using anything you can get your hands on to shape your own cultural entity; your own version of whatever you think is missing in mainstream culture" (Spencer 2008: 11; McKay 1998). As current research on DIY practices and cultures shows, the evolution of such cultural forms has spread globally and developed into a now prevalent attitude towards cultural work: "DIY has now become synonymous with a broader ethos of lifestyle politics that bonds people together in networks of translocal, alternative cultural production" (Bennett & Guerra 2018: 9, also Bennett 2018).

The concept of scene as a "cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation" (Straw 1991: 373) can be directly linked to DIY cultures, especially in the case of popular music where 'music scenes are the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others' (Bennett & Peterson 2004: 1). The understanding of scenes contains a specific idea of cultural identity and aesthetic distinction as well as an open social structure in which various actors participate in collective activities – in different ways and intensity:

There is a ring of committed activists whose identity, and sometimes means of employment are tied to the scene. Outside of this is the ring of fans that participate in the scene more or less regularly. The outer ring is made up of "tourists" who enjoy activities within the scene without identifying with it (Lena 2012: 34).

Together with artists and music producers, other central activists work and often pursue DIY-related careers within and for the infrastructure of a scene. They include venue operators, labels, and fanzines. In most cases, this occurs more out of idealistic motivation or status seeking within the scene than out of commercial interest (Bennett 2018; Threadgold 2018; Cluley 2009; Grazian 2013). In this sense, DIY-based venues are spaces of informal social and cultural exchange where scene members meet and build their identity (Pütz 1999; Kuchar 2020).

But regarding the relation between scenes and the cultural economy, scene infrastructures do not exist apart from the more commercial realm of the music industries. Scenes are expressive both inwards and outwards, testifying to the current status of a genre, which might bear the potential to merge into the mainstream (Lena 2012; Blum 2001; Hibbett 2006). This not only implies a processual quality of scene structures, but also shows a possible continuum of motivations and changing conventions among its core actors. They are situated among the

autonomy of DIY, scene idealism, and the heteronomy of economic capital.² Following the path of the alterable structure of scenes, related venues also appear heterogeneous in their modes of operation and development over time – from community-run off-spaces to more rationally conceived concert halls. For the purposes of this research, my understanding of these kinds of venues focuses on their proximity to DIY practices and alternative ways of cultural production: They are rather small and informally run social spaces where like-minded people meet and where alternative aesthetic ideas emerge and are refined.

On the other hand, they represent a specific kind of urban space that is connected to a scene or alternative culture as well as to the local and to the conditions of urban life in general – a fact, that aligns them to the urban nature of scenes: “The scene is certainly connected to the city in so far as cities are thought to be breeding grounds of scenes, places where scenes are fertilized” (Blum 2001: 8). In line with previous research on clubs and music venues, scenes are also understood as an urban phenomenon.

Like scenes, DIY venues rely on soft and hard infrastructure: social networks as well as physical spaces (Stahl 2004; Grazian 2004; Lloyd 2006). They build meaning in specific localities and have a lasting effect not only within the scene and the very local (Bennett & Peterson 2004; Connell & Gibson 2003), but also beyond. “Many alternative places... adopt a mythical status for individuals and sub-cultures and, as sites of ‘social centrality’, play a key role in identity-building” (Chatterton & Hollands 2003: 203). As markers of a specific urban territory – at the physical as well as at a symbolic level – they can be understood as the materialization of certain socio-spatial constellations in cities and as symbolic values of the local.

2.2. Venues as multi-layered urban spaces in changing environments

As cultural entities, venues can be described in their various spatial relationships with the scene, the city and the music industries (Currid 2007; Rouleau 2015; Lloyd 2006; Grimm 2005; Reckwitz 2012), making the concept of space a fruitful analytical tool. Following approaches by Martina Löw (2001), Henri Lefèbvre (1974) and David Harvey (1989), space should be considered as relational. It contains coincidental processes of social practice, material production as well as the production of meanings. At the same time the production of space needs a certain set of social resources and is led by purpose – a specific spatial strategy (Löw 2001; Kreckel 1992). As a result of spacing – the situation of people and goods – and the symbolic associations they build, (urban) space reflects formations of social relations and power: it represents a material result of social conditions (Foucault 1991; Lefèbvre 1974). Thus, the identification of spatial constellations and layers is revealing about the state and positioning, the power relations and the action of social subjects.

In an examination of DIY-based venues, the spatial approach accommodates the openness of scenes, the effects of changing conventions within cultural production as well as the development of tangible socio-spatial environments. At the different spatial levels, the venues affect and are affected in different ways, which makes them individual actors on the one hand and multi-layered spatial constellations on the other. Thus, this perspective identifies and explains different levels

² As conceptualized in art worlds (Becker 1982), the cultural field (Bourdieu 1993, 2014), and the production of culture (Peterson 1990).

and overlays of their modes of material production, the production of space and the (re-)production of meanings and spatial practice (Kuchar 2020).

The first field of constellations refers to the relationship of performing spaces and the structural aspects of cultural production. It questions possible changes of the meaning of “scene-based venues” as alternative cultural spaces – from scene-related free spaces open for experimentation, social meeting points, spatial centers, public living rooms or Third Places (Steets 2007; Oldenburg 1989, Finnegan 1989; Grimm 2005; Grazian 2013; Vogt 2005) to more functionalized “cool” places of music exploitation and consumption (Holt 2014, 2015; McGuigan 2009). This implies a general tendency towards decentralization as well as a decreasing stability of and idealism within scenes, as David Grazian’s (2013) concept of “micro-scenes” or Jan Michael Kühn’s (2017) work on processes of scene-based commercialization show. In music production, tendencies towards more “artrepreneurial” or creative-entrepreneurial modes of cultural work and the fragmentation of music styles and scenes into micro-niches might cause a crisis of identity among the clubs (Just 2014; Diederichsen 2013; Chaney 2004; McRobbie 2002; Schwanhäuser 2014; Just 2014; Cluley 2009; Reitsamer 2011).

Considering the relationship between the venues and the city, the second strand of spatial analysis focuses on the role of DIY venues in urban development and regeneration over the last decades as well as, more generally, the changing role of culture in the global competition among cities (Zukin 1995; Sassen 1996; Reckwitz 2012; Lloyd 2006, 2014; Kirchberg 2014). Ongoing processes of culturalization and cultural instrumentalization are key selling points in city policies that have taken up popular and alternative forms of local cultural production in pursuit of symbolic value. “The city has thus been ingrained in popular music culture; hence twentieth century styles of rock and pop have been described as ‘the sound of the city’ and as ‘urban rhythms’” (Cohen 2007: 2). In a more general sense, what is “often called ‘neoliberal urbanization’ is marked by a seemingly endless search to find, promote and exploit other noneconomic qualities that can enhance a city’s comparative advantages” (Polk O’Meara & Tretter 2013: 56; see also Brenner & Theodore 2002).

As a consequence, local scenes and venues increasingly find themselves advertised as tourist spots, separated from their original meaning as alternative or even countercultural collective spaces (Hannigan 1998; Grazian 2004). Accelerated gentrification, symbolic instrumentalization and strong tendencies towards the commercialization and standardization of the urban “nighttime economy” by using “subcultural”, pseudo-authentic and “cool” atmospheres (Chatterton & Hollands 2003, 2002; Grazian 2004; Holt 2013; Fichna 2011) affect and also challenge the venues’ spatial strategies and resources, their relation towards the city and urban planning and the positioning of scene-based venues within the city space. As gentrification may lead to difficulties for venues to keep their original location (Rouleau 2015; Holt 2013), symbolic instrumentalization represents an even bigger problem for the way clubs are seen by the local scene(s). Indeed, as Chatterton and Hollands and others (e.g. Jonathan Rouleau 2015 or Silvia Rief 2011) illustrate, alternative venues try to preserve their original spatial practice: “In many places, older or rebellious modes of production are still evident and sit uncomfortably alongside newer, stylish nightlife, and there is some evidence of resistance” (Chatterton & Hollands 2003: 44). But the question remains how a club that appears in tourist guides and in official leaflets can remain credible from an alternative view and how the venues can handle the resulting changes in their urban environment.

The third thematic strand of socio-spatial analysis examines current relationships between DIY venues and the live music sector, which takes a similar direction as the urban nighttime economy. Numerous publications identify the dominant economic significance of live music, but also an increasing separation of the local and the global live music sector as new gatekeepers emerge and the culture of live music changes (Frith 2013; Holt 2010; Wikström 2013). Music industries have moved on from an era dominated by the record industry to one dominated by a few live music corporations like Live Nation or Eventim (Williamson & Cloonan 2007; Wikström 2013; Budnick & Baron 2011). In these developments since the 1990s (Brennan 2010), Fabian Holt (2014) observes the emergence of a new live music culture featuring an increasing number of larger and more commercial clubs that create a market for headliner artists in rationally optimized venue facilities. In clear contrast to scene-based and underground venues, key features of this development are, he notes, the “creation of neutral spaces that are comfortable and appealing to middle class aesthetics” and “instrumental rationale business practices.” As a result, “clubs balance between mainstream cool, aesthetic elegance, and optimized service on the one hand and conventional notions of rock club authenticity associated with the ... scene on the other” (Holt 2013: 167).

From a cultural perspective, Simon Frith (2013: 17) reflects on problems that accompany the concentrated live music market. “The live music sector has its own necessary eco-system. It depends on flourishing local live scenes.” Local live scenes include the organizational logic of scene infrastructures and scene economies with their specific commercial and aesthetic conventions (Kühn 2017) and represent the important role of alternative venues as drivers of musical innovation and practice space for newcomers (Frith 2013). Oligopolistic structures certainly impose increasing economic pressure on DIY-based venues and raise the question how (former) underground venues adapt features of the new live music culture.

Thus, spatial constellations and overlays of DIY-based venues encompass initial motivations of DIY or scene-related practices as well as the impact from transformations in their most relevant social environments. As developments in the fields of music production and community structures, the city and the music industries show there are many influences and possible paths DIY venues might follow – from resisting all influences to being caught up in new cultural practices. The social reality of the venues analyzed in this study originate from a specific collective idea and assemble various individually perceived and pursued aspects of social, political, cultural and economic values at different points of time. Thus, even spaces that belong to the same scene might evolve in very different ways, especially as motivation might change and impacts vary. So a central part of the empirical case studies conducted in Hamburg is to examine how venues that were originally DIY are handling the effects of changing environments and how they develop over time.

3. Methodology: Data collection and case studies in Hamburg St. Pauli

In order to explore clubs and their local environment, three distinctive clubs in Hamburg were selected as case studies. The area of analysis was Hamburg, a major city in northern Germany. As many other port cities, urban regeneration in Hamburg at first focused on waterfront architecture and culture (Friedrichs & Dangschat 1993; Kokot 2008; Rottgard 2010; Cohen 2007; 2013). The city incorporates many aspects of entrepreneurial creative city policies like milestone projects and image building by exploiting local culture and initiating cultural events, for example the new Elbphilharmonie concert hall and the Reeperbahn Festival. “The mainstream urban politics and policies of this city [Hamburg] illustrate quite clearly how a socially, environmentally and culturally

unsustainable urban development caters solely to the creative class in a Floridian sense” (Kirchberg & Kagan 2013: 142). Urban development in Hamburg clearly corresponds to the major trends of urban regeneration witnessed over the last decades.

The research was conducted in the district of St. Pauli, a place particularly affected by these kinds of interventions. In the mid-1980s, the former red light district near the port became a center of alternative lifestyles and DIY-related cultural scenes sharing similar sets of socio-cultural attitudes. During the late 1990s and early 2000s it was turned into a hub of the consumption-oriented nighttime economy and gentrification (Grimm 2005, 2014; Kuhn 2003; Persello 2013; Twickel 2010; Kuchar 2014). As a consequence, it lost more and more of its local narratives and its historically grown socio-spatial structure (Vogelpohl 2012; Persello 2013). But due to the district’s history there is a strong solidarity for alternative lifestyles and broad networks of resistance against gentrification and neoliberal city policies, making it an interesting environment to research the development of scene-based venues and DIY practices (Kirchberg & Kagan 2013; Kuchar 2014). In terms of methodology, the area of research represents “a clear and well defined example that provides evidence for the particular phenomenon the researcher of cities is studying and the analysis of which can be generalized to other similar cases” (Chen et al. 2013: 81).

The case studies were conducted among three specific venues: Mojo Club, Molotow, and Golden Pudel Club. All are situated in Hamburg’s St. Pauli district and were founded in a scene or DIY context between 1989 and 1994, enabling a longitudinal analysis that explains current developments from a historical view. All three cases were directly related to the transformation of urban space and each of them was selected for different theoretical characteristics of self-representation, acting and positioning.

The data collection and analysis of the individual cases was based on ethnographic research combining narrative and expert interviews of venue operators, venue associations, experts in the local scenes as well as field research and archived materials. In the end, the data set consisted of 9 interviews of 13 insiders of the local music culture and multiple data points (275). Data analysis used qualitative content analysis (Mayring 2010; Babbie 2004) and included a historical reconstruction of the clubs regarding changes, effects of urban transformation and their role as agents of spatial production. A central part of the analysis was a comparative analysis of the three cases to explore the development of the venues’ different self-representations and (self-)positionings as well as different overlaps of spatial production within the three theoretical dimensions. As there is little empirically verified knowledge in the field of researching DIY venues, the study was designed to be explorative. Research design was oriented to theoretical implications, but also conducted as openly as possible in order not to overlook new aspects emerging out of the empirical data. Having been involved in the DIY music scene himself, the author’s methodological considerations also reflect the potentials and risks regarding the practice of insider research among youth cultures (Bennett 2003; Hodkinson 2005). While there is easier access to informants and sources of information, it forces the researcher to pay strict attention to keeping a critical distance so as not to “assume the role of ‘subcultural’ spokesperson” (Bennett 2003; McGuigan 1992).

4. Empirical findings: From affiliation and traditionalism to 'subcultural trusts'

4.1. Mojo Club – from underground brand to underprivileged cultural institution

The venue Mojo Club was opened in 1991 by avant-garde music lovers Leif Nüske and Oliver Korthals. Triggered by the second wave of mod-culture in the 1980s, the founders focused on the roots of mod from the 1950s and 1960s and created their own aesthetic concept by mixing soul, jazz and acid house, important styles within the developing alternative culture in St. Pauli at the time. By providing a space for a new experimental club culture introducing dancefloor jazz, trip hop but also pop literature and very experimental forms like café abstrait (a kind of chill-out clubbing), Mojo Club became one of Germany's most influential clubs during the early 1990s. Closed in 2003 due to planned reconstruction by the proprietors and temporarily continued under the name Mandarin Casino until 2007, the premises of Mojo were finally demolished. But with the help of investors and local political actors, Mojo Club re-opened in 2013 in the same location, but integrated into the basement of a new postmodern building called Dancing Towers.³ Designed in the shape of a classical concert hall and well equipped, it now appears more in line with the "new live culture" (Holt 2010; 2014) than a venue based on DIY practices.

As a look at its beginnings shows, the venue has not always had the relatively established position it now has: "We improvised a lot. The PA and some lights were rented, the bar we constructed on our own, we got ice cubes from McDonald's and used some diasscopes" (Korthals & Nüske, in Seufert & Ebelseder 2001). The founders' own ideas also closely corresponded to the ideals of DIY practice: "We didn't think we were a cultural institution – that's something subsidized and sophisticated. It was just like 'leave us alone and let us do what we want. We don't want to disturb anyone but don't want to be disturbed either'" (Nüske 2017, 12). By opening a clothing store for club wear and releasing dancefloor jazz samplers, Mojo not only tended to exploit its own aesthetic, but also built a whole infrastructure for delivering a distinctive style. This led to the forming of a community around the venue, which corresponds to the concept of neo-tribes in club culture research (Bennett 2000; Thornton 1995). At the same time, the venue was described as uniting many characteristics of a community space: "Mojo was small, cozy, relaxed and hip without being obtrusive" (Mischke 2008: 293), "a smoky and raunchy hell – like a living-room ... where freaks, musicians and flashy artists go" (Enghusen 2013).

Currently many things about the club have been turned upside down: It changed from a DIY-led laboratory of ideas into an established institution close to mainstream space and the urban growth coalition. There is little willingness to experiment and a recognizable distance between the venue and the local music scene. "Everything has changed ... free space and autonomy mostly disappeared" (Nüske 2017, 12). From the original concept it developed into a formal cultural institution lacking public support. "So, you're the managing director. State-funded institutions therefore have two or three positions. Yes, I define ourselves as being a completely underprivileged cultural institution" (Nüske 2017, 12). But at the same time, the initial motivation of realizing one's own ideas is still embedded in the tradeoff the venue made between DIY autonomy and its pragmatic handling of adaptations to its changing environments.

³ The Dancing Towers are a new building complex designed by architect Hadi Teherani. Containing offices, a hotel and various restaurants and eating places it is intended as a new and representative gateway to the Reeperbahn, the well-known Hamburg district for nighttime entertainment.

The development of Mojo Club shows its focus on the ideas and attitudes of the founders, who also capitalized on the symbolic and spatial meaning of the club. Its venue in the Reeperbahn represents an iconic marker of alternative culture in St. Pauli and so in order to survive they decided to be part of the game of urban regeneration, which came at the cost of becoming more of an established institution and a tool for the city's branding of St. Pauli.

4.2. Molotow Club as precarious underground traditionalism

In contrast to Mojo Club, Molotow was a traditional independent rock venue from the beginning. Founded in 1990 until 2013 and situated in a cellar at the former Esso building complex⁴ in the Reeperbahn, it has always been through high and low phases. After being rescued from bankruptcy by a donation project initiated by its guests and local activists in 2008, the building complex resisted plans to rebuild it for years. Finally, the club lost its venue after a sudden decision to clear the site in 2013. After a temporary exile in spring 2014 it is now situated at an alternate location in the Reeperbahn (Meißner 2016). But its future is not secured as the venue might not be able to return to the rebuilt Esso buildings and at the current location they depend on rent subsidies from the local authorities.

From the early days of the venue, there was a clear DIY and scene orientation: "We wanted to have a place for that – what we like to listen to – and for some like-minded people around as well. There was no such a space in the 1980s. It was hard to find a place to listen to the music you wanted to. And where you could see live bands" (Schmidt 2017, I1). As a collective space of underground music culture, the founder was explicitly focused on realizing socio-cultural and idealist values, but had to deal with the economic problems facing small venues and the performing arts in general (Music Venue Trust 2015; Baumol & Bowen 1966). "If we were business-oriented, we would do mainstream foam parties, but no concerts" (Schmidt 2017, I1).

The socio-spatial meaning of the venue is fed by the music and by its recognition as part of the neighborhood. The strong symbolic meaning as a part of "the old St. Pauli" explains the deep support and solidarity by the neighborhood and the local music scene. In this sense, Molotow club reflects a mixture of features of residual and alternative nighttime spaces (Chatterton & Hollands 2002).

But a contemporary perspective reveals a very traditionalist attitude towards DIY music venues and underground music culture. "So, we still only do the bands we like. That maybe also is a characteristic of a live music club. Yes, occasionally we rent the club to external promoters, but we only book what we like and what we think people are interested in" (Schmidt 2017, I1). Molotow gradually adapted its practices to the increasing economic pressure, for example by combining concerts and club nights or occasionally renting the club to promoters, but the focus remains on preserving its image. Its rebellious underground attitude is manifested in all the interior furnishings – even a tagged wall, mirrors and the towel racks from the toilet rooms – that the club had moved from the old location to the new. "If we hadn't been tenacious, we would have closed down long ago. And I think it's valuable to defend what we do. I don't want to sound sentimental, but I think

⁴ The Esso building complex was a combination of buildings from the 1950s containing three housing blocks, a gas station and, on the side of the Reeperbahn, various old-fashioned bars, a hotel and Molotow Club. It was demolished in 2014 and was to be replaced by a new building complex, the so-called Paloma Quarter, whose planning included a participatory neighborhood project.

it would be very bad if there wasn't anything subcultural left around here" (Schmidt 2017, 11). The club tries to stay "an island of collective cultural space" in an increasing commercial and gentrified environment.

A number of trends – the decentralization of local music scenes, more planned and less spontaneous concert attendance and the venue's loss of meaning as a public living room and meeting point for scene members – has not made it any easier for the venue to retain its socio-spatial practices (Rothaug 2017, 17; Schölermann 2017, 16). Along with its precarious status related to its location, Molotow has become increasingly dependent on external actors, especially on the city government and on commitments by the real estate investors planning the new Esso building complex.

The reason the city government supports Molotow – as with Mojo Club – derives from its symbolic meaning as a cultural space and socio-spatial anchor maintaining the image of "the old St. Pauli" as a mixture of red light and alternative music district. But it is questionable how long the city government will continue to recognize the value of Molotow.

4.3. Golden Pudel Club: from resistance to a 'subcultural trust'

The third case is Golden Pudel Club, which was founded in 1988 by Schorsch Kamerun and Rocko Schamoni, artists in the so-called Hamburg School scene.⁵ In 1994 the venue moved to its current location, a small old house in the port that was once a prison for smugglers. From the very beginning, Pudel was a DIY-driven, countercultural and experimental space – always in a precarious state endangered by gentrification and commercialization processes (Schamoni 2017, 14). Refusing to sell out, Pudel has been an active member in neighborhood initiatives like Park Fiction, a bottom-up park project realized between 2003 and 2005, and the Hamburg Right to the City movement. Beginning in the late 2000s the club suffered from a conflict among its owners about its development. In early 2016 the venue burnt down following an arson attack. Its future was first secured in 2017 when, after receiving expressions of solidarity from the community and financial support from the local government, the Cassens arts foundation bought the property, turning Golden Pudel into a kind of "subcultural public trust." After resisting all the influences and changes in its social environments, Pudel was finally institutionalized as a sub- or countercultural collective space.

Compared to the other cases, it is apparent that Golden Pudel Club has not modified its initial goals as its socio-spatial practices remain closely linked to aesthetic experimentation and DIY culture: "Somehow it has always been a playground. It just was like 'no one ever cares about the success of an event – as long we have fun'" (Knothe, Marek & Köster 2017, 13). To a large extent current developments allow the venue to maintain its ideal of autonomy, despite having to make compromises – especially by accepting public funding. But without this support, Pudel would probably not have survived to continue its struggle. In this sense, the ideal "to be independent of everything. The club just relies on itself, the people and their ideas" (Schamoni, 2017, 14) might

⁵ The Hamburg School was a local scene that emerged in the mid-1980s in Hamburg St. Pauli as a community of artists united more by a critical attitude than by a distinct style. It was formed by innovative bands using German lyrics, originating with punk and German new wave leading to anything from post-punk to electronic music (Grimm 2005, 2014).

have been somewhat restricted, but the Pudel Club reflects the most stable spatial constellation of the three cases.

In contrast, its becoming part of the establishment and the loss of precarity were reasons to reflect on the venue's own policy about maintaining its open and spontaneous creative approach. "For the first time, we have to do long term planning. I hope we can keep doing the things like we used to" (Knothe, Marek & Köster 2017, 13). Studies of scenes and DIY cultures show that institutionalization changes how a club operates and, in this sense, Golden Pudel Collective faces the challenge of retaining its socio-spatial practice. "I hope that this won't become our fate or a disadvantage. We never knew how long we could do this. And so, there was a certain degree of freedom in how we thought and acted" (Knothe, Marek & Köster 2017, 13). In contrast to the traditionalism of Molotow, the practice of Golden Pudel has always been based on aesthetic renewal. A transformation from a practice characterized by spontaneity, openness and participation into a practice of routine might bear risks of the club ending up as a kind of subcultural museum or as a musealized piece of local subcultural activity.

Golden Pudel not only represents an ideal-typical collective cultural space that emerged straight out of a scene, it is also an active member of the St. Pauli neighborhood. This makes it a hot spot of the local underground arts scene as well as a space of resistance against neoliberal urban development and cultural commercialization in St. Pauli, a symbolic value that fits very well into Hamburg's branding strategy of being a culturally vital and tolerant city. In summary, the practice of resistance exercised by Golden Pudel Club has succeeded in holding off considerable adaptations of its spatial practice to changing environments, but institutionalization might still impact the venue in the future.

5. Discussion: Venues, (in-)dependence – and the pandemic

In this empirical study, three findings become apparent. First, sharing similar contexts of emergence and similar sets of spatial practice, the venues analyzed nevertheless each apply individual strategies to face changes within their socio-spatial contexts (Kuchar 2020). Reactions between tendencies of assimilation, traditionalism and resistance illustrate music venues as active and individual actors.

Second, structural transformation leads to ongoing negotiations between alternative spatial practice and the dominating powers of socio-spatial environments. The degree of convergence towards the dominating social forces is decisive in maintaining a club's initial socio-spatial practice. As the case of Mojo Club shows, the pragmatic handling of changing conditions doesn't leave much space for experimentation and the social functions venues originally provided, which tracks notions of a new live music culture (Holt 2010, 2014). In the case of Molotow, pursuing the ideals of independent music culture has led to a situation in which it lost its independence as a club. This phenomenon can be observed in different cities (e.g. CBGB, 100Club) as this type of venue is increasingly becoming a victim of the changing social conditions focused on in the research presented here.

Finally, as the empirical data clearly shows, the venues' symbolic value represents an essential resource – especially with regard to city officials hoping to present attractive urban imagery (Zukin

1995; Reckwitz 2012). As the spatial resources necessary to retain alternative venues increase,⁶ the city's recognition of their symbolic potentials offers opportunities of support – at the political as well as at the financial level. But there is a price to pay: The symbolic instrumentalization of authentic DIY practice in touristified images might cause problems in credibility (Grazian 2004, Rouleau 2015), while the institutionalization of alternative cultural practices could also lead to new kinds of constitutional challenges – as the case of Golden Pudel Club illustrates. But, after all, the symbolic value of DIY venues bears another important aspect: Inscribing their practice, location and associations into their local contexts, venues – as the visible and tangible outcomes of scene structures and cultural networks – provide an important meaning of local identity and identity building among the users of a particular city space, which leads to a strong connectivity of the venues and “their” localities. This would explain the venues’ experience of neighborhood solidarity and point to an undeniable fact: the creation of cultural memory by alternative cultural production (Bennett & Rogers 2016).

An initial classification of pathways (see Table 1) among DIY-based venues seems to be a fruitful way to broaden the perspective and to illustrate the different spatial overlays aggregated in a venue space. The table integrates further insights from research on alternative visual-art spaces in the city (Kirchberg & Kagan 2013) to show three distinct types of trajectories – from the more pragmatic orientation based on the founders’ own aesthetic ideas to political and artistic avant-gardism and the precarity of scene-related traditionalism.

	Aesthetic-oriented pragmatism (Mojo)	Political-artistic avant-gardism (Pudel)	Scene-based traditionalism (Molotow)
Features	Individual DIY concept	Collective origin	Collective origin
	No direct link to a particular scene	Meeting point of scenes	Independent/ scene context
	“Doing something”	Critical attitude	More critical, less activist
	Open-minded towards economic success	Distancing from commercial goals	Traditionalist
	Aim: Realize own ideas	Aim: Experimentation, autonomy, alternative culture	Aim: Survival, autonomy
Handling of changes	Pragmatism Convergence towards dominant conventions	Resistance Artistic renewal	Skepticism Necessary adaptations/modifications
Outcomes	Formalization/institutionalization	Reorganization/institutionalization	Dependence/ precarity

Table 1 - Trajectories of DIY venues.
Source: based on Kuchar 2020: 259.

As these three types of venues show, there are major differences reflecting the varying degrees of socio-political involvement, the differing commitment to DIY ethics and alternative cultural

⁶ Not to mention opening new alternative venues. This often takes place in semi-legal off-spaces, a development that is described by Jonathan Rouleau (2015) in the case of New York, but which is also visible in European cities like Hamburg and Berlin.

practice, the handling of changing conditions, and socio-spatial environments (Kuchar 2020). As local conditions and public support for the venues studied are quite specific to the research area, future research should challenge and further discuss these findings by taking other areas and clubs into account. Research is also urgently needed to examine a situation that only a short time ago was unimaginable: music venues in times of a pandemic. The impact of the changes inflicted by the pandemic on the live music sector could not be foreseen during the research period, but Covid-19 is clearly causing severe turmoil as the whole live music sector has been plunged into a crisis whose effects cannot yet be exactly measured. Initial observations indicate the standstill of most kinds of cultural performance will amplify the effects described above and likely increase dependence on substantial support by local and national cultural policymakers. Besides the question which parts of the live music sector will be able to even survive the pandemic, the situation under Covid-19 might accelerate structural change towards a new live music culture, as market share is already quite concentrated and the necessary capital unevenly balanced. In contrast, the more general economic crisis related to the pandemic might at the same time open up new opportunities regarding available spaces and new forms of solidarity.

6. Conclusions

Based on theoretical considerations encompassing current developments in the fields of cultural production, urban development and the live music sector, the three empirical case studies illustrate individual socio-spatial strategies between autonomy, dependence and subcultural institutionalization. The research in this article shows how alternative cultural production – especially in the spaces where DIY- and scene-related action culminates – are undergoing fundamental processes of negotiation.

Keeping in mind the lack of comprehensive research into scene-related music venues, the major contribution of the present project is insight into how originally DIY-driven performing spaces react to and handle changes in their socio-spatial environments. The introduction of three different trajectories of scene-related venues opens an arena for discourse about venues' present and future meanings as well as their physical and symbolic values within urban localities and the music industries.

Another interesting starting point for future research indicated in the empirical data is the policy of support and appreciation of alternative spaces by local authorities, leading to a convergence of alternative cultural spaces and traditional cultural institutions: mechanisms like the appreciation of cultural memory built by popular and even underground genres may play a role in this development. As most of the interviewees mention, this leads to an increasing competition among alternative spaces and concert halls for alternative popular artists (Nüske, 2017, 12; Knothe, Marek & Köster 2017, 13). This situation clearly implies that the position of popular culture is becoming increasingly established in the traditional field of the performing arts as well as in cultural policy, which needs further study.

Complementary to the scope of this project, which was primarily focused on venues as actors in alternative cultural networks, the perspective of scene and DIY-related audiences has much potential for gathering further knowledge about the value and roles of DIY-based venues within current music communities and their local environments. As current work on the core values of live music and formative musical experiences shows, aesthetic considerations as well as the sense

of belonging to a scene still seem to be a pivotal part of cultural participation and identity (Behr at al. 2014; Green 2016). Bringing together findings about venue strategies on the one hand and alternative audiences on the other might sharpen evidence and provide more detailed insights about possible future developments of collective processes related to the creation and participation in music. Especially now, as the Covid-19 pandemic challenges modes of cultural production and participation once taken for granted.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Babbie, Earl. (2004). *The Practice of Social Research*. Belmont: Wadsworth.
- Barber-Kersovan, Alenka; Kirchberg, Volker & Kuchar, Robin, eds. (2014). *Music City: Musikalische Annäherungen an die „kreative“ Stadt*. Bielefeld: transcript.
- Baumol, William J. & Bowen, William G. (1966). *Performing Arts - the Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: The 20th Century Fund.
- Becker, Howard. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Behr, Adam; Brennan, Matt & Cloonan, Martin. (2014). "Cultural Value and Cultural Policy: Some Evidence from the World of Live Music". *International Journal of Cultural Policy* 22 (3): 403-418.
- Bennett, Andy. (2018). "Youth, Music and DIY Careers". *Cultural Sociology* 12 (2): 133-139.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula, eds. (2018). *Rethinking DIY Culture in a Post-Industrial and Global Context*. London: Routledge.
- Bennett, Andy; Cieslik, Mark & Mies, Steven, eds. (2003). *Researching Youth*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith, eds. (2004). *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard A., eds. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Andy & Rogers, Ian. (2016). *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. London: Palgrave MacMillan.
- Blum, Adam. (2001). "Scenes". *Public* 22/23: 7-35.
- Bondi, Liz; Davidson, Joyce & Smith, Mick. (2005). "Geography's "Emotional Turn"". In *Emotional Geographies*, eds. Joyce Davidson, Liz Bondi & Mick Smith, 1-18. Aldershot: Ashgate.
- Bourdieu, Pierre. (2014). Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. *Schriften zur Kulturosoziologie*. Vol. 4. eds. Franz Schultheis & Stephan Egger, Stephan. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Brennan, Matt. (2010). "Constructing a Rough Account of British Concert Promotion History". *IASPM Journal* 1 (1): 4-11.
- Brenner, Neil & Theodore, Nik, eds. (2002). *Spaces of Neoliberalism: Urban Restructuring in North America and Western Europe*. Malden: Blackwell.
- Budnick, Dean & Baron, Josh. (2011). *Ticket Masters: The Rise of the Concert Industry and How the Public Got Scalped*. Toronto: ECW.
- Chatterton, Paul & Hollands, Robert. (2003). *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*. London: Routledge.
- Chatterton, Paul & Hollands, Robert. (2002). "Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces". *Urban Studies* 39: 95-116.
- Chaney, David. (2004). "Fragmented Culture and Subcultures". In *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Cultures*, eds. Andy Bennett & Keith Kahn-Harris, 36-50. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Chen, Xiangming; Orum, Anthony M. & Paulsen, Kristy A. (2013). *Introduction to Cities: How Place and Space Shape Human Experience*. Oxford: Blackwell.
- Cluley, Robert. (2009). "Engineering Great Moments: The Production of Live Music". *Consumption, Markets & Culture* 12 (4): 373-388.
- Cohen, Sara. (2013). "From the Big Dig to the Big Gig": Live Music, Urban Regeneration, and Social Change in the European Capital of Culture 2008. In *Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, eds. Fabian Holt & Carsten Wergin, 27-51. New York: Routledge.
- Cohen, Sara. (2007). *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate.
- Connell, John & Gibson, Chris. (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Currid, Elizabeth. (2007). "How Art and Culture Happen in New York: Implications for Urban Economic Development". *Journal of the American Planning Association* 73: 454-467.
- Diederichsen, Dierdich. (2013). *Über Pop Musik*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.
- Fichna, Wolfgang. (2011). Stadt – Musik – Szenen – Räume. Zentrum und Peripherie mitten in Wien. In *They Say I'm Different. Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, eds. Rosa Reitsamer & Wolfgang Fichna, 59-76. Vienna: Löcker.
- Foucault, Michel. (1991). Andere Räume. In *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*, ed. Martin Wentz, 65-72. Frankfurt a.M.: Campus.

- Friedrichs, Jürgen & Dangschat, Jens S. (1993). Hamburg: Culture and Urban Competition. In *Cultural Political and Urban Regeneration: The West European Experience*, eds. Franco Bianchini & Michael Parkinson, 114-134. Manchester: Manchester University Press.
- Frith, Simon. (2013). The Value of Live Music. In *Ware Inszenierungen: Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, eds. Dietrich Helms & Thomas Phelps, 9-22. Bielefeld: transcript.
- Frith, Simon; Brennan, Matt; Cloonan, Martin & Webster, Emma. (2013). *The History of Live Music in Britain, vol. I: 1950-1967. From Dance Hall to the 100 Club*. Farnham: Ashgate.
- Grazian, David. (2013). Musical Spaces and Microscenes in the Postindustrial City. In *Musical Performance and the Changing City: Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*, eds. Fabian Holt & Carsten Wergin, 127-152. New York: Routledge.
- Grazian, David. (2004). The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene. In *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, eds. Andy Bennett & Richard A. Peterson, 31-47. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Green, Ben. (2016). "I Always Remember That Moment: Peak Music Experiences at Epiphanies". *Sociology* 50 (2): 333-348.
- Grimm, Alexander. (2014). Die Hamburger Schule – Vom Entstehen und Vergehen eines Hamburger Musikclusters. In *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative“ Stadt*, eds. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg & Robin Kuchar, 245-270. Bielefeld: transcript.
- Grimm, Alexander. (2005). *Innovation in Clusters – Cluster durch Innovation? HipHop und Hamburger Schule. Innovation & Clusterevolution in der Popmusikwirtschaft am Beispiel Hamburgs*. Jena: Friedrich Schiller Universität.
- Hannigan, John. (1998). *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. London: Routledge.
- Harvey, David. (2013). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. 2nd edition. New York: Verso.
- Harvey, David. (1989). *The Urban Experience*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.
- Hibbett, Ryan. (2006). "What Is Indie Rock?". *Popular Music and Society* 28 (1): 55-77.
- Hodkinson, Paul. (2005). "Insider Research in the Study of Youth Cultures". *Journal of Youth Studies* 8, 2: 131-149.
- Holt, Fabian. (2014). "Rock Clubs and Gentrification in New York City: The Case of the Bowery Presents". *IASPM Journal* 4 (1): 21-41.
- Holt, Fabian. (2013). The Advent of Rock Clubs for the Gentry: Berlin, Copenhagen, and New York. In *Musical Performance and the Changing City: Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*, eds. Fabian Holt & Carsten Wergin, 153-177. New York: Routledge.
- Holt, Fabian. (2010). "The Economy of Live Music in the Digital Age". *European Journal of Cultural Studies* 13 (2): 243-261.
- Just, Steffen. (2014). „Das musikschaaffende Subjekt im historischen Wandel: Vom Künstler-Ideal zum kreativ-unternehmerischen Subjekt“. *Samples* 12, URL: www.gfpm-samples.de/samples12/just.pdf (14.03.2015).
- Kirchberg, Volker. (2014). Governing Baltimore by Music — Insights from Governance and Governmentality Studies. In *Music City – musikalische Annäherungen an die ‚kreative‘ Stadt*. eds. Alenka Barber-Kersovan, Alenka; Kirchberg, Volker & Kuchar, Robin, 169-198. Bielefeld: transcript.
- Kirchberg, Volker & Kagan, Sacha. (2013). "The Roles of Artists in the Emergence of Creative Sustainable Cities: Theoretical Clues and Empirical Illustrations". *City, Culture, and Society* 4 (3): 137-152
- Kokot, Waltraud; Gandelsman-Trier, Mijal; Wildner, Kathrin & Wonneberger, Astrid, eds. (2008). *Port Cities as Areas of Transition: Ethnographic Perspectives*. Bielefeld: transcript
- Kreckel, Reinhard. (1992). *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Kuchar, Robin. (2020). *Musikclubs zwischen Szene, Stadt und Music Industries: Autonomie, Vereinnahmung, Abhängigkeit*. Wiesbaden: VS.
- Kuchar, Robin. (2014). Musikproduktion in Hamburg: Musikschaffende im Spannungsfeld von Künstlerexistenz und neoliberaler Stadtentwicklung. In *Music City: Musikalische Annäherungen an die ‚kreative‘ Stadt*, eds. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg & Robin Kuchar, 217-244. Bielefeld: transcript, 217-244.
- Kühn, Jan-Michael. (2017). *Die Wirtschaft der Techno-Szene: Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer/ VS.
- Lefèbvre, Henri. (2006)[(1974)]. Die Produktion des Raums. In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie & Kulturwissenschaften*, eds. Jörg Dünne & Stephan Günzel, 330-342. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lena, Jennifer C. (2012). *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Lloyd, Richard. (2014). Differentiating Music City. Legacy, Industry and Scene in Nashville. In *Music City: Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*, eds. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg & Robin Kuchar, 139-168. Bielefeld: transcript.
- Lloyd, Richard. (2006). *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York: Routledge.
- Logan, John R. & Molotch, Harvey L. (1987). *Urban Fortunes. The Political Economy of Place*. Berkeley: University of California Press.
- Löw, Martina. (2001). *Raumsoziologie*. 1st edition, Frankfurt: Suhrkamp.
- Mayring, Philipp. (2010). *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 11th ed. Weinheim: Beltz.
- McGuigan, Jim. (2009). *Cool Capitalism*. New York: Pluto.
- McGuigan, Jim. (1992). *Cultural Populism*. London: Routledge.

- McKay, George, ed. (1998). *DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso.
- Music Venue Trust, ed. 2015. Understanding Small Venues. URL: http://musicvenuetrust.com/wp-content/uploads/2015/03/music_venue_trust_Report_V5-1.pdf (21.09.2015).
- Persello, Mara. (2013). Der Mythos St. Pauli zwischen Identitätsbildung und Gentrifizierung In: *Mythos Stadt – Stadtmythen*. vol. 10, eds. Eva Kimminich & Judith Stein, 185-217. Frankfurt: Peter Lang.
- Peterson, Richard A. (1990). „Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music“. *Popular Music* 9 (1): 97-116.
- Polk O’Meara, Caroline & Tretter, Eliot M. (2013). Sounding Austin: Live Music, Race, and the Selling of a City. In *Musical Performance and the Changing City. Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*, eds. Fabian Holt & Carsten Wergin Carsten, 52-76. New York: Routledge.
- Pütz, Karl-Heinz. (1999). Musikclubs. In *Handbuch der Musikwirtschaft*. 5th ed., eds. Rolf Moser & Andreas Scheuermann, 471-485. Starnberg: Keller.
- Reckwitz, Andreas. (2012). *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Reitsamer, Rosa. (2011). „Last Night the DJ Saved my Life“. Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- & Drum & Bass DJs in Wien. In *They Say I’m Different. Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, eds. Wolfgang Fichna & Rosa Reitsamer, 137-154. Vienna: Löcker.
- Rief, Silvia. (2011). Ordnungen der Nacht. Clubkulturen, Stadtentwicklung und Erlebnisökonomie. In *They Say I’m Different. Populärmusik, Szenen & ihre Akteur_innen*, eds. Wolfgang Fichna & Rosa Reitsamer, 37-58. Vienna: Löcker.
- Rottgardt, Elena M. (2010). Hamburg als Zukunftsstadt: die Speicherstadt und das Projekt der „HafenCity“. In *Stadtzukünfte in Deutschland. Strategien zwischen Boom und Krise*, eds. Michaela Paal, 19-38. Münster: Lit, 19-38.
- Rouleau, Jonathan. (2015). The “L” Train in New York City: Mediating the Brooklyn Music Scene(s). In *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes* vol. 1, eds. Paula Guerra & Tania Moreira, 565-568. Porto: Universidade de Porto, 565-568.
- Sassen, Saskia. (1996). *Metropolen des Weltmarkts: Die neue Rolle der Global Cities*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Schwanhäußer, Anja. (2014). Berlin Capitalism: The Spirit of Urban Scenes. In *Poor but Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, ed. Geoff Stahl, 103-121- Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Shuker, Roy. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Spencer, Amy. (2008). *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*. New York: Marion Boyars.
- Stahl, Geoff. (2004). “It’s like Canada Reduced”: Setting the Scene in Montreal. In *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, eds. Andy Bennett & Keith Kahn-Harris, 51-64. Basingstoke: Palgrave McMillan.
- Steets, Silke. (2007). „Wir sind die Stadt!“. *Kulturelle Netzwerke und die Konstitution städtischer Räume in Leipzig*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Thornton, Sarah. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Oxford: Blackwell.
- Threadgold, Steven. (2018). “Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and “Choosing Poverty””. *Cultural Sociology* 12 (2): 156-173.
- Twickel, Christoph. (2010). *Gentrifidingsbums – oder Eine Stadt für alle*. Hamburg: Edition Nautilus.
- Vogelpohl, Anne. (2012). *Urbanes Alltagsleben. Zum Paradox von Differenzierung und Homogenisierung in Stadtquartieren*. Wiesbaden: Springer/VS.
- Vogt, Sabine. (2005). *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlin*. Musiksoziologie vol. 14. Kassel: Bärenreiter.
- Wikström, Patrik. (2013). *The Music Industry: Music in the Cloud*. 2nd edition. Cambridge: Polity Press.
- Williamson, John & Cloonan, Martin. (2007). “Rethinking the Music Industry”. *Popular Music* 26 (2): 305–322.
- Zukin, Sharon. (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

Empirical sources and field materials cited in the article:

Interviews:

- I1: Andreas Schmidt: Molotow Club 2017
 I2: Leif Nüske: Mojo Club 2017
 I3: Charlotte Knothe, Viktor Marek, Ralf Köster: Golden Pudel Club 2017
 I4: Rocko Schamoni: Founder Golden Pudel Club, 2017
 I6: Karsten Schölermann: Live Komm, 2017
 I7: Andrea Rothaug: Rockcity Hamburg, 2017

Enghusen, Mareike. (2013). *Stammgäste statt Partyvolk: Mojo Club feiert Rückkehr*. Ham-burger Abendblatt, 03.02.2013.

