



O caju é muitas vezes tido como o fruto do cajueiro (*Anacardium Occidentale*) quando, na verdade, trata-se de um pseudofruto. O que entendemos comumente como caju compõe-se por duas partes: o fruto propriamente dito, que é a castanha; e seu pedúnculo floral, o pseudofruto, um corpo piriforme, amarelo, rosado ou alaranjado. O cajueiro é uma árvore originária do Brasil. O seu cultivo é muito comum no nordeste brasileiro. A colheita é realizada de agosto a janeiro. Além de poder ser consumido per se, o caju pode ser utilizado na preparação de sumos, mel, doces, licores, medicamentos. A castanha, depois de torrada, é utilizada como petisco, sendo exportada para quase todo mundo. Relembramos, a este respeito, a canção *Cajuína* datada de 1982, composta e cantada por Caetano Veloso: *Existirmos: a que será que se destina?/ Pois quando tu me deste a rosa pequenina/ Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina/ Do menino infeliz não se nos ilumina/ Tampouco turva-se a lágrima nordestina/ Apenas a matéria vida era tão fina/ E éramos olhando-nos intacta retina/ A cajuína cristalina em Teresina.*

Cashew is often regarded as the fruit of the cashew tree (*Anacardium Occidentale*) when in fact it is a pseudo fruit. What we commonly understand as cashew is composed of two parts: the fruit itself, which is the chestnut; and its flower stalk, the pseudo-fruit, a pyriform, yellow, pink or orange body. The cashew tree is originally from Brazil. Its cultivation is very common in northeast Brazil. It is harvested from August to January. Besides being able to be consumed per se, cashew can be used in the preparation of juices, honey, sweets, liquors, medicines. The chestnut, after toast, is used as a snack and is exported to almost everyone. We recall, in this respect, the song *Cajuína* dated 1982, composed and sung by Caetano Veloso: *To exist: what is it meant for? / For when you gave me the little rose / I saw that you are a beautiful man and that if the fate / Of the unhappy child is not enlightened / Nor is the tear of the northeast clouded / Only matter life was so fine / And we were looking at each other intact / The crystalline cashew in Teresina.*

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, Cacifo 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

As curvas do tempo com caminhos oblíquos. Apresentação.....	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4
ARTIGOS	9
“Perseguindo os Ventos do Tempo”: jovens, passados compostos e futuros possíveis	10
Carles Feixa Pàmpol e José Machado Pais	10
O estudo dos públicos nos museus nacionais: enquadramento e metodologia.....	23
José Soares Neves	23
<i>El Sistema</i> et l’attachement à la défamiliarisation: enseignement et apprentissage de la musique symphonique a Santa Rosa de Agua, Venezuela	33
Alix Sarrouy	33
Olly Reinheimer e a arte têxtil brasileira pós-segunda guerra: continuidades e discontinuidades na apropriação do “outro”	48
Patricia Reinheimer	48
A presença do desenho em cartas de artistas: algumas possibilidades críticas	63
Renata Oliveira Caetano	63
Imagem e negritude: racismo estrutural em uma “Terra em Transe”	74
Guilherme Marcondes	74
Conhecer a Nova Gaia – 4400. O hip-hop e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal	91
Lídia Pinheiro	91
Ninguém nasce viril, torna-se viril. Novas representações do corpo masculino na arte contemporânea .	105
Gabriela Massote Lima	105
REGISTOS DE PESQUISA	121
A indústria da moda e o mercado de arte contemporânea: um debate introdutório & conversas com Olivier de Sagazan.....	122
Henrique Grimaldi Figueiredo	122
RECENSÕES/ RESENHAS	139
Una reseña del libro <i>A New History of the Iberian Feminisms</i>.....	140
Laura López Casado	140