Meißner, Sebastian. (2016). *Molotow. Reeperbahn, Hamburg*. Hamburg: Junius.

Mischke, Joachim. (2008). *Hamburg Musik!* Hamburg: Hoffmann & Campe.

Seufert, Michael & Sepp Ebelseder. (2001). *Trends aus dem Mojo-Club*. Hamburger Abendblatt, 13.07.2001.

Robin Kuchar. He holds a PhD in Cultural Sciences from Leuphana University Lüneburg, Germany. Currently, he works as post-doc researcher and lecturer at the Institute of Sociology and Cultural Organization at Leuphana University. His main research interests are culture and the city, DIY & underground scenes, production of culture, music industries, live music & music venues and cultural participation. He is member of the KISMIF network, co-initiator and co-series editor of Urban Music Studies (www.urbanmusicstudies.org). Leuphana Universitaet Lueneburg, Universitätsallee 1, C 14.111^a, D-21335 Lueneburg. E-mail: robin.kuchar@leuphana.de. ORCID: 0000-0002-3085-3333.

Acknowledgements

This article is widely based on the author's first book, *Music clubs between scenes, city and the music industry*, which was published in German in early 2020.

Receção: 16-05-2020

Aprovação: 03-06-2020

Citação:

Kuchar, Robin (2020). Music venues in transition. States of autonomy, dependence and subcultural institutionalization. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 25-41. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav3n2a2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav3n2a2)

SOMOS TODOS ARTISTAS⁷. UM EXERCÍCIO DE REFLEXÃO A RESPEITO DA AUTONOMIA CRIATIVA E DAS FORMAS DE CLASSIFICAÇÃO RELACIONADAS À CRIAÇÃO

WE ARE ALL ARTISTS. AN EXERCISE OF REFLECTION ON CREATIVE AUTHONOMY AND ON FORMS OF CLASSIFYING RELATED TO ART

NOUS SOMMES TOUS DES ARTISTES. UN EXERCICE DE RÉFLEXION SUR L'AUTONOMIE CRÉATRICE ET LES FORMES CRÉATIVES DE CLASSIFICATION LIÉES À LA CRÉATION

SOMOS TODOS ARTISTAS. UN EJERCICIO DE REFLEXION ALREDEDOR DE AUTONOMÍA CRIATIVA Y DE LAS FORMAS DE CLASSIFICACION RELACIONADAS A LA CRIACIÓN ARTÍSTICA

Cynthia Carvalho Martins

Universidade Estadual do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia, São Luís, Maranhão, Brasil

Camila Do Valle

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: O artigo discorre sobre a construção da identidade de artistas de rua tomando como referência o movimento "A Vida é uma Festa". Esse movimento ocorre desde 2002 e congrega artistas vinculados à música, às artes plásticas, ao teatro, à literatura de cordel, ao tambor de crioula, à poesia e ao bumba-meu-boi com apresentações toda quinta-feira no Centro Histórico de São Luís, Maranhão. A abordagem inclui reflexões sobre as expressões, manifestas através da arte de rua e como tais práticas engendram a construção de redes de solidariedade entre os "artistas de rua", de maneira a conferir um modo próprio de relação social. Na situação tomada para análise, o viés crítico das produções artísticas implica na construção de uma identidade centrada na negação da inserção nas relações de mercado e nas políticas institucionais.

Mots-clés: artistas de rua, mercado de arte, institucionalização, movimentos sociais e movimentos artísticos.

ABSTRACT: This article is about the construction of identities of artists working in the streets taking as reference the movement "Life is a party". This movement occurs since 2002 and put all together artists from the music, visual arts, dramatic art, literature of "cordel", "Tambor de Crioula", poetry and "Bumba meu bi" with performances every thursday in the center of the brazilian city São Luís do Maranhão. This approach includes reflections about expressions showed in this event as "art of the streets" or "art in the streets", as a singular mode of solidarity among the artists and a way to build social relations. In the case analysed here, the production of art implies a identity of artist that deny the institutional and market relations of meaning.

Keywords: street artists, art market, institutionalization, social movements, artistic movements.

RÉSUMÉ: L'article traite de la construction de l'identité des artistes de rue basée sur le mouvement « La vie est une fête ». Ce mouvement existe depuis 2002 et regroupe des artistes liés à la musique, aux beaux-arts, au théâtre, à la littérature de cordel, au tambour de crioula, à la poésie et au bumba-meu-boi au centre historique de São Luís, Maranhão. L'approche inclut des réflexions sur les expressions, manifestées à travers l'art de rue et sur la manière dont de telles pratiques engendrent la construction de réseaux de solidarité entre les "artistes de rue", afin de conférer un mode de relation sociale propre. Dans la situation analysée, le biais critique des productions artistiques implique la construction d'une identité centrée sur le refus de l'insertion dans les relations de marché et dans le cadre des politiques institutionnelles.

Mots-clés: artistes de rue, marché de l'art, institutionnalisation, mouvements sociaux et mouvements artistiques.

RESUMEN: Este texto hace un recorrido sobre la construcción de la identidad de los artistas en la calle y referencia para análisis de caso el movimiento "La vida es una fiesta". Este movimiento ocurre desde 2002 y conjuga artistas vinculados a la música, artes visuales, teatro, literatura de cordel, "Tambor de crioula", a la poesía y al "Bumba meu boi" con presentación todos los jueves en el Centro Histórico de la ciudad brasileña de São Luís do Maranhão. Este abordaje incluye reflexiones sobre las expresiones, manifiestas através del arte de la calle y como tales procesos de trabajo construyen redes de solidaridad entre los artistas de la calle, como un modo propio en las relaciones sociales. En la situación analizada, el criticismo de las producciones artísticas implica una construcción de una identidad apuntada a la negación de la inserción en el mercado así como niega el ámbito de inserción en políticas institucionales pré establecidas.

⁷ "Somos todos artistas" é uma expressão de Luiz Coelho, o Fumaça, ator e decorador falecido em 2018.

Palabras-clave: artistas callejeros, mercado del arte, institucionalización, movimientos sociales y movimientos artísticos.

1. Introdução

No famoso ensaio “Músicos de Rua” - integrado no livro *O valor do riso e outros ensaios* - Virgínia Woolf (2014) faz referência a um artista de aparência descrita como lamentável, que toca de olhos fechados, em transe de êxtase musical. A autora fala do temor do artista em ser despertado de seu transe por uma moeda que porventura um transeunte depositasse em sua caixinha de coleta das doações. Essa imagem construída no âmbito da literatura expressa a reflexão que pretendemos desenvolver neste artigo, concentrada na importância do envolvimento do “artista de rua” com a “dimensão estética”. Esse artista produz sua arte considerando a significância, para si e para os outros, as qualidades da afetividade gerada e, portanto, a constituição de uma dinâmica de identidade semovente, individual e coletiva a um só tempo, e este artista não o faz necessariamente em função de um ganho econômico ou de uma remuneração.

Woolf retrata a dificuldade da sociedade inglesa em aceitar os “artistas de rua”. A autora discorre sobre o fato de que a intolerância tem relação com o disciplinamento dos corpos da sociedade dita civilizada - na verdade, “civilizada” na esteira do processo imperialista europeu para a construção da ideia de Ocidente - em contraposição ao que classifica como a “ferocidade da música”. A “ferocidade da música” pode ser considerada como a ferocidade da arte, no sentido de não estar domesticada, seja pela dimensão pecuniária ou mesmo mercadológica. Na situação de “arte de rua” em São Luís do Maranhão, encontramos elementos relacionados à descrição da autora inglesa. Os elementos centrais na realização da pesquisa dizem respeito ao fato de tais práticas artísticas estarem relacionadas a um “modo de vida”; de envolverem uma coletividade e serem marcadas por uma “autonomia” dos produtores artísticos. Essa autonomia diz respeito a uma prática que não passa necessariamente por instâncias de formação formalizadas; nem por uma inserção direta nos mecanismos de legitimação operados a partir de configurações do “mercado”, seja este constituído por uma concessão ao público ou a partir das formulações de políticas culturais institucionais.

A situação empírica observada, ao longo de quinze anos, diz respeito ao movimento “A Vida é Uma Festa”, com a inclusão de reflexões relativas aos temas relacionados à construção de identidades, dos artistas e de seu público – muitas vezes também de artistas -, e à denominada “arte de rua”. Na situação em análise, os artistas se reúnem todas as quintas-feiras, precisamente no “Beco dos Catraieiros”, em frente à Baía de São Marcos, no Centro Histórico, em um palco improvisado, para “celebrar a alegria”, de modo público, em plena rua. Como disse a quebradeira de coco babaçu, quilombola, extrativista Dona Nice Machado Aires, e isso já foi lembrado pelas duas autoras que ora se apresentam em publicação da coleção “Narrativas quilombolas”, da qual foram organizadoras: “cantar e dançar também pode ser uma forma de luta”.

Ressaltamos que as entrevistas realizadas para construção desse artigo ocorreram para que se tivesse um registro da visão dos artistas. Entretanto, foram as observações diretas e conversas informais as fontes que mais auxiliaram na estruturação dos argumentos.

A pretensão desse artigo é trazer elementos reflexivos construídos a partir de uma interação social. O envolvimento emocional vem se dando ao longo de anos de inserção e nos permitiu a realização de observações dessas situações e certo envolvimento com esses mundos interiores tão complexos, como quaisquer outros mundos interiores, mas fomos recortando singularidades específicas. Contudo, neste caso, envolvendo uma resistência ao instituído e uma afirmação de

diferenças profundas ao instituído como legítimo e ou como oficial. Essa inserção, difícil de datar, tem implicações no nosso próprio modo de vida, na medida em que somos poetas e, mesmo com trajetórias distintas, sempre tocamos com nossos olhares e com nossos corpos esses universos de reprodução social e subjetiva das identidades de “artistas”. Cada uma à sua maneira, com intensidades distintas, mas com a condição de envolvidas, longe de nos fazer abdicar de uma visão crítica, nos instiga a nos relacionarmos com as situações a partir de aproximações e afastamentos. A própria condição de mulheres nos coloca na posição - talvez por isso tenhamos começado com Woolf - de observadoras das relações de gênero. E mesmo que as perguntas a seguir não sejam as norteadoras do presente texto, não podemos nos furtar de fazê-las: - E as mulheres? Por que as artistas são em menor número que os homens? Pode ser que não seja uma questão de número e sim de reconhecimento? E as mambembes mulheres? Como vivem nas ruas? As ruas são públicas e, portanto, masculinas? Em alguma medida, podemos dizer que as ruas têm gênero ou que estabelecem relações de poder em torno das identidades de gênero também no caso das artistas?

Consideramos que falar da condição de criação e de sua relação com o mercado ou mesmo classificar a arte, ou seu valor, se constitui em tarefa que exige uma sensibilidade e uma afetividade reflexiva que deve ser cultivada para expressar tanto ternura quanto delicadeza – como objetivos relacionais e constitutivos de um ambiente social desejável, se queremos concordar com a posição proposta por Woolf. Vejamos o que ela nos diz: “sempre devemos tratar com ternura os esforços dos que se empenham com sinceridade para expressar a música que existe neles; pois o dom⁸ da concepção é por certo superior ao dom da expressão(...)” (Woolf, 2014: 27). Aqui, a comparação entre concepção e expressão se faz de maneira absoluta para fins de prosseguimento da reflexão. No entanto, do ponto de vista artístico, musical, poderemos sempre pensar em “expressão” como algo que pode ser mesclado à concepção. Pensemos em alguns intérpretes não compositores para os quais sua arte consiste justamente em uma espécie de “tradução oral” que acrescenta sentidos ao que é cantado ou executado. Lembremo-nos, na música popular, das intérpretes Maria Bethânia, Gal Costa, Nara Leão. Lembremo-nos de Ney Matogrosso. São intérpretes envolvidos com a concepção de uma interpretação. Com a “tradução oral” da melodia e da letra de uma canção. Não prosseguiremos acumulando exemplos. Foi para deixar sublinhado nosso respeito pela criação interpretativa. E nomeamos exemplos largamente conhecidos com a intenção de abranger uma ampla comunidade de leitores.

2. Sobre “A Vida é uma Festa”

O Movimento “A Vida é uma Festa” reúne todas as quintas artistas de rua para uma comemoração marcada pelo improviso a partir de apresentações, no pequeno palco de rua, daqueles artistas presentes na noite. De forma ininterrupta, ao longo de dezesseis anos, os artistas de rua se reúnem

⁸ Sobre a palavra “dom” nos demoraremos páginas adiante. Não sem antes ressaltar um dado reflexivo ao utilizarmos esta palavra que, historicamente, tem longo percurso na arte e cria fortes vínculos com as concepções românticas. Acreditamos que há um deslizamento da percepção do “dom”, que mantém suas emanações românticas, mas encontra um novo vigor significativo nas subjetividades dos artistas aqui relacionados; um vigor significativo ancorado na dimensão de resistência e coletividade como estratégia para escapar do elemento compulsório institucional ou mesmo do sufocamento das singularidades em prol da reprodução de padrões pré-estabelecidos. Para recordar o sentido habitual da palavra na história da arte, citamos Pierre-Michel Menger, diretor de estudos no CNRS: “É com a celebração dos valores da inspiração, do dom, do gênio, da intuição, da criatividade que triunfou, na era romântica, o individualismo artístico, entendido simultaneamente como o princípio e o resultado da concorrência entre os artistas na sua procura sistemática de originalidade estética, e como o produto da concepção, então muito difundida, segundo a qual o artista é o indivíduo por excelência, a pessoa realizada na essência da sua humanidade” (Menger, 2005: 15).

com apresentações abertas, em pleno Centro Histórico de São Luís. Sem programação definida, os espetáculos se sucedem de modo a incorporar os viajantes, malabaristas, cantores, poetas de passagem, e representantes de manifestações como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e bambaê de caixa em passagem pela cidade de São Luís. Ali, ocorre também lançamento de livros⁹, eventos de movimentos sociais¹⁰ e manifestações de contestação e denúncia de violências contra artistas, quilombolas e militantes. Antes de continuar descrevendo o espetáculo que toma conta da rua, faremos uma breve digressão de modo a situar os integrantes do movimento “A Vida é uma Festa” entrevistados nessa pesquisa. Ressaltamos que, dentre os artistas, há aqueles que permanecem de modo mais constante e outros que participam esporadicamente. Privilegiamos entrevistar os artistas com um vínculo mais efetivo com o movimento, a fim de enfatizar que as relações sociais entre tais artistas são antigas, remontando ao período anterior ao próprio movimento.

O primeiro deles, Zé Maria Medeiros, músico, integrante do movimento poético conhecido como “Movimento dos párias” e idealizador deste que se tornou outro movimento, intitulado “A Vida é Uma Festa”, conhecemos desde os anos noventa. Com o mímico Gilson César, as relações sociais ocorrem desde os anos noventa, quando a Praia Grande, como bairro histórico, sequer tinha passado por uma reforma governamental instituído como “Projeto Reviver”. As conversas ocorriam no mercado das Tulhas, em bares e locais de residência, hoje transformados em lojas de artesanato. Gilson César é um artista maranhense, mímico, autodidata, e que desenvolveu sua arte a partir de observações do bumba-meu-boi. Estudou de maneira autodidata o trabalho de mímicos como Marcel Marceau e do mestre do butô Kazuo Ohno. A cantora e compositora Célia Sampaio, conhecemos no terreiro de candomblé Ilê Axé Olodumare, quando estávamos realizando uma pesquisa para o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. De convivência mais recente, destacamos o artista plástico Mondego e a artista Telma Lopes. A última tem pintado murais com personagens emblemáticos e pouco reconhecidos nacionalmente das artes maranhenses, como Maria Aragão e Maria Firmina dos Reis – esta que foi a primeira romancista mulher no Brasil, nos últimos anos tem ganhado espaço justamente em virtude da valorização que a identidade dela, como mulher e negra, reelabora do espaço social de circulação dessa identidade na historiografia literária nacional, tendo sido republicada por editora de grande circulação.

Ressaltamos que há artistas frequentadores do “A Vida é uma Festa” entrevistados nesse artigo, que, além de terem a rua como palco, já realizaram espetáculos artísticos em teatros locais, a exemplo do espetáculo “Sou Só Assim Soul”, no qual o dançarino Hélio Martins alia a dança à poesia.

Uma observação a ser realizada refere-se à poesia no cenário artístico de São Luís. A poesia parece transitar entre as diferentes artes, tendo lugar na música, no cinema, nos espetáculos de

⁹ Ednaldo Padilha, conhecido como Cabeça, quilombola de Camaputua lançou seu livro “Resistência e Fé” ali em 2016.

¹⁰ Foram realizados eventos do Movimento *hip-hop*, Movimento dos cordelistas, Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu -MIQCB (2010); evento dos estudantes do DCE (2016); evento “Contra o Golpe” (2017), a I e II Virada Cultural, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia (PPGCSPA), com a presença dos antropólogos Roque Laraia e Alfredo Wagner.

teatro e nos espetáculos de dança. A literatura de cordel¹¹ ocupa um lugar nos espetáculos de rua, retratando fatos políticos nacionais e situações de conflitos locais.

Passemos à descrição do espetáculo que inicia com os integrantes de um tambor de crioula conhecido como “Tambor da Lua”, capitaneado por mestre Macaxeira e aberto para aqueles que quiserem e souberem tocar os três tambores: *grande*, *pererengue* e *meião* ou dançar e *pungar*. O *pungar* é uma saudação entre mulheres que compreende o ato de conectar um umbigo a outro na dança de maneira a indicar que uma mulher deve ceder à outra a possibilidade de dançar em frente aos tambores.

O espetáculo a céu aberto reúne espectadores assíduos, transeuntes e turistas e, de longe, observa-se uma fogueira para esquentar os tambores que marcam o início das apresentações. Após o tambor de crioula, desenrola-se um espetáculo aberto no qual espectadores e artistas misturam-se. Aquele que quiser mostrar a sua arte pode solicitar subir ao palco e, por vezes, mesmo fora do palco ocorre um espetáculo composto por malabaristas, dançarinos e outros artistas. Em meio às apresentações, um fotógrafo com uma câmera que nada registra, talvez para expressar o anonimato e efemeridade do momento.

Presencia-se, no movimento “A Vida é uma Festa”, a existência de outras manifestações sem inserção na lógica de mercado, como, por exemplo, o “bumba-meu-boi” e o “tambor de crioula”. Tais manifestações são parte do movimento e, ali, ocorrem interações de distintas ordens com redes de solidariedade que implicam, por exemplo, na denúncia de situações de violações aos direitos dos “povos e comunidades tradicionais”. Percebemos que, em todas essas apresentações, predomina uma desconsideração do mercado como objetivo principal a ser conquistado. Mesmo uma ideia de lucro com a venda de um produto específico é secundarizada, embora possa ocorrer. Circulam chapéus de palha para que os espectadores coloquem um valor em dinheiro de acordo com sua vontade. O que pode estar em jogo são a manutenção de um modo de vida, a construção de uma identidade do artista de rua ou, ainda, a reprodução de um modo de produção de afetividades e de uma autonomia crítica em relação ao que se convencionou chamar “arte” pelo mercado ou pelas instituições de “consagração”.

A construção identitária do artista deve ser entendida como um processo que passa pela mobilização, não necessariamente uma mobilização formal, em um movimento social, mas o compartilhar de uma percepção do mundo social. Dabul (2001) aborda a experiência coletiva vivenciada pelo artista como construtora de sua posição social e, conseqüentemente, da sua identidade. Ao deslocar o foco daquilo que é produzido para a prática artística em si, deslinda as relações sociais que envolvem o fazer artístico. Essa perspectiva auxilia na percepção da construção do artista, no caso em análise do artista de rua. No caso dos artistas do “A Vida é uma festa”, essa construção passa por um modo de vida próprio e pela construção de redes de solidariedade e de identidades com dinâmicas singulares, afirmadas no dia a dia, no fazer artístico. Essas singularidades estão envolvidas, também, em uma disputa em camadas: não só pelo espaço público concreto, mas pela atribuição de sentidos específicos e variáveis para esse espaço público e, por conseguinte, sobre o que seria “espaço público”. Aqui, vemos o sentido de “rua” se mesclar

¹¹ Destacam-se como cordelistas Moisés Nobre e Paulinho Nó Cego.

ao sentido do “fazer artístico” como, também, às próprias identidades de artistas que ali se constituem e se reproduzem.

No trecho da entrevista realizada com o músico Zé Maria, a seguir, podemos ter uma ideia do processo de consolidação do movimento nas lutas enfrentadas para mantê-lo:

Zé Maria – A construção desse movimento tem relação com uma dimensão política do próprio papel da rua, a rua como o lugar da manifestação pública e aqui uma manifestação de artistas. Ao longo desses anos funcionamos sem recursos e essa é a garantia de uma autonomia. Não tivemos incentivo de nenhuma empresa e, aqui, as pessoas parecem fazer arte porque gostam. Mas em meio à alegria, as dificuldades se colocam, pois volta e meia vem exigências institucionais de licenças, de não acender a fogueira, de não trabalhar com o fogo. E, ao longo desses anos, foram gerações que frequentaram e temos mudanças também. Sou herdeiro da convicção de que arte tem que estar onde está o povo, com e para o povo, sendo o povo o útero de toda a arte e me perfilo como artista de rua, na rua para a rua, espaço democrático, aberto e acessível. Durante este período de 17 anos, fizemos 886 edições d’ “A Vida é Uma Festa” e atravessamos diversos governos. Uma atividade tão duradoura mostra que a arte é agregadora.

Conforme o depoimento, está em jogo uma irreverência face à incorporação de uma classificação oficial ou mercadológica aos “projetos criadores” dos artistas. Os artistas vinculados ao “A Vida é uma Festa” possuem uma autonomia fundamentada em suas formas próprias de produção e circulação dos bens culturais, de âmbito mais direto e sem intervenção de instituições. Os produtos culturais estão fortemente vinculados a formas de percepção e a uma dinâmica própria na qual se reconhece valores culturais específicos (Magnani, 1984). Face à inexistência ou à precariedade de uma política cultural, a criação artística ocorre a partir de iniciativas próprias, centradas em uma interação entre os artistas para exercerem sua arte. Pode-se dizer que as ações oficiais têm limitado os movimentos de rua, conforme depreendemos de outro trecho do depoimento de Zé Maria:

Zé Maria - O Estado acha que a paz é uma rua sem gente (...) está impondo o cinza pra todo lado. Isso não é segurança, é tristeza. Ultimamente, temos sido constantemente visitados pelos órgãos de vigilância do Estado com um único objetivo: que licenças sejam tiradas.

A precariedade das condições de produção nem sempre resulta em impedimento para a produção artística. Lígia Dabul e Rodrigo Barreto, em pesquisa com artistas plásticos que pintam retratos nas ruas do Rio de Janeiro, precisamente no Largo da Carioca, demonstram como tais artistas enfrentam dificuldades, mas, apesar disso, não deixam de exercer seus ofícios. “Eles experimentam profunda e prolongada frustração com sua arte, e permanecem envolvidos na sua produção ainda que em condições que consideram adversas” (Dabul & Barreto, 2014: 3). No caso analisado, as dificuldades envolvem a própria sobrevivência e também a dificuldade no exercício da arte de rua. A seguir, depoimentos de artistas de São Luís sobre essa questão:

Anderlucy - A arte de rua é difícil, temos dificuldade, mas o chapéu está aí, nós rodamos o chapéu esperando sobreviver mesmo, mas amamos o que fazemos.

Zé Maria - As dificuldades se dão com o poder público, nós não temos licença e somos frequentemente abordados por policiais, eles querem disciplinar a nossa arte, que nos

confinemos em espaços privados. É difícil a sociedade admitir a resistência, ela incomoda.

Nas situações que pesquisamos, a negação não é somente do mercado, vai para além: inclui uma afirmação identitária no modo de ser, fazer, compartilhar, viver o compartilhamento e pensar sobre o feito, selecionando memória, elaborando a reflexividade. São relações comunitárias que estão em jogo, nas quais a noção de pertencimento está presente. São situações nas quais predomina uma autonomia dos artistas de rua em relação às classificações institucionais e uma resistência em relação às próprias políticas governamentais. Em algumas situações, criam a arte e criam os instrumentos de produzir a arte, criam a festa e os instrumentos da festa, os tambores e as letras das músicas. Criam a arte e seu público. E talvez seja essa formação de público, que é formação de sensibilidades, o incômodo mais inquietante para as instituições, incluindo o mercado. A estética está vinculada à ética na autonomia e na autenticidade da produção, assim como na inseparabilidade do “fazer a festa” envolver uma rede de relações nas quais o que conta é a percepção da interdependência, a existência coletiva, a solidariedade.

3. A arte de rua

A “arte de rua” - aquela praticada por mambembes, aventureiros e viajantes - é viabilizada em função de “um sonho”, “uma vontade artística que pulsa”, “uma tentativa de estar à margem do sistema para questioná-lo”. São excertos de entrevistas que retiramos dos depoimentos de artistas que produzem sem qualquer incentivo governamental e com um envolvimento existencial. A autonomia pessoal e criativa desses artistas ao sobreviverem com o que lhes é doado pelo público contrasta com as suas condições materiais de existência.

As classificações sobre essa produção como um “dom” ou algo que “vem da alma” aparecem frequentemente nas entrevistas realizadas. Vinculam a esfera do invisível ao visível, do imaterial ao material, em uma espécie de alquimia existencial que fabrica um tecido vital singular, único em cada caso, e oferecem ao público a possibilidade de uma formação para além das academias ou projetos de governos.

O poeta e músico Zé Maria estabelece uma diferença entre a “arte de rua” e a “arte na rua”, distinção vinculada à trajetória do artista. Para o entrevistado, o artista pode ter uma inserção de vida na rua ou simplesmente se apresentar na rua. Essa distinção está bem colocada na entrevista transcrita a seguir:

Zé Maria – Porque na rua pode ter tanto uma arte urbana, feita de materiais percíveis, que pode ser chamada de tosca, ou que as pessoas classificam como uma arte menor. E também na rua a gente vai encontrar artistas que tem linhagem, formação e que estão na rua rodando chapéu ou não. A rua é palco de todos os artistas e de todas as artes. A arte nasce na rua, desde a Grécia. A exibição na rua é milenar.
P: E aqui? Quero saber daqui...

Zé Maria: Tem a arte de rua e a arte na rua. As grandes orquestras tocam na rua, mas os artistas podem não viver na rua, podem se apresentar eventualmente na rua. Essa arte é diferente daquela do mambembe que vive na rua, produz na rua e viaja, viaja. É muito diferente. Mas já vi grandes corais se apresentando também na rua. E aqui na “Vida é uma Festa” os artistas são de rua, e não somente de São Luís, tem muitos artistas latinos, viajantes.

Os artistas referidos ao movimento “A Vida é uma Festa” trazem consigo um potencial crítico, de posicionamento político e de irreverência aos padrões sociais instituídos. Possuem forte relação com manifestações de terreiros e alguns artistas são de terreiros. Há, inclusive, um altar na Cia Circense de Teatros e Bonecos¹² com a imagem de São Benedito, referida ao tambor de crioula do Maranhão, cultuada pelos povos de terreiro que frequentam a Praia Grande. É considerado como um “altar artístico” em meio aos santos cultuados nos terreiros. Há cazumbás e outros personagens do bumba-meu-boi. O cazumbá ou cazumba é um ser andrógino, uma mistura de gente e bicho, mascarado e vestido com roupa colorida. Ele ocupa uma posição importante nos rituais de Bumba-meu-boi, possui chocalhos pelo corpo, que tocam quando ele se balança.

A citação à Grécia feita pelo músico Zé Maria convive com a referência à afrorreligiosidade do altar da bailarina Ana Duarte. E com outros materiais aparentemente díspares ou aleatórios que se articulam fazendo tocar ou dançar os corpos que por ali vibram e produzem sensações e sentidos. No entanto, tanto na citação da Grécia como na do altar de referência católica e afrorreligiosa, o que chama a atenção é uma recusa à ortodoxia das classificações ou a formas governamentais de organizar a arte e os artistas.

Ao pensar a “tradição”, a linearidade não deve ser considerada como orientando a análise: a percepção deve centrar-se na circunstancialidade em jogo (Martins, 2010). Nas situações que observamos na cidade de São Luís, os artistas de rua vivenciam uma prática de ação coletiva e a dicotomia “arte” x “cultura popular” é insuficiente para caracterizar esses “movimentos”. Aqueles oriundos de comunidades tocam e todos dançam o tambor de crioula. Os tambores rufam nos shows dos assim chamados “artistas de rua”. Enfim, a separação torna-se impossível de ser pensada. Entretanto, esse movimento artístico não cabe em classificações da arte oficial, nem tampouco é idêntica à denominada “cultura popular”: ela brota nas margens e possui sua própria força mobilizatória e estética. Portanto, pensar tais projetos criadores implica em pensá-los às margens da “arte reconhecida” e, por conseguinte, pensá-los como formas novas ou mesmo como um pensamento em ação de construção de novas formas, ainda que não seja programática esta ação.

Em relação à arte de rua, seu reconhecimento como possuindo valor é fruto de um trabalho coletivo de construção, assentado na insistência da recusa do seu caráter meramente comercial ou institucional. Está presente o que Pierre Bourdieu denomina de “denegação do econômico” (Bourdieu, 2002), mas, ao mesmo tempo, na situação analisada, presencia-se uma negação dos valores consagrados e a incorporação de uma mudança nesses valores. A arte de rua é marcada por um convívio.

As práticas culturais dos artistas, assim como as manifestações dos povos e comunidades tradicionais só passam a ter legitimidade para o olhar externo quando atreladas ou ao mercado, ou ao Estado, instâncias classificatórias da oficialidade. Quando estão inseridas nos modos de vida, sua riqueza criativa não possui legitimidade e nem reconhecimento externo. Somente o próprio grupo social dimensiona a força de suas práticas culturais e as vinculam a lutas identitárias com vínculos pela luta relativa ao reconhecimento da territorialidade.

¹² A Companhia Circense de Teatros e Bonecos é uma casa de arte situada no Centro Histórico de São Luís.

A historiadora de arte Aracy A. Amaral nos mostra que essas questões e embates têm outros episódios no Brasil dos anos 50 e 60, momentos em que foram levados a sério como temas fulcrais de uma revitalização do papel do artista e do intelectual no país. Em *Arte para quê* – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970, ela nos descreve uma camada que poderíamos chamar de arqueológica da centralidade do conceito de “cultura popular” para o que estamos discutindo. Ela localiza o espriar do conceito de “cultura popular” no Brasil em Pernambuco a partir de grupos independentes e artistas que ajudaram a pensar iniciativas que vieram a se tornar governamentais por volta de 1958 naquele estado com a eleição de Miguel Arraes. No capítulo “Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”, Aracy Amaral nos conta do MCP (Movimento de Cultura Popular) como precursor:

“Por sua natural articulação com a arte popular da região, que emerge com força maior que em outras áreas do País, em decorrência da forte tradição cultural, o Nordeste foi, de certa forma, o precursor no ‘descobrir’ e ‘assumir’ a importância do popular neste início dos anos 60, através de organismos especialmente criados para esse fim. (...)O nome de ‘Movimento de Cultura Popular’ nasceu por sugestão de Arraes, que lembrou um movimento de lideranças juvenis existente na França, e que se denominava *Peuple et Culture*: ‘É daí mesmo que sai o nome’, lembrou Arraes, e ficou ‘Movimento de Cultura Popular’” (Amaral, 2003: 317-318).

Artistas e intelectuais objetivados em coletivos já existiam ali. O que o poder público fez foi elaborar suas políticas a partir do reconhecimento da força de transformação social da arte e da rua, o que foi possível fazer, até certo ponto, adentrando a década de 60.

4. Criação, dom e técnica

Para um artista se tornar artista é preciso investimento de tempo ou mesmo técnico. Esse aprendizado, no caso dos representantes de povos e comunidades tradicionais, ocorre no dia a dia, a partir de um “saber fazer” repassado sem uma formalidade. No caso dos artistas de rua, em algumas situações, mesmo com uma formação técnica, essa nem sempre é continuada, embora a sua interrupção possa abrir portas para uma outra forma de continuidade da criação.

Entretanto, percebemos, pelas conversas informais e entrevistas, que a noção de “dom” e “saber de nascença” coloca-se como uma verdade que “vem da alma”. Segue um trecho da entrevista com o mímico Gilson César:

Gilson César: Eu acho que eu tive uma coisa comigo de desde cedo eu muito definido, então, assim, por essa definição e identificação com essa linguagem, eu busquei. Com toda a dificuldade, passando por tudo, tudo, nada que eu cheguei, aonde estou chegando. Ainda continuo com dificuldade. Então, sempre foi com a dificuldade. Aprendi a ter foco nessa busca dessa arte que eu acreditei e, alguns momentos, lógico, eu fiquei um pouco, eu me senti um pouco com vontade de desistir, já pouco tempo já quis desistir, mas eu percebo que é uma coisa da alma, que vem da minha alma.

P: Como assim?

Gilson: Eu não tive tempo pra pensar em outra profissão, porque, assim, eu fui de cabeça. Então, quando eu entrei pra ser mímico, quer dizer, o mímico vem de um dom natural que um cara me disse, tu tens um dom natural da mímica, agora tu só vai ter que estudar as técnicas, evoluir tecnicamente, que talvez seja uma arte técnica.

Na trajetória desse artista, a formação técnica está coadunada com o “dom” e o “trabalho da alma”, e a classificação de artista não exclui a de artista de rua e artista de teatro ou mesmo artista

popular. Na entrevista realizada, essas categorias aparecem relacionadas a contextos próprios de atuação.

Em alguns depoimentos, o saber técnico aparece como associado ao saber artístico. Entretanto, tal associação não exclui a noção de dom. Segue excerto do depoimento de Zé Maria Medeiros sobre essa questão:

Zé Maria - Pinto e desenho, mas tive técnica para isso, fiz engenharia, não terminei, mas fiz algumas cadeiras e aprendi essa técnica que transpus para meus desenhos. Essa é uma das minhas habilidades, um dos meus dons. Agora, tudo é muito misturado quando se trata de arte: a arte é popular, a cultura popular é artística. E aí? Não, a experiência mostra que não é assim. Um dia desses veio aqui na Companhia uns colombianos, índios, simples, e cantaram, tocaram. Era arte.

Percebe-se, pelo depoimento, que à separação “arte de rua” e “arte na rua” soma-se uma impossibilidade em classificar de modo imobilizado os gêneros artísticos ou distinguir entre algo assiduamente identificado como “cultura popular” e “arte”. No entanto, percebe-se, também, que a comunidade que realiza essa “arte de rua” ao longo de todos esses anos, constituindo um movimento e uma identidade, a partir do coletivo “A Vida é uma Festa”, também conquista esse lugar que é de uma “autonomia” do poder de classificação. Vimos isso na citação do trecho da entrevista recém transcrito: chegou o grupo indígena, fez uma apresentação musical e o integrante do “A Vida é uma festa” declara; “Era arte”. Essa posição de classificação é construída de diferentes formas: com a passagem por instituições formadoras e títulos acadêmicos e ou a partir de relacionamentos e convívios nas instituições consagradoras que publicam ou decidem quem é o curador. O que este movimento que estamos analisando nos demonstra é a força mobilizadora das ruas na classificação do que é “arte” e da necessidade de expansão desse conceito para que o poder político contido nessa ideia, sobretudo o poder de imaginar – a imaginação como força política, ideia desenvolvida por Hannah Arendt -, se espalhe socialmente como agente transformador e legitimador de mudanças.

Essa ideia da rua como força política legitimadora das artes encontra eco em outros espaços. Não vamos nos deter em outras manifestações, de outras cidades, mas o modo de ocupar e conceber a arte nas ruas também esteve presente em uma época de crise econômica violenta na Argentina, no início dos anos 2000. Esse “modo de vida” se articulou, lá, entre movimentos sociais e artísticos, e hoje temos o legado dessa articulação quando vemos espalhado pelo mundo o fenômeno das cartoneras (editoriais independentes cuja experiência fundacional se deu com a Eloisa Cartonera¹³, em Buenos Aires) e com coletivos de artistas como o TPS (Taller Popular de

¹³ Para recuperar o interesse das autoras no tema da arte *na rua* e *de rua*, lembramos que uma das autoras, Camila do Valle, fez parte, já em 2004, como poeta, do primeiro momento de fundação da Cooperativa Editorial Eloisa Cartonera, iniciada em 2003 pelo escritor e artista visual argentino Washington Cucurto, e foi curadora de duas mostras no MAC de Niterói com atividades de oficinas educativas abertas a públicos de escolas, garis e catadores de papel (2005 e 2007). Também no MAC, em agosto de 2007, foi curadora de uma mostra intitulada “Ouro sentimental”, com mais de vinte artistas e poetas argentinos ligados a coletivos de artistas e movimentos sociais. Como gestora e curadora, levou o artista Ricardo Pimenta, da *Galeria do Poste* de Niterói, para uma instalação, conjunta com a artista argentina Lucrecia Urbano, em um poste da Avenida Corrientes em Buenos Aires. Atualmente, há alguns anos, tem participado da *performance* coletiva e de caráter etnográfico “Natureza Viva”, com as artistas Nena Balthar e Lucia Vignoli, muitas vezes apresentada nas ruas – Rio de Janeiro, Niterói, Viçosa, Brasília, Belo Horizonte, e, em Portugal, Coimbra e Lisboa (http://teatroemcomunidades.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ebook_EIRPAC-2017.pdf). A autora Cynthia Carvalho Martins, antropóloga e também poeta e compositora, além de ter se apresentado diversas vezes no projeto “A Vida é uma festa”, esteve com o Coletivo Eloisa Cartonera durante todo o Fórum Social Mundial, em Belém do Pará, apresentando-se com

Serigrafia) e os artistas em torno da galeria Belleza y Felicidad. Todos esses movimentos já foram devidamente reconhecidos em seu valor material e simbólico pelas instituições que operam mecanismos de legitimação no campo da arte contemporânea em vários países. Na capital portenha, no MALBA (Museu de Arte Latino Americana em Buenos Aires), com mostras no Brasil, seja primeiramente no MAC (Museu de Arte Contemporâneo, concebido por Oscar Niemeyer em Niterói, Rio de Janeiro), em 2005, ou mesmo selecionados, como a Cartonera o foi, para feiras e eventos de consagração no mundo da arte. Eloisa Cartonera, como movimento, foi escolhido pela curadora Lisette Lagnado para fazer parte dos artistas convidados pela Bienal de Arte de São Paulo em 2006.

Analisando a representação dos artistas de rua, observamos que eles criticam essa dicotomia “arte” versus “manifestações culturais” e pregam o fim de uma hierarquia que submeteria a uma posição inferior as manifestações que vem dos grupos de povos e comunidades tradicionais. Segue depoimento do artista plástico Luís Coelho, conhecido como Fumaça, falecido em 2018, sobre essa impossibilidade:

Fumaça: Aqui todos nós somos artistas porque aprendemos uns com os outros, eu mesmo decoro os espaços artísticos com elementos da cultura popular, com abanos, com cazumbás. E estou até produzindo mini cazumbás, de modo artesanal, vendo para turistas, mas também dou de graça para os amigos. Mas dizer o que é arte e o que é cultura popular é separar o que é junto.

A presença de narrativas que fundamentam a cultura popular, tais como a história de Pai Francisco e Catirina, por vezes é transposta para espetáculos teatrais. Isso significa que qualquer forma de classificação distintiva entre arte e cultura popular ou de imobilização de gêneros pode ser apressada. Segue depoimento do artista mímico Gilson César sobre a habilidade em contar histórias e interpretá-las artisticamente:

Gilson César: Aí daí veio a primeira montagem: “O boi, o burro e o caminho de Belém”, de Maria Clara Machado, era peça de natal. Antes, no período natalino, a gente montava dramas natalinos; e no período junino, a gente montava as comédias: aí vinha o casamento na roça, a quadrilha, esse teatro popular, essa nossa manifestação... aí, comecei a militar o movimento de teatro, levando os espetáculos pra... eles mostram que existiam ... aí eu comecei a me caracterizar e nessa coisa de caracterizar, eu usava narrativa, mas trabalhava muito a mão. Então, eu tratava coisas do dia a dia, né... A maçã, escovar os dentes, lavar o rosto. Falando lá na comunidade... aí saía a minhoquinha... essa pantomima era narrar, são narrativas, aí eu, pra continuar produzindo, eu fazia uma parte do espetáculo que eram essas mímicas desenhadas, ilustradas, é a mímica clássica que ficou conhecida através de Marcel Marceau, que a pessoa acha que ele ligou muito, que a mímica não fala por causa dele, porque ele é o mímico mais famoso, o que mais divulgou essa pantomima, e eu na necessidade de me reconstruir, de superar o trauma de não poder ter ido ter uma formação numa escola, eu comecei a participar dos ensaios das manifestações populares, aí eu crio de forma natural essa narrativa lúdica do brincante do bumba meu boi.

performances de música e poesia no palco da mesma tenda do Fórum que o coletivo Eloisa Cartonera, acompanhada do poeta e artista Zé Maria Medeiros, em 2009. No mesmo ano, Cynthia também participou da instalação “Entre o Livro e a Liberdade” em Portugal, em que poemas “erguiam-se do chão, como girassóis à procura do leitor”.

5. Considerações finais

Em se tratando de política cultural no Maranhão prevalece uma política episódica, centrada em incentivos pontuais, durante as festas turísticas com um forte apelo à padronização. Os artistas de rua estão ausentes das políticas culturais. Ao invés de serem incentivados, são cobrados institucionalmente a partir da exigência de licenças e procedimentos legais e burocráticos. Prevalece uma imposição de que a arte de rua possua licenças similares às exigidas nos bares, estabelecimentos nitidamente comerciais.

O poder público insiste em classificar as formas de expressão, dividindo-as em “cultura popular” e “arte”, objetivando, em última instância hierarquizar saberes e dividir grupos. Nas situações analisadas, são as práticas culturais que oferecem os elementos da arte, ou seja, poderíamos pensar em uma inversão entre a clássica hierarquização entre “arte” e “cultura popular”. Entretanto as observações do movimento “A Vida é uma Festa” permitem pensar todas essas manifestações como modos de vida que fundamentam a construção identitária dos artistas, da arte, da rua como espaço de criação.

Poderíamos elaborar questionamentos em relação à classificação oficial que estabelece uma divisão clássica entre “arte” e “cultura popular”. Arte seria o que está nos museus, nos centros culturais? Aquilo que é valorizado pelo crítico acadêmico, pelo curador, pelo marchand, pelo turista? Cultura popular seria o que está inserido no modo de vida das famílias como representações de seus cotidianos, de seus calendários festivos? São as formas de expressão vinculadas a uma religiosidade e que passam a ser apresentados por esses mesmos produtores em ambientes distintos de suas comunidades? É possível essa divisão “arte de rua”, “arte” e “cultura popular”? Não estamos somente diante de formas de classificação arbitrárias?

Na situação dos “artistas de rua”, o reconhecimento aparece referido, em algumas entrevistas, como um “reconhecimento em função da alegria que a arte provoca no artista”, com um “vínculo com o presente que propicia “uma alegria, apesar da vida difícil”. Esse caráter aparentemente espontâneo da “arte” de rua poderia ser interpretado como o máximo da denegação do econômico, com funcionamento inverso da vivência dos artistas com “incentivo público”. É como se a arte oficial fosse reconhecida somente a partir das políticas culturais de instituições legitimadoras e ou com incentivos governamentais¹⁴.

Podemos asseverar que a existência do Bumba-meu-boi e do Tambor de crioula em São Luís pode ser lida como resultado de deslocamentos de quilombolas da Baixada Maranhense¹⁵, principalmente de Bequimão, Alcântara, Guimarães, Penalva, Matinha e Viana. Há situações nas quais predomina uma continuidade entre a situação da “comunidade” e “do bairro”. A própria “travessia” de Alcântara ou Guimarães, ou de qualquer outro município, se insere na lógica da

¹⁴ Temos aqui o par opositivo “o sujeito do desejo” e “o sujeito institucionalizado”. Judith Butler recupera essa ideia de Foucault e revela longa preocupação e digressão sobre este tema, explorando a questão desta oposição, a saber: “como assumir uma relação de oposição ao poder que esteja reconhecidamente implicada no próprio poder ao qual nos opomos”? E ensaia respostas: “ainda podemos pensar que o sujeito deriva sua ação precisamente do poder ao qual se opõe, por mais estranha e desagradável que esta ideia pareça” ou “[d]olorosa, dinâmica e promissora, essa vacilação entre o ‘já existente’ e o ‘ainda por vir’ é uma encruzilhada que religa cada passo que a atravessa, uma reiterada ambivalência bem no cerne da ação” O que ainda resta considerar, diz ela, é a “formação reguladora da psique”, já que o poder instituído, oficial, funciona não só para dominar ou oprimir, mas opera, também, para formar sujeitos. Como ocorre essa formação? (Butler, 2017: p.25-28).

¹⁵ Os conflitos vivenciados na região da Baixada Maranhense estão referidos à criação de bubalinos e apropriação ilegal das terras pelos designados fazendeiros (Almeida, 2005).

continuidade do território, envolvendo o transporte de produtos como “carvão”, “farinha” ou “feijão”, assim como produtos do babaçu, para serem vendidos nas feiras de São Luís. Podemos citar, no bairro da Liberdade, reconhecido recentemente como quilombo, o Boi do senhor Apolônio e o boi do senhor Leonardo. Destaca-se o boi de Laurentino, em um bairro conhecido como Fé em Deus, e o Tambor de Crioula do Mestre Felipe, em Vila Conceição, Coroadinho. Mestre Teté, organizadora do famoso Cacuriá, é do bairro do Coroadado. Todos esses bairros possuem relação com comunidades da Baixada maranhense. Todas essas manifestações recém descritas participam, às quintas feiras, das apresentações que ocorrem no projeto “A Vida é uma Festa” tornando-se parte do evento tanto quanto os artistas já apresentados anteriormente, ou seja, não há divisão aparente hierárquica entre as diferentes manifestações que ali se unem, todas elas são consideradas artísticas. Os artistas que cantam no palco aberto do “A Vida é uma Festa” são brincantes como cazumbás nas manifestações de Bumba-meu-boi já citados. As coureiras do Tambor da Lua dançam no Tambor do Mestre Felipe e, assim, sucessivamente, constituindo um grupo indivisível, situacional, em que todos, às quintas se apresentam como artistas no movimento “A Vida é uma Festa”.

Compreender como escapar e produzir escapes, linhas de fuga ajudará a pensar a arte de rua? Será que, sem reconhecimento oficial, estará atrelada somente a um modo de vida? Dependerá, portanto, da formação de um público, de sensibilidades específicas e do desenvolvimento de talentos a partir da informalidade das relações de rua. Sabemos que a complexidade é maior e, como poetas, sentimos certa necessidade e compreendemos os limites da reflexão, como ela nem sempre pode açambarcar e, ainda menos, alcançar definitivamente o sentido da beleza da vida. A beleza, portanto, como conclusão e força que principia a ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Alfredo Wagner Berno de; Shiraishi, Joaquim; Martins, Cynthia Carvalho (2005). *Guerra ecológica nos babaçuais*. São Luís: Lithograf.
- Amaral, Aracy A (2003). *Arte para quê – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel.
- Balthar, Nena; VIGNOLI, Lucia; VALLE, Camila do (2017). *Natureza Viva*. Acessado em 01 de dezembro de 2019. http://teatroemcomunidades.com.br/site/wp-content/uploads/2019/10/ebook_EIRPAC-2017.pdf
- Bourdieu, Pierre (2004). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira.
- Butler, Judith (2017). *A vida psíquica do poder – Teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica. Tradução Rogério Bettoni.
- Dabul, Lígia & Barreto, Rodrigo (2014). Fim de Linha na Arte: Pintores Retratistas de Rua. In: *Mana*. Volume 20, nº 1, Rio de Janeiro.
- Dabul, Lígia (2001). *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artistas*. Niterói: EDUFF.
- Martins, Cynthia (2010). Posfácio. In: OLIVEIRA, Tamara Fresia Mantovani. *Tradições Culturais do Quilombo da Fazenda*. São Paulo: PROAC, 2010.
- Magnani, José Guilherme Cantor (1984). *Festa no Pedço: cultura popular e lazer na cidade*. Ed. Brasiliense, São Paulo.
- Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador – Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora. Tradução: Vera Borges, Danielle Place, Isabel Gomes.
- Valle, Camila do. “Una ventana al paisaje (interior)”. (2007). Buenos Aires: Página 12, Suplemento de Artes Visuais. Acessado em 01 de dezembro de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-8438-2007-11-27.html>
- Valle, Camila do; MARTINS, Cynthia Carvalho; NUNES, Patricia Portela (orgs.) (2016). *Nice Guerreira: mulher, quilombola e extrativista da floresta*. Rio de Janeiro: Casa8.
- Woolf, Virgínia (2014). *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Cosac Naify.

Cynthia Carvalho Martins. Graduada em Ciências Sociais pelo Universidade Federal do Maranhão; Mestre em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão e Doutora em antropologia pela Universidade

Federal Fluminense. Cidade Universitária Paulo VI – Caixa Postal 09 – São Luís/MA. E-mail: carvalhomartinscynthia@gmail.com. ORCID: 000000027327855.

Camila do Valle. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Mestre e Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Pós-Doutorado em Literatura Comparada pelo Instituto Margarida Llosa da Universidade do Porto. Rua Marquês de São Vicente, 225, Gávea - Rio de Janeiro, RJ - Brasil - 22451-900 - Cx. Postal: 38097 E-mail: camiladvf@yahoo.com.br ORCID: 0000-0002-6614-5224.

Receção: 04-02-2019

Aprovação: 12-06-2020

Citação:

Martins, Cynthia Carvalho & Valle, Camila do (2020). *Somos Todos Artistas*: Um exercício de reflexão a respeito da autonomia criativa e das formas de classificação relacionadas à criação. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 42-56. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a3

REVISITANDO O GROTESCO: O INDEFINÍVEL COMO TRANSGRESSÃO NA ARTE

REVISITING THE GROTESQUE: THE INDEFINABLE AS TRANSGRESSION IN ART

REVISITER LE GROTESCO: L'INDÉFINIBLE COMME TRANSGRESSION DANS L'ART

REVISITACIÓN DE LO GROTESCO: LO INDEFINIBLE COMO TRANSGRESIÓN EN EL ARTE

Júlia Almeida de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise do grotesco como elemento transgressor de cânones artísticos, normas e discursos dominantes em diferentes momentos da(s) história(s) da arte. Desde a sua manifestação como categoria estética em descrições da *Domus Aurea* no século XV até os corpos desordenados que confrontam categorizações na arte contemporânea, o grotesco está em constante movimento e, apesar de não poder ser classificado, é imediatamente identificado como provocador do olhar. Sob a perspectiva da cultura visual, atrelada às questões de gênero e às políticas de identidade, são focalizadas obras que se apropriam dos excessos, do “anormal”, do “estranho”, do ambíguo, bem como de outras facetas grotescas, para subverter e sugerir resistências. Os resultados revelam que o grotesco é tido como estratégia política de insubordinação em diferentes contextos, dialogando inclusive com as atuais propostas de provocação do dissenso na arte contemporânea.

Palavras-chave: arte, grotesco, corpo, gênero, política.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the grotesque as a transgressive element of artistic canons, norms and dominant discourses, considering different periods in the art history(ies). From its manifestation as an aesthetic category in descriptions of *Domus Aurea* in fifteenth century to the disordered bodies that confront categorizations in contemporary art, the grotesque is constantly in motion and although it cannot be classified it is immediately identified as provocative. Approaches linking Visual Culture to gender issues and political identities are made by emphasizing works that incorporate the excess, the “abnormal”, the “uncanny”, the ambiguity and other grotesques’ manifestations to break boundaries. The results reveal that the grotesque can be seen as a political strategy in different contexts, including its dialogue with the current proposals of provocation of the dissent in contemporary art.

Keywords: art, grotesque, body, gender.

RÉSUMÉ: Cet article présente une analyse du grotesque en tant qu'élément transgressif des canons artistiques, des normes et des discours dominants à différents moments de l'histoire(s) de l'art. De sa manifestation en tant que catégorie esthétique dans les descriptions de la *Domus Aurea* au XVIe siècle aux corps désordonnés qui confrontent les catégorisations dans l'art contemporain, le grotesque est constamment en mouvement et, même s'il ne peut être classé, il est immédiatement identifié comme un regard provocateur. Du point de vue de la culture visuelle, liée aux enjeux de genre et aux politiques identitaires, les œuvres qui s'approprient les excès, l'“anormal”, l'“étranger”, l'ambigu, ainsi que d'autres facettes grotesques, sont focalisées pour subvertir et suggérer résistance. Les résultats révèlent que le grotesque est considéré comme une stratégie politique à différents contextes, en dialogant avec les propositions actuelles de provocation de la dissidence dans l'art contemporain.

Mots-clés: art, grotesque, corps, genre, politique.

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis de lo grotesco como elemento transgresor de cánones, normas y discursos dominantes artísticos en diferentes momentos de la(s) historia(s) del arte. Desde su manifestación como categoría estética en descripciones de la *Domus Aurea* en el siglo XV hasta los cuerpos desordenados que enfrentan categorizaciones en el arte contemporáneo, el grotesco está en constante movimiento y, a pesar de no poder ser clasificado, es inmediatamente identificado como provocador de la mirada. Desde la perspectiva de la cultura visual, vinculada a cuestiones de género y políticas de identidad, se enfocan obras que se apropian de los excesos, lo “anormal”, lo “extraño”, lo ambiguo, así como otras facetas grotescas, para subvertir y sugerir resistencia. Los resultados revelan que lo grotesco es visto como una estrategia política de insubordinación en diferentes contextos, dialogando incluso con las propuestas actuales para provocar disenso en el arte contemporáneo.

Palabras-clave: arte, grotesco, cuerpo, género, política.

1. Escavando o grotesco

Não há definição para o grotesco. Seu caráter multifacetado o torna um elemento irresoluto, aberto, livre de conclusões. Por não se encaixar em categoria alguma, é desviante, utilizado como exemplo do que não é a norma. O grotesco é tanto um evento mental, quanto uma propriedade formal, sendo sua história impossível de ser narrada. É confusão, mistura de formas, como sugere o teórico literário Geoffrey Harpham (2006) ao se aventurar na relação do fenômeno com a história da arte. Segundo Justin Edwards e Rune Graulund (2013), pesquisadores que exploram a interseção da literatura com a cultura visual, um dos pontos que envolve as formas grotescas é a sua manifestação no mundo material, corporal, na fisicalidade, e essa potência também é elemento marcante para a estudiosa de teoria crítica e gênero Mary Russo (1995), que indica que o corpo grotesco se manifesta através da heterogeneidade, do risco, dos excessos e das ambivalências. A incongruência e a incerteza das dimensões do grotesco nos permitem reconhecer a sua fluidez e a possibilidade de articulações e entrelaces com diferentes momentos na arte, na literatura e na cultura visual, em geral. De acordo com Harpham (2006), o maneirismo, o decadentismo¹⁶, o barroco, a metafísica, o absurdo, o surreal, a ironia, a sátira, a caricatura, a paródia, o carnaval e a dança dos mortos, nos levam a uma infinidade de possibilidades dentro do imenso labirinto que é o fenômeno.

O grotesco é a antítese da normalização exaustivamente estudada pelo filósofo Michel Foucault (1999a, 1999b, 2001). Normalização que, de acordo com o autor, pode ser entendida como um dos maiores instrumentos de poder da modernidade, responsável por impor uma homogeneidade, ao mesmo tempo em que manifesta uma individualização, que permite comparações árduas, pesadas, medições que forcem os seres humanos a se encaixarem em padrões e exaurir as diferenças. Russo (1995) se apropria dessa proposição entendendo o corpo feminino como “o outro”, catalogado e moldado para cada proposta de consumo, ainda que todos levem ao mesmo ponto: comprovar que são a exceção à regra. Sob uma ótica semelhante, o corpo feminino também surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como um corpo *estrangeiro*, tomando de empréstimo o termo empregado por Georg Simmel (2005) que o define como “[...] aquele que se encontra mais perto do distante”. Isto é, aquele que, através de crenças e construções sociais está longe de representar o acerto, o exemplar (Simmel, 2005: 265).

Essas considerações nos direcionam à metodologia da cultura visual que, nos termos da historiadora da arte Amelia Jones (2010), é um modelo de pensamento crítico constituído em torno da saturação de imagens da contemporaneidade, surgido a partir de pesquisas que buscavam uma fuga das limitações da história da arte, campo que, na sua tradição, criava uma separação entre a “alta” e a “baixa” cultura. Através da cultura visual, alinhavamos a investigação das artes visuais com questões de gênero, corpo, estudos performativos e crítica feminista, o que permite a realização de uma leitura política das imagens.

Etimologicamente, grotesco refere-se à “caverna” ou “gruta”, possui raiz latina, “*grotto*”, que se originou do grego “*krypte*” que significa “lugar oculto”. De acordo com o teórico literário Wolfgang Kayser (1957), a raiz italiana *la grottesca* e *grottesco*, serviu para caracterizar determinada espécie de ornamentação encontrada no final do século XV durante escavações em

¹⁶ Segundo a pesquisadora Cláudia Oliveira (2008), o Decadentismo se configurou no cenário francês do século XIX como uma sensibilidade estética próxima ao Simbolismo e “[...] envolvia uma renúncia às idéias de progresso, tanto espiritual quanto material, as quais haviam sustentado as discussões intelectuais desde o século XVIII” (Oliveira, 2008: 11).

Roma e em outras regiões da Itália, embora o grotesco como fenômeno seja mais antigo que o seu nome e a história completa dele devesse “[...] compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas” (Kayser, 1957: 17).

Segundo Russo (1995), as escavações do final do século XV representam um dos mais significantes e controversos achados da cultura romana no contexto do Renascimento, já que o que foi encontrado no local era quase irreconhecível: uma série de desenhos que combinavam vegetação com partes do corpo humano em arranjos bem elaborados. Kayser (1957) conta que a descoberta no Palácio de Nero, conhecido como *Domus Aurea* (Casa Dourada), de uma pintura ornamental antiga, havia chegado à Roma como nova moda e foi fortemente criticada pelo pintor e historiador Giorgio Vasari (1511-1574) como sendo bárbara por incluir elementos monstruosos, folhas crespas e volutas, figuras metade homem, metade animal, em geral coisas que não existiam – e por isso não eram aceitas pelo autor, já que ele se baseava no critério de verdade natural.

Não é preciso dizer que essas críticas, repetidas inclusive durante o século XVI, e mais tarde no século XVIII, por exemplo pelo historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), não afetaram a difusão do novo estilo de ornamentação que pode ser exemplificado através da encomenda feita em 1502 pelo Cardeal Todeschini (1439-1503) para a decoração das abóbadas da Catedral de Siena, dos ornamentos feitos em pilastras em 1515 por Rafael (1483-1520) e de trabalhos do gravador Agostino Veneziano (1490-1540), que trazem a hibridização de seres, metade homens, metade animais, animais saindo de plantas, folhagens e ornamentos variados com proporções distorcidas.

Além do grotesco ornamental, o contexto também operava os “absurdos” de artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516). Os trabalhos de Bosch, enigmáticos, sombrios, por vezes confusos e divertidos, tratavam recorrentemente de temas religiosos, a exemplo da tentação e do pecado, carregando um forte sentido onírico. Para Harpham (2006), o Renascimento assumia o lado fantasioso para tratar do grotesco que era frequentemente associado aos sonhos dos pintores.

Na Itália, exemplo do fenômeno que não deve deixar de ser citado é o de Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) que, na descrição do estudioso da literatura comparada Giancarlo Maiorino (2003), emana excentricidade através do estilo bizarro de retratos e uso de elementos lúdicos e extravagantes. A obra “Verão” (1563), por exemplo, parte integrante da série “As quatro estações” (1563-1573), revela a riqueza de elementos que, combinados entre si, formam uma figura humana. Como em um quebra-cabeça, as frutas, os legumes, as folhagens, o trigo – alimentos da colheita do verão -, foram articulados para compor um rosto excessivo e sorridente e um corpo vestido com a riqueza de detalhes dos brilhos e dos alinhavos. Segundo Maiorino (2003), os retratos de Arcimboldo podem ser lidos como um resumo de escolhas estilísticas na periferia dos ideais humanistas, totalmente distanciadas da proporção que estava em foco ao longo do século XV nas poéticas.

Ainda mais grotesco e relevante para o diálogo com a presente pesquisa, estão os retratos compostos por “cabeças reversíveis” no estilo palíndromo, feitos pelo artista que permitem diferentes interpretações conforme a mudança de orientação. A obra “O cozinheiro” (1570, Figura 1) é impregnada de formas grotescas macabras, mais ligadas ao pesadelo que aos sonhos renascentistas.

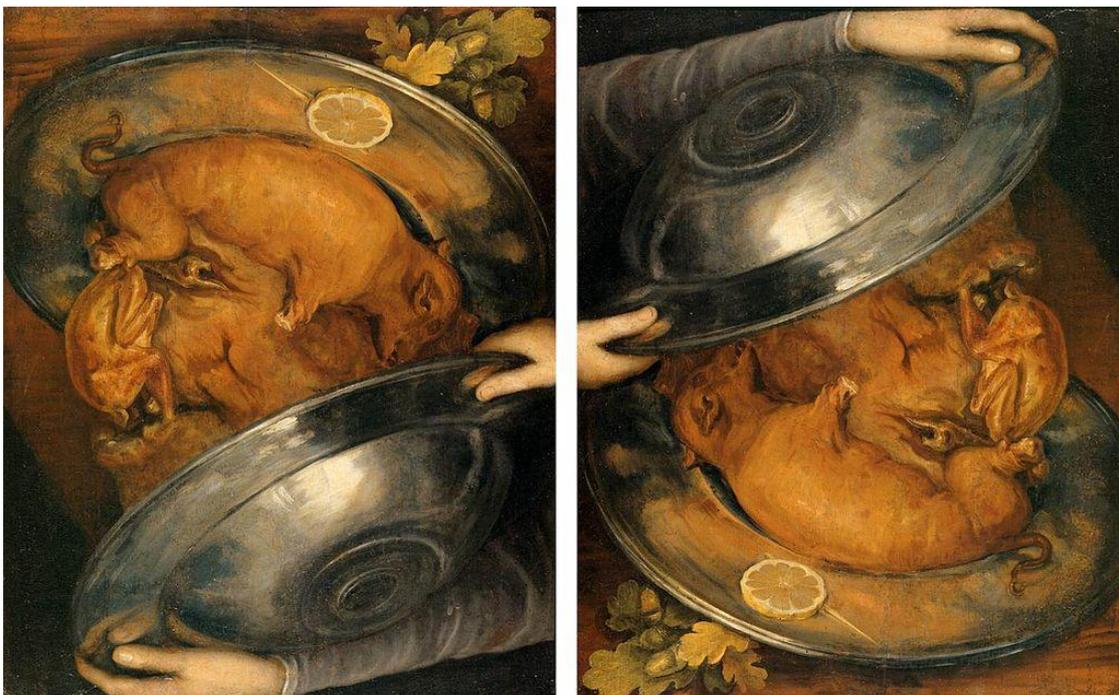


Figura 1: Giuseppe Arcimboldo, *O cozinheiro*, 1570. Óleo sobre madeira, 53 x 41 cm. Museu Nacional de Estocolmo

Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/arcimbold/>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Gordura excessiva, animais mortos justapostos e entrelaçados, servidos por uma mão delicada, compõem a imagem de um rosto grosseiro. O teor de mistura de corpos e orifícios reforça o caráter de ambivalência e ambiguidade, por exemplo, na mistura do olho do rosto humano com o da galinha e da orelha com o porco. A imagem invertida, ainda que à primeira vista apresente a disposição de um prato de comida, parece carregar uma conotação sexual mórbida com corpos retorcidos, se roçando em movimentos irregulares. Além dessa obra, Arcimboldo mantém a mesma linguagem de troca, inversão, excessos e sexualidade, sobretudo em “O jardineiro vegetal” (1587-90) e “Cabeça reversível com cesta de fruta” (1590).

As produções do artista indicam existir uma força na aplicação das formas grotescas do século XVI, sobretudo no cenário maneirista - frequentemente se opondo à seriedade filosófica do humanismo renascentista. Há muita ludicidade, paródia, exagero e disjunção. Em uma poética similar à de Arcimboldo, sobretudo em se tratando de excessos e excentricidade, estão as produções de Brenda Oelbaum, artista canadense contemporânea cujas práticas estão inseridas em lutas políticas na esfera pública.

A série “O paradoxo do petróleo: beleza a que custo?” (2014) mostra-se como um exemplo da aplicação do grotesco pela artista. Trata-se de uma série de fotografias executadas por Ludmila Ketslekh, inspiradas na exposição “O paradoxo do petróleo: pelo bem ou pelo mal”¹⁷ (2012), trazendo um jogo entre a indústria da beleza, a produção de cosméticos e seus impactos no meio ambiente. O fato de Oelbaum utilizar seu corpo reforça a discussão sobre beleza na contemporaneidade que, como sabemos, prioriza formas longilíneas em detrimento da

¹⁷ “Petroleum Paradox: For Better or For Worse”, exposição realizada pelo “Women’s Caucus for Art”, em Nova York, com a proposta de trazer discussões em torno dos impactos do petróleo na sociedade. Catálogo disponível em: <https://issuu.com/womenscaucusforart/docs/issuu_catalog_for_petroleum_paradox>. Acesso em 5 fev. 2020.

corpulência. A artista invoca ambivalência, momentos de alto e baixo, corpo lambuzado remetendo, ora a terapias corporais, como o uso de máscaras, ora a sujeira e poluição (Figura 2).



Figura 2: Brenda Oelbaum, fotografias da série *O paradoxo do petróleo: beleza a que custo?*, 2014. Fotografia de Ludmila Ketslekh

Fonte: <https://brendaoelbaum.me/galleries/petroleum-paradox-at-what-cost-beauty-series/#jp-carousel-1237>. Acesso em: 5 fev. 2020.

Como nos trabalhos de Arcimboldo capturamos um *mix* de excentricidade, bizarrice, ludicidade e extravagância, que também pode ser aproximado à ironia e provocação do alto e baixo material de Lynda Benglis em "Para Carl Andre"¹⁸ (1970), quando traz uma massa amorfa que põe em xeque, dentre outras questões, beleza e feiura, natureza e artifício, felicidade e tristeza¹⁹. Além disso, Oelbaum surge despida, o que nos permite elucidar a relevância do corpo "cru" para o discurso da arte contemporânea.

Parece também oportuno citarmos o grotesco da Idade Média e do Renascimento explorado por Bakhtin em "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais" (1987), não apenas por romper com convenções e hierarquias, se aproximando do maneirismo de Arcimboldo, mas por ter sido amplamente reverberado, inclusive nos dias de hoje, em teorias pós-coloniais²⁰ e *queer*²¹, portanto constituindo forte referência à pesquisa.

Em se tratando da relação bakhtiniana com o projeto de Brenda Oelbaum, podemos dizer que se evidencia na inserção das práticas artísticas em uma luta política na esfera pública, tal qual ocorre com o grotesco do *carnavalesco*, que ecoa a resistência de Rabelais em se adequar a cânones literários, que nasce no seio da cultura popular em oposição à cultura oficial, tendo como

¹⁸ "For Carl Andre" (1970), disponível em: <<https://www.themodern.org/collection/For-Carl-Andre/1169>>. Acesso em: 5 fev. 2020.

¹⁹ Também cabe destacar que para Benglis a obra registrou o teor irônico diante dos trabalhos dos Minimalistas, incluindo o próprio Carl Andre - nome que leva a obra-, que buscavam, dentre outros atributos, ordem, precisão, modulação e geometria - algo que contrasta com o que a artista humoradamente sugere.

²⁰ Cf. Veit-Wild. The grotesque body of the postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera. In: *Revue de littérature comparée*, 2005/2, n. 314, p. 227-239. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-227.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

²¹ Podemos definir o termo nas palavras da ativista Charlotte Cooper (2016): ao mesmo tempo se refere a uma opção sexual e a uma qualidade ou sensibilidade de desencaixe na sociedade.

elemento constituinte o riso. Oelbaum age de maneira similar quando trabalha o entrelace do humor com a crueza dos olhares diante dos seus excessos e parece trazer na série um esbanjamento de privilégios daqueles que estão no poder, desperdiçando os recursos naturais. Provação dos regimes da época, renunciando hierarquias e proclamando um futuro incompleto, além de incitação à troca entre o alto e o baixo e às inversões de papéis, já que se coloca como uma pessoa privilegiada, consumindo todos os recursos naturais e, ao mesmo tempo, como "porco se lambuzando na lama". A brincadeira continua se considerarmos que, o líquido pegajoso que cobre o corpo da artista, ao invés de petróleo, é uma cobertura à base de chocolate, confirmando a relação simbiótica da gordura com doces, comidas e calorias, tal qual se inscreve Gargântua na história rabelaisiana.

Nos textos de Rabelais, Gargântua e Pantagruel contribuem para revelar a predominância do "princípio da vida material e corporal", tratando dos excessos do corpo, da comida, da bebida, da satisfação das necessidades fisiológicas (Bakhtin, 1987). A abundância rabelaisiana, isto é, o que Bakhtin (1987) denomina *hiperbolismo positivo*, tendo em vista a integração do exagero à alegria, reforça o sentido do grotesco no corpo de Oelbaum.

A fotografia da artista apresenta a escrita de si, circunscrevendo seu corpo no mundo, envolvendo aspectos da subjetividade e da sociedade, simultaneamente. Uma *extensão da autorrepresentação* tomando de empréstimo a expressão empregada pelas pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson (2012), já que mesmo não se tratando de um autorretrato, engloba aspectos da autonomia de escolha da artista do enquadramento, enfoque, foco e direcionamento do olhar do público sobre seu corpo velado em calorias.

Como herança do século XVI, grande parte da Europa se encontrava entusiasmada com as curiosidades e excentricidades do mundo²² que se manifestavam, dentre outras questões, no interesse em pessoas com alguma deficiência²³ ou anomalia que, não raro, trabalhavam em corte com a finalidade de entreter e reforçar a norma e hierarquia dos considerados privilegiados. Os olhares aristocráticos se viam diante do bizarro, ridículo, extravagante, cômico e burlesco. O Museu do Prado, responsável por arquivar importantes informações sobre o tema, concentrando-se na história espanhola, relembra a recorrência dessas personagens nas pinturas, citando dois trabalhos de Juan Carreño de Miranda (1614-1665) que muito acompanham o fluxo da pesquisa. Carreño de Miranda retrata uma criança de seis anos, conhecida como "O monstro", famosa em Madrid por pesar em média setenta quilos e despertar olhares reguladores já na época.

²² Principalmente nos séculos XVI e XVII, relíquias de monstros eram catalogadas nos gabinetes de curiosidades - definidos pela historiadora Stefanie Bowry (2015) como "[...] as diversas coleções particulares que floresceram na Europa desde o final do século XV até o século XVIII" (Bowry, 2015: 45)- confirmando o interesse da elite pela apreensão do exótico, estranho, particular que, acreditava-se, poderia ser resultado de presentes ou castigo dos deuses, relações com outras espécies, magias e feitiçaria (Thomson, 1996).

²³ Cabe destacar que, de acordo com Courtine (2011), o conceito de deficiência somente passa a ser utilizado a partir do século XIX, onde o corpo "monstruoso" (termo empregado pelo autor para tratar do corpo que não se adequa às normas - quaisquer que sejam) aos poucos se distancia das atrações populares por ser censurado pela polícia ou por compaixão. O corpo monstruoso passa a ser visto como enfermo, recebendo tratamentos (por exemplo, ortopédicos) e sendo inserido no meio do trabalho.



Figura 3 e Figura 4: Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo Clothed* (esq.) e *Eugenia Martínez Vallejo Naked* (dir.), 1680. Óleo sobre tela, 165 x 107 cm (esq.) e 165 x 108 cm (dir.). Museu do Prado, Madrid
Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work>. Acesso em: 23 jul. 2019.

Na Figura 3 e na Figura 4 vemos, respectivamente, Eugenia Martínez Vallejo vestida e despida com todos seus excessos. Exibida como um manequim dos museus de história natural, chama ainda mais atenção ao posar nua lembrando Baco com os cachos de uva adornando a cena. Um misto de maravilha, fantasia e abundância natural aparentemente se encontram no olhar de Carreño de Miranda, considerado o artista responsável por continuar a representação de monstros, bobos e anões que habitavam a corte espanhola, após a morte de Velásquez.

A obra, sem sombra alguma, remete-nos ao anão Morgante, atuante na corte dos Médici, representado por Agnolo Bronzino (1503-1572) em 1552. A aproximação se dá tanto na apropriação de um ser que causa curiosidade pelo aspecto físico, quanto no jogo de revelação dos corpos, porém, enquanto Carreño retratou Vallejo vestida e despida, Bronzino pintou Morgante despido nas duas versões (de frente e de costas).

No século XVIII, a concepção de “monstro” diante dos excessos corpóreos ou das “irregularidades” se tornava ainda mais enfática. Nos dicionários alemães, além de associações do grotesco com o cômico, o ridículo e o caricatural, surgiam significados direcionados ao singular, desnatural, aventureiro. A extensão do termo pode ser vista também na sua utilização como caracterização de elementos chineses no século XVII, dada a sua relação com a heterogeneidade dos domínios, com as monstruosidades e com as desordens e desproporções (Kayser, 1957).

A caricatura desempenha um relevante papel na insubmissão das formas. A pesquisadora Laura Nery vê no caricatural a "[...] insubmissão à suposta integridade ou inteireza dos corpos e das instituições simbólicas ou concretas que os regulam" (Nery, 2016: 14). A caricatura também serviu para menosprezar os corpos femininos negros e gordos na cultura ocidental, como indica a pesquisadora Amy Farrell (2011) ao explorar a relação da corpulência com a vergonha. Segundo a autora, a caricatura narrada por vozes masculinas, comumente exigia das mulheres brancas no século XX (público alvo dos principais periódicos voltados ao gênero na época) que não fossem nem muito magras, nem gordas demais, sendo necessária uma certa dose de gordura para atrair os homens. Na Figura 5, cartão postal de 1906, podemos ver um desdobramento da negatização da mulher negra e gorda, representada como a Vênus Hotentote²⁴, sugerindo que o voto feminino era primitivo (Farrell, 2011).



Figura 5: Autoria desconhecida, Cartão postal, 1906
Fonte: Farrell, 2011.

Exagero das formas, gordura, silhueta denotando volumes extremos lutando contra a gravidade e olhos grandes e desproporcionais são apenas alguns atributos da hipérbole aplicada à mulher que aponta para a frase "Isso é apenas uma questão de forma", trocadilho da sentença utilizada para o incentivo ao voto e para as formas corpóreas da mulher, comparada à Vênus. De acordo com Farrell (2011), ao vincular a campanha de sufrágio à imagem da Vênus Hotentote, o documento indica que a concessão de direito ao voto às mulheres é vulgar, baixa e degenerativa.

A partir do século XIX, a literatura passou a apresentar um grotesco onde a repulsão e a distorção eram ainda mais reforçadas. Assim, a falta de órgãos ou o excesso deles, as mutações, a

²⁴ Sarah Baartman (1789-1815), nascida no Sudoeste da África, foi levada à Europa e exibida como aberração durante o século XIX, ficando conhecida como "Vênus Hotentote". Baartman, se apresentava nos *freak shows*, era explorada pelos médicos, inferiorizada, hipersexualizada, comparada a macacos. Em 1995, a artista Renée Cox, em colaboração com Lyle Ashton Harris, referenciou Baartman em "*Venus Hottentot 2000*", abrindo espaço para críticas em torno das representações culturais do corpo feminino negro. O filme "Vênus negra" (2010) também contextualiza a vivência de Baartman nesse cenário.

mistura de humanos com animais ou até mesmo com plantas e outras “deformidades” ganhavam ainda mais ênfase, como podemos confirmar em “*The Narrative of Arthur Gordon Pym*” (1838), de Edgar Allan Poe (1809-1849), “A metamorfose” (1997, versão alemã publicada em 1915), de Franz Kafka (1883-1924) e “*Vile Bodies*” (1930), de Evelyn Waugh (1903-1966). De acordo com o pesquisador James Goodwin (2009), Baudelaire (1821-1867) explicou a atitude moderna francesa de meados do século XIX a partir das novas inflexões do grotesco proeminente na ficção de Allan Poe e nos já citados Goya e Daumier. Para Baudelaire, os aspectos grotescos da sensibilidade moderna eram frequentemente associados à supressão do familiar, do humano.

Cabe destacar a influência das produções simbolistas para a nova visão, negativa e por vezes, sobrenatural, do grotesco que, como sugere Cláudia Oliveira (2008), estavam atreladas à Decadência, ao Dandismo e ao Esnobismo, como reação, “[...] não só contra o moralismo e o racionalismo, mas também contra o materialismo dos anos de 1880” (Oliveira, 2008, p. 12). Segundo Connelly (2003), o período romântico marcou a sua popularização nos modernos meios de expressão como forma de explorar modelos alternativos de experiências e de desafiar cânones de beleza. Havia uma explosão de imagens na modernidade que incorporavam, estendiam, expandiam e reinventavam o sentido do grotesco. Francis Bacon (1909-1992), Max Ernst (1891-1976) e James Ensor (1960-1949) são apenas alguns dos nomes que podemos elencar como possuindo fortes referências na tradição grotesca do Ocidente..

2. O inquietante, o abjeto, o informe

Reconhecer a irresolução do grotesco, não significa a impossibilidade de assimilar suas diferentes nuances. Com a modernidade, o fenômeno adquire novas direções e desdobramentos, o que permitiu Connelly (2014) analisá-lo a partir do que denomina *vertente traumática*. Essa vertente, diretamente ligada à psicanálise, nos parece relevante por incluir três elementos significativos: o *inquietante*²⁵ (do alemão “*unheimlich*” e do inglês “*uncanny*”) de Freud (1996), o *abjeto* de Kristeva (1982) e o *informe*²⁶ de Bataille (1929).

Em 1919, Freud escrevia um artigo sobre o inquietante dizendo que se relacionava “[...] ao que [era] terrível, ao que desperta[va] angústia e horror [...]”, mas que carecia de uma definição precisa (Freud, 1996: 329). Determinado a descobrir um “núcleo especial” que permitiria diferenciar a inquietante estranheza do angustiante, o autor iniciou uma pesquisa que o levou a perceber a ausência de estudos direcionados ao tema, especialmente nos tratados de estética que, segundo informa, se ocupavam “[...] antes das belas, sublimes, atraentes – ou seja, positivas – sensibilidades, de suas condições e dos objetos que as provocam, do que daquelas contrárias, repulsivas, dolorosas” (Freud, 1996: 330). Foi na literatura médico-psicológica que encontrou o trabalho de Ernst Jentsch (1906), psiquiatra que analisou o inquietante a partir do vínculo com o novo, o não familiar. Insatisfeito com a incompletude dessa equação (inquietante = não familiar), Freud realizou um estudo em diversos dicionários que o levou à ideia de que “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 1996: 331). Mas, em que situações o familiar causa estranheza ou provoca medo?

²⁵ A tradução do termo “*unheimlich*” é problemática, tendo as versões em português também considerado “o estranho”, “o estranho-familiar” ou “a inquietante estranheza”.

²⁶ Posteriormente Bataille utiliza os termos escatologia e heterologia para descrever essa operação (Matesco, 2016).

Freud buscou a resposta primeiramente ao explorar o conto “O homem da areia” (1817) e o romance “O elixir do diabo” (1816), ambos de E.T.A Hoffmann (1776-1822), autor também amplamente discutido por Kayser (1957) e que fez parte da pesquisa de Jentsch, para quem o inquietante no conto seria a boneca Olímpia por deixar o leitor na incerteza de se tratar de uma pessoa ou de um autômato. De acordo com Freud, a boneca não é o único, nem o principal elemento a suscitar estranheza e, sim, o Homem de Areia, personagem das histórias infantis famoso por arrancar os olhos das crianças que não dormem e que aparece em diferentes pontos no conto. O autor associa o medo da cegueira ao medo da castração, portanto o personagem é para ele o despertar de um antigo medo da infância, algo que se apresenta como uma fronteira grotesca que põe em jogo a identidade, isto é, algo reprimido que retorna (um retorno não intencionado).

Para esclarecermos melhor, é importante nos reportarmos ao desdobramento que se fez na arte do termo explorado por Freud. Os surrealistas foram fortemente influenciados pela psicanálise freudiana, de modo que não era difícil ver dentro do movimento corpos fragmentados, oníricos, dançantes e flutuantes e objetos cotidianos que causavam estranheza, a exemplo do ferro com tachas de Man Ray (1890-1976), intitulado “Presente” (1921). O mesmo artista teria outras fotografias de teor ainda mais inquietante, sobretudo por conta do interesse em confrontar questões morais e de repressão sexual, como é o caso da “Oração” (1930). Jacques-Andre Boiffard (1902-1961), que influenciaria as reflexões de Bataille sobre o informe é outro que podemos citar que parece ter levado o *unheimlich* ao sentido máximo na fotografia, com forte ênfase na autonomia de membros e órgãos e ambiguidade de imagens.

Em 2004, a galeria de arte Tate Liverpool, apresentava a exposição “*The uncanny*” sob curadoria de Mike Kelley (1954-2012), que trazia trabalhos que entrelaçavam memória, escultura, corpo, ansiedade e horror. Parecia que o sentido do inquietante, sempre fluido como o próprio Freud indicava, se esbarrava ainda mais no medo de encontrar algo de familiar no nada familiar. Destacam-se, entre os exibidos, as bonecas de Hans Bellmer (1902-1975), que provavelmente deram vida – de uma inquietante maneira, para brincar com o termo –, aos corpos-móveis, de Sarah Lucas e à(o) boneca(o) sexual de Cindy Sherman.

As ideias em torno do inquietante de Freud foram significativamente expandidas por Kristeva, em “*Powers of Horror*” (1982). Na obra, a autora se aproxima das considerações de Freud por ser o abjeto oriundo de uma estranheza massiva e abrupta, que mesmo tendo sido familiar, agora é repugnante. A autora argumenta que há na abjeção uma revolta contra aquilo que ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Essa condição de abjeção perturba a ordem, a identidade, o sistema e, induz a um poderoso sentimento de nojo e repulsa. A crítica cinematográfica Laura Mulvey (1991) lembra que para Kristeva, a abjeção está intimamente associada à separação do corpo da criança com o da mãe. A criança pequena, no processo de estabelecer a subjetividade autônoma, tem que o fazer através de um “corpo limpo e apropriado” (Mulvey, 1991). Antes desse processo, a criança encontra prazer em seus resíduos corporais, sem perceber os limites entre seu corpo e o da mãe.

Para Kristeva, o abjeto sempre está vinculado a um desses elementos: ao marginal, à relação da mãe com o filho ou ao corpo feminino. Um ponto de destaque na discussão proposta pela autora é o papel do discurso religioso na construção da abjeção ao corpo, sobretudo o feminino. Imoralidade sexual, perversão, alterações corpóreas, decadência e morte, são recorrentemente associadas ao corpo da mulher e, como reforça a teórica Barbara Creed (1993), ao monstruoso, Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte ■ Júlia Almeida de Mello [66]

sobretudo no contexto moderno. A diferença sexual é um dos temas discutidos por Creed a partir de personagens de filmes de terror. A autora nota que esse gênero é permeado por mulheres monstros de diversas faces e reforça a sua associação com o chocante, o perturbador, o abjeto, vinculado ao medo da castração – que Freud (1927) tentou explicar através da crença infantil de que a mãe é castrada e que Joseph Campbell (1960) exemplificou com o mito da *vagina dentata* (“vagina dentada”) que aparece em diferentes culturas, podendo ser vista em obras como “*Dormeuse*” (1927) de Picasso (1881-1973) e “*La mante religieuse*” (1938) de Oscar Dominguez (1906-1957). Creed (1993) conta que apesar das variações locais, o mito geralmente traz a ideia de que a mulher é um monstro assustador, possuidor de dentes na vagina que castram os homens. A partir daí podemos concluir que o monstro é abjeto no sentido de perturbar uma identidade, sistema ou ordem, de ser aquilo que não respeita os limites, que corresponde ao intermediário, ao ambíguo, ao misto (Kristeva, 1982).

O abjeto de Kristeva (1982) possui forte relação com o informe de George Bataille, sobretudo se considerarmos a ambiguidade e o colapso de fronteiras como elemento central. As características que Bataille dá ao informe podem ser percebidas nos textos que escreve na revista surrealista “*Documents*”, carregada de conflitos e elementos interdisciplinares como os indicados nas capas: “doutrinas, arqueologia, belas artes, etnografia”. Em “O dedão do pé” (1929) e “A boca” (1930), o interesse pela inversão de hierarquias e a troca constante entre elementos contrastantes, pontos fundamentais para a compreensão de informe proposta pelo autor, é evidente. O dedão do pé, parte baixa, desconsiderada, que toca o solo e se suja, que se revela como o extremo oposto da mente, é destacado pelo escritor. O dedão, como indica, é a parte mais humana do corpo e também a de contato direto com a lama. A boca, elemento de reverência do ser humano por ser ela a responsável por proferir discursos e, portanto, funcionar como uma ferramenta da civilização, é rebaixada quando associada ao animalesco, ao carnivorismo ou ainda quando expele saliva, causando repulsa. Essas partes do corpo, não aleatoriamente escolhidas, confrontam instituições de qualquer espécie.

Para compreender o informe, é necessário entender o embate filosófico de Bataille contra a metafísica e o idealismo que tanto vangloriam a forma e a ordem. Segundo Didi-Huberman (2015), a estratégia de Bataille consistia em jogar com os conceitos: “[...] tratava-se de *partir deles*, em todos os sentidos sugeridos por esse verbo, e só retornar a eles [...] após a passagem por uma espécie de inferno [...]” (Didi-Huberman, 2015: 47, grifo do autor). Isto é, desestabilizar as palavras, revelar que são contraditórias, utilizar as que são inquietantes ou irritantes para inverter valores. Didi-Huberman (2015) indica que Bataille fazia forte uso do paradoxo, da antítese adjetival como figura de retórica resultando no contato entre as extremidades dos sentidos e significados. Para Bataille, a transgressão ocorre quando fazemos com que se toquem “[...] conceito, palavras ou aspectos que as conveniências consideram justamente contraditórios ou inacessíveis uns aos outros” (Didi-Huberman, 2015: 49).

É interessante notarmos o teor de grotesco nas propostas do informe. Harpham (2006) comenta que margens, paradoxos, formas misturadas e desordem se reúnem dentro do conceito. O grotesco inclui tanto a norma quanto a exceção, se aproximando da operação entre polos ou elementos contrastantes sugerida por Bataille.

No final dos anos de 1990, uma série de exposições trouxe como tema a abjeção ou o informe, como “*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*” (1993) no Whitney Museum, Nova York, “*Rites of Passage: Art for the End of a Century*” (1995), no Tate, Londres, e “*L’informe: Mode* Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte ■ Júlia Almeida de Mello [67]

d'emploi (Formless: A User's Guide)" (1996) no Georges Pompidou, Paris. Na *October*, volume 67 (1994), Hal Foster, em conversa com Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Dennis Hollier e Helen Molesworth, busca a explicação para a relação abjeto/informe na arte contemporânea. Na ocasião, Krauss argumentava que apesar das aproximações entre os conceitos, estes se distinguem no sentido de que Bataille ataca a imposição de categorias enquanto Kristeva busca enquadrar certos objetos (fluidos corporais, resíduos, sujeira) como abjetos. Buchloh vê a expansão do significado de abjeção a partir de considerações da filósofa Judith Butler (2003) que, em síntese, traz a teoria de que a heterossexualidade como princípio necessita posicionar a homossexualidade na categoria de abjeto para se constituir como norma. Abjeção ganha os contornos das políticas de identidade – e ao ganhar contornos, se torna uma questão classificatória - enquanto que informe permite um deslizamento, uma fluidez sem limites.