SUMMARY

The curves of the time with oblique paths. Presentation	4
Paula Guerra and Lúgia Dabul	4
ARTICLES	9
‘Chasing the Winds of Time’: youth, compound pasts and posible	10
Carles Feixa Pàmpols and José Machado Pais	10
The study of the publics in national museums: framework and methodology	23
José Soares Neves	23
<i>El Sistema</i> and attachment to defamiliarization: teaching and learning of symphonic music in Santa Rosa de Agua, Venezuela	33
Alix Sarrouy	33
Olly Reinheimer and the Brazilian textile art after World War II: continuities and discontinuities in the appropriation of the ‘other’	48
Patricia Reinheimer	48
The presence of drawings in artists letters: some critical possibilities	63
Renata Oliveira Caetano	63
Image and blackness: structural racism in a ‘Terra em Transe’	74
Guilherme Marcondes	74
To know Nova Gaia – 4400. Hip-hop and the consolidation of youth cultural scenes in Portugal	91
Lúdia Pinheiro	91
One is not born, but rather becomes, a man. New representations of the male body in contemporary art	105
Gabriela Massote Lima	105
RESEARCH RECORDS	121
The fashion industry and the contemporary art market: an initial debate & conversations with Olivier de Sagazan	122
Henrique Grimaldi Figueiredo	122
REVIEWS	139
A review of the book <i>A New History of the Iberian Feminisms</i>	140
Laura López Casado	140

AS CURVAS DO TEMPO COM CAMINHOS OBLÍQUOS. APRESENTAÇÃO

THE CURVES OF TIME WITH OBLIQUE PATHS. PRESENTATION

LES COURBES DU TEMPS AUX CHEMINS OBLIQUES. PRÉSENTATION

LAS CURVAS DEL TIEMPO CON CAMINOS OBLICOS. PRESENTACIÓN

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

É com muito gáudio que apresentamos este Volume 3 Número 1 da nossa revista sob o mote das passagens, dos tempos, das resistências e dos quotidianos. E a vida e as artes são uma miríade de relacionamentos e de relatos que se perpetuam nos tempos e nos espaços. É dentro destes que as situações mundanas acontecem e se transformam em vivências, experiências, intenções e memórias. Neste Volume, são dadas a conhecer construções imaginárias que se circunscrevem a um tempo-ação do devir. Constitutivos da vida social, os ímpetos criativos redefinem sem roteiros, em sempre novas configurações, o que se atribui a tradições e amálgamas do passado (Ingold *et al.*, 2018). Por outro lado, todos os atos e ações são, na sua essência, fragmentos temporais que podem ser entendidos como uma espécie de conceção fenomenológica da vida e que são, na verdade, essenciais para nós – enquanto cientistas sociais – compreendermos o *mundo da vida* (Mourão, 2016). Tal como Schutz (1979) nos refere, estamos, de forma sistemática, a dar significados simbólicos aos lugares da realidade: através da música, da fotografia, de peças de vestuário, do desenho, da pintura. Interessante é constatar que o mote de Schutz está ubíquo neste Volume demonstrando que as relações entre as experiências vividas e as ações que levam à realização das mesmas se desenvolvem em curvas por caminhos oblíquos.

E essa obliquidade é particularmente fértil para a interpretação e compreensão dos campos artísticos que como todos os campos, são um espaço de lutas: quer dizer, lutas que visam conservar a *doxa* dominante ou transformar toda a estrutura do campo em causa. E apesar de Bourdieu constatar que o grau de autonomia varia consideravelmente de campo para campo, estas lutas dentro dos campos dependem também de fatores externos, seja, por exemplo, o surgimento de novos *enjeux* ou de novos públicos. Dentro do campo artístico, especialmente a partir do final do século XIX, fruto de uma progressiva autonomia face aos poderes exteriores (sobretudo económico e político), ocorre uma divisão entre a *arte pela arte*, a arte pura (onde há uma denegação da função em detrimento da forma), uma arte restrita e a arte burguesa, comercial, uma arte de grande produção (ou critério autónomo vs heterónimo) (Bourdieu, 2010). É neste *jogo de interesses e de desinteresses* que rolam os tempos. A própria valorização de uma atitude de desinteresse corresponde à ideologia mítica do criador, de alguém que subvaloriza as regras, métodos e técnicas, que depende apenas dos seus rasgos de génio. Existe uma espécie de interesse pelo desinteresse, já que o demonstrar demasiado interesse, demasiado esforço é apanágio dos mais desprovidos de capital artístico. Para os *criadores*, os dominantes no campo, tudo o que