Independentemente dos contrastes e/ou aproximações entre o abjeto e o informe, eles nos levam a uma reflexão em torno do corpo e do grotesco bastante enriquecedora na qual se efetiva um discurso crítico em diferentes práticas artísticas. Foster (1994) comenta que há uma rede de significantes do corpo que sempre muda e precisa portanto ser historicizada, o que nos permite concluir que abjeto, informe e, também o inquietante de Freud, pertencem ao universo do grotesco e podem levar à transgressão ou desestabilizar – mesmo que temporariamente, como sugere Molesworth – o status quo.

A partir das reflexões apresentadas, analisamos “Gorda 8” (Figura 6), de Fernanda Magalhães, artista brasileira que atua em favor da pluralidade dos corpos. A obra faz parte da série “A representação da mulher gorda nua na fotografia”, desenvolvida na década de 1990.



Figura 6: Fernanda Magalhães, *Gorda 8*, da série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, 1995.
Técnica mista

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/albums/72157608814592426/with/3019184949/>. Acesso: 10 jul. 2020.

Dois corpos disputando o mesmo espaço, um entra no outro; um é o outro. O preto e branco da fotografia entorpece o olhar lançando um aspecto de frieza. O contraste entre o torso magro e o gordo se faz evidente. Ambivalência, incerteza, estranheza e inquietação são os sentimentos que nos tomam. A obra nos permite perceber o dissenso sob a ótica da *luta agonista*, nos termos da teórica política feminista Chantal Mouffe (2015). Segundo a autora, o modelo agonista prevê a impossibilidade de erradicação do conflito. Isso aplicado na leitura da imagem, pode ser entendido a partir da ruptura que ocorre da representação simbólica do corpo feminino “normal”. Assim, podemos inferir que há um modo de expressar “agonisticamente”, revelando alternativas às ordens (corporais) vigentes.

“Gorda 8” é transversal, desafiadora, provocadora, *queer*. A imagem não deixa escapar as sobreposições desencaixadas, os borrões de cola, o papel rosa delineando as fotografias e uma mão reforçando a confusão entre as fronteiras dos dois corpos. O resultado, uma colagem apressada, “descuidada”, sugere um protesto no mesmo tom das obras de Hannah Höch (1889-1978), artista alemã participante do movimento Dadá.

Uma leitura que se faz possível do trabalho ambíguo de Magalhães é a da transição (ou comunhão?) do corpo magro para o gordo. De todo modo, são corpos incompletos, “abertos”, como sugeriria Bakhtin (1987), o entremeio entre o eu e o outro, como colocaria Freud (1996), abjetos por serem ambíguos (nem corpos, nem objetos, nas linhas de Kristeva [1982]), e informes por oferecerem a troca constante entre partes contrastantes, como no projeto batailliano.

O grotesco incomoda, chacoalha o senso comum, a moral, a civilidade e os bons costumes, reverberando os excessos, tomando novas formas, assumindo a anomalia e a estranheza. Dentro das suas ramificações as distorções e ambiguidades se configuram como alternativas de resistência. Corpos desobedientes, desenquadrados, desarticulados, que insistem em comprometer a harmonia da “perfeição”, os modelos de representação, o autoritarismo das formas, os fascismos em todas as suas extensões. Corpos que não se contém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília.
- Bataille, Georges (1929). L'informe. *Documents 1*, Paris, p. 382.
- Bowery, Stefanie (2014). Before Museums: The curiosity cabinet as metamorphe. *Museological Review*, Leicester, ano 18, p. 30-42.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Connelly, Francis (2003). *Modern art and the grotesque*. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Connelly, Francis (2014). *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. Kansas: The University of Missouri Press.
- Cooper, Charlotte (2016). *Fat Activism: A Radical Social Movement*. 1 ed. Bristol: Hammeronpress.
- Courtinne, Jean-Jaques (2011). O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: Corbin et al. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, p. 253-340.
- Creed, Barbara (1993). *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. 1 ed. Londres: Routledge.
- Didi-Huberman (2015). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Edwards, Justin & Graulund, Rune (2013). *Grotesque*. 1 ed. Londres: Routledge.
- Farrel, Amy (2011). *Fat shame: stigma and the fat body in American culture*. Nova Iorque: NYU Press.
- Foster, Hal et al. (1994). The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject. In: *October*, v. 67, p. 3-21.

- Foucault, Michel (2001). *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, Michel (1999a). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, Michel (1999b). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes.
- Freud, Sigmund (1996). O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos: 1917- 1918*. 1 ed. v. 17. Rio de Janeiro: Imago.
- Goodwin, James (2009). *Modern American grotesque: literature and photography*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Harpham, Geoffrey (2006). *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Colorado: The Davies Group Publishers.
- Jones, Amelia (2010). *The Feminism and Visual Culture Reader*. 2 ed. Nova York: Routledge.
- Kafka, Franz (1997). *A metamorfose*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kayser, Wolfgang (1957). *The Grotesque in Art and Literature*. Nova York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press.
- Maiorino, Giancarlo (2003). *The portrait of cccentricity: Arcimboldo and the mannerist grotesque*. 1ed. Pensilvânia: Penn State University Press.
- Matesco, Viviane (2016). *Em torno do Corpo*. Niterói: PPGCA/UFF.
- Mouffe, Chantal (2015). *Sobre o político*. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Mulvey, Laura (1991). A phantasmagoria of the female body: the work of Cindy Sherman. In: *New Left Review*, v.1, n. 188.
- Nery, Laura (2016). Grotesco, caricatural, pornográfico: notas sobre a insubmissão das formas. In: *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 8.
- Oliveira, Cláudia de (2008). *As pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! E Para Todos... – 1907-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Poe, Edgar Alan (1838). *The narrative of Arthur Gordon Pym*. 1 ed. Nova York: Harper.
- Russo, Mary (1995). *The female grotesque: risk, excess and modernity*. Nova York/Londres: Routledge.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia (2012). *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press.
- Simmel, Georg (2005). O estrangeiro. *RBSE, Paraíba*, v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005. Tradução de: Mauro Guilherme Pinheiro Koury.
- Veit-Wild (2005). The grotesque body of the postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera. In: *Revue de littérature compare*, 2005/2, n. 314, p. 227-239. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-227.htm>>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- Wagh, Evelyn (1930). *Vile bodies*. 1 ed. Londres: Chapman & Hall.

Júlia Almeida de Mello. Graduada em Artes Visuais (Claretiano Centro Universitário), Licenciatura Plena em Música (Universidade Federal do Espírito Santo) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (Fundação de Assistência e Educação). Mestre em Artes (Universidade Federal do Espírito Santo) e MBA em Design e Produção de Moda (Universidade Vila Velha). Doutora em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes). Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA). Idealizadora e proprietária da marca de vestuário Blue Tree (2009-atualidade). Av. Horácio Macedo, 2151 – Faculdade de Letras, Térreo, Bloco D – Espaço EBA, Cidade Universitária – Ilha do Fundão, CEP: 21.941-901, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

Receção: 20/07/2019

Aprovação: 24/07/2020

Citação:

Mello, Júlio Almeida de (2020). Revisitando o grotesco: O indefinível como transgressão na arte. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 57-70. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a4

EFERVESCÊNCIAS MUSICAIS E NOTURNIDADES NO BECO DAS ARTES

MUSICAL EFFERVESCENCES AND NOTURNITIES AT BECO DAS ARTES

EFFERSVESCENCES MUSICALES ET NOCTURNITÉS AU BECO DAS ARTES

EFFERVESCENCIAS MUSICALES Y NOTURNIDADES EN BECO DAS ARTES

Cíntia Sanmartin Fernandes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

Micael Herschmann

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Nas ambiências mais líquidas que caracterizam a noturnidade e as festas, geralmente vivemos em um tempo mais lento e marcado: por um lado, por experiências sensíveis relevantes, variadas e muitas vezes intensas; e, por outro lado, por expectativas de mais liberdade e interação social entre os atores. Procurou-se neste artigo problematizar as repercussões diretas e indiretas – não só socioeconômicas, mas especialmente no imaginário da urbe – das experiências culturais noturnas que ocorrem nos eventos festivos realizados no Beco das Artes (no Centro da cidade do Rio de Janeiro), o qual se apresenta como um território aberto as serendipidades, capaz de mobilizar um segmento expressivo de atores que gravitam em torno de uma produção musical associada à cena alternativa local (e que, de modo geral, participam da cultura de rua carioca atual). Tendo em vista os objetivos traçados, essa investigação não só está alicerçada nos procedimentos teóricos-metodológicos da Sociologia dos Sentidos (e do Imaginário) fundada por Georg Simmel, mas também emprega estratégias metodológicas cartográficas (no processo de realização do trabalho de campo e acompanhamento da dinâmica de agregação dos atores nos territórios) inspiradas na Teoria Ator-Rede, notabilizada na obra seminal de Bruno Latour.

Palavras-chave: comunicação, cidade, música, imaginário, territorialidades.

ABSTRACT: In the most liquid environments that characterize nightlife and parties, we generally live in a slower and more marked time: on the one hand, by relevant, varied and often intense sensitive experiences; and, on the other hand, for expectations of more freedom and social interaction between the actors. This article sought to problematize the direct and indirect repercussions - not only socioeconomic, but especially in the imagination of the city - of the nightly cultural experiences that take place at the festive events held at Beco das Artes (in the city center of Rio de Janeiro), which it presents itself as an open territory for serendipities, capable of mobilizing an expressive segment of actors who gravitate towards a musical production associated with the local alternative scene (and who, in general, participate in the current street culture in Rio). In view of the objectives outlined, our investigation is not only based on the theoretical-methodological procedures of the Sociology of Senses (and of the Imaginary) founded by Georg Simmel, but also employs cartographic methodological strategies (in the process of carrying out fieldwork and monitoring the dynamics aggregation of actors in the territories) inspired by the Actor-Network Theory, noted in Bruno Latour's seminal work.

Keywords: communication, city, music, imaginary, territorialities.

RÉSUMÉ: Dans les environnements les plus liquides qui caractérisent la vie nocturne et les fêtes, nous vivons généralement à une époque plus lente et plus marquée : d'une part, par des expériences sensibles pertinentes, variées et souvent intenses ; et, d'autre part, des attentes de plus de liberté et d'interaction sociale entre les acteurs. Cet article a cherché à problématiser les répercussions directes et indirectes - non seulement socio-économiques, mais surtout dans l'imaginaire de la ville - des expériences culturelles nocturnes qui se déroulent lors des événements festifs organisés à Beco das Artes (dans le centre-ville de Rio de Janeiro), qui il se présente comme un territoire ouvert de sérendipités, capable de mobiliser un segment expressif d'acteurs qui gravitent vers une production musicale associée à la scène alternative locale (et qui, en général, participent à la culture de rue actuelle à Rio). Au regard des objectifs esquissés, notre enquête ne se fonde pas seulement sur les procédures théorico-méthodologiques de la sociologie des sens (et de l'Imaginaire) fondées par Georg Simmel, mais utilise également des stratégies méthodologiques cartographiques (en cours de réalisation de terrain et de suivi de la dynamique de agrégation d'acteurs dans les territoires) inspirée de la Théorie Acteurs-Réseaux, notée dans l'ouvrage fondateur de Bruno Latour.

Mots-clés: communication, ville, musique, imaginaire, territorialités.

RESUMEN: En los ambientes más líquidos que caracterizan la vida nocturna y las fiestas, generalmente vivimos en un tiempo más lento y marcado: por un lado, por experiencias sensibles relevantes, variadas y a menudo intensas; y, por otro lado, para expectativas de mayor libertad e interacción social entre los actores. Este artículo buscó problematizar las repercusiones directas e indirectas, no solo socioeconómicas, sino especialmente en la imaginación de la ciudad, de las experiencias culturales nocturnas que tienen lugar en los eventos festivos celebrados en Beco das Artes (en el centro de la ciudad de Río de Janeiro), que se presenta como un territorio abierto para las casualidades, capaz de movilizar un segmento expresivo de actores que gravitan hacia una producción musical asociada con la escena alternativa local (y que, en general, participan en la cultura callejera actual en Río). En vista de los objetivos establecidos, nuestra investigación no solo se basa en los procedimientos teórico-metodológicos de la Sociología de los Sentidos (y del Imaginario) fundado por Georg Simmel, sino que también emplea estrategias metodológicas cartográficas (en el proceso de llevar a cabo el trabajo de campo y monitorear la dinámica agregación de actores en los territorios) inspirada en la Teoría Actor-Red, popularizada en el trabajo seminal de Bruno Latour.

Palabras-clave: comunicación, ciudad, música, imaginario, territorialidades.

“A música e a noite são as mais perfeitas formas de tempo”
(Borges *Obras Completas I*)

Como sugere Borges, falar da música é quase sempre tratar da relação com o tempo. Pode-se dizer que a última, e curiosamente sempre atual, “onda” de imigração humana ocorre em geral nas madrugadas das cidades, criando regularmente territorialidades noturnas, na sua maioria musicais, plurais e temporais.

1. Derivas e experiências cartográficas

Observar as interações das cidades não somente como um aparato programado e planejado, mas como um espaço de interações e trocas sensíveis - que se dobram e desdobram infinitamente, construindo espaços intercomunicantes de cultura - implica exercitar uma prática compreensiva. Essa tem como princípio observar o fenômeno – lembrando a todo momento que não há um sujeito do conhecimento e um objeto conhecido - para descrever as experiências, as práticas e usos nos espaços urbanos. Desse modo, na prática errante pela cidade, nas caminhadas pelos espaços “opacos, lisos e nômades” (Deleuze & Guattari, 1995) busca-se construir cartografias como estratégia de exploração do “mundo percebido”, enquanto modo de descrição dos fenômenos socioculturais (Merleau-Ponty, 2004).

Partimos do pressuposto de que a cartografia é uma metodologia relevante e rica para as investigações dos processos sociológicos e comunicativos nas cidades. Vale sublinhar também que há um expressivo e crescente número de pesquisadores interessados em trabalhar a partir desta perspectiva (Lemos, 2013) . Em certo sentido, procurou-se fazer uma “cartografia das controvérsias” – na medida em que esses são fenômenos ricos a serem observados na vida coletiva – tentando explorar os debates e polêmicas: não só as mais evidentes, mas também as quase submersas em cada contexto.

Para Latour (2012) as *controvérsias* são muito relevantes, pois colocam em relevo o social em suas formas mais dinâmicas (lutas de poder e conflitos), com a vantagem que as controvérsias são resistentes às reduções (permitindo abrir as “caixas pretas”). As controvérsias seriam a melhor forma de ver o social se formando e reagregando. É como se as controvérsias fossem o caos antes da estabilização, o magma antes da solidificação.

Assim, na investigação em curso tomou-se como uma das principais referências os pressupostos da Teoria do Ator Rede, em especial o cuidado em tomar o “mundo social como plano”, da perspectiva da “formiga”, atuando muito próximo aos coletivos e das redes, acompanhando o cotidiano dos atores. A pesquisa empreendida tem implicado no acompanhamento dos atores, o trabalho de campo, entrevistas semiestruturadas, conversas formais e informais e observações de campo de todo tipo. Assim, parte-se da suposição neste trabalho de que a tarefa do pesquisador-cartógrafo-formiga no espaço urbano seria a de construir uma paisagem não óbvia e, para tanto, é preciso se colocar à deriva no espaço urbano.

De tal modo, essa postura teórico-metodológica, já apresentada em produções anteriores (Fernandes, 2009, 2011, 2014, 2016; Herschmann & Fernandes, 2014, Fernandes & Herschmann, 2018 ; Barroso & Fernandes, 2019; Fernandes & Barroso, 2019), não tem como princípio

epistemológico a construção de argumentos e conclusões que teriam por objetivo maior explicar inteiramente a diversidade das experiências sociais, mas sim o exercício de um ‘pensamento descritivo’ cujo propósito não se ancora em definir as coisas do mundo mas perceber e descrever as experiências²⁷. Buscamos valorizar o que é considerado a princípio como menor, residual e/ou ‘sem credibilidade’ ou importância, especialmente pelos setores mais conservadores das lideranças políticas locais, como, por exemplo, a música, os sons e as festas nas ruas do Rio de Janeiro²⁸.

Entendemos que o ato de cartografar, contemplar e conferir destaque às diferentes formas de ocupar os espaços da cidade (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais), é uma iniciativa que promove a polifonia e que busca investir na enorme e diversa riqueza social. O que percebemos é que há uma força “movente da música” (Herschmann & Fernandes, 2013) no cotidiano das ruas das cidades do Rio. Essa força reconstrói e ressignifica os espaços da cidade movendo e promovendo estilos de vida que geram novos imaginários, outros *modus* de vida.

Ainda que a cidade do Rio possa ter suas atividades musicais institucionalizadas (mais ou menos apoiadas pelo Estado e por empresas privadas), considera-se aqui relevante contemplar as inúmeras iniciativas espontâneas (marcadas pela informalidade) desenvolvidas pelos indivíduos (agentes) nos territórios que ocupam. Aliás, o que em geral se observa, é que os agentes parecem mais engajados quando identificam que há espontaneidade nas iniciativas, quando se sentem efetivamente protagonistas das atividades e que são capazes de construir heterotopias (Foucault, 2013; Harvey, 2009).

Neste momento é preciso fazer uma digressão a fim de esclarecer que, como inúmeros autores das ciências sociais já assinalaram, não se trata aqui de apostar na capacidade dos agentes em (re)construir uma utopia ou “utopismo espacial tradicional” (Harvey, 2009). Portanto, emprega-se aqui a noção de heterotopias não exatamente no sentido Foucaultiano – como conjunto de práticas, na maioria das vezes, a serviço do biopoder (Foucault, 2013) – e mais no sentido utilizado por Léfèbvre (2004) como iniciativas potentes, que poderiam conduzir a dinâmicas “biopolíticas da multidão” (Hardt & Negri, 2009), portanto, seriam heterotopias capazes de transformar, em alguma medida, a vida urbana.

De tal modo, entender como, e de que modo (*modus vivendi*), diversos grupos atuam na cidade – a partir dos sons e das imagens (e seus imaginários) –, é desafiador. Compreender a rua, assim como os lugares²⁹, como espaços que “se apresentam”, e cartografá-los sensivelmente, é um desafio o qual assumimos por meio da prática da deriva enquanto estratégia metodológica. A

²⁷ Essas investigações que têm na publicação desses artigos e livros dos últimos anos têm sido realizadas contando com precioso apoio de diversas agências de fomento à pesquisa do Brasil, tais como CNPq, CAPES e FAPERJ.

²⁸ Há uma tendência no Rio de Janeiro e, de modo geral, no resto do país, de se valorizar a produção musical mais institucionalizada que ocupa o espaço público na forma de festivais e eventos. Muitas vezes esse tipo de iniciativa é considerado mendicância ou ocupação desordenada, que é convertido em um problema de segurança pública. Parte-se do pressuposto aqui que a música de rua mais espontânea é uma riqueza local mal explorada pelas políticas públicas.

²⁹ Os lugares “podem ser vistos como um intermédio entre o Mundo e o Indivíduo” onde “cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais onde uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade” – a uma glocalidade (Santos, 2002: p. 313-314). Desse modo, em acordo com o autor, se faz necessário regressar aos lugares cotidianos considerando todas as relações e práticas sensíveis e inteligíveis que o fazem ser, ou seja: os objetos, as ações, a técnica e o tempo.

deriva, por sua vez, segue uma geografia que se escreve por topologia e topografias distintas, que correspondem muito mais a uma cidade imaginária.

Trata-se da configuração de um mapa auto organizativo como proposto pelos situacionistas (Marcolini, 2013). Um confronto entre fixos e fluxos (Santos, 2002), em que a imagem não é abordada como mimese, mas como geradora da capacidade da “razão sensível” (Maffesoli, 1996). Desse modo, a compreensão da cidade, para os situacionistas e para nós, surge a partir das experiências praticadas onde o *detournement*, ou desvio, é essencial na prática criativa de organização e apreensão dos fenômenos.

Assim as observações de campo das produções de significados vividas no cotidiano pelos atores: possibilitariam a elaboração de novas cartografias, a atualização de uma Sociologia do Sensível (Simmel, 1989) e, de modo geral, a percepção dos processos de (re)construção de outros imaginários, para além do estabelecido e programado pelos projetos da cidade moderna. A partir dessa proposta, os espaços das cidades passam a ser observados e mapeados como um sistema de zonas unidas por fluxos e vetores de desejo, que promovem dinâmicas de reagregação do social (Latour, 2012). Interessante notar é que a prática do *detournement* é apropriada pelos grupos juvenis os quais investigamos (que serão analisados mais adiante no texto), pois *desviam* através de estratégias estéticas os sentidos programados dos espaços urbanos.

2. Noturnidade

No mundo contemporâneo existe uma vida erótica, notívaga e pulsante nas metrópoles, isto é, uma noite urbana intensamente ocupada especialmente pelos mais jovens, a qual, ainda que cercada de uma “aura de mistério”, alcança mais visibilidade e intensidade durante os períodos da madrugada. Mais ou menos reguladas e vigiadas, muitas das localidades urbanas contemporâneas ganham ciclicamente significados distintos à medida que os agentes traçam itinerários ao longo desse período da jornada cotidiana.

As “culturas da noite” de cada cidade têm seus epicentros e suas neotribos (Maffesoli, 2000), mas o que chama a atenção dos olhares mais atentos são os deslocamentos pendulares (as migrações noturnas). Grupos sociais expressivos se deslocam à noite e, pode-se dizer, que uma cidade diversa emerge enquanto outra dorme. E nesse jogo entre dia e noite é possível observar que há uma variação das normas que regulam a vida urbana. Os *habitués* da noite com frequência transgridem certas regras diurnas e estabelecem novos códigos e empregos possíveis dos lugares e dos corpos durante essas horas.

Nas ambiências (La Rocca, 2018; Thibaud, 2015) menos precisas e mais “líquidas”, isto é, de menos luz que caracterizam a “noturnidade” vive-se em geral em um “tempo mais lento” (em contraponto a um cotidiano diurno, tendencialmente mais notabilizado pela velocidade da programação e funcionalidade) marcado, por um lado, por experiências sensíveis relevantes, variadas e frequentemente intensas (potencializada pelos agentes através do uso de drogas legais e ilegais); e, por outro, por uma expectativa de mais liberdade e de interação social, nem sempre satisfeita.

Assim, a noite urbana apresenta recorrentemente aos seus visitantes uma cidade sedutora e diferente, menos iluminada, em tese como mais privacidade e espaços protegidos. É como se os

seus frequentadores encontrassem um “refúgio” e brechas, quem sabe até “linhas de fuga” (Deleuze & Guattari, 1995) na vida notívaga das urbes.

Ao mesmo tempo também, durante qualquer imersão na noite, facilmente constatamos que há uma mudança do perfil dos agentes e da paisagem urbana. São outras atividades que outorgam dinamismo à cidade noturna e isso ocorre em espaços que têm funções e ritmos muito diferentes durante o dia. Seria aquilo que Maffesoli (2014), a partir de Durand (2001), afirmou repousar sobre o imaginário noturno que se contrapõem à clareza da luz do dia.

Essas festividades (Figura 1) carregam consigo a composição imaginária da noite que investe nas sensações dionisíacas -, essa figura emblemática que é basicamente estética - favorecendo as emoções e as vibrações comuns, e que por sua vez contrapõe-se à figura metafórica de Prometeu, o qual representa toda instrumentalidade racional do mundo. “Por intermédio das danças, da música e dos excessos diversos, a noite é o que permite todos os possíveis. É, simplesmente, ao lado que o festivo impõe seus encantos: luxuosos, luxuriosos, isto é, não funcionais, inúteis, e, no entanto, tão necessários”, como afirma Maffesoli (2014: 221).



Figura 1: Noturnidade da localidade
Fonte: Acervo Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann

É preciso destacar que *noturnidade* é uma noção oriunda da biologia, e que aqui tomamos emprestada para analisar as manifestações culturais noturnas urbanas. Na biologia a noturnidade se refere ao ciclo de comportamento dos seres vivos que são mais ativos durante a noite (já que, na sua maioria, os seres humanos atuam mais no período do dia).

A noturnidade pode ser considerada como uma diferenciação de nichos ecológicos, isto é, trata-se especialmente de uma diferenciação temporal e não exatamente espacial. As ambiências desse período do dia formam palimpsestos (também são precárias e fragmentárias como outras “atmosferas”), mas são construídas de forma articulada a ecossistemas culturais noturnos nos quais certas dinâmicas mais ou menos mercantilizadas e agentes se fazem recorrentemente presentes, como, por exemplo, garçons, músicos, artistas, públicos boêmios variados, vendedores ambulantes, produtores culturais, prostitutas e michês (salienta-se que há também o conceito

jurídico de noturnidade relacionado aos direitos trabalhistas, mas que é completamente distinto do emprego feito neste trabalho.

A noturnidade possibilita por parte dos agentes a construção de vários tipos de “oásis” (“zonas de pulção de vida”) em uma “cidade adormecida”, isto é, constrói-se em geral territorialidades que tomam como principal referência a noção ou modelo da “festa” (Duvignaud 1983, Bakhtin 2010), em dinâmicas dionisíacas.

Assim, com grande recorrência, a fantasia e o distanciamento das referências clássicas do mundo do trabalho e do cotidiano diurno se incrementam na noite, com a utilização de inúmeros recursos que afetam sensorialmente os frequentadores, tais como a decoração, efeitos de iluminação e visuais, mas especialmente a intensidade e performances corporais associados a diferentes gêneros musicais.

De forma similar à Duvignaud (1983), para quem as festas podem ser espaços de violação e transgressão - e não apenas de perpetuação e legitimação das regras, valores e normas sociais de uma época -, busca-se aqui compreender as dinâmicas e experiências noturnas do Beco das Artes como território aberto para concretização de desejos e fruições que podem ou não romper e subverter os padrões culturais estabelecidos. Para Duvignaud,

[...] a cultura compõe um conjunto cuja força repousa apenas sobre o consenso, que é a qualquer momento repudiado. Quando dizemos que a festa é uma forma de “transgressão” das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas e, muitas vezes desagrega-as [...]. A festa importa em distúrbios provindos de fora do sistema, uma descoberta de apelos atuantes sobre o homem por vias externas ao poder das instituições que o conservam dentro de um conjunto estruturado. A “transgressão”, por ser estranha às normas e regras e, não explicitando a intenção de violá-las, é, por isso, mais forte (Duvignaud, 1983: 233).

Como será analisado de forma mais detalhada mais adiante nesse texto, as práticas vivenciadas pelos atores nas festas do Beco das Artes sinalizam a relevância dos *soundscape*s (Schafer, 1969), das territorialidades sônico-musicais (Herschmann & Fernandes, 2014) que se realizam ali, as quais vêm gerando experiências marcadas não só a possibilidade de catarses e escapismos, mas também pela possibilidade de construção de linhas de fuga (Deleuze & Guattari, 1995) e heterotopias (Léfévre, 2004; Foucault, 2013) pujantes.

3. Resignificando o beco

A zona urbana apresentada neste ensaio está geolocalizada no cruzamento das ruas Imperatriz Leopoldina e Luiz de Camões, no Centro do Rio de Janeiro integrando a área conhecida como os arredores da Praça Tiradentes. Região cujo imaginário navega entre a funcionalidade do trabalho diurno e os prazeres noturnos. Berço da prostituição e da vida boêmia carioca que construiu uma mitologia cotidiana envolvendo teatros de revistas (vaudeville) e personagens célebres e polêmicos da cidade tais como João do Rio, Madame Satã e Hélio Oiticica.

Analisando a história recente da região onde se localiza o beco, é possível atestar que essa área urbana, de modo geral, vem dando claros sinais de abandono do poder público. Inclusive, entrevistando muitos boêmios da cidade (que frequentam a região), vários deles salientaram que só foram se dar conta de forma mais clara dos riscos dessa perda de vitalidade da área com o

fechamento em 2017 da famosa casa noturna de samba da cidade ali localizada – a Gafieira Estudantina – o que causou grande comoção e debate entre a população boemia.

A despeito de ser uma ação pontual num bairro com graves carências e problemas estruturais (entre outros aspectos a serem destacados, poderia se mencionar o desgaste do mobiliário e dos equipamentos urbanos – os quais necessitam urgentemente de investimentos – ou ainda a pouca oferta aos moradores pobres de serviços básicos de qualidade na região) o que se busca salientar aqui – ao analisar a trajetória dos agentes na “ocupação desse beco” – é justamente de que formas as alianças entre alguns comerciantes e coletivos artísticos (que buscavam espaço para dar visibilidade ao seu trabalho criativo) vêm produzindo externalidades positivas nessa localidade.

Em outras palavras, como esses agentes de certo modo vêm conseguindo ressignificar no período da noite esse trecho da cidade (que foi relegada a um segundo plano no contexto atual de grandes investimentos na construção de uma cidade voltada para megaeventos), convertendo (de forma surpreendente) essa área em um local de experiências prazerosas, de construção de territorialidades “heterotópicas” (Foucault, 2013; Harvey, 2009) noturnas e de grande capacidade de mobilização social.

Assim, as festas e eventos de rua realizadas no Beco das Artes (Figura 2) indicam por um lado que, as ambiências urbanas são em geral transitórias (ainda que recorrentes); mas as ressignificações podem ser mais perenes no imaginário urbano, especialmente dos agentes que se fazem presente no regime noturno (Durand, 2001) desta região.



Figura 2: Festa no Beco

Fonte: Acervo Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann

Ao compreender a cidade por meio de suas músicas e sons noturnos, percebemos que há uma distinção entre os regimes noturnos e diurnos da cidade. Assim, caminhamos ao lado de Durand (2001) e sua distinção entre os regimes diurno e o noturno do imaginário: por um lado o diurno pertenceria a procedimentos de clareza, de binariedades, separações e de purificações (atreladas às tradições ocidentais e formas progressistas do tempo e da ciência). Por outro, o noturno que estaria relacionado ao universo dos enigmas, dos mistérios, dos agrupamentos e dos rituais.

O processo de ressignificação é, entre outras coisas, sugerido pelas próprias lideranças locais que renomeiam em 2014 o lugar como Beco das Artes: isso se deve não só pelo fato do entorno abrigar três galerias de artes visuais, mas principalmente porque vêm sendo realizadas nas ruas deste beco também ocupações performáticas e exposições de jovens artistas.

Aliás, essas galerias passaram a movimentar as ruas próximas e foram inicialmente importantes para a construção de uma “cena” (Straw, 1991) urbana alternativa ali, de um significativo espaço de socialidade das neotribos (Maffesoli, 1987) jovens e boêmias da cidade³⁰. As galerias de arte e os bares locais passaram a se constituir crescentemente em pontos de encontro entre intelectuais e estudantes universitários, os quais possuem seus campi muito próximos a esse beco.

Do ponto de vista da problematização do uso conceitual de neotribalismo é importante sublinhar aqui o argumento precioso desenvolvido por Campos (2010) de que há atualmente:

O esgotamento do pensamento de inspiração marxista da escola de Birmingham e, simultaneamente, a emergência de contextos socioculturais juvenis renovados levam muitos investigadores a adotarem quadros conceituais regenerados, organizados em torno de conceitos como “estilo de vida”, “cena” ou “neotribo” [...], abarcando aquilo que, de forma algo genérica, é entendido como “estudos pós-subculturais”[...]. O conceito de neotribo, tomado de empréstimo a Michel Maffesoli (1987), surge, igualmente, neste movimento de reavaliação de paradigmas, com uma moldura analítica mais consentânea com os novos contextos empíricos onde se localizam os jovens (Campos, 2010: 5).

Nas derivas realizadas junto a essas territorialidades foi possível apreender que, nos últimos cinco anos, cada vez mais os jovens frequentadores deste espaço passaram a elaborar pequenos projetos de intervenções culturais para serem realizadas numa parceria entre as galerias e os bares.

Ao mesmo tempo, uma rede de coletivos de músicos e DJs que ocupam regularmente os espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro e que promovem há vários anos uma “cultura musical de rua carioca” (Herschmann & Fernandes 2014) passaram a ser convidados a ocupar o Beco das Artes.

Festas e eventos como, por exemplo *Jazz no Beco*, *Funk In X Trap In* e *Samba no Beco* tornaram-se recorrentes no cotidiano da localidade, a grande maioria mobilizando de forma significativa um público variado (de diversos segmentos socioeconômicos e de diferentes faixas etárias e, tendencialmente, entre 16 e 30 anos), oriundo de diferentes segmentos sociais e bairros da cidade.

Portanto, é possível verificar que as possibilidades espaciais e especialmente sônicas do beco (o fato de se constituir em uma área mais protegida acusticamente na cidade) passaram a ser exploradas recorrentemente pelos produtores musicais e o público jovem e notívago que se desloca para lá.

As músicas reproduzidas mecanicamente pelos DJs e aquelas executadas em concertos ao vivo nos eventos – associados a diferentes gêneros musicais (tais como funk, rock, MPB, jazz e samba)

³⁰ Dada a sua importância estratégica para a circulação dos diversos agrupamentos sociais, o Centro da Cidade do Rio de Janeiro vem sendo ocupado por neotribos que gravitam em torno de gêneros musicais, tais como o samba, MPB, ritmos latinos, funk, jongo, jazz, maracatu, fanfarras choro, rock e música black. Para mais informações ver: Herschmann, Fernandes, 2014.

– constituem-se nas principais atrações do lugar: atraindo os corpos dos frequentadores a viverem essa experiência espacial sensível (Mons, 2013) no regime noturno. Isto é, as músicas absorvidas juntamente com doses significativas de álcool e drogas variadas, frequentemente cria uma ambiência propícia condições para que o público se sinta cativado a “dançar sobre as ruínas” (Susca, 2018) desses “interstícios urbanos” (La Rocca, 2018; Careri, 2013).³¹



Figura 3: A efervescência da noite no Jazz Beco (Beco das Artes-RJ)

Fonte: Acervo Cíntia S. Fernandes e Micael Herschmann

Segundo o público que frequenta o beco, a ausência de residências próximas (e, portanto, de vizinhos que poderiam vir a reclamar do som alto e da balbúrdia das festas que duram até altas horas da madrugada) e a arquitetura abrigada (muito própria dos “becos”) construiu um tipo de bolha e a sensação de habitar momentaneamente um “mundo juvenil à parte” ou, como sugere eventualmente um segmento do público de perfil mais ativista (alguns até de filiação mais anárquica), constrói-se de certo modo uma “zona autônoma temporária” (Bey, 2001) ao longo das madrugadas.

Assim, poder-se-ia afirmar que essas condições possibilitaram aos agentes promoverem ali a construção de “paisagens sonoras” (Schafer 1969) mais isoladas (talvez por isso mesmo mais atraentes e de vitalidade), ainda que o entorno desta área tenha permanecido até o momento, no imaginário social dos cariocas, como sendo uma área degradada e/ou uma espécie de “região moral” (Park, 1967) do Centro, com escassa circulação de pedestres no período da noite.

Para se compreender melhor porque o beco é considerado um espaço de liberdade, vale salientar que, em geral, os eventos e as festas musicais acontecem ao ar livre de forma gratuita e a circulação de ambulantes e barracas de comida e bebidas é amplamente liberada, ainda que essas concorram com as atividades dos bares ali presentes.

O financiamento dos músicos e das festas é realizado de forma colaborativa seja pela prática de “passar o chapéu” ou pela venda de bebidas nos ambulantes vinculados aos artistas e promotores do evento. Produtores culturais das mais variadas vertentes se revezam na divulgação

³¹ A metrópole é compreendida aqui como “arquipélago” (Careri, 2013) em geral cercado de áreas menos urbanizadas, ou seja, os agentes estudados bailam coletivamente exatamente em áreas do Centro do Rio bastante negligenciadas pelo poder público, especialmente nas últimas décadas.

nas redes sociais e na produção dessas ocasiões festivas. De terça a sábado são realizados eventos como rodas de rima, sarau de poesias, rodas de samba, apresentação de músicos e bandas de jazz, funk, MPB e forró, mobilizando assim paisagens sonoras de diferentes contornos.

4. Eventos que ocupam a rua

Analisando as festividades do Beco das Artes sublinhamos que esses evidenciam importantes tensões que, por vezes, são camufladas ou submergem na cidade noturna. Nos últimos anos, apesar da repressão policial, há um claro aumento de eventos que se realizam em formato de microeventos, festas ou de cortejos itinerantes que geralmente tem como alvo espaços “degradados” ou “esvaziados” da metrópole, os quais estão quase sempre “fora do radar” do Estado (construindo assim espécies de ecossistemas culturais pouco visíveis). Com grande frequência, à noite no beco, encontramos uma miríade de corpos que anseiam viver e gozar do direito pleno ao prazer e o acesso à cidade e, para isso, vão buscar as bordas e brechas da vida programada da urbe.

Vale salientar que o imaginário noturno é atravessado por uma série de imagens, práticas, cheiros, gostos e sensações que, ao se combinarem com as características dos lugares e as iniciativas criativas dos agentes, constroem territorialidades que gravitam em torno das festas, tais como as que encontramos no Beco das Artes nos últimos anos.

Com a noção territorialidades sônico-musicais (Herschmann & Fernandes, 2014) busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos agentes pesquisados. Muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos agentes, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local.

Essas territorialidades – mais ou menos temporárias –, pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais). Aliás, como sugerem alguns autores de *Sound Studies* (Labelle, 2010; Kittler, 1999; De Nora, 2000), essas territorialidades são relevantes porque afetam o ritmo, o imaginário e os corpos no dia a dia, reconfigurando de alguma maneira os territórios: gerando novas cartografias sônicas ou acústicas da cidade.

Essa cartografia sônica-musical das vias noturnas está não só envolta em algum grau em uma aura de mistério, mas está também impregnada de um frisson, isto é, de um desejo e temor relacionado às possíveis imprevisibilidades e *serendipidades* (Vivant, 2012). O visitante e habitués do beco são frequentemente surpreendidos pela apresentação de instalações de artes visuais, performances poéticas que são embaladas por intensos *soundscares* (com concertos de músicas ao vivo ou que são veiculadas por criativos DJs).

As festas de rua, portanto, são um acontecimento que permitem dar vazão às expectativas dos agentes em relação ao imaginário da noite: a festa e a rua convocam em diferentes níveis os agentes (especialmente nos interstícios urbanos) a participarem de um espaço-tempo no qual não só há certa suspensão parcial de regras, mas também é possível se abrir ao devir e as possibilidades de construção de “dissidências” (Rancière, 1996).

Só para que se tenha uma noção do tipo de dissidências que são promovidas pelos atores neste território: com grande recorrência temáticas relacionadas ao feminismo, racismo e que, de modo geral, fazem parte da agenda atual do universo LGBTQI+ emergem nos trabalhos artísticos apresentados e celebrados nos comportamentos daqueles que participam dessas festividades. Nas entrevistas com os atores, eles mencionam, quase sempre, que essa experiência é ali vivenciada como libertadora, especialmente porque no contexto atual, manifestações da *Queer Culture* são mais perseguidas e reprimidas por setores conservadores da sociedade brasileira.

5. Considerações finais

A cena festiva do Beco das Artes, portanto, passou a reunir um público de maior alcance quando músicos e produtores culturais que começaram a priorizar as apresentações musicais e festas realizadas em parceria com um dos estabelecimentos do beco de mais prestígio na região: o Bar do Nanam.³²

Vale salientar que atualmente o Beco das Artes é um dos principais locais da cidade onde fervilha uma cena musical independente vibrante, podendo reunir ali até mil jovens por evento, os quais vivem ali experiências sensíveis intensas, no tempo impreciso (ou mesmo em parcial suspensão) das madrugadas.

A dinâmica colaborativa dos agentes envolvidos na organização dos eventos, os modos de ocupação do espaço e certa condescendência por parte dos agentes de segurança pública em relação às atividades noturnas realizadas ali, têm possibilitado o relativo êxito das iniciativas criativas concretizadas nesse tramo do espaço urbano que geram sedutoras serendipidades.

Nesse sentido, o Beco das Artes vem sendo convertido em uma espécie de “vitrine” para produtores independentes que promovem festas, músicos e bandas independentes na cidade. Este fato tem começado a chamar a atenção de empresas do entretenimento interessadas em atingir novos nichos de mercados juvenis. Assim, pode-se dizer que a tendência de continuidade dessas atividades e migrações pendulares dos frequentadores – mesmo em um contexto de profunda crise socioeconômica do país – não só confere a essa territorialidade sônico-musical (Herschmann & Fernandes, 2014) um lugar de destaque no cotidiano e imaginário juvenil do Rio, mas também sinaliza possíveis caminhos que podem permitir dinâmicas socioeconômicas relevantes e a intensificação dos processos de resignificação dessa região.

Em resumo, as externalidades positivas geradas pela música e pelas atividades culturais poderá converter num futuro próximo essa área até o momento abandonada pelo poder público em uma localidade *gentrificada* (Vivant, 2012) e destinada ao desfrute da boemia alternativa e *cool* da cidade (como tem ocorrido com outras localidades urbanas do mundo globalizado).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail (2010). *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Bey, Hakim (2001). TAZ: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad.

³² Apesar de existirem mais dois bares na localidade desse beco, os donos do Bar do Nanam se destacam como lideranças na localidade por oferecerem gratuitamente a todos a infraestrutura para os eventos públicos realizados ali: todos os frequentadores podem utilizar os seus banheiros e estão sempre dispostos a doar a energia elétrica para a realização das ocasiões festivas.

- Campos, Ricardo. (2010). Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 63, p. 113-137.
- careri, Francesco (2013). *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Nora, Tia. (2000). *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1995). *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34.
- Durand, Gilbert (2001). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- Duvignaud, Jean (1983). *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Fernandes, Cíntia S. & Barroso, Flávia. M. (2019). Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX. *Revista Contracampo*, v. 38, pp. 1-21.
- Fernandes, Cíntia S. & Herschmann, Micael (2018). *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política*. Porto Alegre: Ed. Sulinas.
- Fernandes, Cíntia S. (2011) Música e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro. In: Herschmann, Micael (org.) *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, pp.62-81.
- Fernandes, Cíntia S. (2009). *Sociabilidade, Comunicação e Política*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Foucault, Michel (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo, N-1 Edições.
- Hardt, Michael; NEGRI, Antonio (2009). *Commonwealth*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Harvey, David (2009). *Espaços de Esperança*. São Paulo: Edições Loyola.
- Herschmann, Micael & Fernandes, Cíntia S. (2014). *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom.
- Kittler, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Labelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories/Sound Culture/and Everyday Life*. Nova York: Continuum.
- Léfèbvre, Henri (2004). *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: ED. UFMG.
- Lemos, André (2013). *A comunicação das coisas*. São Paulo: Annablume.
- La Rocca, Fabio (2018). *A cidade em todas as suas formas*. Porto Alegre: Ed. Sulina.
- Latour, Bruno. *Reagregando o Social*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- Maffesoli, Michel (2000). *Homo Eroticus*. São Paulo: Editora Forense.
- Maffesoli, Michel (1996). *Eloge de La raison Sensible*, Paris: Grasset.
- Maffesoli, Michel (1987). *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Marcolini, Patrick (2013). *Le Mouvement Situationiste*. Montreuil : Éditions L'Échappée.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mons, Alain (2013). *Les lieux sensible*. Paris: CNRS Editions.
- Park, Robert (1967). A cidade. Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio ambiente urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, pp.29-72.
- Rancière, Jacques (1996). *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34.
- Santos, Milton (2002). *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP.
- Schafer, R. Murray (1969). *The new soundscape*. Vancouver: Don Mills.
- Simmel, Georg (1989). *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris: Payot.
- Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: *Cultural Studies*. Ottawa: Carleton University Press, vol. 5, n. 3, pp. 368-388.
- Susca, Vincenzo (2018). Dançar sobre as ruínas. In: FERNANDES Cíntia S. & HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Cidades Musicais*. Porto Alegre: Sulinas, pp.383-396.
- Thibaud, Jean-Paul (2015). *En quête d'Ambiances*. Paris: Métis Presses.
- Vivant, Elza (2012). São Paulo: Ed. SENAC.

Cíntia Sanmartin Fernandes. Doutora em Sociologia. Professora da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, FCS, Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550900 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: cintiasan90@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7501-6387.

Micael Herschmann. Doutor em Comunicação. Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO, Av. Pasteur, 250 – fundos, Praia Vermelha, 22290902 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: micaelmh@globo.com. ORCID: 0000-0001-8859-0671.

Receção: 25/07/2019
Aprovação: 24/02/2020

Citação:

Fernandes, Cintia Sanmartin & Herschmann, Micael (2020). Efervescências musicais e noturnidades no Beco das Artes. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 71-84. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a2a5

ADOLESCÊNCIA E FEMINILIDADE NO ANEXO SECRETO

ADOLESCENCE AND FEMINITY IN THE *SECRET ANNEX*

ADOLESCENCE ET FEMINITÉ À L'*ANNEXE SECRÈTE*

ADOLESCENCIA Y FEMINILIDAD EN EL *ANEXO SECRETO*

Cândido Alberto da Costa Gomes

Senado Federal e da Assembleia Nacional Constituinte, Brasília, Brasil

Instituto de Estudos Superiores de Fafe, Fafe, Portugal

RESUMO: Este trabalho focaliza o desenvolvimento da adolescência em condições adversas, isto é, durante um genocídio. Foram analisados como formas de auto expressão os escritos de Anne Frank, pelas lentes teóricas sobretudo de Simmel e Foucault. Assim, considera-se o Anexo Secreto, onde se refugiou, uma heterotopia ou não lugar. Indaga-se a respeito dos genocídios como manifestação do biopoder forma de estrangeirização. No âmbito das relações de poder do refúgio, Anne se individualiza, desenvolve seu protagonismo e subjetividade, a interligar a busca de novas feminilidades, as reflexões políticas e uma rigorosa autocrítica, que a faz repensar-se.

Palavras-chave: adolescência, heterotopia, genocídios, feminilidades.

ABSTRACT: This paper focuses on adolescence development under difficult circumstances, the practice of a genocide. It analyses Anne Frank's writings as forms of self-expression, according especially to Simmel and Foucault. The Secret Annex, her refuge, is a heterotopia or no place. Furthermore, this paper questions genocides as biopower since several millennia. In the context of power relations in her hideout, Anne achieves individuality, develops herself as a protagonist, and reaches her subjectivity. She interrelates the search for new femininities, political reflections and a rigorous self-criticism, leading her to continuous rethinking.

Keywords: adolescence, heterotopia, genocides, femininities.

RÉSUMÉ: Ce travail approche le développement adolescent sous circonstances difficiles, l'exécution d'un génocide. Il analyse les écrits de Anne Frank comment manifestations d'auto-expression, selon Simmel et Foucault, particulièrement. L'Annexe Secrète, son refuge est une hétérotopie ou non-lieu. Le texte discute aussi les génocides comment des formes de bio pouvoir il y a des millénaires. Dans les enjeux de relations de pouvoir à son refuge, Anne développe son individualité, son protagonisme y arrive à sa subjectivité. Elle établit des relations entre la recherche des nouvelles fémininités, des réflexions politiques et une rigoureuse autocritique, qui la conduit à la repensée continue.

Mots-clés: adolescence, hétérotopie, génocides, fémininités.

RESUMEN: Este trabajo focaliza el desarrollo adolescente bajo difíciles circunstancias, la práctica de un genocidio. Analiza los escritos de Ana Frank como formas de autoexpresión, según especialmente Simmel y Foucault. El Anexo Secreto, su refugio, es una heteropía o no lugar. Además, el texto cuestiona los genocidios como manifestaciones de bio poder en el siglo XX, ya que ellos ocurren hace milenios. En el contexto de relaciones de poder del refugio, Ana alcanza su individualidad, se desarrolla como protagonista y llega a su subjetividad. Ella interrelaciona la búsqueda por nuevas feminidades, reflexiones políticas y una rigurosa autocrítica, que la conduce al continuo repensar.

Palabras-clave: adolescencia, heterotopía, genocidios, feminidades.

1. Um labirinto de escadas quase verticais

Nos cômodos baixos e apertados todas as janelas se encontravam cerradas. Lâmpadas amarelas lançavam sua luz mortiça. Só chegando ao sótão era possível haurir o ar fresco, ver o céu e constatar as voltas do tempo no castanheiro, hoje ausente, depois de grande tempestade. De lá também se viam as gaivotas *luzindo de prata* (Frank, 2017: 221), e a torre da Westerkerk, cujos sinos soavam o tempo e conferiam uma sensação de continuidade em meio à anomia da guerra. Este era o Anexo Secreto, refúgio onde Anne Frank (1929-45), judia, viveu confinada em parte da sua adolescência, durante o genocídio da Segunda Guerra Mundial. Hoje é um museu, com paredes claras, fotografias de Anne sorridente e cabelos esvoaçantes, faces felizes da adolescência, junto à reprodução de trechos do seu *Diário*. Não há móveis, uma vez que os nazistas tudo retiraram. O ambiente claro e a movimentação contínua dos visitantes tornam as lembranças menos lúgubres. Este é o cenário onde Anne desenvolveu sua profunda auto expressão, após perder os seus companheiros de idade, vivendo sob o constante olhar dos adultos e condições muito limitadas de privacidade física. Que nos ensinam os escritos dessa adolescente em condições tão hostis ao desenvolvimento da própria adolescência? Como se articulam, no contexto histórico, as pressões do poder extra e intergrupar, a emergência de uma nova feminilidade e as tensões intergeracionais com o desenvolvimento da identidade, do protagonismo e da autonomia?

2. Adolescência: botão e rosa

Anne, com 13 anos, se encontrava no processo de adolescência, florescimento ambíguo, retratado por Machado de Assis (1994) como “...idade inquieta e duvidosa. /Que não é dia claro e é já o alvorecer. / Entreaberto botão, entrefechada rosa, / Um pouco de menina e um pouco de mulher.” Que é a adolescência, revestida desta poesia, como um pêndulo a mover-se de botão a flor?

Embora a puberdade seja universal, o alongamento da vida humana desde a pré-História conduziu a uma espécie de limbo entre a infância e a idade adulta. Com a redução do trabalho infantil e a extensão da escolaridade, o Ocidente modelou as características deste período introdutor de tantas mudanças biopsicossociais, com variações no tempo e nos espaços geográfico e social. Hall (1905) a descrevia como um período preparatório à vida adulta, numa perspectiva faseológica. Contudo, esta visão pioneira não é hoje a única. Ao mesmo tempo alvo de admiração e de medo da rebeldia, a adolescência pode ser vista como etapa preparatória da adultez, seguindo o modelo masculino, ocidental, branco e heterossexual, em que se suprem os déficits e se controlam os impulsos pelo regramento, como se as personalidades fossem de barro para os oleiros modelarem futuros adultos. Vivendo período com fins em si ou que molda para a vida adulta, a/o adolescente passa por dúvidas estruturais, ácidas críticas, desvendamento de segredos, construções e desmoronamentos de esperanças. Passando da relativa heteronomia, desenvolve a autonomia e o protagonismo, como ser que transita da voz passiva para a ativa. O mundo íntimo se desdobra e se oculta de grande parte das pessoas, em especial os adultos. Máscaras e faces se alternam na vida, na aprendizagem da conciliação de expectativas opostas, de adultos e colegas. É como um ser na corda bamba, durante tempo dilatado, que se articula com uma também longa juventude, antes de adquirir a completa autonomia.

Para controlar e orientar estas pessoas, as sociedades criam escolas obrigatórias, cada vez mais duradouras em anos e jornada. Supõem-nas tão virtuosas que, quanto mais, melhor. A frequência compulsória e os sucessos esperados permanecem com ou contra a vontade das/os adolescentes, que sentem na pele os filtros educacionais, logo traduzidos em trajetórias sociais diferentes. Em

meio a sofrimentos e gozos, costumam encontrar nos estabelecimentos educacionais suas/seus colegas e amigas/os, pessoas que vivem dramas idênticos, também no centro de um vórtice contraditório de pluralização (ser igual aos pares) e singularização (individualização), de integração e estratégia. A adolescência é o caso mais substancial e mais típico da experiência social, não porque é uma conjuntura sócio histórica, mas pela imperiosa necessidade de combinar diversas lógicas de ação (opostas, quando não antagonistas) no ingresso na sociedade, hoje com ritos de passagem diluídos. Desta dinâmica emergem a subjetividade e a reflexividade do ator (Cuin, 2011; Dubet, 2017).

O pioneiro Coleman (1963), ao estudar a sociedade americana, analisou as teias da sociedade da adolescência. Com a diminuição das funções da família e o aumento das da escola, os adolescentes vieram a constituir uma sociedade à parte, com os seus próprios valores, padrões de comportamento e códigos de conduta, em certos casos antípodas aos da escola. Assim, ser um “nerd” significa não ser “cool”, correspondendo a um baixo status entre colegas. Já atletas e meninas bonitas, nesta ordem, alcançavam alto status e se tornavam influentes como modelos, influenciados pela cultura de massa. Desse modo, desenvolviam sua subjetividade e protagonismo no emaranhado das ordens sociais formais e informais da escola e do bairro. No princípio, predomina a força atrativa da pluralização, integrar-se ao grupo, ser como os seus componentes, não raro divididos em “tribos”, em que a glória é o pináculo da popularidade (Cillesen, Schwartz, Mayeux, 2011). Segue-se o amadurecimento, o alívio da coerção grupal, com a singularização a contraditar a pluralização (Barrère, 2013). Nestes vestíbulos sociais, onde sopram brisas e vendavais, as/os adolescentes fazem opções. Protagonistas, precisam criar algo seu, individual e coletivamente, como os cantos e recantos de convivência, refúgios para fazerem o que quiserem distante da supervisão adulta (Pais, 2005; Ramos, Singly, 2016). Os seus espaços, a música, a dança, os tempos grupais, as suas culturas constituem obras de que são coautoras/es. Estas bolhas frágeis, atam e desatam laços e redes, ao mesmo tempo que, entre as/os iguais, se desenvolvem as pressões e a proteção das/os *iguais*.

Anne vivia neste redemoinho, cercada de colegas e admiradores, quando a chegada da Guerra a obrigou ao refúgio no Anexo Secreto, onde sua vida continuaria a se transformar. Era uma frágil proteção contra o estigma e o genocídio, onde havia mais dois adolescentes, a irmã mais velha, Margot, e Peter, além de três amigos da família. Seu reduzido espaço, como se vê ainda hoje, era dividido com um adulto. Na convivência encontrava-se exposta às vigilantes críticas e sanções dos adultos, num círculo vicioso de mal-estar mútuo. Revoltada e contestadora, ninguém melhor que ela para ilustrar que a/o adolescente não é um ser passivo, pronto para a mão dos oleiros. Neste processo, acordou ainda mais os olhos críticos para a sua família, os outros e o mundo, como uma nova estranha dentro da estranheza. No esconderijo experimentou o não lugar, um labirinto que a conduzia ora à esperança, ora ao terror da iminência da morte.

Como processo complexo, a adolescência é também alvo da sociologia, já que, independentemente das disposições psicofisiológicas, elas/es vivem intensamente a condição social, que, nas suas interações, são chamadas/os a gerir sua relação com sistemas normativos institucionais. Ademais, em que pese o desenvolvimento da sua intencionalidade própria, autonomia relativa e protagonismo, as/os adolescentes têm reduzida capacidade jurídica e econômica para serem ouvidos ou fazerem algo (Cuin, 2011). Era a situação de Anne, a sentir as

perseguições nazistas pelas frestas das janelas sem nada poder fazer, enquanto era tratada em público como criança indisciplinada e irritante.

3. Estranheza e exílio

Outra perspectiva é a do conceito de estrangeiro ou estranho sociológico, cunhado por Simmel (2012). O estrangeiro é uma forma social, não necessariamente uma pessoa, que se confirma pela união do próximo e do longínquo, unindo as duas pontas de um fio. Desenraizado do novo grupo, aproxima-se com “objetividade”, também definida por liberdade. Assim, é capaz de ver o que as pessoas imersas no grupo não veem – ou encara o novo sob a sua ótica. Schütz (2012), por sua vez, amplia a definição de forasteiro, de migrante que busca ser aceito ou tolerado em outro lugar. Como exemplos, o candidato a sócio de um clube exclusivo ou o pretendente que deseja ser aceito pela família da noiva. Com ou sem referência ao espaço físico e social, decorrem os tempos interior e exterior, quando experiências novas e anteriores recebem novos significados, como o castanheiro de Anne mudava sazonalmente a sua roupagem.

Com esse conceito alargado, pode-se considerar a adolescência como um ingresso na sociedade ou o ritual *début*. Mudando as formas de agir, pensar e sentir, as/os adolescentes emergem como estranhas/os num mundo que não viam sob certos ângulos ou detalhes, antes opacos. Em sua rota de autonomia e protagonismo, veem os adultos diferentemente, como Anne. Utiliza limitada objetividade e exerce a liberdade, floresce, introjeta-se e extrojeta-se. A paisagem é a mesma, porém a visão descerra o novo, não raro surpreendente quanto às luzes e sombras.

Nesse contexto, surgem estereótipos de uns e outros, os adultos pelas/os adolescentes e vice-versa. O mesmo ocorre com o estrangeiro que chega ao exogrupo ou convive com o endogrupo no bojo da sociedade. Nesses horizontes, situam-se as minorias em termos de poder, a exemplo das mulheres, grupos étnicos e participantes de determinadas culturas, incluindo religiões e posições políticas. A pluralidade é rica, no entanto, preconceitos e estereótipos se multiplicam como cogumelos venenosos, numa catalogação hierárquica das gentes, criada pelos dominantes, de modo a situar pessoas e grupos em degraus, inclusive confinando-as em guetos. Estratégias políticas, como a de criar um bode expiatório, como os judeus, tendem a ser eficazes ao menos a curto prazo, em especial quando existem componentes religiosos. Tal hierarquização contrasta com a dimensão comum dos direitos humanos, com base na dignidade inerente a todos, em que cada pessoa é sujeito.

Por quê? Butler (2010) assinala as diferenças como vetores de poder, a definir minorias e maiorias. Desta relação surgem movimentos de lealdade e deslealdade mútuos, como se coexistissem dentro de cada um de nós Abel e Caim, Eros e Tânatos. Ideais de “pureza” étnica e religiosa, na realidade, devaneios políticos, são o manto simulador de sistemas de poder e interesses, pois, quanto mais disfarçados, mais efetivos. Pode-se indagar por que os judeus e os moçárabes, estes cristãos, foram perseguidos na Península Ibérica, em especial no século XVI. Que interesses feriam?

Desse modo, ao chegarem a algum lugar, as pessoas são estrangeiras espacialmente e podem ser estrangeiras dentro da própria sociedade e em circunstâncias como a adolescência. Anne, nascida em Francoforte, migra para Amsterdão com a família, quando o nazismo ascendeu na Alemanha. Os Países Baixos na Guerra, ficam sob o mesmo regime, quando não há outra

alternativa a morrer senão refugiar-se. Esta “imigração” clandestina, acrescida à anterior, se soma à condição auto exílica de ser adolescente em tempos bélicos. Se o deslocamento da Alemanha aos Países Baixos foi uma migração forçada, a passagem à clandestinidade é de fato nova condição exílica, isto é, o aproveitamento de uma definição identitária para proporcionar um lugar sob nuvens e estrelas, a fim de se orientar. Os “sem Estado” são igualmente “sem direitos”, despojados do direito a ter direitos (Nouss, 2016). Basta um golpe de pena, antes como agora, para criminalizar pessoas que buscam fugir à morte, guerra ou penúria.

Cabe recordar que Anne se educou formal e informalmente nos Países Baixos, porém escreveu seu *Diário* em alemão, ou seja, sua auto expressão mais profunda e afetiva se deu na primeira língua. Proscrita pelo regime, tornou-se um “ser-fronteira” (Nouss, 2016) em três círculos de exílio: os Países Baixos, o Anexo e o desenvolvimento da sua subjetividade. Anne floresce para dentro e para fora. Sem as condições de espaço e o apoio de uma rede de colegas e amigos, convivendo com adultos já abjurados por ela como modelos ideais, não conseguindo manifestar a sua intimidade, Anne escreve para desaguar suas emoções íntimas. Sentindo-se incompreendida e injustiçada, recorre à amiga imaginária na penumbra da sua angústia. A auto expressão escrita é o sustentáculo para o seu intenso trabalho psíquico: nela o eu se reconhece e se desenvolve.

4. O Anexo Secreto como heterotopia

O Anexo se torna cenário do autoexílio, envolto em angústia, onde existe um leque de restrições de espaço, tempo, movimentação, ruído, luz, alimentação e até higiene. Para Foucault (2004, 2013), o corpo é uma topos implacável, ele vai onde eu me desloco. Quando a identidade é criminalizada, por ser migrante, um grupo “impuro” que “mancha” a sociedade ou a religião, há três opções: esconder a identidade, fugir ou refugiar-se. Mas onde, se o corpo é intrínseco ao suposto “crime” decretado pelo poder vigente? As heterotopias podem apagar, neutralizar ou purificar as utopias. No primeiro caso, a heterotopia é uma forma de utopia realizada, nas quais todos os outros lugares reais que se pode achar no interior da cultura são representados, contestados e invertidos, espécie de lugares fora de lugares. Assim, o refúgio era uma heterotopia para Anne, enquanto a utopia para o Reich era a “purificação da raça superior”, com o extermínio. Desse modo, os campos eram heterotopias ignominiosas para as vítimas, porém, utopias para o Reich. Hoje as heterotopias de desvio, físicas ou em redes relacionais são os *loci* sociais e/ou geográficos onde se aloca indivíduos de comportamento desviante em relação à média ou às normas exigidas, como casas de repouso, clínicas psiquiátricas, casas para aposentados e prisões. Incluem-se também campos de concentração, de trabalhos forçados, de extermínio metódico ou não, de refugiados (não raro em lento extermínio), de migrantes clandestinos, assim como refúgios e esconderijos ilegais. A internet sombria é um dos espaços relacionais. Ademais, a heterotopia supõe um sistema de abertura e de encerramento que isola pessoas e grupos e as mantém impenetráveis, como a prisão, onde há ritos de purificação; as alcovas das casas grandes brasileiras, abertas aos viajantes, mas incomunicáveis com a família; as reduções jesuíticas no Paraguai, em que a vida cotidiana, “limpa e pura”, era regada pelo toque do sino. A separação entre espaços de normalidade e anormalidade tem suas raízes na discriminação em face da alteridade. O outro é o diferente, excluído, em princípio perigoso e, por isso, confinado espacial e/ou socialmente. O seu acesso aos espaços normais gera inesperadas barreiras, patenteando aspectos invisíveis dos poderes normalizadores da sociedade.

Assim fez o Reich. Primeiro, definiu a superioridade dos arianos, perante a qual os demais grupos foram patologizados e inferiorizados, em especial os judeus, “culpados” da crise alemã. Isto se fez com base em preconceitos e estereótipos milenares, tanto sobre os “melhores” quanto sobre os “piores”. Em ritmo de assédio psicológico e físico, estes grupos foram gradativamente privados dos seus direitos, restritos, tornando-se assim isolados e estigmatizados. Em seguida, vêm as convocações dos judeus para trabalhos forçados, como a que foi endereçada a Margot. Depois desta, a única forma de impedir ou adiar a morte era o esconderijo. Por conseguinte, o Anexo se tornou uma heterotopia, um espaço de “anormalidade”. Apesar disso, as pessoas procuraram humanizá-lo, imprimindo-lhe ritmos, com esboço de espaços e tempos, no seio da provisoriamente.

O poder vigente define quem é normal ou anormal, superior ou inferior, útil e inútil para viver. Por mais abjetas que sejam, estas fronteiras persistem: brancos e minorias étnicas, brancos e negros, negros mais claros e mais escuros, grupos étnicos diferentes, exploradores e explorados, membros de religiões poderosas e menos poderosas, cidadãos e forasteiros. A morte funciona para “defesa da sociedade”, o poder tirando a vida para uma sociedade poder viver. Esta vida é agora da espécie ou da “raça”, um perigo biológico, de modo que o racismo moderno se tornou uma condição sob a qual o mesmo poder, com a função de fazer viver a sua população, se atribui o direito de matar em massa (Foucault, Rambeau, Leclair, 2006).

Nesta heterotopia Anne singrará os mares de uma parte do seu processo de adolescência. Passará pela menarca; sofrerá e se encantará com o rito de passagem das seguintes menstruações; admirará o seu novo corpo e se envolverá no desejo afetivo e erótico. Suas condições diferem das usuais, do mundo parcialmente “normal” em que antes se achava. No esforço de humanização do não espaço, utiliza a fala, com os outros e, sobretudo, consigo mesma, a escrita no *Diário*. Além de adolescente, a atravessar ponte pênsil fustigada pelos ventos, ela integra o “segundo sexo”: é mulher. Não mulher conforme os ideais patriarcais e, sim, mulher em busca de nova feminilidade?

5. Menina e mulher

Nascida um quarto de século depois de Hall (1904), Anne se situava em desvantagens superpostas quanto aos vetores de poder, que a haviam transformado num “ser-fronteira”: era menina-mulher, adolescente, integrante de uma minoria étnica, auto exilada e clandestina, oscilando entre a esperança e a morte. Em face da feminilidade, Anne, avançada para a época, risca uma fronteira entre a mulher do passado e a do futuro, que desejava ser. No passado se incluíam sua mãe e irmã, com modestas aspirações, a primeira recolhida ao lar, a segunda almejando trabalhar com crianças pequenas na Palestina, continuação do lar.

Mesmo com o trabalho dentro e fora de casa nas duas Guerras Mundiais, a mulher continuava como o “segundo sexo”, aquele em que o homem se pensa sem a mulher, mas a mulher não se pensa sem o homem (De Beauvoir, ([1949] 2015). Entretanto, Mead ([1928] 2001) já havia oferecido a lume sua pesquisa sobre um tema inusitado, a adolescência das meninas em Samoa, um ano antes de Anne nascer. As cores do tempo davam continuidade a lutas femininas anteriores. Na intimidade do seu *Diário*, Anne capta e exterioriza este *Geist*, recusando-se a ser oprimida, a carregar o estigma de inferior e dependente, a ser tragada pelo dualismo homem profissional/mulher doméstica. É mais uma dimensão complexa da sua adolescência, analisável na sua relação com Peter. Ela aspira a uma vida pública, como jornalista e escritora. Anne era rebelde porque divergia do patriarcalismo, ainda que mantivesse vieses machistas, pois desenvolvera uma

dependência aprendida. Com efeito, a escola e a família não são neutras, mas introduzem estereótipos. Há currículos e ocupações azuis e rosas, o jornalismo era azul. Porém, as novas feminilidades levaram meninas e mulheres a agarrarem as oportunidades escolares a partir do pós-guerra. Em meio século elas superaram meninos e homens no acesso, sucesso escolar e duração dos estudos, conquanto as diferenças sociais tenham diminuído mais devagar e, em certos casos, até tenham se ampliado (Duru-Bellat, Kieffer, Marry, 2003; Marguerite, 2008). A opção de Anne pelos estudos, como a de Margot, constituía exigência da família. A educação, pois, se tornou um elevador social para a independência da mulher, apesar de esta receber menores resultados ocupacionais e de renda que o homem (Touraine, 2006). A rebeldia era para Anne motor da sobrevivência: a luta por ser adolescente, mulher, judia, refugiada, futura cidadã e profissional. Ela delinea os contornos da esperança, virtude que, com a fé religiosa, a mantém viva. Por isso, projeta estes sonhos concretos para o fim da Guerra e continua a lutar, a se autocriticar e a mudar.

6. Sexualidade e poder

Neste ambiente de nova feminilidade, que não é a nova feminilidade de hoje (cf. Susini, 2018), Anne encontra o amor com Peter e se defronta com outra dimensão do poder, de relações desiguais. Primeiro, o poder internalizado da norma social, como sentir-se muito nova para a experiência, ousada no relacionamento erótico e pela iniciativa de conquistar seu namorado. Depois, o poder do seu pai, líder dos refugiados e chefe de família que carregava o peso do patriarcado. Amortecido sob a forma de poder paternal, é persuasivo, porém impositivo. É também o poder das reiteradas críticas do grupo a Anne por ser *uma criança malcriada*. Na relação erótica, Anne e Peter careciam de conhecimento sobre o sexo, parte da sua proibição, confiscado que foi na era vitoriana pela família conjugal (Foucault, 2016). Tanto que se brincava no refúgio que Anne e Peter se casariam, isto é, seus vínculos, envolvendo a sexualidade, eram admitidos apenas no âmbito da família conjugal, legitimada pelo casamento. A normatização do sexo, em oposição ao permitido, cria o proibido, que leva à excitação. A relação de poder já está lá onde se encontra o prazer. Conforme ainda Foucault (2016), o poder nada pode sobre o sexo e o prazer exceto lhes dizer não. Por sua vez, o caráter estritamente relacional do poder não existe senão em função de uma série de pontos de resistência, presentes em toda a sua rede. Dela emergem, entretanto, contradições e germes de mudança. Anne, profundamente ligada ao pai, abala a relação com ele com uma mensagem catártica, colocada no seu bolso. Recebe a resposta oral de Otto e se arrepende profundamente. Tinha se erigido como centro do grupo, sem se colocar no lugar dos demais. O rio da adolescência, ainda mais nas circunstâncias, não desliza em meandros, na planície, é rio encachoeirado, pleno de corredeiras. A autoridade paternal do líder do grupo devia ser seguida.

Esta relação microscópica de poder, embora altamente significativa para as pessoas envolvidas, era um pequeno ponto no âmbito da Guerra. Em torno do Anexo e no mundo se desenvolviam poderes genocidas. Por longo tempo um dos privilégios do poder soberano fora o de vida e morte. Ameaçado por inimigos externos, fazia legitimamente a guerra e mandava as pessoas participarem da defesa do Estado, matando e/ou morrendo se necessário. Além da vida/morte, poder é a definição de poder, isto é, entre outras formas de compreensão, um conjunto de relações de força numa sociedade, como as relações entre um homem e uma mulher, o operário e o contramestre, o que sabe e o que não sabe, o médico e o paciente. A verdade é tecida pelas relações de poder (Rambeau, Leclair, Foucault, 2006; Foucault, 2016), daí emergindo ideologias e contra ideologias. No caso, estas são expressões microscópicas, como ilhas no oceano da macroscopia. Mais que o

poder “clássico”, o Reich era um Estado totalitário que se arrogava o direito de matar e depurar sua população, com base em uma teoria da hereditariedade e do instinto, de modo a se apossar de bens, trabalho, dignidade e vida dos “inferiores”. Se o trabalho forçado não fosse rentável, vinha o extermínio. Não se tratava apenas de matar para poder viver, mas de um plano de dominação mundial pelos “superiores”, que, por isso, jamais poderiam ter perdido a Primeira Grande Guerra, muito menos a seguinte. Desde criança se aprendia a superioridade da “raça” e a injustiça da derrota alemã, onde se colou a minorias, como os judeus, o estigma de inimigos internos. Na ideologia forjou-se uma doutrina de convencimento, com sofisticação intelectual, para se selecionarem os mais fortes e se matarem os “impuros”, como judeus, ciganos, homossexuais, deficientes e outros. Assim buscavam vencer os fantasmagóricos inimigos de dentro e de fora, segundo horrendos rituais burocrático-militares (Ingrao, 2011). Sem a “solução final”, não se chegaria à vitória, previam. Desse modo, afirma Foucault (2006), o século XX praticava o poder moderno de matar, como os holocaustos, a ameaça atômica e a pena de morte. Marcava-se, assim, o ingresso na era do biopoder, cujos desdobramentos apenas vislumbramos. O sótão se inseria neste vórtice.

7. O diário

7.1. Antes do autoexílio

Ao completar 13 anos, Anne recebe um presente como marca de um rito de passagem: um diário para registrar sua privacidade, autonomia e protagonismo, enfim, para verter em palavras seu *self* particular. Nele se dirige a uma amiga imaginária. Entretanto, mesmo com as crescentes restrições aos judeus e sendo obrigada a mudar-se para uma escola israelita, revela-se socialmente integrada. Suas melhores colegas e amigas (em quem a rigor reconhece não poder confiar) são meninas, porém conta com vários meninos “admiradores” e sai com eles. No *Diário* confessa a primeira paixão, pelo primeiro Peter. Faz uma descrição crítica das colegas e dos garotos. Para estas as avaliações são polarizadas: divertido/chato, “mente suja”/decente.

Na escola fala demais. Um professor, depois de diversos avisos, passa-lhe a redação “Uma tagarela”. Anne não perde a face e, refletindo crenças vigentes, ligadas a supostas explicações biológicas, escreve que falar é característica feminina e que nunca poderia acabar com o hábito, pois sua mãe falava tanto ou mais que ela e era muito difícil mudar características herdadas. Depois de mais uma redação, a terceira foi “Quá, quá, quá, tagarelou a dona pata”. Crítica e criativa, decidiu vencer simbolicamente o professor com um poema, com a ajuda de uma colega: “[O professor] estava tentando fazer uma gozação comigo, passando aquele tema ridículo, mas eu ia fazer tudo para a piada se voltar contra ele” (Frank, 2017: 25). De fato, o docente não “se deu por achado”: leu o texto para a turma e outras salas de aula e, desde então, deixou Anne falar. Uma subjetividade habilidosa daquela que se dava bem com os professores, mas não tinha boas notas.

7.2 No Anexo Secreto

Em questão de dias cai a escuridão sobre o cenário. Na mudança para o espaço heterotópico, Anne corta os laços com as/os colegas. Lançada no meio de adultos confinados, sob fortes tensões, ela dependerá ainda mais do *Diário* para se auto expressar e elaborar seus conflitos. Agudamente crítica, analisa cada personagem do Anexo, diante das quais frequentemente é tratada não como adolescente, mas como criança. Já percebia que os adultos estão longe de ser exemplares, ao contrário, discutem por coisas mesquinhas. É obrigada a pôr a cabeça para fora do ninho de criança

e mergulhar num novo mundo como estranha. “Papai é o único que me compreende (...). Não suporto... quando falam de mim na frente de gente de fora, contando que chorei ou que estou me comportando de modo sensível” (Frank, 2017: 43). Sua mãe a critica, inclusive por falar demais no “depois da Guerra”, refúgio de esperança de Anne. Os choques maiores são com a mãe e a irmã, personagens que se acomodam ao mundo da inferioridade feminina. Incomoda-se com as suas baixas aspirações e faz questão de se diferenciar. Chega a odiar a mãe, que pouco a reconhece como adolescente. Irrita-se com Margot, sua irmã mais velha, considerada fraca e passiva: “É naturalmente boa, gentil e inteligente, a própria perfeição, mas parece que a minha maldade vale por nós duas” (Frank, 2017: 57). Percebida como mimada pelos Van Daan, sente-se o foco de quase todas as brigas, censuras, sermões e deboches. Reage com ironia, agressão e revolta: “Vivo zombando de Margot, dizendo que ela é um modelo de virtude e ela odeia que eu diga isso. Talvez eu a ensine a não ser tão boazinha” (Frank, 2017: 66). Não pretende “receber os insultos de cabeça baixa!” (Frank, 2017: 57).

Depois de três meses, apesar do ambiente tempestuoso e do papel de ovelha trespalhada, reconhece a sua adaptação a um espaço mínimo e à renúncia aos movimentos durante horas sem fim. Ao chegar o terceiro adolescente ao Anexo, Peter, logo o classifica, como Margot, de quieto e chato. Faz a mãe chorar pela sua rejeição e frieza, porém denuncia os seus comportamentos: “... [Diz] coisas que me furam como flechas lançadas por um arco muito retesado e que são quase impossíveis de ser retiradas do meu corpo” (Frank, 2017: 99). “A atmosfera é sufocante e pesada como chumbo” (Frank, 2017: 160). Esta é uma situação social em que a adolescência decorre todo o tempo sob os olhos inquiridores de adultos, no fogo vivo dos conflitos intergeracionais, sem contato com os pares, sem com eles trocar pensamentos e emoções, em face de descobertas e conflitos. Ou seja, é o avesso do desenvolvimento social e moral da adolescência.

Enfim, num exílio dentro do exílio, Anne perde sua rede de apoio social e o compartilhamento com outros adolescentes, para ser capturada por uma teia de relações em que sobressai o poder. Os adultos querem continuar a estabelecer a heteronomia a quem vive florescente autonomia e se revolta por ser tomada como objeto. Daí, segundo suas palavras, utilizar outra linguagem para ser ouvida: escolher batatas se lhe oferecem legumes, fazer barulho e quebrar coisas. Por isso, parece “destinada ao fracasso” (Frank, 2017: 57). Para Anne, é viver como numa cápsula de anormalidade no interior de um espaço de anormalidade. O *Diário* alcança muito maior relevância como meio de auto expressão: é a amiga que tudo ouve. “O que sobrou daquela Anne Frank? (...). Demorei mais de um ano para me acostumar a viver sem admiração” (Frank, 2017: 235). Eu não era totalmente feliz em 1942; costumava me sentir abandonada, mas como passava o dia inteiro na agitação... [tentava] preencher o vazio com piadas” (Frank, 2017: 236). Era a busca da superação do *storm and stress* da adolescência (Mead, ([1928] 2001).

7.3 Autocrítica

O sofrimento é intenso, contudo, flui o tempo e Anne conquista novas perspectivas. Rigorosa consigo mesma, faz sua autocrítica, arrependendo-se de comportamentos considerados injustos. Reexamina raiva, ódio e egoísmo ao reler o *Diário*. A mãe não a entendia, porém, a recíproca era verdadeira. Rompeu o círculo vicioso de ofensas e tristezas: “Terminou o período de lágrimas e julgamentos contra mamãe... Estou mais crescida” (Frank, 2017: 181). Bafejada pelo amor a Peter, parece superar a rivalidade com a irmã, aliada da mãe: “Está se tornando uma amiga de verdade. Não me acha mais uma criança sem importância” (Frank, 2017: 191). Explica suas reações:

apanhada desprevenida ao chegar ao Anexo, “o único jeito de manter a individualidade era contra-atacar” (Frank, 2017: 236). Esta individualização, sutilmente compreendida, era processo a ser continuado, ainda que por comportamentos opostos às expectativas dos adultos: “Concluí que os outros não tinham mais nada a ver comigo. Eles não tinham o direito de me virar para um lado e para outro como um pêndulo de relógio” (Frank, 2017: 236). Nesta longa aprendizagem, agiu sem a mãe e não poderia confiar no pai: “Eu só confiava em mim”. Quanto aos choques entre gerações e às brigas entre os adultos, considerou que os jovens tinham responsabilidade compartilhada, bem como os Frank nos conflitos com os Van Dan. Culmina demarcando-se da sua mãe e irmã, particularmente após a intenção declarada pelo governo no exílio de, após a Guerra, publicar uma coletânea de diários e cartas. Não conseguiria viver como os exemplos femininos do Anexo: “Preciso ter alguma coisa além de um marido e filhos... (...) Quero ser útil ou trazer alegria, mesmo àquelas [pessoas] que jamais conheci” (Frank, 2017: 279). Então, o amor por Peter já irradiava luz sobre o seu coração e mente.

Com efeito, esta nova visão da mulher sofre constante contradição no Anexo: de um lado, a Sra. Van Dan declara que as meninas precisam de menos educação e tenta livrar seu filho da tarefa de descascar batatas. Anne relata o machismo com fina ironia. De outro lado, porém, os Frank exigem para as filhas uma apurada educação. Otto era o mentor dos adolescentes, orientando um programa de estudos com as disciplinas escolares, para que, terminada a Guerra, os três jovens não estivessem atrasados. Era uma espécie de *home schooling*, de modo que todos tinham atividades além das tarefas domésticas. O trabalho escolar, esta atividade provisória, não remunerada, mas com esperada remuneração, contava com o rito dos deveres e era uma forma de ocupar o tempo disciplinadamente, com a autoridade do líder a substituir a dos docentes (Barrère, 2017). Prosseguia, assim, a interiorização do *habitus* escolar de um pequeno grupo de herdeiros culturais. As comparações entre eles eram visíveis, sendo Anne com frequência negativamente cotejada com sua irmã, ao passo que o silêncio protegia Peter. Afinal, era um rapaz...

7.4 O despontar do amor

Tendo abraçado nova feminilidade, Anne desliza de uma figura para outra até se interessar por Peter e ter um conflito com o pai, acima mencionado. Peter foi classificado, ao chegar ao Anexo, como garoto tímido e sem graça, cuja companhia não faria diferença. Garoto antipático que ficava na cama o dia inteiro, tão calado como Margot. “Sua Alteza... vem reclamando de lumbago (...) ... É um tipo hipocondríaco!” (Frank, 2017: 48). Ele lhe dava tapinhas na bochecha, o que a desagradava. Logo percebeu sua falta de convivência com garotas. Apesar disso, Anne construiu uma ponte entre ele e o primeiro Peter, sua paixão antes de internar-se na heterotopia. No início da adolescência apaixonara-se por Peter Schiff, que se afastou por considerá-la com pouca idade. Sua lembrança cavava-lhe um vazio: “Quando papai me beijou de manhã, eu quis gritar: ‘Ah, se você fosse Peter!’” (Frank, 2017: 188). A princípio Peter, no refúgio, era apenas um vulto entrevisto por uma fresta. Na solidão, busca-o para conversar. Falam natural e seriamente do sexo de Boche, na verdade, um gato, não uma gata. Como o sexo era visto como coisa secreta e repelente, Anne sentiu-se diferente. Na esteira desta identificação, trocam informações básicas sobre a anatomia sexual humana. Um olhar de Peter a fez sentir-se “maravilhosa por dentro” (Frank, 2017: 212), elevando a sua autoestima e a sua valorização como mulher. A vida melhora bastante a partir de um objetivo: a amizade de Peter. No processo de troca de confidências e de identificação, Peter Schiff e Peter van Daan se fundem num só, “num Peter que é bom e gentil e que desejo

desesperadamente” (Frank, 2017: 224). Descobre que desejava um rapaz, não uma amiga, mas um namorado, para ocupar o seu vazio. O amor então a tudo aquece: “Agora só vivo para Peter, porque o que vai me acontecer no futuro depende principalmente dele” (Frank, 2017: 237). Mais religiosa que seu pai supunha, ao deitar-se, terminava suas orações, agradecendo tudo o que é bom, amado e belo: “Penso no Esconderijo, na saúde e em todo o meu ser como o bom; no amor de Peter (... ainda tão novo e frágil...), no futuro, na felicidade e no amor como o que é amado; no mundo, na natureza e na imensa beleza de tudo, em todo esse esplendor, como o belo” (Frank, 2017: 237).

Não tardou a ser abalada a relação entre Anne e o seu pai. A admiração por este se substituiu pelo conflito: Otto adverte para ela não subir ao sótão tantas vezes: “Vocês estão vivendo tão perto, precisam ter cuidado.” Em seguida, o pai lembra a concepção patriarcal: “...É você que deve se conter (...) ...É sempre o homem que assume o papel ativo, e é dever da mulher mostrar os limites” (Frank, 2017: 307). Anne retruca que Peter é “um rapaz decente”, embora ambos concordem que ele não tem muita força de caráter. Anne sente que a maior preocupação do pai é a sua confiança em Peter. Como continuava a subir ao sótão, Otto a advertiu novamente, o que redundou numa mensagem catártica: devia confiar nela ou proibi-la de ir lá. O pai se sente injustiçado, o que deflagra mais uma dolorosa autocrítica de Anne.

Apesar disso, as paisagens externa e interna se afiguravam encantadoras. O sol, o céu azul e o castanheiro florido eram visões a partir do sótão. Entretanto, não chegara ainda o verão, nem o Dia D, quando as cores do seu amor se tornaram tão cinzentas como as do inverno: passou a soprar um vento cortante, a separar os namorados. Conquanto Anne reconhecesse as carências afetivas de Peter (“emocionalmente ainda uma criança”), ele a decepciona. Ainda ruboriza com o beijo de boa noite e pede outro, um adolescente que nunca estivera com garotas. “Peter é um doce, mas bati a porta de meu eu interior; se ele quiser forçar a fechadura, terá de usar um pé-de-cabra!” (Frank, 2017: 331). Nem completara 15 anos quando afirma a sua decepção com Peter: ele tranca seu eu mais íntimo, é avesso à religião, conversa desagradavelmente à mesa, sente-se inferior, não tem um objetivo. Adiante, depois de críticas à inferioridade da mulher e do augúrio de nova feminilidade, refere-se que Peter nela se apoia: “Já é difícil ficar sobre meus pés mas quando a gente tem de permanecer fiel ao próprio caráter e à própria alma, é ainda mais difícil” (Frank, 2017: 356). Havia diferenças básicas entre eles, passando a ser vistas como incompatíveis. “... Melhor ainda é quando ele me explica alguma coisa, em vez de eu ensinar a ele. Gostaria que ele fosse superior a mim em todos os sentidos!” (Frank, 2017: 271). Anne deixa escapar expectativas patriarcais, em especial comparando Peter com Otto. O encanto se dissipa pouco mais de dois meses antes da prisão de todos. O amor se esvai como sombra passageira, mas não é um amor líquido (Bauman, 2004). Trata-se de um amor sólido em busca da sua própria coerência. Para ela, ou tudo ou nada.

7.5. O poder

Se bem que Anne estivesse engolfada nas duras transformações da adolescência, tornando-se independente como sujeito, os sentimentos não apagavam as reflexões sociais de Anne. Antes do esconderijo, apesar dos admiradores e da vida ativa, referia-se às crescentes restrições aos judeus e à vida cheia de ansiedade dos parentes que sofriam na Alemanha. Vê à noite a perseguição aos judeus, comparável às caçadas a escravos: “...Longas filas de gente boa e inocente, com crianças chorando, andando sem parar, controladas por um punhado de homens que as empurram e batem

até elas quase caírem. (...) Sinto-me má ao dormir numa cama quente, enquanto em algum lugar meus melhores amigos estão caindo de exaustão ou sendo derrubados” (Frank, 2017: 87). Porém, sair do Anexo seria a exposição da identidade criminalizada, seguida da morte.

8. Considerações finais: vida depois da vida

Embora sem conhecer melhor os conflitos de Margot e Peter, o Anexo patenteia duras condições contrárias ao desenvolvimento adolescente, sem o convívio e o apoio de colegas de idade similar. Isso requer avaliar as heterotopias, em especial as prisões, as prisões juvenis, os pontos de recepção e guarda de migrantes e os campos de refugiados. Normas e realidade continuam a contrariar frontalmente a dignidade humana. Quanto à perspectiva da adolescência, o caso de Anne melhor se insere na perspectiva da subjetividade: ela se forma como sujeito histórico-social e cultural, tendo os adultos como orientadores, num processo tumultuoso. Ela não era massa modelável. Outra questão está nas afirmações de Foucault (2006) sobre o caráter dos genocídios no século XX, a serem analisadas. Os períodos pré-histórico e histórico revelam a prática de mortes em massa ou genocídios. Ao sabor dos achados arqueológicos, descobre-se que a guerra e o genocídio são muito antigos. Impérios da Antiguidade, como o Egito, utilizavam amplamente a escravidão e a morte em massa, de modo a apagar completamente grupos sociais e culturas (Roymans, Fernández-Götz, 2014). A colonização apresenta trajetórias sangrentas pelas armas e epidemias. Restaura a escravidão (e não há potências coloniais isentas), como “moinho de gastar gente” e “máquina de moer gente”, para reduzir povos à “ninguendade” (Ribeiro, 1995). A literatura hoje trata da história dos genocídios com profundidade cada vez maior (p. ex., Kieman, 2007; Naimark, 2017). A discussão de Foucault e do biopoder passa, primeiro, pela definição de genocídio. Depois é preciso dedicar-se à sua história e ao esboço dos seus desdobramentos neste estranho século XXI (Zarka, Godin, Taussig, 2018).