precisam fazer para os seus comportamentos serem distintivos é serem eles mesmos, já que os seus *habitus* e as suas disposições estão em perfeita sincronia com as expectativas do mundo social, que faz com que as suas ações pareçam naturais, evidentes e desinteressadas e, por conseguinte, duplamente valorizadas. Portanto, os atos de *criação* e de *(re)criação* não podem ser analisados como uma espécie de ligação ao divino, uma aura que perpassa o criador, mas, isso sim, como uma homologia entre a posição que este ocupa no campo artístico (posição de dominação ou subordinação cujo resultado são caminhos oblíquos, mas determinados (Guerra, 2019).

Partindo desta ideia, apresentamos um diálogo marcante entre Carles Feixa e José Machado Pais, intitulado “*Perseguindo os ventos do tempo*”: *Jovens, passados compostos e futuros possíveis*. Trata-se da abordagem à vida e obra de um dos sociólogos mais proeminentes de Portugal e uma referência europeia e da América Latina dos estudos das artes e das juventudes. Com efeito, José Machado Pais desvela-nos o seu mundo da vida, conta-nos como foi a experiência de crescer num meio rural; mas também nos dá a conhecer as *curvas* da sua vida, desde o seu interesse pela música e a materialização do mesmo na adolescência com a criação de uma banda roqueira, os *song’s Boys*, até à sua consolidação enquanto *juvenólogo*. Tal como Pais nos refere, aquilo que nos interessa é perceber os emaranhados da vida e, neste caso, as suas linhas oblíquas. Como justamente refere José Machado Pais “Na linha de pensamento do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, diria que não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível; o que me atrai é curva livre e sensitiva. Por isso (...), prezo as curvas do tempo. É nessas curvas que surgem os encontros mais inesperados. As experiências de vida mais marcantes e potencialmente mais reflexivas emergem dos rodopios de vida, das curvas da letra S, a que metaforicamente se referia o repentista brasileiro que referi anteriormente. Nas curvas do tempo, eu tive a felicidade de te encontrar pelo caminho”.

José Soares Neves, de seguida, leva-nos para os tempos das memórias e inflexões nos tempos do agora com o seu artigo *Os estudos dos públicos nos museus nacionais: enquadramento e metodologia*, em que nos oferece uma visão sobre o *Estudo de Públicos de Museus Nacionais* (EPMN), estudo esse pioneiro no contexto português. Assim, dá-nos uma visão sobre os quadros de possibilidades teóricas e metodológicas encontrados no EPMN, tendo como mote a compreensão dos públicos e a relação destes com os museus. Temática cara às ciências sociais, os públicos de instituições artísticas e culturais ao serem desvelados nos levam não apenas a aspeto complexo da vida social, mas a fluxo que historicamente se estabelece e transforma da procura e contato das pessoas com experiências, objetos e ideias que lhes são apresentadas como relevantes ou excecionais.

Alix Sarrouy presenteia-nos com um artigo assente num estudo etnográfico realizado em torno do *El Sistema*. Remetendo novamente às obliquidades dos tempos-espacos, Sarrouy analisa um programa venezuelano de ensino de música sinfónica, no sentido em que pretende dar a conhecer as relações entre alunos e professores. Alix Sarrouy baseia-se no conceito de *attachement* de Antoine Hennion, mas também nas noções de familiaridade reconfortante e de *défamiliarisation*, demonstrando que os tempos e as trajetórias – como nos refere José Machado Pais – são interdependentes. É uma justa homenagem a Hennion na medida em que se trata de um artigo que tendo por base uma perspetiva crítica em relação às origens e funções do significado musical, recentra o debate na interação entre os textos musicais e os atores sociais. Com efeito, Antoine Hennion na medida em que defende que o ato de interpretação musical e o significado da música

são inseparáveis do consumo de textos pelos públicos; trata-se, então, de um processo subjetivo, onde os públicos surgem como agentes reflexivos e criativos (Guerra *et al.*, 2019).