Retornando ao autoexílio do Anexo, Anne emerge do processo de contradições como uma pessoa. Na solidão introspectiva desenvolve a individuação. Ante os desafios do confinamento e os riscos da morte, surge uma visão crítica e criativa: o mundo político internacional, a identificação das limitações dos adultos, a rejeição e a aproximação com os adolescentes sob o mesmo teto, o namoro e suas tensões, a assunção de simultâneas máscaras sociais enquanto o rosto mudava, a revolta como forma de sobreviver, a contínua transformação ante a implacável autocrítica. As descobertas da estrangeira sociológica lhe permitiram descerrar perspectivas diferentes das dos adultos. Neste processo social, salientam-se características individuais. Então, onde fica a vida? Derrotado o totalitarismo, brota das cinzas como ave frágil e esquálida. Prosseguem as contradições entre Abel e Caim, Eros e Tânatos, manifestas na guerra fria, nos conflitos armados e nos populismos suscitados em especial pelos imigrantes, estranhos buscando nossas portas, tão estranhos que oferecem suas vidas para não morrerem de guerra, fome e outras privações. Anne escreve: “Quero continuar vivendo depois da morte (...), por isso... agradeço a Deus por ter me dado esse dom [a escrita], que posso usar para me desenvolver e para expressar tudo o que existe dentro de mim!” (Frank, 2017: 279).

Em oposição à morte que renasceu e renasce em ondas no mundo de hoje, com a renovação dos genocídios (Balcãs, Camboja, Darfur, Ruanda...), a vida depois da vida, sagrou o *Diário*. Como num caleidoscópio, as angústias e os conflitos de Anne se refletem nos espaços e tempos, evidenciando que as dores e a vida transcendem o particular e se identificam com a vida mais

ampla, vivida sob ameaça por pessoas com todas as nuances físicas e com as identidades, inclusive de sexo, mais variadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assis, Machado de (1994). *Obra completa: Falenas*. Rio: Nova Aguilar.
- Barrère, Anne (2013). *Escola e adolescência: uma abordagem sociológica*. Lisboa: Piaget.
- Barrère, Anne (2016). Les élèves face au travail scolaire: d'inégales mises à l'épreuve (p. 167-184). In : Duru-Bellat, Marie ; Van Zanten, Agnès. *Sociologie du système éducatif: les inégalités scolaires*. Paris: PUF.
- Bauman, Zygmunt (2004). *Amor líquido*. Rio: Zahar.
- Butler, Judith (2010). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Cillesen, Antonius H.N., Schwartz, David, Mayeux, Lara, eds. (2011). *Popularity in the peer system*. Nova Iorque: Guilford.
- Coleman, James S. (1963). *The adolescent society: the social life of the teenager and its impact on education*. Nova Iorque: The Free Press of Glencoe.
- Cuin, Charles-Henry (2011). "Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence ». *Revue Européenne des Sciences Sociales*, Paris, n. 49-2, pp. 71-92.
- De Beauvoir, Simone ([1949], 2015). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- Dubet, François (2017). *L'expérience sociologique*. Paris: La découverte.
- Duru-Bellat, Marie (2017). *La tyrannie du genre*. Paris: Presses de Sciences.
- Duru-Bellat, Marie, Kieffer, Annick, Marry, Catherine (2003). "Girls in school in France over the Twentieth century: investigating the claim of a double gender-class handicap". *Revue Française de Sociologie*, Paris, vol. 44, n. 5, pp. 49-77.
- Foucault, Michel (2004). Des espaces autres. *Ères, Empan*, Paris, n. 54, pp. 12-19.
- Foucault, Michel (2013). *Vigiar e punir*. Lisboa: Eds. 70.
- Foucault, Michel (2016). *Histoire de la sexualité: I – La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies* (2015). Defert, Daniel. « Postface ». 2^{ème} tirage. São Paulo: n-1 publications/Médiatèque Maison de France, 2015.
- Foucault, Michel, Rambaud, Frédéric; Leclair, Bertrand. *La volonté de savoir : droit de mort e pouvoir sur la vie*. Paris: Folioplus, 2006.
- Frank, Anne (2017). *O diário de Anne Frank*. 49^a ed. Rio: Record.
- Gomes, Candido Alberto (2012). Adolescência: conceito em busca da realidade? (pp. 17-47). In: Gomes, Candido Alberto; Nascimento, Grasiela A. Ferreira; Koehler, Sonia M. Ferreira (Eds.). *Culturas de violência, culturas de paz: da reflexão à ação de educadores, operadores do Direito e defensores dos direitos humanos*. Curitiba: CRV.
- Hall, George Stanley (1904). *Adolescence: its psychology and its relation to physiology, anthropology, sex, crime, religion, and education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 2 v.
- Ingrao, Christian (2011). *Croire et détruire: les intellectuels dans la machine de guerre SS*. Paris: Fayard.
- Kieman, Ben (2007). *Blood and soil: a world history of genocide and extermination from Sparta to Darfur*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Marguerite, Hélène (2008). Genre et éducation. *Dossier d'Actualité de la VST*, Lyon, Sep.
- Mead, Margaret ([1928] 2001). *Coming of age in Samoa*. Nova Iorque: Harper Perennial.
- Naimark, Norman M. (2017). *Genocide: a world history*. Oxford: Oxford University Press.
- Nouss, Alexis (2016). *Pensar o exílio e a migração hoje*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Afrontamento.
- Pais, José Machado (2005). *Ganchos, tachos e biscates: jovens, trabalho e futuro*. 2. ed. Porto: Ambar.
- Ramos, Elsa; Singly, François de (2016). La construction d'un espace "à nous": la mobilité spatiale à l'adolescence. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, Paris, n. 111, pp. 58-67.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Roymans, Nico, Fernández-Götz, Manuel (2014). Caesar in Gaul: new perspectives on the archaeology of mass violence. In: Brindle, T.; Allen, M.; Durham, E.; Smith, A. (Eds.). *TRAC 2014: Theoretical Roman Archaeology Conference, Reading 2014*. Oxford: Oxbow Books. pp. 70-80.
- Schütz, Alfred (2012). El forastero; ensayo de psicología social (pp. 27-42). In: Sabido, Ramos, Olga (Introd.). *El extranjero: sociología del extraño*. Madri: Sequitur.
- Simmel, Georg (2012). El extranjero (pp. 21-26). In: Sabido Ramos, Olga (Introd.). *El extranjero: sociología del extraño*. Madri: Sequitur.
- Susini, Marie-Laure (2018). Les mutantes (pp. 249-267). In: Zarka, Yves Charles, Taussig, Sylvie; Godin, Christian (Eds.). *Les révolutions du XXI^e. Siècle*. Paris: PUF/Humensis.
- Touraine, Alain (2006). *O mundo das mulheres*. Lisboa: Piaget.
- Zarka, Yves Charles, Godin, Christian, Taussig, Sylvie (Eds.) (2018). *Les révolutions du XXI^e. siècle*. Paris: PUF/Humensis.

Cândido Alberto da Costa Gomes. Doutorado em Educação pela Universidade da Califórnia, Los Angeles. É Professor Catedrático do Instituto de Estudos Superiores de Fafe, Portugal. Rua Universitária - Medelo, Apartado 178, 4824-909 Fafe. E-mail: candidoacg@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8498.3785.

Receção: 09-11-2019

Aprovação: 10-07-2020

Citação:

Gomes, Cândido Alberto da Costa (2020). Adolescência e feminilidade no *Anexo Secreto. Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 85-98. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a6

NOVAS PERSPETIVAS: MODA & ENVELHECIMENTO

NEW PERSPECTIVES: FASHION & AGING

NOUVELLES PERSPECTIVES: MODE ET VIEILLISSEMENT

NUEVAS PERSPECTIVAS: MODA Y ENVEJECIMIENTO

Rosiane Neves

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: O presente ensaio pretende dar a conhecer as representações sociais da mulher na velhice no mundo da moda, com a finalidade de compreender este fenómeno social pouco investigado e de grande relevância social. Utilizámos para este estudo uma abordagem qualitativa, com amostragem de casos múltiplos, na Área Metropolitana do Porto e de entrevistados em Lisboa – Portugal, com a participação de 14 mulheres: idosas com mais de 65 anos (consumidoras) e profissionais da área da moda (*design* de moda, lojista, costureira, empresa de eventos sociais) de notório reconhecimento social. As entrevistas foram realizadas com base num guião semiestruturado, com o intuito de captar as representações sociais das mulheres idosas e do contributo dos profissionais da moda face ao fenómeno estudado. O trabalho inclui as seguintes abordagens: aspetos sócio-histórico sobre a moda; o espaço da mulher na velhice no mundo da moda; pressupostos teóricos sobre envelhecimento e moda; metodologia utilizada; e, por fim, as narrativas das mulheres na velhice no contexto português. Embora as mulheres idosas não compreendam o fenómeno da moda no envelhecimento, elas apontam as suas representações sociais sobre a moda neste grupo etário.

Palavras-chave: envelhecimento, moda, representações sociais, mulher, cultura.

ABSTRACT: The present essay intends to make known the social representations of women in old age in the fashion world, with the purpose of understanding this social phenomenon little investigated and of great social relevance. For this study we used a qualitative approach, with sampling of multiple cases, in the Porto Metropolitan Area and of interviewees in Lisbon - Portugal, with the participation of 14 women: elderly women over 65 (consumers) and fashion professionals (fashion design, shopkeeper, dressmaker, social events company) of notorious social recognition. The interviews were conducted based on a semi-structured script, in order to capture the social representations of elderly women and the contribution of fashion professionals in the face of the phenomenon studied. The work includes the following approaches: socio-historical aspects about fashion; the space of women in old age in the fashion world; theoretical assumptions about aging and fashion; methodology used; and, finally, the narratives of women in old age in the Portuguese context. Although elderly women do not understand the phenomenon of fashion in aging, they point out their social representations about fashion in this age group.

Keywords: aging, fashion, social representations, woman, culture, clothing.

RÉSUMÉ: Le présent essai vise à faire connaître les représentations sociales des femmes âgées dans le monde de la mode, dans le but de comprendre ce phénomène social peu étudié et d'une grande pertinence sociale. Pour cette étude, nous avons utilisé une approche qualitative, avec un échantillonnage de plusieurs cas, dans la zone métropolitaine de Porto et des personnes interrogées à Lisbonne - Portugal, avec la participation de 14 femmes: des femmes âgées de plus de 65 ans (consommateurs) et des professionnels de la mode (design de mode, commerçant, couturière, société d'événements sociaux) de reconnaissance sociale notoire. Les entretiens ont été menés sur la base d'un scénario semi-structuré, afin de capter les représentations sociales des femmes âgées et l'apport des professionnels de la mode face au phénomène étudié. Le travail comprend les approches suivantes: aspects socio-historiques de la mode; l'espace des femmes âgées dans le monde de la mode; hypothèses théoriques sur le vieillissement et la mode; méthodologie utilisée; et, enfin, les récits des femmes âgées dans le contexte portugais. Bien que les femmes âgées ne comprennent pas le phénomène de la mode en vieillissant, elles soulignent leurs représentations sociales de la mode dans cette tranche d'âge.

Mots-clés: vieillissement, mode, représentations sociales, femme, culture.

RESUMEN: El presente ensayo pretende dar a conocer las representaciones sociales de las mujeres en la vejez en el mundo de la moda, a fin de comprender este fenómeno social poco investigado y de gran relevancia social. Para este estudio utilizamos un enfoque cualitativo, con muestreo de múltiples casos, en el Área Metropolitana de Oporto y entrevistados en Lisboa - Portugal, con la participación de 14 mujeres: mujeres mayores de 65 años (consumidores) y profesionales de la moda (diseño de moda, comerciante, modista, empresa de eventos sociales) de notorio reconocimiento social. Las entrevistas se realizaron en base a un guión semiestructurado, con el fin de capturar las representaciones sociales de las mujeres mayores y la contribución de los profesionales de la moda frente al fenómeno estudiado. El trabajo incluye los siguientes enfoques: aspectos sociohistóricos sobre la moda; el espacio de las mujeres en la vejez en el mundo de la moda; supuestos teóricos sobre el envejecimiento y la moda; metodología utilizada; y, finalmente, las narraciones de mujeres en la vejez en el contexto portugués. Aunque las

mujeres de edad avanzada no entienden el fenómeno de la moda en el envejecimiento, señalan sus representaciones sociales sobre la moda en este grupo de edad.

Palabras-clave: envejecimiento, moda, representaciones sociales, mujer, cultura.

1. Introdução

O presente ensaio tem como objetivo conhecer as representações sociais da mulher idosa no mundo da moda. O estudo foi realizado no âmbito do mestrado em Sociologia da Universidade do Porto, cuja investigação foi *revelar as representações sociais da mulher na velhice*. A investigação realizada segundo uma abordagem qualitativa, com base no conceito de representações sociais, tem em vista a análise das narrativas das entrevistadas. Com a participação de nove idosas acima de 65 anos (consumidoras) e cinco profissionais da moda (*design* de moda, costureira, lojista e produtor de eventos) com notório reconhecimento social, foram realizadas 14 entrevistas semiestruturadas. Embora a moda-vestuário esteja em “tese” associada ao público jovem, cumprinos, enquanto, sociólogos explorar o tema no campo académico, revelando-se, assim, um esforço intelectual para perceber o fenómeno social da moda na velhice.

2. Aspetos socio-histórico da moda

Os estudos sobre a moda podem ser encontrados já no século XIV, avançando para os séculos XVI e XVII até chegar à moda nas sociedades atuais. Neste aspeto do avançar da moda apresenta-se como uma dicotomia. Por um lado, a moda impõe-se como cultura das cortes europeias e, numa outra faceta, populariza-se nas ruas. Surge assim um fenómeno social, nomeado na sociologia de *distinção de classes sociais*. Percebe-se que ao longo da história da moda-vestuário, faz um recorte interessante para análise desta temática. Conforme, Duarte (2017) esclarece que a moda foi representada pelo vestuário denominado opalanda:

A opalanda (*houppelande* no francês antigo, *hopalanda* no castelhano) era um vestido longo, ou uma túnica comprida, ou opa grande, sem mangas, que homens e mulheres usavam na Europa, no fim da Idade Média, e que fazia todos os inventários das famílias de Bruges. As indústrias do luxo e da moda estavam no coração da mudança económica na tardo-medieval Bruges (Duarte, 2017: 36).

Segundo Riello (2013), no século XVI dá-se uma grande mudança no pensamento da sociedade ocidental em relação às silhuetas feminina e masculina, distinguindo-as. Este novo olhar foi marco importante na representação da moda, resultando na produção de novas vestimentas, direcionadas para cada sexo. O que levou a sociedade na época a novas formas decorativas de vestimentas e de um cenário de exposição de corpos vestidos como forma de demonstrar uma verdadeira concorrência de quem vestia-se com a melhor roupa.

Entretanto, a rua passa a ser um cenário de competição, em que os sujeitos sociais se exibiam com o melhor traje, de certa forma manifestando uma espécie de distinção social, já que nesta época o vestuário não estava a alcance de todos, sendo o custo para se manter bem vestido bastante elevado:

É por esta razão que os trajes elegantes, dispendiosos e na última moda podem elevar o *status* social de pessoas ricas, mas de curta linhagem, como por exemplo, comerciantes e artesão abastados. A moda torna-se assim um instrumento de competição social numa sociedade fortemente hierarquizada (Riello, 2013: 19).

Avançando para o século XX, a moda é representada pelo consumo de vestuário e marcada pela criação da indústria da moda. É neste cenário de expansão da moda para o mundo que se destacam os grandes génios da moda, chamados de costureiros, como: Giorgio *Armani* (1934),

Valentino Clementino Ludovico Garavani (1932), Yves Saint Laurent (1936-2008), Cristian Dior (1905-1957), Gabrielle Bonheur Chanel – Coco Chanel (1883-1971), etc.

Segundo Riello e Mcneil (2013: 3) “A moda é, portanto, tanto uma recetora passiva da transformação histórica, quanto ativa para mudança. Assim, a moda é um processo social, histórico e cultural das sociedades.” Logo, não queremos fazer um ensaio sobre a história da moda, mas situarmos o seu período sócio-histórico para que possamos evidenciar a moda como um fenómeno social que atravessa gerações, neste estudo, particularmente, direcionadas as mulheres na velhice.

Em Portugal a moda propriamente dita, aparece de facto, após o 25 de abril de 1974, alguns estudos académicos como Guerra (2019), Black (2009), Duarte (2017), apontam para a necessidade constante de inovação, novas formas de consumo e de tendências contestatórias³³ que envolvesse a sociedade portuguesa em novos estilos e do aparecimento/reconhecimento de criadores de *design* e da indústria da moda. Podemos destacar que, posteriormente, os estilistas seriam consagrados internacionalmente pela criação de novos estilos de vestuário, tais como: Ana Salazar, Manuela Gonçalves e Manuela Tajal, reconhecidas como a primeira geração de criadores de moda portuguesa.

Segundo Guerra (2019), o 25 de abril de 1974, revela-se como um marco importante sócio-histórico com a Revolução dos Cravos, representando o fim do Estado Novo e a esperança de novas oportunidades e de luta por uma revolução em diversas temáticas, nomeadamente, na política cultural do país. Assim, um dos exemplos mencionados por Guerra: “Tinha ocorrido uma revolução política, mas faltava uma revolução cultural e nos costumes. A moda é um exemplo paradigmático nisto. Logo a seguir à revolução de 25 de abril de 1974, a moda não tinha sofrido uma mudança significativa” (Guerra, 2019:126). De modo que a “revolução cultural e nos costumes” da sociedade portuguesa, nomeadamente, na moda-vestuário pudesse alcançar suas características próprias.

Assim, de acordo com Black (2019), a moda portuguesa teve muitas influências, na forma de se vestir oriundas das novelas brasileiras, da moda americana e de estilos Yuppe. Assim, o percurso da moda em Portugal é complexo e difuso pelo facto de a moda relaciona-se com culturas e movimentos contestatórios de origem estrangeira.

Por conseguinte, a moda ao longo dos séculos sempre teve uma função social importante nas sociedades. Mais do que representar um tecido a se vestir, o vestuário representa a cultura de um povo, a história, as relações sociais, os estilos de vida, o *habitus* e a própria identidade do sujeito social. Assim, apresenta-se na atualidade um novo olhar no aspeto da moda na velhice, pois representa um fenómeno social importante a ser investigado nas suas múltiplas dimensões.

Por fim, evidenciaremos a seguir o espaço da mulher na velhice no mundo da moda.

3. O espaço da mulher na velhice e no mundo da moda

Para a compreensão do lugar da mulher na velhice no mundo da moda e recorrendo à literatura académica sobre o envelhecimento no contexto da indústria da moda, fizemos um estudo dos

³³ Por exemplo, a moda *punk*, cujo movimento contestatório surgiu em meio a crise económica dos países ocidentais, com um novo estilo de moda contestadora aos ditames do sistema capitalista, resultando num movimento com ideologias próprias (Guerra, 2019:126).

artigos pioneiros sobre envelhecimento e moda, nomeadamente nos Estados Unidos da América, no Reino Unido e no Brasil.

A socióloga Twigg (2012) investiga a relação entre o envelhecimento corporal e a cultura na confeção de vestuário para mulheres na velhice. O estudo procura compreender a percepção dos lojistas na principal rua do Reino Unido onde se encontram diversos segmentos na área do vestuário. Principalmente, refletir acerca do futuro do vestuário em relação ao corte, à cor e ao estilo de vestimentas para o mercado da moda e as exigências do corpo envelhecido, relevando-se a importância das transformações no modo pensar da sociedade. Deste modo, estudiosos acompanharam o desenvolvimento da percepção sobre o envelhecimento, sobretudo da dissociação da moda com o envelhecimento relacionado somente com fatores fisiológicos. Segundo Twigg (2012):

A gerontologia social tem-se esforçado para dissociar essa associação, afirmando, principalmente sob a influência da economia política, as formas complexas pelas quais o envelhecimento é um processo social e cultural, mostrando como suas características surgem dos processos sociais, estão inseridas em práticas culturais e construções discursivas (Phillipson e Walker 1986). Phillipson, Walker, Arber e Ginn; 1991, Phillipson 1998). No passado, essa ênfase levou a uma negligência do corpo na gerontologia social. Mais recentemente, no entanto, com o surgimento da gerontologia cultural, o interesse aumentou no papel da incorporação na idade, com o envelhecimento cada vez mais entendido como o produto de uma complexa interação entre fatores corporais e culturais (Cole, 1992; Oberg 1999; Katz, 1996; Gullette, 1997; Woodward, 1999, 2006; Tulle, 1999, 2000; Calasanti e Slevin 2001; Andersson, 2002; Twigg, 2006; Hurd Clarke e Griffin 2007, 2008 (In Twigg, 2012: 1031).

Assim, realçam-se os estudos realizados no âmbito do envelhecimento corporal e cultural. Segundo Twigg (2012), os estudos de Hurd Clarker (2011, In Twigg, 2012: 1032), tem grande destaque no campo da “aparência” das mulheres que foram investigadas no âmbito da indústria da cosmética e da intervenção cirúrgica estética.

A estudiosa Jermyn (2016), ao investigar sobre a suposta entrada de “mulheres de certa idade” na indústria da moda e na aparente mudança cultural, percebeu que no início esse facto soava como algo positivo; porém, ao aprofundar o assunto, compreendeu que o ambiente da moda seleciona e delimita, apenas escolhendo mulheres idosas que acompanham o estereótipo de um corpo envelhecido de acordo com os padrões estabelecidos pelos mesmos.

Ao refletirmos sobre a entrada na moda de mulheres com mais idade, identificamos a presença de pessoas contratadas na televisão e no cinema em campanhas publicitárias (exemplos como Iris Apfel, Jane Fonda, etc.), de modo que, na indústria da moda, nomeadamente na área da cosmética, se evidenciam mulheres com mais de 70 anos, como foi o caso de Charlotte Rampling, em 2016, que aos 68 anos foi o rosto publicitário marca Premium Nars.

Jermyn (2016) destaca outras ocorrências no impacto das mulheres mais idosas no mundo da moda: exemplo disso é o blogue *Advanced Style* (Estilo Avançado) do fotógrafo Ari Seth Cohen, que teve a ideia de fotografar mulheres idosas nas ruas de Nova Iorque, obtendo um sucesso de 16 milhões de acessos ao blogue, resultando na publicação de um livro em 2013 e de um documentário. A inspiração de Cohen em registar imagens de mulheres idosas foi de sua avó, já falecida, que sempre teve interesse em roupas e de estilos diversificados, questionando a ausência de pessoas idosas na indústria da moda.

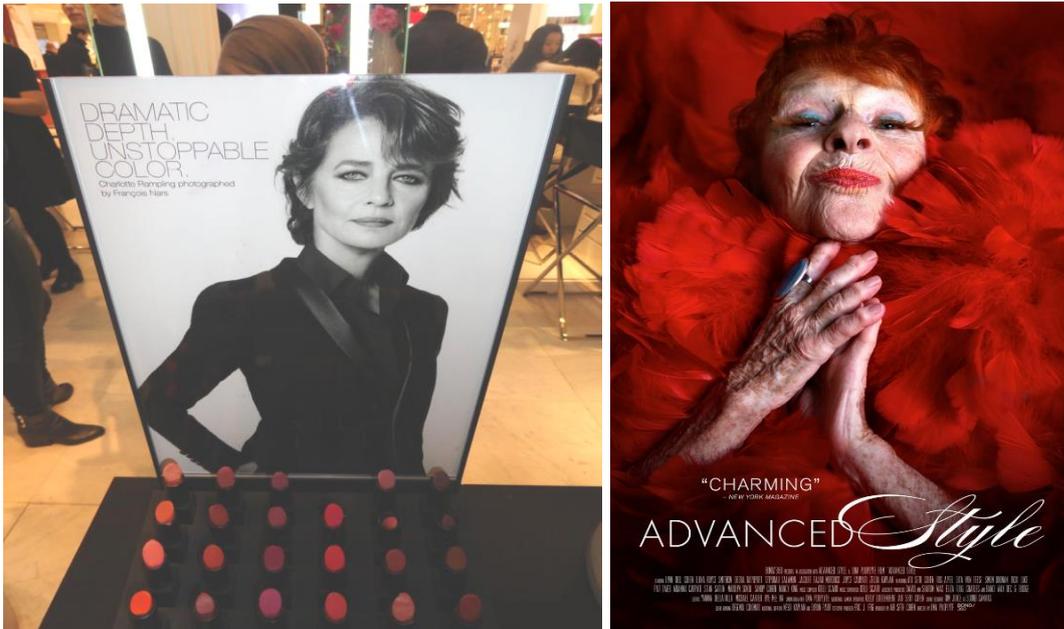


Figura 1 e Figura 2: Charlotte Rampling aos 68 anos, rosto publicitário da marca Premium Nars³⁴ (esq.) e cartaz do documentário *Advanced Style*³⁵ (dir.)

Fonte: Deborah Jermyn (2016) e *Advanced Style* (2016).

Outro relato importante, ressaltado por Jermyn (2016) no documentário *Advanced Style*, afirma que no início do filme aparece uma mulher idosa atrás da rua observando Ari Seth Cohen. Este aproxima-se mas e identifica que a idosa não faz o estereótipo do *Advanced Style*, deixando, assim, de a documentar. Na percepção de Jermyn (2016), Cohen desconstrói o seu discurso de origem de contrapor a marginalização e a inviabilidade da mulher na velhice adotadas pela indústria da moda.

Outro ícone da moda é a americana Iris Apfel. Em 2014, foi produzido um documentário de Iris Apfel sobre a sua história de vida e o amor pela moda. Atualmente, Iris tem 98 anos e continua ativa. Em 2019, ela assinou um contrato de modelo com umas das maiores agências de modelo (*IMG Models*) do mundo.

Em 2013, outro sucesso lançado foi *Fabulous & Fashionistas*, no Reino Unido, dirigido pela cineasta Sue Bourne. Este documentário contou com a participação de seis mulheres *estilosas* com idade acima de 70 anos, atingindo um resultado expressivo de audiência na BBC 4.

Numa outra perspectiva, Mackinney-Valentin (2013) investigou a representação da dicotomia do fenómeno da *vovó chique* — vestuário antigo (roupas e acessórios), estilos de aparência (cabelos grisalhos) utilizados pela juventude. Para o autor (2013), é a rutura com a idade, de forma que a sociedade possa refletir sobre os paradigmas preconceituosos que a cercam. Gomes e Lüdorf (2009), em sua pesquisa no Brasil sobre *Idoso, moda e sedentarismo: possíveis relações*, indicam que as transformações fisiológicas do corpo envelhecido estão relacionadas com a não-prática de

³⁴ Consultar *Pretty past it? Interrogating the post-feminist makeover of ageing, style, and fashion* (2016) [Consultado a 11.01.2020]. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/loi/rfms20>

³⁵ Consultar *Advanced Style* [Consultado a 14.10.2018]. Disponível em: <http://www.advanced.style/the-advanced-style-documentary-film-page>.

atividades físicas que podem ter influência no interesse do idoso em buscar moda (vestuário) para a sua idade.



Figura 2 e Figura 4: Iris Apfel, ícone da moda no mundo³⁶ (esq.) e publicidade³⁷ do documentário *Fabulous e Fashionistas*

Fonte: fotografia Betina Sanches (2016) e fotografia de Marina Vorobieva (2016).

Numa outra perspectiva, Mackinney-Valentin (2013) investigou a representação da dicotomia do fenómeno da *vovó chique* — vestuário antigo (roupas e acessórios), estilos de aparência (cabelos grisalhos) utilizados pela juventude. Para o autor (2013), é a rutura com a idade, de forma que a sociedade possa refletir sobre os paradigmas preconceituosos que a cercam. Gomes e Lüdorf (2009), em sua pesquisa no Brasil sobre *Idoso, moda e sedentarismo: possíveis relações*, indicam que as transformações fisiológicas do corpo envelhecido estão relacionadas com a não-prática de atividades físicas que podem ter influência no interesse do idoso em buscar moda (vestuário) para a sua idade.

Assim sendo, a moda na velhice é um fenómeno social que adquire relevância cultural, socioeconómica e política, apresentando-se como função social que se exerce na velhice. No tópico seguinte, os teóricos da atualidade ajudar-nos-ão a analisar o fenómeno da moda no envelhecimento na sociedade atual à luz das teorias existentes.

4. Pressupostos teóricos

De acordo com Bauman (2001), vivemos numa sociedade líquida, em que tudo se dissolve, e as mudanças que ocorrem são a perpetuação do consumir por consumir e descartar. O autor (2001) dá o exemplo da notoriedade de Jane Fonda, com 82 anos, ao ser vista e aplaudida como um exemplo a ser seguido de um corpo em boa forma, cabelos bem arrumados e como produto a ser desejada. Como afirma o autor:

Jane Fonda é bastante explícita sobre a essência do que oferece e bastante direta sobre o tipo de exemplo que seus leitores devem seguir: “Gosto muito de pensar que meu corpo é produto de mim mesma, é meu sangue e entranhas. É minha responsabilidade.” A mensagem de Fonda para toda a mulher é que trate seu corpo como sua propriedade (meu sangue, minhas entranhas), seu próprio produto e, acima de tudo, sua própria responsabilidade. Para sustentar e reforçar o *amour de soi* pós-moderno, ela invoca (ao lado da tendência de consumidora, de autoidentificar-se pela

³⁶Consultar *Viver Bem*, de Betina Sanches [Consultado a 14.10.2018]. Disponível em: <https://blog.cantao.com.br/2016/05/documentario-iris-apfel/>

³⁷ Consultar *Pretty past it? Interrogating the post-feminist makeover of ageing, style, and fashion* (2016) [Consultado a 15.10.2018]. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/loi/rfms20>

propriedade) a memória do muito pré-pós-moderno — em verdade, mais pré-moderno do que moderno — instinto de artesanato: o produto de meu trabalho é tão bom quanto (e não melhor que) a habilidade, atenção e cuidado que ponho em sua produção (Bauman, 2001: 50).

De modo que as relações da vida pública e privada na internet se dissolvem na medida em que a exposição nas redes sociais se tornam cada vez mais visíveis. Segundo Bauman (2001), o capitalismo apropria-se das pessoas como se fossem um produto a ser consumido. Por outro lado, o indivíduo acaba por copiar atitudes e comportamentos, tornando-se invisível na sociedade.

Desta forma, o consumo torna-se uma condição necessária para a sobrevivência humana, sem limites temporais. Nas sociedades atuais a moda destaca-se como um produto intemporal, apresentando-se, no entanto, como algo que muda (os estilos de roupas) de forma rápida e fácil, levando o indivíduo à busca incessante por mais peças em estilos diversos. Uma vez que vivemos numa sociedade de consumo, isto traz consequências na vida social do indivíduo, que passa a comprar por comprar. Bauman (2001) define assim o consumo:

É um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação social, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de autoidentificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais (Bauman, 2001:41).

Ao analisar o tema percebemos que, ao longo da história da humanidade, a moda é compreendida como um *arranjo social*, exercendo uma força sistêmica na vida dos indivíduos e até mesmo da sociedade em que opera, como um estratificador das classes sociais, e atua na identidade do indivíduo.

Em relação à sociabilidade e estilos de vida das mulheres idosas e a moda, tomamos como referência os conceitos de estilo de vida, gosto e *habitus*, usados por Bourdieu (2007) em algumas de suas investigações:

O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses gostos, é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o *espaço dos estilos de vida* (Bourdieu, 2007: 162).

Para esse sociólogo (2007), as práticas sociais dos agentes sociais são sempre mediadas pelo *habitus*, que põe fim à antinomia³⁸ indivíduo/sociedade, articulando as dimensões subjetivas do agente social às estruturas sociais, por meio do capital cultural incorporado em nosso estudo, a moda.

³⁸ Antinomia significa a contradição que se manifesta entre dois princípios.

Ao longo da pesquisa para analisar a narrativa das entrevistas recorreremos ao conceito de representação social que tem consenso no meio académico, formulado por Jodelet:

É a forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou ainda ingénuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico (Jodelet, 2001: 22).

Segundo Jodelet (2001: 22), a abordagem da representação social faz interface entre o sistema de interpretação e o fenómeno cognitivo. Em relação ao sistema de interpretação, menciona a “difusão e assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a difusão de identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais”. Relativamente, aos fenómenos cognitivos, enfatiza:

[os] fenómenos cognitivos envolvem a pertença social dos indivíduos com as implicações afetivas e normativas, com a interiorização de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento, socialmente inculcados ou transmitidos pela comunicação social, que a ela estão ligados. [...] Isto quer dizer que nos interessamos por uma modalidade de pensamento, sob o seu aspeto constituinte — os processos — e constituídos — os produtos ou conteúdos (Jodelet, 2001: 22).

Ao analisar as narrativas das entrevistadas percebemos que se apropriam das representações sociais, como: gosto, estilo de vida, relações sociais, a forma de vestir-se (como processo de comunicação) e suas percepção sobre a moda e estar na moda na velhice.

5. Percorso Metodológico

A metodologia utilizada foi uma abordagem qualitativa, tendo como suporte de análise das narrativas um conjunto de teorias de Bourdieu (2007), Bauman (2008, 2001) e Jodelet (2001), que contribuiriam para responder empiricamente às questões relativas às representações sociais das mulheres na velhice face à moda. De modo que procedemos, com a observação direta, à aplicação de um guião de entrevista para os participantes, pesquisa bibliográfica sobre o tema, gravação em áudio, transcrição das entrevistas e anotação no caderno de campo.

Para compreender o fenómeno social da moda no envelhecimento analisamos as narrativas das entrevistadas a partir das categorias (envelhecimento, moda, consumo, estilo de vida e representações sociais) escolhidas, embora considerássemos que todas as entrevistas são representações sociais. Por outro lado, consideramos as narrativas dos profissionais da moda como parâmetro de análise do discurso da moda face a perspetiva do fenómeno social da moda na velhice.

O critério de escolha dos entrevistados foi por meio de uma amostragem de casos múltiplos, na Área Metropolitana do Porto e de três entrevistados em Lisboa. Desse modo, os entrevistados são todos de nacionalidade portuguesa, foram realizadas no total catorze (14) entrevistas, sendo nove (9) mulheres e cinco (5) profissionais da área da moda.

Assim, no caso da empresa de eventos, foi escolhida a partir do critério de reconhecimento social na área de produção de grandes eventos sociais na cidade do Porto. Aqui, destacamos que foram selecionadas cinco mulheres/consumidoras, acima de 65 anos, que frequentam aos eventos sociais organizados pela produtora, assim, a partir da leitura do consentimento informado, de

forma livre decidiram participar da pesquisa. De igual modo, o proprietário da empresa de eventos assinou o consentimento informado.

Relativo a escolha do profissional *design* de moda foi realizada através de busca em redes sociais de notório reconhecimento/visibilidade na área da moda. O selecionado foi distinguido em 2007 como o melhor *design* nos Globos de Ouro promovido pelo canal televisivo -- Sociedade Independente de Comunicação (SIC/Portugal).

Julgamos oportuno mencionar as alterações ocorridas no decorrer da pesquisa de campo. No projeto inicial a ideia era contactar uma loja de alta-costura e uma pequena loja, porém, no primeiro foi feito contacto com a Prada que informou, por telefone, que não poderia participar pelo facto de a responsável, no período de recolha de dados, esta fora do país. No caso da marca Gucci, foi-nos informado, por *e-mail*, que qualquer questão relativa à moda teria que se tratar na sede em Paris, pois em Portugal eram apenas franchisados. Também foi contactado o Grupo Inditex Portugal que acomoda marcas como Zara, H&M, Massimo Dutti, Pull & Bear e outras, que justificaram não conceder entrevistas em virtude da demanda de solicitações de entrevistas deste género. No caso da pequena loja, a escolha foi feita através da observação direta a uma loja no centro da cidade do Porto, tendo em vista a movimentação de entradas e saídas de muitas Senhoras com idades acima dos 50 anos. Em relação a escolha da costureira, foi indicada por uma informante da pesquisa -- utilizamos a técnica de “bola de neve”.

No caso da amostra das outras quatro (4) entrevistadas mulheres-consumidoras, acima de 65 anos, utilizamos a técnica de “bola de neve”, que nos ajudou a escolher os casos.

Outro facto importante mencionar que todos os nomes citados dos entrevistados são fictícios para manter a confidencialidade dos inquiridos. Nesta pesquisa não realizamos um recorte de classe social, pois é uma dimensão ampla a ser estudada, apenas nos atemos as representações sociais da mulher velhice (refere-se a percepções de gostos, estilos, consumo, *habitus* etc).

6. As narrativas das mulheres na velhice no contexto português

No que se refere ao nosso estudo sobre envelhecimento e moda, numa perspetiva sociológica, especificamente, correlacionado com o envelhecimento demográfico da sociedade portuguesa, remeteu-nos a investigar as narrativas presentes da mulher portuguesa na velhice, das quais algumas preocupações nos levaram a realizar um estudo académico sobre o tema, foram muitas inquietações intelectuais sobre o assunto, tais como: de que forma as mulheres se relacionam com a moda? Qual a função social e o estilo de vida que a moda desempenha na velhice?

Desse modo, Neves (2019:67), explica que “a condição humana da mulher idosa é oriunda da construção do seu estilo de vida ao longo dos anos, resulta das tendências construídas no interior das estruturas sociais” que, segundo Bourdieu (2007), “são incorporadas no seu mundo social, consciente e inconscientemente” (*cit in* Neves, 2019:67). Podemos observar isso na narrativa da Maria Helena Vieira³⁹, 72 anos:

“Eu sempre tive uma vida de botas altas acima do joelho com saltos, de couro, coisa que não havia cá. Por seguinte, eu sempre estudei aqui no Porto, fui sempre uma

³⁹ Todos os nomes são fictícios para manter a confidencialidade dos informantes.

ovelha fora do local. Eu sempre coloquei aquilo que ninguém colocava, o que ninguém tinha coragem de pôr [vestia ou calçava]. Depois com o facto de ter trabalhado em moda ou com a moda acho que isso se arreigou em mim. Eu às vezes olho para o espelho e passo a pensar que estou diferente, pois aquela não é minha cara, porque a minha relação com a moda é assim, eu acho que a moda não tem idade, eu acho caricato dizerem que a moda é para alguém dessa ou daquela idade. Eu também não acho que ninguém tem que ser gordo ou magro, não!”

Como sabemos, para Bourdieu (2007), o gosto é uma dimensão importante do estilo de vida dos agentes sociais que simbolizam o modo em que as idosas percebem a moda à sua maneira e no *habitus* (relacionada com a transposição cultural/das classes sociais) na sociedade atual.

Relativamente à moda, as entrevistadas percebem que os padrões (geração em que nasceu) de sua época são diferentes dos atuais, mas têm consciência de que ocorreram mudanças no modo de vestir em detrimento do espaço-tempo. A sociedade vive na fluidez da moda, eis o testemunho:

“Na altura, a sociedade quase que impunha se não andássemos de saia por ali, que era moda, estávamos fora de moda. Hoje não, hoje eu visto calça justa e amanhã ando com uma larga e amanhã ando com uma saia. Hoje ninguém impõe a moda! A moda é apresentada e podemos escolher as peças que quisermos e combinar com o que quisermos, sem ser obrigatório estarmos a vestir o fato que está ali completo. Embora gostamos de vestir, mas não é obrigatória, nem é imposta. Repare, a moda é tão diversificada, hoje no mundo inteiro umas aparecem de calções, outras de calças compridas, outro de calças largas, outros de calças curtas, outras de calças rodadas, cada um veste-se como quer. Não há imposição, a moda é nos apresentada e podemos criar o nosso próprio estilo.” (Natália Corrêa, 76 anos).

Por outro lado, a entrevistada Maria Helena Vieira, com 72 anos, prefere afirmar que a moda é “intemporal”:

“A moda é um pouco isso, chamar moda nem tem muito contexto, no fundo moda são os trapos que eles desenham para aquela época. Mas moda não devia ser, moda é um somatório disso tudo, é um somatório do que nós falamos! Não pode ser reduzida a essência dos farrapos. A moda é intemporal, eles não inventam nada, reinventa-se, recria-se.”

Gabrielle Chanel, com 71 anos, que adquire suas roupas nas lojas que frequenta no Chiado, em Lisboa, salienta que reutiliza o seu vestuário, esclarecendo que a moda regressa sempre:

“Porque não mudo muito de corpo, eu tenho essa sorte. Portanto eu reciclo e utilizo muitas coisas, eu reciclo coisas! Coisas que foram de há 15 a 20 anos que voltaram a ser moda de novo e que eu tenho e reutilizo.”

Quando indagamos se existe moda para pessoas acima de 65 anos, algumas relatam que sim; outras que não: “Continua a existir sempre moda, independentemente da idade. Agora depende da maturidade das pessoas. Há pessoas da minha idade que aparentam ser muito mais velhas. Eu gosto muito de um clássico um pouco mais jovem.” (Ana Castro Osório, 66 anos).

Maria Helena Vieira, com 72 anos, relata:

“Não está preocupada porque se reparar é quase tudo em série e para tal consumidor da malta jovem. Porque quando uma pessoa realmente com mais idade quer respeitar, entre aspas, aquilo que ela convencionou para si daquela idade só pode pôr isto ou aquilo e não pôr aquilo que se sente bem, e para encontrar isso somente nas grande marcas.”

Em relação ao espaço frequentado pelas idosas, são os locais de sociabilidade como bares, cafés, restaurantes, que representam no seu imaginário a oportunidade de conhecer outras pessoas e ao mesmo tempo reafirmar a sua identidade através do seu modo de vestir. Eis o relato: “[...] Eu sempre fui à cabeleireira para estar bem penteada. Eu acho que tem mulher que se desvaloriza um bocado. Quando eu estou no café e alguém entra já me percebe.” (Ana Castro Osório, 66 anos).

Desta forma, identificamos, no relato das entrevistadas, que a moda para as mulheres acima de 65 anos ainda é um fenómeno pouco percebido. Enquanto umas mencionam que a moda pode ser vista em lojas convencionais ou na alta-costura, outras entendem que não existe moda específica para maiores de 65 anos.

Por outro lado, o estilista Cristian Dior (*designer* de moda) afirma que não existe moda para mulheres acima de 65 anos:

Primeiro, as pessoas não reconhecem a sua idade e nem quer ter aquela idade. As pessoas querem ser super mais novas, portanto estão sempre à procura de peças mais jovens para que não pareça que tenha aquela idade. Portanto, se há uma coleção para as pessoas mais velhas elas nunca a irão comprar, porque elas querem aparecer mais novas. (...) Nunca poderemos dizer que estamos a fazer uma coleção para pessoas de idade. Não! Nós estamos a introduzir na nossa coleção um estilo de roupa mais confortável que aí é, de facto, destinada para pessoas com mais idade. Mas nunca podemos dizer que a roupa é destinada para pessoas com mais idade.” (Cristian Dior, 55 anos).

Quando entrevistámos um proprietário de loja, este afirmou:

“Se formos falar que há moda para esse tipo de pessoa; não! Porque as próprias marcas estão direcionadas exatamente para um setor de mulher que trabalha, de mulher que efetivamente se movimenta todos os dias. Quando nós chegamos à nossa reforma, normalmente (eu digo normalmente porque a mentalidade está a mudar) normalmente essas pessoas consomem menos, porque já não trabalham, não vão a tantos eventos, já não se deslocam às festas. O que acontece? Compram menos; as marcas não se dedicam a esse tipo de nicho do mercado. Só que o mundo está em modificação, hoje nós temos pessoas dinâmicas até morrer, porque nós somos obrigados a trabalhar, continuamos a viver, continuamos a sair.” (Vasco da Gama, 52 anos).

Porém, existe uma ponderação entre as duas narrativas dos entrevistados: na primeira, que na alta-costura existe moda para este público, mas que no entanto tal facto não pode ser mencionado. Na segunda, a indústria da moda não tem uma preocupação para este público porque são clientes que compram pouco em detrimento da idade, sendo que na atualidade este discurso está a mudar pelo facto de haver cada vez mais pessoas idosas com longevidade e vida ativa.

As entrevistas de campo mostram que as entrevistadas frequentam locais de grande fluxo de pessoas para serem vistas e demarcar o seu território com um estilo próprio. É o caso da entrevistada Florbela Espanca, com 75 anos, tem um gosto por locais de moda:

“Eu gosto muito de ir aos novos restaurantes, onde está gente de todos os lados do mundo. (...) De facto uma gente internacional, ouve-se várias línguas, um falar com os outros de uma forma que em Portugal não temos o hábito [*habitus*] de ver. Eu acho que esse cosmopolitismo que Portugal está a adquirir serve muito para mostrar aos portugueses que podemos falar todos uns com os outros, que somos um povo pacífico, há tranquilidade. Se eu sou uma pessoa conhecida posso andar na rua às três horas da manhã que ninguém me faz mal algum.” (Florbela Espanca, 75 anos).