Patrícia Reinheimer oferece uma análise focada nas produções têxteis de Olly Reinheimer: *Olly Reinheimer e a arte têxtil brasileira no pós Segunda Guerra: continuidades e discontinuidades na apropriação do "outro"*. O passado é a referência para este artigo, uma vez que as obras foram desenvolvidas entre as décadas de 1950 e 1970. Trata-se de texto determinante dos próprios contornos do tempo da investigadora e da sociedade brasileira que nos permitem entender as culturas materiais como ideologia e como forma de dizer, no sentido em que se assumem como redes de pertença nacionais, individuais e coletivas, fulcrais e vitais dentro no seio de uma sociedade.

Renata Oliveira Caetano com o seu artigo *A presença do desenho em cartas de artistas: algumas possibilidades críticas* transporta-nos a diversos períodos históricos, evidenciando padrões que se repetem nos grafismos. A par disso, a autora possibilita ao leitor a visualização de alguns exemplares de maravilhosas cartas da Coleção Fritz Lugt. Este artigo é uma reflexão tangível do ponto de vista dos atravessamentos que a história da arte tem vindo a sentir e da comunicação, visto que outrora as cartas eram o principal meio de comunicação, também entre artistas. Abarca com isso aspeto crucial da arte, que como fenómeno social abarca os diferentes modos de interação experimentados por artistas, cuja prática criativa inclui os mais diferentes contatos, conversas, formas de comunicação para além do que o produto artístico "acabado" e legitimado pode registrar (Dabul, 2016).

Guilherme Marcondes situa o seu objeto de análise no Museu de Arte Contemporânea do Ceará em Fortaleza, concretamente no *Festival Solar* que incluiu a exposição *Terra em Transe* de curadoria de Diógenes Moura. Focando-se nas artes dentro do campo nordestino, o autor destaca a exposição *Terra em Transe*, utilizando-a como o mote para a discussão e reflexão sobre as dimensões inerentes às questões raciais no Brasil. O seu grande foco passa por compreender os *lugares de fala* e, mais ainda, perceber as origens de um racismo estrutural instaurado na sociedade brasileira. Como refere o autor: "O agenciamento dos olhares e as trocas simbólicas e práticas entre fotografados/filmados e seus fotógrafos/artistas não é palpável".

Lídia Pinheiro oferece uma perspetiva da cidade de Vila Nova de Gaia com o seu artigo *Conhecer a Nova Gaia – 4400. O hip-hop e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal*, enquanto palco das culturas juvenis, partindo da cultura *hip-hop*. A estética, a sonoridade e as posturas dos artistas são vistas como armas políticas e pedagógicas que se revêm na exigência de melhores condições de vida. Partindo deste pressuposto do *hip-hop* e das subculturas juvenis, a autora desenvolve uma abordagem em torno dos movimentos culturais, mas também enfatiza os processos de (re)construção identitária de jovens associados ao *rap*. Tendo em atenção o objetivo de perceber a forma como o hip-hop está presente no quotidiano dos jovens *rappers*, Lídia Pinheiro assevera que este movimento é crucial para a construção identitária de cada um. Está presente desde cedo nas suas vidas e é considerado como um refúgio e libertador de pensamentos e angústias presentes no dia-a-dia.

Gabriela Massote Lima apresenta o seu artigo *Ninguém nasce viril, torna-se viril. Novas representações do corpo masculino na arte contemporânea*. Trata-se de um levantamento

histórico de imagens da história da arte, do cinema e cultura de massa que nos transporta à construção social da virilidade e concomitantemente a uma tentativa de naturalização dos gêneros. Curvaturas assumidas pelo tempo levaram, aqui também, a que hoje a narrativa da dominação masculina não se imponha mais como algo indiscutível nomeadamente pela ação crítica do movimento feminista que conseguiu romper o círculo do reforço generalizado e da repetição de estereótipos nas mais diversas áreas. A propagação das novas imagens na nudez masculina funciona como recurso poético com potencialidades para reconfigurar padrões, propor novos regimes de identidade.

Mantendo a lógica dos processos de construção identitários, a moda desempenha um papel essencial neste campo. É a partir dessa premissa que introduzimos o registo de pesquisa de Henrique Grimaldi Figueredo: *A indústria da moda e o mercado de arte contemporânea: um debate introdutório* acompanhado por uma excelente entrevista ao artista, pintor, escultor e performer francês - Olivier de Sagazan. O autor traça e postula considerações chave sobre as relações existentes entre moda e arte, bem como sublinha os modos como extravasam para o campo do colecionismo corporativo das indústrias de luxo. Assim, perspetivando todas as dicotomias e paradoxos existentes, questiona as influências sobre a arte e a sua consagração nas sociedades contemporâneas. Olivier de Sagazan expressa isso mesmo na sua conversa: “Você não deve fazer da coisa artística um elemento à parte da sua vida. Seu trabalho artístico deve ser realizado com sentimentos internos muito fortes. Nós nunca estamos tão vivos como quando estamos diante de um quadro ou sobre um palco”.

Por fim, Laura Lopéz Casado surge com uma resenha em castelhano do livro *A New History of the Iberian Feminisms*. Neste livro vemos uma trajetória do feminismo desde a década de 1970 até aos dias atuais no contexto da Península Ibérica. O livro está organizado por décadas e o seu principal objetivo é o de comprovar que todos os territórios que compõem a Península Ibérica, constituem uma rede, podendo ser entendidos como um todo. As mulheres, nesta resenha, encontram-se presentes e representadas nos tempos e nos espaços, sendo os mesmos elementos essenciais em etapas e marcos históricos. A Península Ibérica engloba uma história dinâmica e repleta de feminismos que tiveram de enfrentar uma tradição arraigada e uma Igreja Católica dominante. Silvia Bermúdez e Roberta Johnson revelam as lutas das mulheres que vivem em várias partes da Península Ibérica para alcançar uma cidadania plena.

Porto e Rio de Janeiro, abril de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.
- Dabul, Lígia (2016). Correspondência e poesia: apontamentos sobre criação, interação e disseminação da arte. *Revista Maracanan*, 2(14), pp. 97-106.
- Guerra, Paula (2019). Nothing is forever: Um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), pp. 19-49.
- Guerra, Paula; Sarrouy, Alix & Brandão, Marcílio Dantas (2019). Antoine Hennion: música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia, Recife*, 2019, Vol. 2 n. 25, pp. 29-49.
- Ingold, Tim; Hallam, Elizabeth & Renheimer, Patricia (2018). Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 135-141.
- Mourão, Victor Luiz Alves (2016). Temporalização do espaço social: apontamentos para uma sociologia do tempo. *Ciências Sociais Unisinos*, 52 (1), pp. 69-79.

Schutz, Alfred. (1979). *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar.

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). As curvas do tempo com caminhos oblíquos. Apresentação. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 4-8. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1ap

ARTIGOS



“PERSEGUINDO OS VENTOS DO TEMPO”: JOVENS, PASSADOS COMPOSTOS E FUTUROS POSSÍVEIS

‘CHASING THE WINDS OF TIME’: YOUTH, COMPOUND PASTS AND POSSIBLE FUTURES

«POURSUIVRE LES VENTS DU TEMPS»: JEUNES, PASSÉ COMPOSITE ET AVENIR POSSIBLE

“PERSIGUIENDO LOS VIENTOS DEL TIEMPO”: JÓVENES, PASADOS COMPUESTOS Y FUTUROS POSIBLES

Carles Feixa Pàmpol

Universitat Pompeu Fabra, Departament de Comunicació, Barcelona, Catalunya, Espanha