Ainda sobre os locais de sociabilidade a entrevistada Natália Correia, de 76 anos, relata que os ambientes que frequenta não influenciam a sua forma de vestir, pois argumenta que tem um gosto próprio. Mas logo em seguinte afirma que, dependendo do local onde tem de ir, se preocupa com o *dress code*:

“Eu não tenho um estilo próprio, amanhã eu estou de calças de gangas e no dia seguinte estou com um fato e uma pasta executiva e vou a Paris. Não influencia, eu tenho a minha maneira de ser e conforme é o local ou sítio eu visto em função disso. Mas, com o estilo que eu quero, ninguém me impõe o que eu hei de vestir. Como [fulano] faz: vermelho, branco, azul ou preto é aceitável, agora dizer assim: tem que vir assado, tem que vir cozido, isso eu já não aceito.” (Natália Correia, 76 anos)

A moda exerce uma função social importante na vida destas mulheres entrevistadas, evidenciado no seguinte testemunho:

“A moda na minha idade é mais importante do que numa idade de 20 anos, de 15 ou 18 anos. [respiração profunda] Porquê? Aos 18 anos as miúdas não precisam de nada, são lindas, frescas, os olhos brilham, o sorriso, o cabelo saudável, elegantes. A partir dos 40 anos a mulher tem que cuidar de si. [...] Como lhe disse, não fui para a Belas-Artes porque fui para um casamento, mas foi através da moda que eu senti a arte que tinha dentro da minha veia. Eu me senti realizada através da arte da moda, porque a moda é uma arte, é uma cultura. É necessário para uma mulher, uma mulher que esteja doente ou que esteja, hoje em dia, devido a vários motivos da vida, no início de uma depressão, não pode! Um vestido bonito, um batom diferente, um corte de cabelo pode evitar uma depressão.” (Natália Correia, 76 anos).

Portanto, ao longo da pesquisa de campo as mulheres na velhice acolhem no seu imaginário e na sua vivência a representação social que a moda exerce na vida de cada uma.

7. Considerações finais

Ainda que a nossa amostra seja insuficiente para a dimensão do país, ele nos posiciona para ter uma noção da percepção das idosas sobre o fenómeno da moda na velhice em Portugal. Assim, o estudo revela, nas entrevistas com as participantes, que estas compreendem a moda com base na sua realidade social, mas não percebem o fenómeno social da moda no envelhecimento. A maioria atribuiu o gosto pela moda a partir da sua origem familiar e de si próprias.

Outras questões relevantes identificadas nas entrevistas foram que o *habitus* e os estilos de vida das idosas estão intrinsecamente relacionados uma *praxis* socioindividual baseado numa cultura que as envolveu desde miúdas.

Face ao exposto, concluímos que os dados demonstram que a indústria da moda precisa estar atenta na produção de vestuário confortável para esta categoria social, pois na indústria da cosmética e na do calçado já existe produção própria para esta faixa etária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bauman, Zygmunt (2008). *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- Black, Prudence. (2009). *The Detail: Setting Fashion Systems in Motion*. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 13(4), 499–510. <https://doi.org/10.2752/175174109X467503>
- Bourdieu, Pierre (2007). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 556 p.
- Duarte, Cristina L. (2017). *Moda e Feminismos em Portugal: O género como espartilho*. *Temas e Debates*, Lisboa.
- Gomes, Murilo Cabral; Lüdorf, Silvia M. Agatti (2009). Idoso, Moda e Sedentarismo: Possíveis relações. Vol. 05 (2), pp. 156-167. Rio de Janeiro: *Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desporto – UFRJ*. Disponível em: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=4&sid=70bb91d3feb3454eb7ba73e5b0133508%40sessionmgr103&bdata=Jmxhbm9c9cHQtYnlmc2l0ZT1laG9zdC1saXZlJnNjb3BIPXNpdGU%3d#AN=77678197&db=sxi>
- Guerra, Paula (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)*, v. 12, n. 26 (2019), pp. 124-149. eISSN: 2358-0003.
- Hurd Clarke, Laura; Griffin, Meridith. (2008). *Visible and invisible ageing: beauty work as a response to ageism*. *Ageing & Society*, Vol. 28, pp. 99-653.
- Jermyn, Debora (2016). *Pretty past it? Interrogating the post-feminist makeover of ageing style, and fashion*. *Feminist Media Studies*, Vol. 16, pp. 573-589. Disponível em: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=4&sid=1823ac94-f0f0-4fdd-bf3e219f2a19ea35%40sessionmgr104&bdata=Jmxhbm9c9cHQtYnlmc2l0ZT1laG9zdC1saXZlJnNjb3BIPXNpdGU%3d#AN=116526976&db=a9h>
- Jodelet, Denise (2001). *Representações Sociais: Um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Mackinney-Valentin, Maria (2013). *Age and fashion: A study of ambiguous status representation in granny chic*. Vol. 4 (1-2), pp. 125-146.
- Neves, Rosiane. *Envelhecimento e Moda: Representações Sociais da mulher na Velhice*. Tese de mestrado em Sociologia. Universidade do Porto: 2019.
- Riello, Giorgio (2013). *História da moda : da idade média aos nossos dias*; trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: rev. Editorial Texto & Grafia. 1ª ed.
- Riello, Giorgio; Mcneil, Peter (2010). "Introduction", in Giorgio Riello and Peter McNeil (eds), *The Fashion History Reader: Global Perspectives*. New York: Routledge.
- Twigg, Julia (2006). *The Body in Health and Social Care*. Basingstoke, Palgrave.
- Twigg, Julia (2012). *Adjusting the cut: fashion, the body and age on the UK high street*. *Ageing & Societ.*, 32, pp. 1030-1054. Disponível em: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=4&sid=70bb91d3feb3454eb7ba>

Rosiane Santos Neves. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Amazonas, Brasil. Mestre em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. Doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. E-mail: rosianesneves@yahoo.com.br ORCID: 0000-0002-6065-9750

Receção: 28-02-2020

Aprovação: 10-07-2020

Citação:

Neves, Rosiane Santos (2020). Novas perspectivas: Moda e envelhecimento. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 99-112. ISSN 2184-3805 DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a7

REGISTOS DE PESQUISA



LEAD BY EXAMPLE. CONVERSA COM MUNDO SEGUNDO

LEAD BY EXAMPLE. CONVERSATION WITH MUNDO SEGUNDO

LEAD BY EXAMPLE. CONVERSATION AVEC MUNDO SEGUNDO

LEAD BY EXAMPLE. CONVERSACIÓN CON MUNDO SEGUNDO

Sofia Sousa

Universidade do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Mundo Segundo é MC, produtor e ex *b-boy*, mas é também uma figura incontornável do *hip-hop* português. É inclusive um dos mais ativos embaixadores do movimento em Portugal. Nesta entrevista, falamos sobre o seu percurso artístico e abordámos algumas questões que pautam a atualidade. Foi discutido o impacto da pandemia da COVID-19 no processo de *music-making*, refletimos sobre as relações entre música, saúde mental e bem-estar e, além disso, também obtivemos a sua visão sobre as potencialidades de uma intervenção social por via das artes, em contextos desfavorecidos e alvo de exclusão social. Paralelamente a estes tópicos, as perceções sobre a (in)segurança também foram alvo de reflexão.

Palavras-chave: carreiras artísticas, *music-making*, COVID-19, bem-estar, intervenção social pelas artes, exclusão social.

ABSTRACT: Mundo Segundo is MC, producer and ex *b-boy*, but he is also an inescapable figure of Portuguese hip-hop. He is even one of the most active ambassadors of the movement in Portugal. In this interview, we talk about his artistic career and we approach some of the questions that guide the current situation. We discussed the impact of the COVID-19 pandemic on the music-making process, reflected on the relations between music, mental health and well-being and, in addition, obtained his vision on the potentialities of a social intervention through the arts, in disadvantaged contexts and target of social exclusion. Parallel to these topics, perceptions about (in)safety were also reflected upon.

Keywords: artistic careers, music-making, COVID-19, well-being, social intervention by the arts, social exclusion.

RÉSUMÉ: Mundo Segundo est MC, producteur et ex *b-boy*, mais c'est aussi une figure incontournable du hip-hop portugais. Il est même l'un des ambassadeurs les plus actifs du mouvement au Portugal. Dans cette interview, nous avons parlé de sa carrière artistique et abordé certaines questions d'actualité. Nous avons discuté de l'impact de la pandémie COVID-19 sur le processus de création musicale, réfléchi sur les relations entre la musique, la santé mentale et le bien-être et avons également obtenu sa vision sur le potentiel d'une intervention sociale à travers les arts, dans les contextes défavorisés et cible de l'exclusion sociale. Parallèlement à ces thèmes, les perceptions de l'(in)sécurité ont également été examinées.

Mots-clés: carrières artistiques, *music-making*, COVID-19, bien-être, intervention sociale par les arts, exclusion sociale.

RESUMEN: Mundo Segundo es MC, productor y ex *b-boy*, pero también es una figura ineludible del hip-hop portugués. Es incluso uno de los embajadores más activos del movimiento en Portugal. En esta entrevista, hablamos de su carrera artística y abordamos algunos de los temas actuales. Discutimos el impacto de la pandemia de COVID-19 en el proceso de creación de la música, reflexionamos sobre las relaciones entre la música, la salud mental y el bienestar y también obtuvimos su visión sobre el potencial de una intervención social a través de las artes, en contextos desfavorecidos y objetivo de la exclusión social. Paralelamente a estos temas, también se reflexionó sobre las percepciones sobre la (in)seguridad.

Palabras-clave: carreras artísticas, *music-making*, COVID-19, bienestar, intervención social a través de las artes, exclusión social.

1. Ponto de partida

Mundo Segundo é MC, produtor e ex *b-boy*, mas é também uma figura incontornável do *hip-hop* português. É inclusive um dos mais ativos embaixadores do movimento em Portugal. Falar sobre o seu percurso, implica um recuo à década de 90, altura essa em que começou a dar os primeiros passos na música. Conta com duas décadas de carreira e ao longo do seu percurso influenciou gerações, tanto a nível artístico como social. Além disso, Mundo Segundo foi o criador das míticas “Nova Gaia Hip-Hop Sessions” que, ao longo de dez anos, acolheram bandas de norte a sul do país, no antigo Hard Club, na marginal de Vila Nova de Gaia. É parte integrante dos Dealema, um dos grupos com maior longevidade no hip-hop português⁴⁰.

Nesta entrevista⁴¹, falamos sobre o seu percurso artístico e abordámos algumas questões que pautam a atualidade. Foi discutido o impacto da pandemia da COVID-19 no processo de *music-making*, refletimos sobre as relações entre música, saúde mental e bem-estar e, além disso, também obtivemos a sua visão sobre as potencialidades de uma intervenção social por via das artes, em contextos desfavorecidos e alvo de exclusão social. Paralelamente a estes tópicos, as perceções sobre a (in)segurança também foram alvo de reflexão.



Figura 3: Mundo Segundo

Fonte: Cedida pelo próprio.

⁴⁰ Paralelamente aos Dealema, Mundo Segundo esteve na génese de outros projetos musicais, tais como o Terrorismo Sónico, Real Companhia, Sindicato Sonoro, Gaiolin City Breakers, e ainda Factor-X que juntava Mundo Segundo a Dj Guze do coletivo Dealemático.

⁴¹ Esta entrevista insere-se no âmbito de dois projetos de investigação. O primeiro intitulado “Music-making and COVID-19”, que se materializa numa investigação colaborativa entre a Austrália, o Reino Unido e Portugal, e que visa perceber os impactos da pandemia no processo de music-making de jovens artistas. O segundo refere-se ao projeto CANVAS – Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance, foi apoiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização COMPETE 2020 e do financiamento de projeto POCI-01-0145-FEDER-030748.

2. COVID-19 e o *music-making*: a primeira parte

Sofia Sousa: Achas que me consegues descrever o teu percurso profissional? Queria saber como foi a tua evolução ao longo do tempo, se sempre estiveste ligado à música ou se já tiveste outras profissões.

Mundo Segundo: A música basicamente só entrou na minha vida por volta dos 14 anos, mais ou menos, na altura aconteceu o falecimento do meu pai e isso atraiu-me um bocado para o universo musical. A minha mãe cantava *fado* e o meu irmão mais velho, que é mais velho do que eu 20 anos, também é músico. Contudo, eu nunca tive muita afinidade com a música, eu gostava mais de futebol, eu gostava muito de praticar desporto. Então, nessa necessidade de exteriorizar alguma ansiedade ou digamos, depressão interior, acabei por me dedicar à música e começar a escrever. Aliás, comecei por fazer *breakdance*, nessa altura também andava de *skate*. Aos poucos fui-me apaixonando pela música, primeiro pela dança e depois passado um ano e meio ou dois anos, comecei a fazer as primeiras produções e comecei a escrever mais a sério. Neste processo todo, entretanto, saí da escola e entrei no mundo de trabalho, tinha eu uns 17 ou 18 anos, fiquei-me pelo 11º ano. Comecei a trabalhar, fazia as duas coisas em simultâneo porque trabalhava das 9h00 às 17h00 e fazia música, aliás eu mantive essa rotina até chegar perto dos meus 27 ou 28 anos, ou seja, tinha um trabalho normal e a música. A certa altura, percebi que isso estava a começar a ganhar uma proporção maior e que tinha de me dedicar mais à música. Na verdade, num trabalho que eu tinha, eu tive um acidente e recebi uma quantia do seguro e investi esse dinheiro para montar o meu primeiro estúdio. Um estúdio caseiro. A partir daí comecei a levar a coisa mais a sério. Ainda trabalhei durante esse tempo, isto foi em 2000, mas quando senti que já estava a ter um fluxo de trabalho maior, decidi que ainda estava numa idade em que podia arriscar, e foi o que eu fiz. Durante mais de metade da minha adolescência até à idade adulta, tive um trabalho normal, apesar de não ser algo comum hoje em dia, naqueles *rappers* mais conhecidos. Há pessoal que nunca trabalhou, veio da adolescência e entrou logo na música, por razões óbvias, porque muitas pessoas foram pavimentando esse caminho. Eu provei os dois mundos, e de certa forma também me trouxe uma bagagem maior.

Sofia Sousa: E que tipo de trabalhos eram esses das 9h00 às 17h00 de que falas?

Mundo Segundo: Eu tive vários empregos. Trabalhei em lojas de sapatilhas, trabalhei também em lojas de roupa em *shoppings*, também na construção civil, fábricas – e foi quando tive o acidente – em que montava condutas de ar condicionado para *shoppings*. Fiz um monte de coisas. Sempre que havia oportunidade para trabalhar eu aproveitava.

Sofia Sousa: E vives onde atualmente?

Mundo Segundo: Vivi durante 33 anos aqui na zona central de Vila Nova de Gaia. É a minha sede e o meu berço, mas a certa altura senti necessidade de sair do stress citadino, de acordares e veres trânsito, o barulho é constante. Senti necessidade de me mudar para um sítio pacato e acabei por me mudar para Grijó.

Sofia Sousa: Mundo, relativamente à tua produção musical, em que projetos é que estás envolvido?

Mundo Segundo: Neste momento eu tenho três projetos que me ocupam mais tempo. O meu projeto a solo, o projeto que tenho com o Sam The Kid, e o projeto que tenho com os Dealema, que é o mais antigo. Começámos em 1996. Além disso, tenho outros projetos que foram criados em contexto de pandemia, com outras pessoas que estavam na mesma situação de isolamento. Comecei a fazer *lives* no *Instagram*, mais dedicados à produção e direcionados para produtores, sendo que através disso, conheci pessoas e comecei a fazer um coletivo de pessoas. Acabámos por criar uma plataforma online, para estarmos sempre em contacto visual, e conseguimos reunir cerca de 28 pessoas. Já fizemos vários discos e instrumentais. No mês passado já lançámos um álbum com rimas e instrumentais, e já temos outro pronto para sair. Mas a minha “companhia” é o 2º piso, que é o meu estúdio e é onde eu gravo as minhas coisas e outros grupos.

Sofia Sousa: Qual é a tua visão sobre ti enquanto artista, dirias ser um músico profissional, semiprofissional ou amador?

Mundo Segundo: Considero-me profissional, mesmo quando era amador considerava-me profissional. Eu penso que o facto de seres profissional reside na forma como tu encaras a tua profissão, e não no *income* que ela te proporciona. Tu podes ganhar muito dinheiro e não seres profissional, não ter contexto de disciplina para criar. Nesse sentido, sempre fui profissional, mesmo quando era amador.

Sofia Sousa: A pandemia teve algum impacto na tua produção musical?

Mundo Segundo: Sim, claro. O primeiro contacto espiritual com esta situação foi um bocado o pânico. Pensar como ia ser o futuro pois os músicos dependem dos concertos, a venda de discos em Portugal é algo supérfluo e vago. O maior rendimento são as plataformas digitais, como o *Spotify*. É óbvio que isso me tocou logo no princípio, mas pensei em focar-me e gravei imenso. Aliás gravei coisas que se calhar num contexto normal, nunca o teria feito. Quando estás em ritmo de trabalho e tocas todas as semanas, às vezes não tens tempo para criar. Criei muito e chegado a este momento, a que chamámos de *rentrée* em setembro e fim do ano, para te aguentares durante o inverno, já me começa a chatear esta situação. Já tive de fazer mil e uma coisas e reinventar-me para poder continuar a caminhada como músico, mas não tem sido fácil e isso, como é óbvio, tem afetado a minha produção. Como estamos todos debaixo deste clima cinzento e de depressão, eu tento fazer o contrário quando escrevo ou quando crio. Tento não passar esse tipo de vibração para as pessoas, prefiro passar coisas boas ou recordar bons momentos. Mesmo para mim. Isso é terapia. Se escrever sobre isto é para me colocar ainda pior. Afetou-me nesse sentido.

Sofia Sousa: Dirias ter havido alguma forma de fazer música que te ajudasse a lidar com o isolamento? A música teve algum impacto em ti? Achas que contribui ou contribuiu para a tua saúde mental?

Mundo Segundo: Sim, sem dúvida. Voltando atrás, o facto de ter feito esses diretos na internet, e ter-me conectado às pessoas que se sentiam sozinhas nos seus estúdios, fez-me manter são da cabeça. Estar em contacto com 30 pessoas diariamente, em que nos encontrávamos na plataforma *discord* que, apesar de ser muito utilizada para *gaming*, nós utilizámos para produção, e falar sobre música e sobre coisas que gostámos, partilhar o que estávamos a fazer e criar discos juntos, sem dúvida que me manteve saudável nestes meses. Se não fosse isso, estar fechado num buraco,

qualquer pessoa acaba por entrar em delírio. Aliás, o próprio escrever sem ser musical, contribui para o meu bem-estar.

Sofia Sousa: Achas que me consegues dizer alguma característica ou qualidade específica que a música possa ter, na tua opinião, que faça com que a mesma sirva de reforço positivo? Por exemplo, no caso do teu público.

Mundo Segundo: Claro, eu acho que a música neste momento, para muitas pessoas, tem sido o melhor remédio. Por vezes estás numa fase em que te encontras numa zona mais sombria, e não estás com tanta luz, e se calhar vais ouvir uma música que te catapulta para outro lugar mais positivo. Isso acontece com todos nós, e não apenas em contexto de pandemia, mas também numa realidade normal. Não é que isto seja uma realidade anormal, é uma realidade apenas. A música funciona como uma terapia para a maioria das pessoas, seja estares a ouvir uma música que possa ser triste ou alegre, às vezes estás numa zona em que se ouvires uma música triste, tu vais ficar alegre. Pode ter o efeito inverso. Não sei como te explicar, mas é antagónico.

Sofia Sousa: Também consideras ser uma forma de ter maneres socialmente ligado?

Mundo Segundo: Eu gosto muito de tudo o que envolve comunidade. Sempre pratiquei desporto coletivo, e continuo a praticar, e tenho o meu clube de motas também. Ou seja, todos estes universos que juntam pessoas, ideais e partilha, são coisas que me vão mantendo espiritualmente saudável. Há muitas pessoas que, hoje em dia, se sentem sozinhas e a verdade é essa. Às vezes não têm essa vontade de dar o meu primeiro passo e quebrar o gelo nesse sentido. Sempre fui muito comunitário, e para mim a minha família são os meus amigos, as pessoas com quem eu me dou bem, e procuro estar com elas sempre. Isso é essencial. Relacionar-me com os outros, em sociedade, para manter a minha saúde mental é fundamental.

Sofia Sousa: Como já disseste, aproveitaste o isolamento para produzir. E produziste imenso. Tu tinhas alguma estratégia em mente, quando o começaste a fazer? Estratégia de *marketing*, por exemplo?

Mundo Segundo: Eu acho que foi mais no sentido de não entrar em desespero e caos total. Foi uma forma de me manter ativo, mas também manter ativas as pessoas que estavam comigo, de forma a nem sequer pensarem nisto. Foi mais nesse sentido que todos nós, que estávamos naquele nicho e naquele grupo, nos relacionámos. Tenho a certeza que tanto para mim, como para eles, foi super importante para ultrapassar estes meses.

Sofia Sousa: Houve alguma coisa que tu tenhas aprendido durante este tempo que aches que te vai ser útil a longo prazo?

Mundo Segundo: Sim, talvez a comunicação. Acho que às vezes as pessoas têm desentendimentos ou podem ter alguns pensamentos negativos por falta de comunicação. Neste momento, em que as pessoas estão mais sensíveis, aprendi que isso é uma ferramenta muito importante para nos relacionarmos connosco e com os outros. Aprendi isto na pandemia, comunicar. Dizeres o que pensas no momento certo pode ter um efeito muito benéfico, ainda que penses o contrário. Pode causar um impacto positivo na outra pessoa.

Sofia Sousa: Achas que a pandemia vai continuar a ter implicações na tua carreira enquanto músico?

Mundo Segundo: Enquanto perdurar sim. Eu tenho um olho posto já depois disso, e é isso que me mantém com um *drive* positivo. Não vou pensar quantos meses mais vai durar a pandemia. Eu vou pensar e preparar-me para o que vem a seguir. É por isso que tenho produzido bastante.

Sofia Sousa: Tu estavas à espera que os teus concertos fossem cancelados?

Mundo Segundo: Sim, quando falámos de coisas que se calhar o contratante é uma pessoa que tem uma base financeira mais sólida, ou de continuidade, faz sentido reagendar. Quando é um contratante que não tem essa base, e não vai poder ter o arcabouço de aguentar a coisa, mais vale ser sincero e dizer que não consegue. Nesse sentido, foi meio/meio.

Sofia Sousa: Daqui a 10 anos, quais achas que vão ser as tuas memórias mais fortes de teres vivido a pandemia enquanto músico?

Mundo Segundo: Se calhar mesmo isto que acabei de falar, a forma como uma coisa negativa fez com que as pessoas se aproximassem mais umas das outras. Talvez seja isso.

3. Artes e intervenção social: a segunda parte

Sofia Sousa: Em primeiro lugar, gostava de saber as tuas representações e opiniões face a uma intervenção social por via das artes. O que pensas sobre esse assunto?

Mundo Segundo: Acho algo viável. Falaste numa coisa que eu faço com frequência. Eu faço muitos *workshops* em bairros e em escolas. *Workshops* de poesia, de produção, também houve uma altura em que fiz pequenos teatros pelo país, com alunos de escolas, às vezes focado mais em alunos de risco ou mais abertos à comunidade. Eu acho que sim, tudo o que seja sentimentos ou artes coletivas, proporciona que as pessoas se sintam mais incluídas e, nesse sentido, eu acho que a arte é um bom caminho para fazer com que as pessoas se reintegrem na sociedade, e que se sintam ligadas com outras pessoas.

Sofia Sousa: E para ti, o que é um jovem em situação de risco?

Mundo Segundo: É um jovem que pode estar numa fase da vida que ainda não sabe bem o que é que pretende fazer no futuro, e qualquer direção pode ir para um lado bom ou mau. Também já estive nessa zona, e por isso falo quase na primeira pessoa. Depois cabe a ti, consoante o caminho que escolhes, tomares boas ou más decisões. Tem muito a ver com a educação que temos, os valores que nos são passados, não só pela família, mas também pelos amigos. Se tens amigos que te levam em bons ou maus caminhos. Para mim, isso é um jovem em risco. É um jovem que ainda está a decidir o que quer fazer da vida, ou ainda não descobriu qual é a sua vocação.

Sofia Sousa: Quando estiveste nessa situação, as artes ajudaram-te a seguires um caminho?

Mundo Segundo: Sem dúvida, eu às vezes costumo dizer que grande parte dos MC e dos poetas que eu ouvia e ouço, dentro do hip-hop, foram quase como um segundo pai para mim. As referências que eu tenho musicais, permitiram-me ganhar disciplina, organização, saber qual o melhor caminho a seguir para atingir certos objetivos. A música ajudou-me muito nesse sentido.

Sempre prestei muita atenção às letras e aos sinais que elas me davam. Nesse sentido, sem dúvida, a música contribuiu para minha formação como homem.

Sofia Sousa: Como disseste, já tens bastante experiência neste campo. Qual é a tua visão sobre a (in)segurança? Achas que a cidade do Porto é segura?

Mundo Segundo: Eu já andei por vários locais na Europa e isto é um bocado igual em todo o lado. Há zonas mais problemáticas, mas mesmo nas zonas em que tu pensas que estás seguro, pode eventualmente acontecer alguma coisa. Isso depois depende da segurança que o governo, ou quem está à frente, possa transmitir ou não. Por exemplo, se fores à baixa do Porto vais ter alguns polícias espalhados. Enquanto policiamento de vigilância ou o que queiramos chamar. Se fores a um bairro no Porto, a polícia não quer lá pôr os pés e quando vai, é para fazer um *raid* ou algo assim. Não existe esse policiamento de proximidade que pode até causar uma certa segurança às pessoas. Eu acho que é isso. Cabe ao governo não pensar só em colocar policias na “zona fina” e não colocar ali por ser uma zona periférica que não interessa, e vamos só de vez em quando prender uns criminosos.

Sofia Sousa: Era nesse sentido que te perguntava isto, parece haver sempre a ideia de que os bairros são os focos da insegurança, não é?

Mundo Segundo: Mais ou menos. Olha, para mim os maiores criminosos são de classe alta. Isso é uma afirmação que perdura. Se fores ao supermercado roubar porque tens fome, a polícia aparece e leva-te para a esquadra, mas se roubares 20 milhões a um banco prolongas o julgamento e compras os melhores advogados. Acho o contrário, os maiores criminosos não são de classes baixas, são os de colarinho branco, e não quem vive nos bairros. Estamos a falar de pequeno crime, deve ser essa a melhor expressão. O pequeno crime acaba por ser mais punido do que o crime maior, por isso o bairro é uma zona onde existe mais pobreza, por razões óbvias, e por exemplo dou-te o caso de Vila Nova de Gaia. Aqui tens uma zona de é Vila D’Este, que é uma zona onde vivem dezenas de milhares de pessoas, podia ser uma cidade, e o próprio governo dá-se ao trabalho de colocar lá uma escola, uma piscina, dois supermercados, uma farmácia, tudo e mais alguma coisa. Não querem que as pessoas saiam de lá, e muitas pessoas nunca saem do bairro. Tudo é feito para te condicionar, as pessoas podem não fazer essa observação, mas eu faço-a desde a minha adolescência. Colocam tudo ali para não sairmos daquele espaço, e às vezes nem se apercebem disso. Mas é o que eu te digo, nos bairros observas esse tal pequeno crime, como eu o chamo, o pequeno tráfico. Não é que seja assim para todos, atenção. Mas o maior crime tem a ver com a corrupção do colarinho branco, porque isso depois reflete-se em tudo o resto, pois se as pessoas que te governam são criminosas e passam impunes, as pessoas vêm nisso um exemplo. Eu uso uma expressão que adoro que é: *Lead by example* [Liderar por exemplo] e quando o exemplo não é bom, tudo o resto é afetado.

Sofia Sousa: Se tivesses de me dizer três locais dentro do Porto em que te tivesses sentido inseguro, eras capaz de o fazer?

Mundo Segundo: Não, isso é um sentimento que eu acho que não tenho. Sentir-me inseguro na minha cidade, não faz sentido. De outra forma, eu não julgo as pessoas ou os sítios pelo seu aspeto. Todos os sítios que têm um certo aspeto, têm uma certa por detrás para terem chegado a esse ponto. Prefiro perceber a história, para quando for a esse sítio, olhar para ele como um sítio com história e que é assim por causa de uma história. Não iria, por exemplo, a um bairro do Cerco ou do Aleixo, ou a estes lugares que as pessoas olham como sendo locais de crime, mas tudo isto tem uma história por detrás. Não me sinto inseguro nesses sítios, pelo contrário, gosto de viver em comunidade, seja pobre, rico ou intermédio e perceber a realidade de cada um. Isso também me ajuda, na minha arte. Onde algumas pessoas podem ver pobreza, eu posso ver arte. É um bocado por aí.



Figura 4: Mundo Segundo
Fonte: Deck97. Cedida pelo próprio.

Sofia Sousa: Interessante. Porque achas que existe a tendência de associar o crime ou a insegurança aos jovens? Tu que já trabalhaste com jovens, sabes isto melhor do que eu de certeza.

Mundo Segundo: Sim, é por ser um bocado a lógica de os jovens serem alvos mais fáceis. É mais fácil dizeres que ele, por ser jovem, é criminoso. Qual é a diferença entre um jovem que roubou, e isto é um exemplo, um Fiat uno que vale 600 ou 700 euros, se tanto, com um político que roubou 30 milhões? Percebes? O pessoal vai dizer que tu és gatuno, que roubaste um carro e vão-te repreender para o resto da vida, e ficas com cadastro e tudo. Estes senhores, digamos, são expulsos de um banco, mas depois arranjam um trabalho noutra lugar porque cadastro pouco conta. Existe injustiça social nesse sentido.

Sofia Sousa: Continuando nos jovens, pensando naqueles jovens Neets, os que nem estudam nem trabalham, qual é a tua opinião sobre isso? Já tiveste contacto?

Mundo Segundo: No que toca especificamente à minha área, temos jovens que olham para o *rap* ou para a música em geral, como “ah eu quero ser isto ou aquilo”, estás a ver? Mas voltando atrás

na conversa, e ainda inserido na cena dos bairros, para tu seres isto ou aquilo tens de compreender a história para trás. O que aquela pessoa teve de aprender ou passar para atingir esse patamar. Não basta dizer que queres ser jogador de futebol e vais sempre. Tens de contar com os milhares de horas de treino, o que vais abdicar da tua vida para lá chegares. Isto é a mesma coisa. Há jovens que pensam que por causa de verem programas na televisão, *reality shows* que passa a mensagem de que basta aparecer e que vou ser famoso e ganhar dinheiro, mas isso não basta. Não é suficiente. Que tipo de pessoa és e o que tu fazes para contribuir para o bem da sociedade, seja musicalmente ou não. Isso sim, é importante. Os jovens, por vezes, preferem – e vêem isso nas redes sociais – ser patrões do que serem empregados, mas para ser patrão é preciso saber a vida de empregado, e eu acho que os jovens não percebem isso. Não passas de não fazer nada a ser patrão, a não ser que sejas rico. Tens de passar todos os patamares, pode ser mais lenta ou mais rápida a evolução, mas tens de os passar e para aprenderes a razão. Saberes as etapas que são precisas para atingir a posição do patrão. Os jovens de hoje em dia, se vires, vais à internet e é tudo *boss life* e “estamos a viver” e...enfim...acaba por ser ilusão e, como tu disseste, são esses jovens que nem estudam nem trabalham. Muitos deles sustentados pelos pais, por isso acho que faltam essas ferramentas, de que para *ser* é preciso *se saber*, é um bocado disso. Eu tenho uma rima que diz “O saber não ocupa espaço, a quem abre espaço ao saber” e aplica-se a esses jovens, se tu queres ser isso aprende como é que tu vais ser, não digas só que és sem o ser, isso cria uma falsa sensação em todos os outros jovens que pensam que para ser algo, basta dizer que se é.

Sofia Sousa: Quando fazias os *workshops*, alguma vez te disseram que queriam ser como tu?

Mundo Segundo: Sim, mas eu normalmente o que faço, nesses *workshops*, eu conto a minha história. Eu não cheguei ali de paraquedas nem nasci dentro de uma televisão. Conto a minha história e partilho a minha experiência para os aproximar e dizer que sou como eles. Vim da mesma zona, do mesmo sítio, vimos todos aliás, e depois as ferramentas que temos e como as usámos é que nos fazem chegar mais longe ou não. Tento criar um efeito de proximidade para as pessoas perceberem que apesar de elas me verem na música ou na televisão, que no fundo, eu sou um deles.

Sofia Sousa: E qual é a tua visão sobre as consequências, quer sejam elas positivas ou negativas, no contexto de bairros e não só, de intervenções pelas artes?

Mundo Segundo: Sem dúvida que é super importante, quer seja através destas ações que te falei. Eu cheguei a fazer alguns *workshops* nestes bairros do Porto, e isso desperta, por exemplo, nesses jovens NEET, se tu vais e contas uma experiência “olha eu comecei assim e depois tive um trabalho, depois tive de abdicar disto por causa daquilo”, ou seja, aqueles que querem ser como tu, como dizias, se calhar pensam ya, começam a ter uma noção da realidade. Ao contrário do que se pensa, os jovens dos bairros não são burros, e são espertos para a vida. Começam a perceber ok, para chegar ali tenho de passar aqui por estas etapas. Eu consigo sentir isso no fim dos *workshops*, o pessoal vem ter contigo e diz que percebeu que tem de fazer isto, que tem de poupar para comprar isto e fazer aquilo. Nesse sentido não podia ficar mais contente, quando os *workshops* acabam e eu percebo isso. Não digo que funciona a 100% porque existe jovens que precisam de outro tipo de atenção e de acompanhamento, mas grande parte deles percebem a ideia que lhes é passada.

Sofia Sousa: Achas que pode ter impacto, não é?

Mundo Segundo: Sim, claro. Para aqueles que pretendem seguir as artes, a questão é: quantos músicos ou quantas pessoas estão numa posição de estarem mais expostos, vão aos bairros e passam essa informação? Eu dou-me a esse trabalho porque vim de um sítio desses, e sei a importância de alguém ir lá. Na minha adolescência, quando estava a começar a fazer música, eu fui desde sempre vizinho do Ace dos Mind Da Gap, e a influência que ele teve sobre mim através das coisas que ele me passava, foi super importante. Eu retribuir para outros é quase a paga disso que me passaram, percebes? Passar esta informação de que por tu vires daqui, não quer dizer que não podes sair daqui e ter ferramentas para te tornarem algo maiores do que isso.

Sofia Sousa: Além disso, consideras que esses tipos de intervenções podem contribuir para reduzir o sentimento de insegurança face a esses locais, como falávamos? E aqui não só a música, a arte como um todo.

Mundo Segundo: Óbvio. A partir do momento em que as pessoas interagem em comunidade, isso reflete-se na sociedade, tu estás no teu bairro e se te acontecer alguma coisa, como todos se conhecem, vai haver uma entreatajuda muito maior, do que passares na rua e nem cumprimentas o teu vizinho, nem sabes quem vive no 3ºdto. Eu na minha adolescência vivi muitos anos com a minha avó, e ela vivia naquelas típicas ilhas que tens um monte de casas e toda a gente se conhecia. Eu nasci nesse meio, daí a minha necessidade de me relacionar com as pessoas. Estamos a falar de locais em que as pessoas vivem de porta aberta, tu conheces a família toda e se a tua avó não está em casa, comes na casa da vizinha da frente. Acho até que nos bairros existe muito disso, a entreatajuda, isso é importante para a sociedade em geral, para nos sentirmos seguros é preciso conhecermo-nos uns aos outros e perceber as necessidades que cada um tem.



Figura 5: Mundo Segundo
Fonte: Cedida pelo próprio.

Sofia Sousa: Claro. Relativamente às intervenções Mundo, parece que existe uma dicotomia entre centro e periferia, porque é que tu achas que existe essa diferenciação em termos de intervenção? Quando pensas em bairros, pensas quase sempre numa intervenção pelo *hip-hop* ou pelo *graffiti*, enquanto que no centro urbano tens mais variedade. Porque é que achas que isso acontece ou pode acontecer?

Mundo Segundo: Porque isso tem a ver com o governo. É simples. É a minha posição. Eu estou em ambos os sítios, faço muitos trabalhos que são pagos pelo governo ou camarários, e por exemplo, quando vão demolir um bairro ou uma zona de risco, como eles chamam, normalmente eles não tentam inserir as pessoas num contexto de centro da cidade, vão enfiá-las na periferia ou criam um novo bairro. Tens o caso do Brasil por exemplo. No Brasil, as favelas foram construídas por pessoas que vinham de fora do Rio de Janeiro para trabalhar e começaram a construir casinhas e quando se viu, a periferia inteira é favela. Em Portugal igual, enquanto se mantiver a mentalidade de demolir X bairro, por exemplo, quando deitaram abaixo o bairro onde vivia a minha avó - a ilha - foi toda a gente realojada em Vila D'Este, outros para bairros de Avintes. Não construíram um prédio aqui perto da zona para eles morarem. É isso que acontece, era o caso da minha avó que vivia junto ao El Corte Inglés e para construírem a autoestrada, tiveram de demolir esse bairro, então construíam um prédio ao lado, para não tirarem as pessoas da zona onde elas nasceram, tirá-las dos seus vizinhos. Além de quem vive no bairro, quem vive ao redor, também são amigos, e eles pegam nas pessoas e enfiam-nas naquele bairro. E tu, passas a ir viver para uma realidade onde tens pessoas que não conheces de lado nenhum e tiram-te todas as raízes que tu tens. Isso afeta as pessoas, apesar de pensarem que não. De repente tu vives 20, 30 ou 40 anos numa zona e tiram-te tudo e dizem-te que vais para ali, sob a ilusão de que te vão dar uma casa nova, mas o sítio não é o mesmo. Enfiar um monte de pessoas, que lhes tiraram muitas coisas, todas no mesmo sítio, não é saudável.

Sofia Sousa: Pois, e pensando nas iniciativas promovidas, como o OUPA! por exemplo, parece que o *hip-hop* foi quase uma “imposição” para ser feita a intervenção. Porque não pensar noutras expressões artísticas, entendes-me Mundo? E tu que também participaste no Cultura em Expansão, o que achas sobre isso?

Mundo Segundo: Porque se calhar as pessoas do *hip-hop* estão mais disponíveis.

Sofia Sousa: Achas que é isso?

Mundo Segundo: Acho. Se tu fores falar com alguém do *hip-hop* e falas que vais fazer um *workshop* num bairro e não sei quê, vocês querem participar? Sim, claro. É isto. Existe essa disponibilidade, seja do *graffiti*, do *breakdance*, *MC* ou *DJ*. Esse apontamento que tu fazes é interessante, porquê o *hip-hop*? Não é? Porque não outra coisa? Porque as pessoas do *hip-hop* se disponibilizam, percebem a dificuldade de ser um jovem daquela idade, num sítio desses.

Sofia Sousa: Também poderá ser pelo facto de atualmente a cultura *hip-hop* ser vista como pedagogia ou resistência?

Mundo Segundo: Sim, sem dúvida. Aliás, desde sempre. É essa a fonte do nascimento do *rap* por exemplo, no Bronx. A comunidade afro-americana e a comunidade latina, e alguns italianos

também, sentirem uma necessidade extrema de se expressar contra o que estava a acontecer, seja brutalidade policial, guerra de gangues, etc. Isso acaba por ser transversal ao mundo.

Sofia Sousa: E hoje em dia, achas ainda mais imperativo que assim o seja?

Mundo Segundo: Sim, sem dúvida. Porque especialmente nos Estados Unidos, estamos a atravessar uma fase, e nós aqui também porque estamos a ver uma fação de extrema direita a subir e que nos Estados Unidos sempre foi - por razões óbvias e históricas - em que o poder da palavra e de nos afirmarmos como indivíduos e os nossos ideais, é cada vez mais importante para que a sociedade possa viver em harmonia.

Sofia Sousa: Uma última questão, tu que já falaste sobre o governo, se fosses tu a tomar decisões políticas neste campo, o que achas que ainda devia ser feito? Ou melhor, o que gostavas de ver fazer nestes locais, e na sociedade?

Mundo Segundo: Olha, nomeadamente aqui na nossa zona de abrangência, Porto e Gaia, eu acho que faltam muitos espaços para a prática de desporto gratuitos, que na minha altura de infância havia imensos campos de futebol, sítios onde podias ir e conviver com os amigos. Isso falta muito no centro da cidade. Teres um espaço onde tu podes combinar algo com os amigos e depois aparece o pai e trás a famílias. Um jovem que não faz nada, é um jovem em situação de risco, e eu acho que esse é um dos principais focos para mudar o paradigma dos jovens. Tudo aquilo que faz tu interagires de forma saudável, é positivo. Depois, por acaso, nós aqui na Câmara de Gaia – no Porto não sei – temos várias atividades com jovens. Eu fui convidado para participar porque Gaia é candidata à Capital Europeia da Juventude em 2024, e tem-se trabalhado muito nesse sentido. Acho isso muito importante e é dignificante ver que o governo de Gaia se preocupa genuinamente com os problemas dos jovens. E como falávamos, têm solicitado muito as pessoas do hip-hop a participarem, e isso para mim é importante porque, como é óbvio, estamos mais perto e sabemos as necessidades dos jovens, o que gostam de fazer, o que lhes proporcionam alegrias e o que os faz direcionar para coisas boas. Faltam atividades para jovens e espaços de convívio.

Sofia Sousa. Licenciada e Mestre em Sociologia pela Universidade do Porto. Bolseira de Investigação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto. E-mail: sasousa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3504-5394>

Recepção: 10/08/2020

Aprovação: 30/09/2020

Citação:

Sousa, Sofia (2020). Lead by example. Conversa com Mundo Segundo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, Vol. 3(2), pp. 114-125 . ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2p1

"I WANT TO FIND REAL READERS, DISCOVER THEIR RESPONSES TO BOOKS AND THEIR READING PRACTICES". THE STORY OF PRINTED PRODUCTION BY MARTYN LYONS⁴²

"QUERO ENCONTRAR LEITORES REAIS, DESCOBRIR AS SUAS RESPOSTAS AOS LIVROS E AS SUAS PRÁTICAS DE LEITURA". A HISTÓRIA DA PRODUÇÃO IMPRESSA POR MARTYN LYONS

"JE VEUX TROUVER DE VRAIS LECTEURS, DÉCOUVRIR LEURS RÉACTIONS AUX LIVRES ET LEURS PRATIQUES DE LECTURE". L'HISTOIRE DE LA PRODUCTION IMPRIMÉE DE MARTYN LYONS

"QUIERO ENCONTRAR VERDADEROS LECTORES, DESCUBRIR SUS RESPUESTAS A LOS LIBROS Y SUS PRÁCTICAS DE LECTURA". LA HISTORIA DE LA PRODUCCIÓN IMPRESA DE MARTYN LYONS

Nathanael Araújo

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, Brasil

Ana Paula da Costa

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

ABSTRACT: Martyn Lyons is an Emeritus Professor of European History and Studies at the University of New South Wales, Australia. Specialist in the nineteenth and twentieth centuries, his main research interests are the history of the book, reading and writing, French history and Australian history. He published around sixteen books with the results of his work and gave us this interview at the Third Argentine Colloquium on Book and Edition Studies (CAELE), held in Buenos Aires, Argentina, from November 7 to 9, 2018. As a guest of honor, he presented the opening speech of the event entitled "The century of the typewriter. How the typewriter influenced writing practices" and generously, he agreed to give this interview to two young researchers in the field of publishing, book and reading in Brazil.

Keywords: Martyn Lyons, history of the book, reading and writing, publishing, Brazil.