José Machado Pais

Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

RESUMO: Por ocasião da publicação do mais recente livro em espanhol de José Machado Pais - *Juventud y creatividad*, 2020 -, esta conversa com Carles Feixa revê a carreira pessoal e intelectual deste sociólogo português, uma das referências em estudos da juventude na Europa e América Latina. Depois de evocar a adolescência e a juventude do protagonista em Portugal na década de 1970 - por volta da Revolução dos Cravos Vermelhos de 1974 que encerrou a ditadura salazarista - e revisar suas influências acadêmicas, o texto centra-se nas suas contribuições para o estudo da juventude portuguesa e posteriormente europeia, bem como nas suas conexões com pesquisadores do Brasil e da América Latina. Na parte final do artigo, expõe-se a origem e o conteúdo do último de seus livros, o qual reúne cinco ensaios fundamentais sobre a criatividade dos jovens. Esta busca dos "ventos do tempo" não implica nenhum juízo de valor sobre os jovens em geral ou sobre uma geração em particular, mas uma aposta epistemológica no desvendamento dos rostos ocultos de uma emergência social, projetando-se para o futuro - ou para o não futuro -as complexidades do passado.

Palavras-chave: juventude, juvenologia, criatividade, tempo, futuro.

ABSTRACT: On the occasion of the publication of the latest book in Spanish by José Machado Pais (*Youth and creativity*, 2020), this conversation with Carles Feixa reviews the personal and intellectual career of this Portuguese sociologist, one of the leaders in youth studies in Europe and Latin America. After evoking the teenage and youth of the protagonist in Portugal in the 1970s -around the red carnation revolution of 1974 that ended the Salazarist dictatorship- and reviewing his academic influences, the text focuses on his contributions to the study of Portuguese and later European youth, as well as their connections with researchers from Brazil and Latin America. In the final part of the article he exposes the origin and content of the last of his books, in which he gathers five fundamental essays on youth creativity. This search for «the winds of time» does not imply any value judgment on young people in general or on a generation in particular, but rather an epistemological bet to reveal the hidden faces of a social emergency, projecting towards the future -or towards the no future- the complexities of the past.

Keywords: youth, juvenology, creativity, time, future.

RÉSUMÉ: A l'occasion de la publication du dernier livre de José Machado Pais en espagnol - *Juventud y creatividad*, 2020 -, cette conversation avec Carles Feixa revient sur le parcours personnel et intellectuel de ce sociologue portugais, l'une des références en études de la jeunesse en Europe et en Amérique latine. Après avoir évoqué l'adolescence et la jeunesse du protagoniste au Portugal dans les années 1970 - autour de la révolution des œillets rouges de 1974 qui a mis fin à la dictature de Salazar - et passé en revue ses influences académiques, le texte se concentre sur ses contributions à l'étude de Jeunes portugais et plus tard européens, ainsi que dans leurs relations avec des chercheurs du Brésil et d'Amérique latine. Dans la dernière partie de l'article, sont exposés l'origine et le contenu du dernier de ses livres, qui rassemble cinq essais fondamentaux sur la créativité des jeunes. Cette recherche des «vents du temps» n'implique aucun jugement de valeur sur les jeunes en général ou sur une génération en particulier, mais un pari épistémologique sur le dévoilement des faces cachées d'une urgence sociale, se projetant dans le futur - ou dans le non-futur - les complexités du passé.

Mots-clés: jeunesse, juvenologie, créativité, temps, avenir.

RESUMEN: Con motivo de la publicación del último libro en castellano de José Machado Pais (*Jóvenes y creatividad*, 2020), esta conversación con Carles Feixa repasa la trayectoria personal e intelectual de este sociólogo português, uno de los referentes en los estudios sobre juventud en Europa y América Latina. Tras evocar la adolescencia y juventud del protagonista en Portugal en la década de 1970 -en torno a la revolución de los claveles rojos de 1974 que acabó con la dictadura salazarista-, y repasar sus influencias académicas, el texto se centra en sus aportaciones al estudio de la juventud portuguesa y más tarde europea, así como sus conexiones con investigadores de Brasil y

América Latina. En la parte final del artículo expone el origen y contenido del último de sus libros, en el que reúne cinco ensayos fundamentales sobre la creatividad juvenil. Esta búsqueda de «los vientos del tiempo» no supone ningún juicio de valor sobre los jóvenes en general o sobre una generación en particular, sino una apuesta epistemológica por desvelar las caras ocultas de una emergencia social, proyectando hacia el futuro -o hacia el no futuro- las complejidades del pasado.

Palabras-clave: juventud, juvenología, creatividad, tiempo, futuro.

1. Introdução

A origem desta conversa é a publicação do último livro de José Machado Pais: *Juventude e criatividade. Entre futuros sombrios e tempos de conquista* (Pais, 2020). É a segunda obra traduzida para o espanhol de um dos sociólogos portugueses mais influentes, uma referência em estudos culturais e juvenis na Europa e na América Latina. A primeira obra traduzida para o espanhol foi o livro *Juventude, trabalho precário e o futuro* (Pais, 2007 - com prefácio de Carles Feixa). Esse trabalho era uma monografia sobre as transições e - (in)transições - laborais dos jovens, a partir de estudos de caso biográficos que prediziam os processos de precariedade e mudança nas concepções de trabalho que se anunciavam anunciadas e se tornariam hegemónicas após a crise financeira de 2008. Este novo livro reúne cinco ensaios do autor sobre outra de suas grandes obsessões: a criatividade cultural dos jovens. O objetivo da conversa é resgatar a trajetória deste autor fundamental, em diálogo com Carles Feixa, entre os quais existe uma longa amizade¹. De alguma forma, os dois autores seguiram caminhos paralelos. Embora esse diálogo tenha sido realizado muitas vezes em encontros ao vivo - em Lisboa, Lleida, Barcelona, Madrid, Valência, Brasil, Argentina e outros lugares do mundo -, neste caso, ocorreu no ciberespaço, em parte durante o confinamento por efeito do coronavírus².

2. O fado da Carmencita

Carles Feixa Pàmpol: Olá José! Acho que me lembro que entramos em contato no final dos anos 1990, através de um colega teu do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, o Manuel Villaverde Cabral, que eu havia conhecido em uma reunião em Paris organizada por nossa amiga Lynne Chishom, então presidente da *International Sociological Association Research Committee 34 "Sociology of Youth"*, infelizmente já falecida. Quando me ouviu falar sobre tribos urbanas na Espanha na época da transição, referiu-me um sociólogo português que havia investigado a mesma coisa em Portugal. Escrevi-te e enviaste-me o teu livro *Culturas Juvenis* (1993) - desde então não deixaste de me enviar quase todos os teus novos livros, que religiosamente publicas uma vez por ano e que ocupam uma prateleira inteira da minha biblioteca. Logo me dei conta de uma curiosa coincidência: o teu livro foi publicado no mesmo ano e tratava dos mesmos temas do meu primeiro livro importante - *La joventut com a metàfora* (Feixa, 1993) - e o teu livro *Gerações e Valores na Sociedade Portuguesa* publicou-se cinco anos depois (Pais, 1998) coincidindo com o meu livro *De jovens, bandas e tribos* (Feixa, 1998). Ambos fomos influenciados pela escola de Birmingham, mas não aplicávamos mecanicamente os estudos culturais, fazíamos adaptações ao contexto histórico e cultural de Portugal e da Catalunha. Além disso, ambos começámos a investigar jovens numa situação histórica particular:

¹ **Nota da Direção:** A publicação deste artigo/entrevista representa um marco na diacronia da nossa revista, uma vez que se trata da abordagem da obra e trajeto de um sociólogo português que é referência maior nos estudos da juventude na Europa e na América Latina. Agradecemos, desde já, a Carles Feixa e a José Machado Pais, o privilégio e a honra de partilharem esta publicação neste Volume.