RESUMO: Martyn Lyons é Professor Emérito de História e Estudos Europeus na Universidade de New South Wales, Austrália. Especialista nos séculos XIX e XX, os seus principais interesses de investigação são a história do livro, leitura e escrita, história francesa e história australiana. Publicou cerca de dezasseis livros com os resultados do seu trabalho e deu-nos esta entrevista no Terceiro Colóquio Argentino sobre Estudos do Livro e Edição (CAELE), realizado em Buenos Aires, Argentina, de 7 a 9 de Novembro de 2018. Como convidado de honra, apresentou o discurso de abertura do evento intitulado "O século da máquina de escrever. Como a máquina de escrever influenciou as práticas de escrita" e, generosamente, concordou em dar esta entrevista a dois jovens investigadores na área da edição, livro e leitura no Brasil.

Palavras-chave: Martyn Lyons, história do livro, leitura e escrita, edição, Brasil.

RÉSUMÉ: Martyn Lyons est professeur émérite d'histoire et d'études européennes à l'Université de Nouvelle-Galles du Sud, en Australie. Expert des XIXe et XXe siècles, ses principaux centres d'intérêt en matière de recherche sont l'histoire du livre, la lecture et l'écriture, l'histoire française et l'histoire australienne. Il a publié environ seize livres avec les résultats de son travail et nous a accordé cette interview lors du troisième Colloque argentin sur les études et l'édition du livre (CAELE), qui s'est tenu à Buenos Aires, en Argentine, du 7 au 9 novembre 2018. En tant qu'invité d'honneur, il a présenté le discours d'ouverture de l'événement intitulé "Le siècle de la machine à écrire : comment la machine à écrire a influencé les pratiques d'écriture" et a généreusement accepté de donner cette interview à deux jeunes chercheurs dans le domaine de l'édition, du livre et de la lecture au Brésil.

Mots-clés: Martyn Lyons, histoire du livre, lecture et écriture, édition, Brésil.

RESUMEN: Martyn Lyons es Profesor Emérito de Historia y Estudios Europeos de la Universidad de Nueva Gales del Sur (Australia). Experto en los siglos XIX y XX, sus principales intereses de investigación son la historia de los libros, la lectura y la escritura, la historia francesa y la historia australiana. Publicó unos dieciséis libros con los resultados de su trabajo y nos concedió esta entrevista en el Tercer Coloquio Argentino de Estudios del Libro y la Edición (CAELE), celebrado en Buenos Aires, Argentina, del 7 al 9 de noviembre de 2018. Como invitado de honor, presentó

⁴² The interview is part of an ongoing project coordinated by anthropologist Nathanael Araujo to map social scientists dedicated to the written culture and the printed world (Araújo & Sorá, 2019; Araujo & Faria Júnior, in press). This is the original interview, conducted in English. A version of this interview was published in Brazilian Portuguese by Revista Tempo Social (Araujo & Costa, 2019).

el discurso de apertura del evento titulado "El siglo de la máquina de escribir: cómo ha influido la máquina de escribir en las prácticas de escritura" y aceptó generosamente conceder esta entrevista a dos jóvenes investigadores en el campo de la publicación, el libro y la lectura en el Brasil.

Palabras-clave: Martyn Lyons, historia del libro, lectura y escritura, editorial, Brasil.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: Martyn, you were born in England and graduated there, weren't you?

Martyn Lyons: I was born in London and I made my PhD at the Oxford University. I successfully completed my doctorate in 1972 - it took 3 years and 3 months - but it had nothing to do with the history of the book. My first interest was in the history of the French Revolution, and I have always been an expert on French history. I started there, and for the interest in the Napoleonic's Era in Europe. But then I became interested in the history of the book, at first in France, during the nineteenth and twentieth centuries, and later also in other countries. My interest lies in the history of reading and writing practices, especially those of average people of modest social origins and often little literary competence. My research on reading focuses on autobiographical, oral, and written sources - I want to find real readers, to find out their responses to books and their reading practices. This is a very human approach to history and I think that's a feature of my work. In 1977, I had emigrated to Australia to find a safe position at the University of New South Wales in Sydney, and since then I have been working there.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: Has your work initially followed the paths opened by researchers like Roger Chartier? What do you consider to be a differential compared to the work of other researchers in the history of books?

Martyn Lyons: I've learned a lot from Roger Chartier and also from Jean-Yves Mollier, a specialist in 19th and 20th century book history in France. My approach is not as cerebral as the first, either as focused on publishers as the last one. Unlike reception theorists, I am less interested in latent readers in the text and more in real readers who leave traces of their reading experiences in oral or written autobiographies. The use of these sources has been the central point to my work in both European and Australian reading practices. The written autobiographical evidence of the reading experience was the basis, for example, of my contributions to *History of the Book in Australia* (2001). In *Australian Readers Remember*, I showed the value of oral testimony to the history of reading practices. I have a huge debt with the theoretical insights of [Pierre] Bourdieu, Fish, [Michel] De Certeau and Chartier, but my main concern is less abstract: my target is the individual, the real readers and their perceptions and experiences. More recently, in the same spirit, I have turned to the individual writer. I think it's important to show that the *l'histoire du livre* crosses with historical questions of broad social or cultural significance. In nineteenth-century Europe, I became indispensable to our assessment of the so-called "Romantic Movement" and our interpretation of the political and intellectual conflicts of post-revolutionary society. My studies of common writings contribute to the history of World War I and the experience of emigration. I think my work demonstrates the continuing strength of the history of reading and writing and its proven ability to clarify meaningful historical issues.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: And the methodological paths to it?

Martyn Lyons: I think there are three main methods for gaining access to the way the readers have historically responded to what they have read. First, a possible source is the material object itself - the book and all the characteristics, textual and paratextual, that provides the "con-text". The cover, the illustrations, the relation between the text and the image, the source, the layout, the format and the price, aim at a certain reader and ask for a certain interpretation. For example, Jules Verne's novels were sometimes produced as geography lessons and sometimes as adventure

novels. The physical aspects of the books themselves give clues to this. Secondly, I use what I call "normative" sources, that is, instructions on what to read and how to read, which are propagated by elites, institutions, and movements that wish to direct and structure people's reading - churches, schools, unions, feminists, and so on all of them have their own agenda and promote their own reading lists and interpretations. They exerted pressure, while governments and churches have imposed censorship to reinforce what they think people should read. Thirdly, I use autobiographical sources, and these are to me the most important, because they allow the historian to hear the voice of flesh-and-blood readers in the past.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: Can you better explain the differences perceived in anthropology and history the approaches? What does one get from another?

Martyn Lyons: Anthropologists have become very interested in the history of writing, and the work of, for example, Jack Goody and Walter Ong has been very influential here. They argue that writing allows for the creation of more sophisticated social and political organizations. Writing allowed governments to decide at a distance, apply impersonal forms of law, and keep systematic records of previous decisions. But Goody and Ong are not just talking about how writing strengthened the state - they argue that it changes the way we think. Writing imposes its own "logic", stimulates linear thinking and reasoning. It changes the processes of human thought and allows individuals to begin to think critically about ancient collective traditions. It helped science overcome myth and reason overcame custom. There are limits to what we, as historians, can draw from these anthropological theories. They have probably overemphasized the meaning of the Greek alphabet, drawing accusations of Eurocentrism in the process. Non-alphabetical societies have sometimes demonstrated considerable scientific knowledge - ancient China, for example. Another problem is the tendency of anthropologists like Ong to think of literacy and orality in terms of a dichotomy in which literacy replaces oral cultures and represents the progress of a primitive state of development. Historians know that such a clear polarization is unrealistic. The oral and the literate don't sit on separate ends of a spectrum - they are deeply involved with each other. There are many kinds of exchanges between oral and literate, and in many societies, both ancient and modern, at different social and cultural levels, oral and literate coexist and interact with each other. We don't think in such rigid terms of literacy expelling the oral culture.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: And about your contributions to the field of study of the history of writing?

Martyn Lyons: The history of writing is slightly different, and writing is something on which the anthropologists have offered several theories. But they aren't always similar with the more empirical views of the historians. As a historian of the writing practices, I realized that ordinary peasants in the nineteenth and twentieth centuries, who historians often considered illiterate actually wrote when they were separated from their families by war, immigration, prison and so on. In the late nineteenth century there was a great burst of popular writing, which gives us an insight into the experiences of peasant soldiers in World War I and migrants in mass migration was from Europe to the Americas. This approach privileges the subjectivity of the writer. I think of it as a means of building a "New Story from Below". At the same time, I consider the materiality of writing and the ways in which the materials, tools and support for writing (bamboo, silk, parchment, paper) influenced writing practices. This idea was behind my lecture in Buenos Aires on the influence of the typewriter.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: When did you start writing about the typewriter and researching the materiality of writing?

Martyn Lyons: The idea of this project was originated in a museum. On a visit to the Powerhouse Museum in Sydney which is basically a museum of technology. I had a nasty shock. I saw a very familiar item displayed in a glass cabinet with an explanatory label for the benefit of the uninitiated. It was a typewriter - a lively red living Olivetti from the 1960's - and it was familiar because I wrote my own doctoral thesis with the same model. I was confronted with the unsettling reality that an object that once played a major role in my life had become a museum exhibit, a curious survivor of a now extinct species. It was only later that I realized that the real dinosaur was myself. Olivetti's vision behind the glass was like a vision of myself as a historical artifact. My own writing practices certainly increased, but slowly. I happily use a MacBook, but I still use a fountain pen for some purposes, such as written checks, which today are another endangered species. When I used to do this in the department stores, it made the shop assistants look surprised. To quote Paul Auster with his Olympia typewriter, "I began to look like an enemy of progress, the last pagan haven in a world of digital converts." But the real point of these comments is that writing instruments such as pens and typewriters are everyday technologies that have a history of their own, and that history can only come to life if it is told by the eyes of its users. Such a history of writing materials needs to be told if we want to have a fuller appreciation of writing practices in past societies. A chance encounter with an Olivetti at the Powerhouse Museum gave me a new agenda for the cultural history of writing. Author and typewriter had a subtle relationship with each other, the typewriter was much more than just a faithful companion. She has actively contributed to shaping the literary work. The typewriter forced the writer to be precise. When the writer confronted the keyboard, he could crystallize his thoughts in a way that the word processor, with its infinite ability for quick review, could never do. Without the luxury of the delete key, the typewriter encouraged the author to be disciplined and even stingy with the words, because revision was only possible if the text was completely reformulated. The typewriter, therefore, collaborated with the writer in the creative process. The history of the typewriter forces us to consider not only the author's imaginative powers but also the material basis of creativity. Authors don't write books, write texts, and the way these texts become physical objects and the means by which they arrive in a readable form before an audience are crucial elements for creating meaning. Similarly, historians of writing culture emphasize the importance of writing materials and technologies. The support and the means by which textual communication operates helps us to understand its function and its meaning. The material presence of the text, together with the instruments that make it up, contributes to its impact and reception.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: Can you tell us what your research interests are in *The Printed Word*, and then *Books: A Living History*, after 12 years of distance between them?

Martyn Lyons: What happened between *The Printed Word* and *Books: A Living History*? Well, those were not the two most important milestones for me. First, I turned to the book's history in the late 1970's to study the workings of the French book trade in the nineteenth century, which led to my book *Le Triomphe du Livre* (1987). But in the course of completing this project, I realized that studying publishers, bestsellers, libraries, and bookstores told only part of the story. I wanted to know more about readers' responses, about what happens to the books after they are produced and sold. I was greatly aided in this research path by attending Roger Chartier's seminar at the

École des Hautes Études in Paris (as a guest) in 1984. I wrote a book about Australian readers, based on interviews with more than 60 older readers (*Australian Readers Remember* 1992) ; and a book on French readers in the nineteenth century (*Readers and Society in 19th century France*, 2001). This study focused on the fear of reading - how the expanding readership to include new social groups (workers, peasants, women) scared the elites and elicited strategies to control and direct popular reading to "secure" channels. More recently, I wondered: why do we, as historians, separate the twin stories from reading and writing? There have been some good reasons for this in the past, but now I'm interested in putting the two together again, and I turned to the history of writing practices. I noticed, as I said earlier, that ordinary peasants in the nineteenth and twentieth centuries wrote. When they were separated from their families due to war, emigration, arrest and so on, this became expressive. At the end of the 19th century there was a great explosion of popular writing, which gives us insight into the experiences of peasant soldiers in World War I and emigrants during the era of mass migration from Europe to the Americas. This approach privileges the subjectivity of the writer, in memoirs of war, letters of emigrants and other genres of popular writing. I think of this kind of story as a way to build a "New Story from Below," which inspired my book on *The Culture of Writing Common People in Europe* (2013). This has been my trajectory - first the story of the publication, then the story of the readers, then the story of the writers. This personal journey is also a reflection of where the discipline of the book's history has traveled in the last two or three decades. In addition to working in Great Britain and Australia, I spent brief periods as a visiting professor in France, Sweden, Spain and Brazil (at UFF in Niterói). But I visited Brazil for the first time in 1999 when I attended a conference at the Reading Congress (COLE), at the State University of Campinas, in São Paulo, after which Cyana Leahy invited me to give a small series of seminars for students postgraduate studies at the Faculty of Education of UFF. This experience taught me that in Brazil, unlike in Europe, the history of reading and writing depends on a strong encouragement from educators. In Brazil, I realized that the study of reading and writing was an urgent matter of immediate importance that was part of a current and widespread struggle against illiteracy, in which Paulo Freire's teachings were extremely influential. I enjoyed the seminars and I loved the Rio bay view of Niterói! Cyana Leahy organized and translated the book *The Printed Word: 19th Century Reading Stories* by the Casa da Palavra, co-authored to coincide with my visit - if it were not for her efforts, this would never have happened. We launched in a bookstore in Gávea, I remember that the public was quite demanding and kept me very focused! It was at this time that I became acquainted with the work of book historians such as Nelson Schapocknik and renewed contacts with Brazilian book' historians in 2013, when I gave a keynote speech at a conference sponsored by the Society for the History of Authorship, Reading and Publication (SHARP) in Rio. In 2013 I also gave a lecture in Belo Horizonte. Eliana Dutra, from UFMG, invited me to give some lectures in Belo Horizonte. She also introduced me to the art of Candido Portinari - there was an exhibition of his work in Belo Horizonte at the time. Of course I knew the wonderful city of Ouro Preto. This trip to Belo Horizonte ended up being very important because I met my colleague Mariana Silveira, who has now become a great collaborator in the history of the SHARP book, *Lingua Franca*.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: We found several of your books translated into Spanish, but a few into Portuguese...

Martyn Lyons: If I appeared in Spanish, it's mainly because of my friends and colleagues from the University of Alcalá and the publisher Ampersand in Buenos Aires. Their series "Scripta Manent"

includes several titles translated from the leading French, English, Italian and American historians of the book. My most recent book, *A World of Writing*, is the result of a collaboration with my colleague from Lisbon, Rita Marquilhas, who is a sociolinguistic historian, representing an angle of vision that we also need in the study of the culture of the scribes - the world of the Portuguese language has not been forgotten! There has been much research in recent years about transnational connections and exchanges in the book's history. There was a phase, in the 1980's, when we wanted to produce national book histories (and several national stories appeared in France, USA, Britain, Canada, Australia, and so on). But then we went further to examine exchanges that transcend national boundaries. The reception of nineteenth-century French fiction by the Brazilian press, for example, is an interesting example. Márcia Abreu was a scholar who developed this transnational angle from the Brazilian point of view. There has always been a problem with this approach - the historiographical "transnational turn" had ambitions that far exceeded the linguistic abilities of historians to satisfy them. Historians didn't know enough languages, and neither, enough of them to write detailed histories of several countries at the same time. I think that, as a result of these problems, more attention has now been paid to the translation and the translators. That is why SHARP decided to produce an electronic magazine, *Lingua Franca*, which publishes articles on the history of the book from around the world in English translation. There are many good works in various languages that English-speaking historians do not know and vice versa. SHARP, by the way, is the leading international scientific society on the history of books and reading and you should all be members of it.

Nathanael Araújo and Ana Paula da Costa: And in the early twenty-first century, do you believe that our area is growing in the early twenty-first century, or hasn't attracted the attention of historians, sociologists, and anthropologist yet?

Martyn Lyons: The history of books is booming. I think the contribution of an approach to book history, particularly to literary studies, is now well established. Probably the prophecies of the impending death of the book, or at least of the traditional codex, have aroused a great deal of interest in the history of the book. These prophecies have been exaggerated, and the traditional book is holding a substantial share of the market. (See the impressive number of bookstores in Buenos Aires!). But the changes in nature and the material support for reading certainly alerted us to the realities of the long evolution of textual communication. SHARP, which I mentioned earlier, has more than 1,000 members, which is a large number for this academic society. I am currently involved in judging the The Long Book Prize for Books in Book History published in 2018 - there are about 90 participants, and this covers only books in English! There is no doubt that the history of the book and reading practices is now part of the historical scene, and is certainly recognized by sociologists, intellectual historians, and literature scholars in particular. We have a number of periodicals of book history, which is another indicator of the strength of the field - the *History of the Book*, *Quaerendo*, but unfortunately the Spanish magazine *Cultura Escrita y Sociedad* went bankrupt a few years ago. I think we probably have enough research going on internationally to support one more academic journal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Nathanael & Sorá, Gustavo (2019). "Um amor, um amor pelos livros que me fez pegar o risco": diálogos com o antropólogo Gustavo Sorá. *PROA Revista De Antropologia E Arte*, 1(9), 253-276. <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3596>

- Araújo, Nathanael & da Costa, Ana Patrícia (2019). “Quero encontrar leitores reais, descobrir suas respostas aos livros e suas práticas de leitura”. *Tempo Social*, 31(3), 285-293. <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2019.158474>
- Araújo, Nathanael & Júnior, Faria (No Prelo). Alejandro Dujovne entre a invenção de uma “cultura judaica” e as políticas públicas para o livro na Argentina contemporânea. *Revista Enfoques*. PPGSA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Auster, Paul & Messer, Sam. (2002). *The Story of My Typewriter*. New York: Distinguished Art Publishers.
- Lyons, Martyn (1987). *Le Triomphe du Livre: une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*. Paris: Promodis.
- Lyons, Martyn (2001). *Readers and society in nineteenth-century France: workers, women, peasants*, Original, Palgrave, Houndsmills, UK.
- Lyons, Martyn (2016). “Escrever aos de cima: como os fracos escrevem aos poderosos”, in Schapochnik, Nelson; Venâncio, Giselle Martins (ed.). *Escrita, Edição e Leitura na América Latina*. Niterói: RJ Brasil.
- Lyons, Martyn (2016). *La Cultura escrita de la gente comun en Europa, c. 1860-1920*. Buenos Aires: Scripta Manent, Ampersand.
- Lyons, Martyn (2012). *The writing culture of ordinary people in Europe, c. 1860–1920*. Cambridge University Press.
- Lyons, Martyn & John, Arnold (eds.), (2001). *A history of the book in Australia, 1891-1945: a national culture in a colonised market*. St Lucia: Queensland University Press.
- Lyons, Martyn & Leahy, Cyana (1999). *A palavra impressa: historias da leitura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Lyons, Martyn & Taksa, Lucy (1992). *Australian Readers Remember: an oral history of reading, 1890-1930*. Melbourne: Oxford University Press.
- Lyons, Martyn & Marquilhas, Rita (eds.). (2017). *Un mundo de escrituras - Aportes a la historia de la cultura escrita*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.

Nathanael Araújo. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador vinculado ao Núcleo de Estudos de Gênero Pagu e ao Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia. É um dos editores da *Proa: Revista de Antropologia e Arte*. Rua Cora Coralina, 100 - Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas - São Paulo - Brasil - CEP 13083-896. E-mail: araujo.nathanael@gmail.com. ORCID: [0000-0002-4528-6335](https://orcid.org/0000-0002-4528-6335)

Ana Paula da Costa. Mestranda em Estudos da Linguagem com ênfase em edição e artes pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (bolsista Capes). Avenida Ministro Olavo Drummond, 25 - São Geraldo, Araxá - MG, 38180-500, Brasil. E-mail: anpaco@gmail.com. ORCID: [0000-0001-8677-9972](https://orcid.org/0000-0001-8677-9972)

Recepção: 10/05/2020

Aprovação: 30/06/2020

Citação:

Araújo, Nathanael & Costa, Ana Paula da (2020). “I want to find real readers, discover their responses to books and their reading practices”. The story of printed production by Martyn Lyons. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, Vol. 3(2), pp. 126-133 . ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav3n2p2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav3n2p2)

RECENSÕES/ RESENHAS



JUSTIÇA SOCIAL, IGUALDADE E EQUIDADE NO SETOR CULTURAL E CRIATIVO: UMA RESENHA DO LIVRO “CREATIVE JUSTICE – CULTURAL INDUSTRIES, WORK AND INEQUALITY” DE MARK BANKS ⁴³

SOCIAL JUSTICE, EQUALITY AND EQUITY IN THE CULTURAL AND CREATIVE SECTOR: A REVIEW OF THE BOOK “CREATIVE JUSTICE – CULTURAL INDUSTRIES, WORK AND INEQUALITY” BY MARK BANKS

JUSTICE SOCIALE, ÉGALITÉ ET ÉQUITÉ DANS LE SECTEUR CULTUREL ET CRÉATIF: UNE CRITIQUE DU LIVRE «CREATIVE JUSTICE – CULTURAL INDUSTRIES, WORK AND INEQUALITY» PAR MARK BANKS

JUSTICIA SOCIAL, IGUALDAD Y EQUIDAD EN EL SECTOR CULTURAL Y CREATIVO: UNA REVISIÓN DEL LIBRO «CREATIVE JUSTICE – CULTURAL INDUSTRIES, WORK AND INEQUALITY» DE MARK BANKS

Pedro Quintela

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais, Coimbra, Portugal

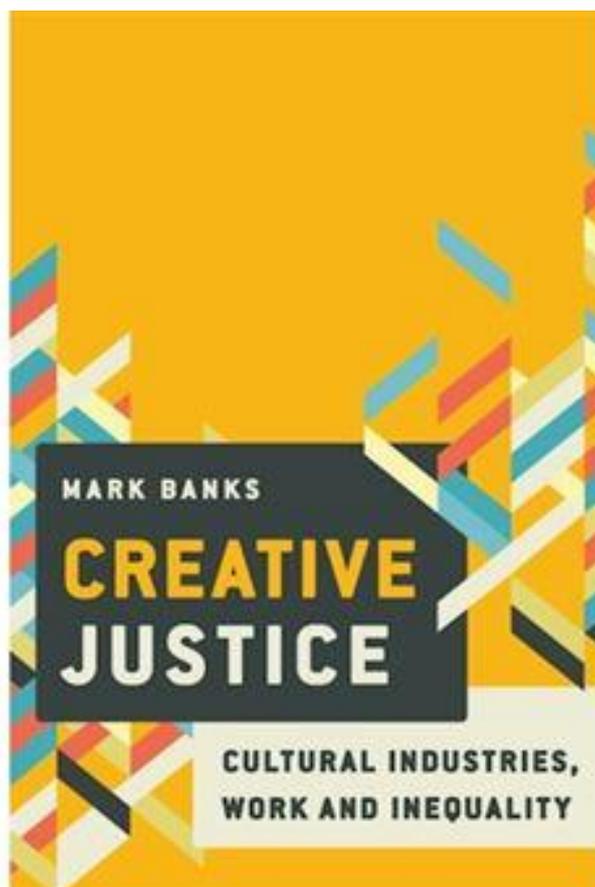


Figura 1: Capa do livro “Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality”, de Mark Banks

Fonte: <https://www.fnac.pt/Creative-justice-BANKS-MARK/a1291370>

⁴³ Resenha crítica de “Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality”, de Mark Banks, publicada em 2017 pela Rowan & Littlefield.

1. Introdução

Os estudos críticos sobre as modalidades específicas de organização do mercado do trabalho nos diferentes setores de atividade que integram os domínios artísticos, culturais e criativos têm vindo, desde meados da primeira década de 2000, a suscitar um interesse e visibilidade crescentes por parte das ciências sociais, em geral, e da sociologia da cultura em particular, muito em especial no contexto anglo-saxónico. Para tal foram decisivos um conjunto de trabalhos de investigação pioneiros que começam então a dar relevo a estas questões, de algum modo posicionando-se margens quer da generalidade das pesquisas sociológicas sobre trabalho em áreas criativas, até então centradas sobretudo em profissões associadas aos domínios artísticos mais “tradicionais” (artes performativas, artes visuais, etc.) e/ou a tipologias de equipamentos culturais perfeitamente consolidadas (caso dos museus, por exemplo); quer do que podemos apelidar do *mainstream* dos estudos e análises técnico-científicas em torno da chamada economia criativa que, como é sabido, começaram por proliferar neste contexto, sobretudo a partir de finais dos anos 90 do século passado, adquirindo uma enorme visibilidade, à escala global, deste a primeira década de 2000, acompanhando o crescente interesse político e económico suscitado, um pouco por todo o mundo, e na Europa em particular, em torno da “agenda” criativa (cf. Quintela e Ferreira, 2018). Entre estes investigadores que foram pioneiros na realização de estudos críticos sobre trabalho cultural e criativo incluem-se, entre outros, Angela McRobbie, Andrew Ross, Rosalind Gill, David Hesmondhalgh, Kate Oakley e Mark Banks. Neste recensão proponho-me analisar brevemente a mais recente obra do último autor atrás referido, o sociólogo e investigador britânico Mark Banks⁴⁴, intitulada *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, que reflete e evidencia, justamente, o processo de amadurecimento e de consolidação deste subcampo de estudos específico que, como referido antes, adquiriu nesta última década uma maior relevância e visibilidade, dentro e fora da academia, apontando ainda um conjunto de pistas de reflexão e de desafios à investigação, mas também à intervenção públicas e política no domínio das artes, cultura e indústrias culturais e criativas que, como alguma probabilidade, parecem poder vir a preconizar um papel muito relevante nos próximos tempos, conforme procuraremos discutir adiante.

2. O livro

Estruturado em cinco capítulos, as que se juntam dois outros de introdução e de conclusão, este livro busca abordar, a partir de diferentes perspetivas e ângulos de análise diversos, o grande tema da justiça nos modos de relacionamento social e político com as questões das artes e da cultura e, em especial, interrogando-se acerca dos principais aspetos que se relacionam com o trabalho cultural e criativo, considerando aqui as dimensões éticas, políticas e económico-financeiras.

Tal como já tinha desenvolvido em obras anteriores (nomeadamente em Banks, 2007), o autor assume em *Creative Justice* uma abordagem que combina uma ancoragem teórica sólida com o recurso frequente a exemplos empíricos – resultantes, nalguns casos, de investigações do próprio

⁴⁴ Mark Banks é autor e coautor de um vasto conjunto de publicações académicas em torno das questões do trabalho no setor cultural e criativo. De entre estes, destacam-se os livros “The Politics of Cultural Work” (Banks, 2007), que foi muito relevante na definição da especificidade deste subcampo de estudos sociológicos, e também “Theorizing Cultural Work” (Banks *et al.*, 2013), coletânea que coeditou e que reúne uma série de ensaios sobre esta temática, produzidos por diversos autores, nos quais se abordam aspetos específicos e/ou transversais diferentes áreas artísticas e indústrias culturais e criativas.

Banks, mas sobretudo de pesquisas desenvolvidas por outros autores, essencialmente no contexto do Reino Unido – que permitem ilustrar as análises e suscitar diversas questões e reflexões que vão sendo desenvolvidas ao longo do livro.

De forma algo inesperada, Banks arranca o livro (capítulo 2) analisando o modo como as ciências sociais, e a sociologia em particular, tem vindo a observar os objetos culturais, discutindo criticamente o legado de Pierre Bourdieu e papel fundamental que desempenhou na renovação da sociologia da cultura. Apoiando-se nos contributos de Janet Wolff, Simon Stewart, Georgina Born e Antoine Hennion, Banks propõe uma abordagem sociológica que seja capaz de *fazer justiça* aos objetos culturais, analisando e considerando criticamente não só as suas propriedades e qualidades objetivas, mas também subjetivas, incluindo as dimensões afetivas, psíquicas e sensoriais. É a partir daqui que o autor vai sustentar uma “crítica da economia criativa” (pp. 31-34), afirmando a necessidade de um entendimento mais complexo, holístico e *justo* dos objetos culturais, bem como do trabalho cultural e criativo e dos valores que este cria. Esta discussão acerca da relevância dos objetos culturais, suas qualidades e propriedades, objetivas e subjetivas, constitui, pois, condição fundamental para a revisitação de toda discussão política em torno do valor da cultura que, crescentemente, tende a reduzir-se o debate público, mas também científico, a um conjunto de indicadores de impacto económico e social em função dos quais são definidas estratégias e concretizadas medidas e ações de política pública para o setor cultural e criativo – aspetos que serão retomado sobretudo no capítulo de conclusões que encerra o livro.

Em seguida, Banks discute como se pode fazer justiça às práticas que caracterizam o trabalho cultural e criativo, considerando nomeadamente as múltiplas e diferenciadas dimensões éticas que motivam os indivíduos a envolverem em práticas artísticas e criativas (capítulo 3). O autor retoma aqui investigações anteriores (Banks, 2012) em torno do universo dos músicos de jazz britânicos, dialogando teoricamente com a noção de “prática”, proposta por Alastair MacIntyre (2007), numa leitura fina às diferentes motivações que levam estes profissionais a exercerem esta atividade, distinguindo dimensões *internas* – que incluem, nomeadamente, alcançar níveis de excelência na prática de uma determinada técnica, género ou instrumento musical, contribuir, individual e coletivamente, para o desenvolvimento e “elevação” de uma certa tradição cultural associada ao improviso, etc. –, das *externas* – tal como o dinheiro, o prestígio, o *status*, etc. – que coexistem com as primeiras. Discute-se ainda a relevância da competição entre pares, bem como o papel das instituições na manutenção destas práticas. No sentido de densificar a análise das motivações destes músicos de jazz, Banks convoca ainda alguns contributos teóricos da perspetiva Bourdiana, que aqui concorrem para uma leitura mais ampla e plural dos diversos valores em presença quando se trata de analisar o trabalho cultural e criativo. Conclui, assim, reafirmando a necessidade de leituras mais densas, complexas e sofisticadas das diversas conceções *morais* e *éticas* que podem ser associadas à noção de um trabalho *bom* no setor cultural e criativo, estabelecendo o diálogo com as pesquisas anterior, dirigidas quer pelo próprio Banks (2006), quer por outros autores que têm vindo a refletir sob uma certa dimensão *moral* que está presente na forma como os sujeito avaliam *qualitativamente* a sua relação com o trabalho cultural e criativo (cf. nomeadamente, Hesmondhalgh & Baker, 2011; Luckman, 2012; Oakley, 2014).

Os três capítulos seguintes centram-se na necessidade de alcançar-se uma maior “justiça distributiva” nos mercados de trabalho associados ao setor cultural e criativo. Retomando um conjunto amplo de investigações e estudos, alguns dos quais realizados pelo próprio Banks, o autor

[137]

vai sistematizando um conjunto de evidências empíricas, de diferentes subsetores e tendo por referência principal a realidade do Reino Unido, que sustentam uma prevalência, persistente e reiterada, de padrões de desigualdade neste setor, repercutindo assim a perpetuação de modelos de reprodução e exclusão social, nomeadamente em termos de género, etnicidade e classe. No capítulo 4, estes aspetos são analisados a partir da relação entre talento e ensino no setor cultural e criativo, discutindo particularmente o carácter profundamente problemático da noção de “meritocracia” (cf. Littler, 2017) que, apesar de tudo, continua a moldar muita da retórica e do imaginário que é prevacente tanto no universo das artes, como no mundo das escolas. Banks demonstra, em particular, o carácter opaco e altamente subjetivo que frequentemente caracteriza os critérios de seleção e entrevista utilizados em processos de acesso às grandes escolas artísticas, especialmente no Reino Unido e Canadá, que são aqui analisados, reforçando, assim, as condições para todo o tipo de enviesamentos baseados numa reprodução sistemática e sistémica de preconceitos de classe, étnicos ou de género. Posteriormente, também ao longo da frequência escolar, os critérios de avaliação do “mérito” e do “talento” destes alunos revela frequentes e reiterados preconceitos, condicionando assim os percursos formativos e profissionais, assim como exercendo não raras vezes formas de “violência simbólica” efetiva sobre jovens estudantes mulheres, e/ou oriundos de grupos étnicos minoritários, e /ou provenientes de classes sociais mais desfavorecidas.

Esta discussão é, de algum modo, aprofundada no capítulo seguinte (5), no qual Banks discute, numa perspetiva histórica, a persistência de desigualdades nas oportunidades de acesso aos mercados de trabalho nas áreas que estão associadas às artes, cultura, comunicação, indústrias culturais e criativas. De forma bastante interessante, o autor desmonta uma certa mitologia associada aos anos dourados de prosperidade económica que se iniciam após a Segunda Guerra Mundial que, entre outras dimensões, se caracterizaram por um *boom* da atividade económica e do emprego associado às áreas das artes, cultura, lazer e comunicação. Com efeito, apesar da retórica meritocrática associada a este período, a verdade é que já nesta altura existiam profundas desigualdades e assimetrias no acesso a oportunidades de emprego, de visibilidade, de cargos de decisão e de remuneração. Embora reconhecendo a existência de diversas limitações em termos do acesso a dados empíricos fiáveis, o autor apresenta evidências sólidas que apontam para uma presença persistente de classismo, racismo e sexismo nestes mercados de trabalho, concluindo assim que, historicamente, as indústrias culturais e criativas *sempre* foram socialmente desiguais – característica que, provavelmente, apenas se tornou hoje mais visível (p. 103), em resultado das inúmeras investigações sociológicas realizadas nos últimos anos, sobretudo no Reino Unido, bem como do esforço de recolha e de sistematização de dados estatísticos sobre este setor. Globalmente, o quadro atual que aqui é esboçado por Banks, recorrendo a um amplo leque de estudos e estatísticas recentes, permite evidenciar que estas tendências não só se mantêm como, na verdade, desde a crise global de 2010-12, parecem até ter sofrido um agravamento que é hoje bastante claro, exacerbando-se as várias desigualdades no acesso ao mercado de trabalho cultural e criativo.

Na sequência desta discussão, Banks dedica então o capítulo 6 à questão das receitas e remunerações pelo trabalho realizado por artistas e profissionais do setor cultural e criativo, discutindo em que medida existe uma dimensão estruturalmente desigual na sua distribuição, dificultando não só o acesso à profissão (o que, na realidade, se inicia ainda na fase da formação,

conforme evidenciado no capítulo 4), como a manutenção nesta atividade, construindo assim uma carreira de médio e longo prazo. Convocando contributos diversos das áreas da sociologia e da economia da cultura, o autor evidencia com esta análise que as condições profundamente desiguais e socialmente injustas a que a generalidade dos sujeitos se encontra neste mercado de trabalho, prevalecendo padrões de remuneração e pagamento muito insuficientes, que contrastam com uma elite muitíssimo minoritária de privilegiados (as chamadas “estrelas”), o que novamente contribui para afunilar, do ponto de vista social, e não só (em termos de género, proveniência étnica, etc.) a diversidade profissionais que compõem hoje em dia o tecido artístico, cultural e criativo – como nota o autor, apenas uma minoria tem, de facto, capacidade para tolerar e sustentar um tipo de trabalho que embora prestigiado é muitíssimo mal pago. Por outro lado, Banks discute brevemente a pluralidade de modelos de regulação laboral e proteção social existentes em diferentes contextos (Europa e América do Norte), realçando em especial as abordagens prevaletentes no Centro e Norte da Europa que são, em geral, mais favoráveis à proteção dos trabalhadores das artes e cultura, nomeadamente quando comparadas com o cenário contexto bastante mais duro que caracteriza o Reino Unido. Finalmente, o autor aborda ainda o tema das responsabilidades institucionais na reprodução e perpetuação destes mecanismos de desigualdade de oportunidade e de remunerações no setor cultural e criativo, convocando para tal um leque variado de exemplos que demonstram que a adoção destes padrões de comportamento tendem a ser, na realidade, bastante transversais, estando presentes tanto nas grandes corporações privadas, como nas principais instituições culturais públicas.

O capítulo de conclusões é provavelmente o contributo mais original de todo o livro, no qual Banks avança com um conjunto muito relevante de contribuições para a reflexão teórica sobre a noção de “justiça criativa”, relacionando especialmente com as questões da educação e do trabalho artístico, cultural e criativo. Articulando de forma muito interessante elementos dos diversos capítulos, o autor procura expor e argumentar acerca de um conjunto de postulados (ou princípios) teóricos que estão orientados para a concretização de uma maior justiça e equidade na abordagem à cultura e ao trabalho no setor cultural e criativo. À luz desta discussão, as questões políticas adquirem uma maior visibilidade e pertinência, levando assim a que o autor retome algumas das ideias avançadas no capítulo 1 em torno de uma crítica à economia criativa e à forma como esta retórica tem afetado as políticas culturais contemporâneas. Simultaneamente, Banks revela uma atenção especial a alguns exemplos pontuais que, por um lado, evidenciam mudanças de comportamento tanto da parte de algumas instituições, como dos próprios artistas e trabalhadores do setor cultural e criativo. Num outro ponto, o autor foca as questões da “paridade na participação”, inspirando-se nas propostas de Nancy Fraser (2013), considerando que a equidade na distribuição, reconhecimento e representação constituem condições *sine qua non* para o que designa de uma maior justiça criativa. Neste sentido, Banks opta por dedicar alguma atenção a três medidas ou iniciativas que, embora modestas e de pequena escala, poderão contribuir para alterar os contextos de acesso e de participação no ensino e no mercado de trabalho neste setor – é o caso das audições “cegas” (nos processos de seleção de alunos e de recrutamento de profissionais); da introdução de “quotas” no mercado de trabalho, favorecendo uma maior presença de mulheres e membro de grupos minoritários; e de campanhas que advoguem por “pagamentos justos”, na senda do que algumas organizações, formais e informais, de trabalhadores têm vindo a desenvolver, combatendo um cultura de trabalho gratuito e de estágios que ainda está muito presente nesta áreas. Finalmente, Banks aborda ainda um outro

princípio que, argumenta, poderá contribuir para aumentar as condições objetivas de respeito pelo trabalho cultural e criativo – a redução de danos. Tratando-se este de um setor em que, como diversos estudos têm demonstrado, continuam a ser prevaletentes práticas de exploração e autoexploração, de excesso de trabalho, de *stress*, de *bullying*, de intimidação, assédio moral, entre outras formas de dominação e de violência (sobretudo simbólica mas, por vezes, também física), Banks concentra neste ponto a sua atenção na identificação de alguns exemplos que possam constitui boas práticas a replicar – como os relatórios de diagnóstico e posteriores medidas de controlo e mitigação que têm sido levadas a cabo, com algum sucesso, em grandes empresas de *media*, no Reino Unido no Canadá.

3. Reflexões finais

Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality constitui uma obra importante, não só pelo foco temático do livro que, pese embora recorrendo a diversos estudos e análises preexistentes, surge aqui trabalhado de uma forma que considero ser bastante original, mas também pelo esforço de Banks em desenvolver um estilo de escrita que, sendo rigoroso, sintético e claro, procura igualmente dialogar para além dos “muros” da academia, nomeadamente com os profissionais, instituições e organizações do setor. Com efeito, é significativa a preocupação do autor, presente ao longo de boa parte do texto, de apresentar e discutir exemplo, o que de algum modo ajudará a concretizar e tornar porventura menos abstratas algumas das suas ideias teórico-conceituais. A certo momento (pág. 148), citando Bulent Diken (2015), Mark Banks assume claramente que o papel das ciências sociais é, a partir de uma crítica fundamentada, contribuir para uma mudança positiva, no sentido de impulsionar a emancipação dos atores e a uma alteração das estruturas sociais. Parece-me, pois, que para além da sua dimensão analítica, este livro pode ser também entendido na sua dimensão política, permanentemente desafiando os investigadores, mas também os profissionais e organizações do setor cultural e criativo, a assumirem uma perspetiva normativa relativamente ao trabalho cultura, introduzindo nos seus debates e práticas novos padrões de comportamento ético e de avaliação dos *standards* de justiça social.

No entanto, acaba por ser relativamente limitada a atenção que o autor concede às dimensões da política pública propriamente dita, nomeadamente na forma como breve como aborda os diferentes instrumentos de regulação das condições laborais e de proteção social dos trabalhadores no setor cultural e criativo. Ao optar por, frequentemente, analisar ao longo do livro exemplos particulares, Banks tende adota uma abordagem mais casuística e pontual, em detrimento de uma análise porventura mais sistémica e estruturadora do ponto de vista das mudanças de política pública necessárias e conducentes a uma maior “justiça criativa”, conforme advoga (e bem) o autor. Igualmente, seria importante um olhar mais atento e profundo relativamente às formas de organização coletiva dos trabalhadores, avaliando de uma forma mais circunstanciada qual tem vindo a ser o seu papel e contributo para a mudança social, quais as condições que propiciam ou, pelo contrário, constroem o seu desenvolvimento, bem como analisando o modo como estes diversos movimentos, formais ou informais, efetivamente contribuem para aumentar a justiça e a equidade sociais no setor – incluindo, obviamente, também no plano interno. Neste sentido, considero que o diálogo com outras investigações, desenvolvidas para lá do universo anglo-saxónico, poderia ser bastante relevante, enriquecendo a análise com outras perspetivas de experiências de auto-organização dos trabalhadores da cultura que, nalguns

[140]

casos, possuem já um histórico bastante longo, e que porventura merecia aqui ser melhor discutido.

Por fim, notar que, embora publicado em 2017, esta é uma obra que adquire hoje grande pertinência, designadamente à luz dos recentes impactos da pandemia COVID-19 no setor cultural e criativo que, como se tem vindo a assistir, tem alterado profundamente os padrões de consumo de cultura, desafiando trabalhadores, organizações e instituições do setor, mas também os diversos decisores políticos, a repensarem os seus posicionamentos perante modelos de produção e de organização laboral que estão hoje claramente em crise. Como reflete a este propósito o próprio autor num artigo recente, mais do que nunca é crucial garantir que se presta uma “justiça objetiva” ao valor das artes e da cultura nas sociedades contemporâneas, incluindo necessariamente para todos aqueles que nela trabalham (Banks, 2020: 6).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banks, Mark (2006). “Moral Economy and Cultural Work”, *Sociology*, 40(3), pp. 455-472.
- Banks, Mark (2007). *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Banks, Mark (2012). “MacIntyre, Bourdieu and the Practice of Jazz”, *Popular Music*, 31(4), pp. 69-86.
- Banks, Mark (2020). “The work of culture and C-19”. *European Journal of Cultural Studies*, pp. 1-7. <https://doi.org/10.1177/1367549420924687>
- Banks, Mark; Gill, Rosalind; Taylor, Stephanie (Eds.) (2013). *Theorizing Cultural Work: Labour, Continuity and Change in the Cultural and Creative Industries*. Londres: Routledge.
- Diken, Bulente (2015). “Critique as Justification – and Beyond”. *The Sociological Review*, 63(4), pp. 922-939.
- Fraser, Nancy (2013). *Fortunes of Feminism: From State-managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Londres: Verso Books.
- Hesmondhalgh, David; Baker, Sarah (2011). *Creative labour. Media work in three cultural industries*. Londres: Routledge.
- Littler, Jo (2017). *Against Meritocracy. Culture, power and myths of mobility*. Londres: Routledge.
- Luckman, Susan (2012). *Locating Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MacIntyre, Alastair (2007). *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Londres: Duckworth.
- Oakley, Kate (2014). “Good work? Rethinking cultural entrepreneurship”, in Chris Bilton & Stephen Cummings (Eds.), *Handbook of management and creativity*. Cheltenham: Edward Elgar, pp.145-159.

Pedro Quintela. Licenciado e Mestre em Sociologia. Consultor Coordenador. Doutorando em Sociologia na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, estando neste contexto associado ao Centro de Estudos Sociais da mesma universidade. Centro de Estudos Sociais (Alta). Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal. E-mail: quintela.pedro@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2383-342X.

Receção: 22/06/2020

Aprovação: 27/06/2020

Citação:

Quintela, Pedro (2020). Justiça social e equidade no setor cultural e criativo: uma resenha do livro “Creative justice - cultural industries, work and inequality” de Mark Banks. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(2), pp. 135-141. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2r1