² Este artigo é uma versão ampliada e revista do prefácio do livro *Juventude e criatividade* (Feixa In Pais, 2020). É baseado numa conversa realizada pela Internet nos primeiros meses de 2020. Para além da sua publicação nesta revista, o texto irá ser publicado na revista chilena - *Última Década*.

as pós-ditaduras ibéricas nos anos 1970: Portugal (1974) e Espanha (1975). Para começar, poderias explicar-me as tuas origens familiares e como viveste a tua adolescência e juventude em Portugal da transição democrática?

José Machado Pais: A minha família tem origens rurais. O meu avô de parte paterna era feitor de um visconde, o da parte materna tinha uma venda/mercearia, além de um estabelecimento de produção e venda de ferragens. Ambos cultivavam terras. Eram pequenos proprietários rurais. Meu pai cumpriu o serviço militar em Lisboa e por aí ficou. Um dia voltou às origens e, numa noite de luar, acompanhado de um guitarrista, fez uma serenata à porta de casa de meus avós maternos. As suas cinco filhas acotovelavam-se à janela, sem saberem qual delas era a desejada. Até que o meu pai cantou um conhecido fado - o fado da *Carmencita*, "a cigana mais bonita do que um sonho, uma visão". Namoraram, casaram, a Carmencita veio para Lisboa e onze meses depois nasci. Na minha certidão de nascimento poderia constar que também sou filho do fado. Por acaso ou não, o primeiro livro que publiquei foi sobre a Lisboa boémia de outros tempos, onde a partir de meados do século XIX o fado começou a marcar uma fortíssima presença em tascas frequentadas por prostitutas (Pais, 1985).

Nunca cantei o fado, mas integrei alguns grupos musicais e, como o fado vadio, ganhei o gosto de deambular pelo mundo. Em jovem recorria ao Interrail. Era mais barato. O processo de transição democrática acompanhou a minha transição para a vida adulta. Aos 15 anos comecei a questionar a ditadura salazarista devido a um trauma amoroso. Encontrava-me num banco de jardim de mãos dadas. Simplesmente de mãos dadas. Nisto acercou-se um polícia, com maus modos, praguejando contra com as mãos dadas. Só muitos anos depois vim a descobrir da existência de severas coimas contra supostas mãos perversas que atentavam contra a moral pública. As multas evoluíam numa escala de delitos morais que, justamente, começava em mão na mão e evoluía para a mão naquilo; aquilo na mão; aquilo naquilo; aquilo atrás daquilo e com a língua naquilo, o mais penalizado de todos os atentados ao pudor. Acredita, Carles! Eu estava apenas com a mão na mão. Um simples gesto de afeto. Longe de mim a intenção ou tentação de ali, num banco de jardim, dar início a uma potencial carreira de delinquente moral. Já estudante universitário – licenciou-me em Economia - fui consolidando uma consciência política de oposição a um regime que mobilizava os seus jovens para uma descabida guerra colonial, à qual escapei por pouco. Foi com natural emoção que vivi a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Com a instauração da democracia descobri que, como Paulo Freire dizia, a libertação não é uma palavra oca ou mitificante. É uma *praxis* orientadora para a transformação do mundo.

Carles Feixa Pàmols: Como passaste de jovem a juvenólogo? Ou seja, como te tornaste um sociólogo da juventude?

José Machado Pais: Experiências da juventude foram determinantes. Quando tinha uns 17 ou 18 tive uma banda roqueira, os *Song's Boys*. De vez em quando animávamos bailes em coletividades recreativas. Aí tocávamos música mais romântica, propícia a danças de par. Eu não tirava os olhos do salão de dança. O palco era a janela discreta dos meus registos visuais. Sem saber como, o jovem que então era ia criando uma sensibilidade sociológica para a captação do social. Situação semelhante aconteceu com Pierre Bourdieu. Ele tinha origens rurais, nasceu na região dos Pirenéus atlânticos, e enquanto jovem frequentava bailaricos rurais. O seu livro sobre o baile dos celibatários, embora publicado em inícios do presente século (Bourdieu, 2002), retoma um longo artigo surgido em 1962 na revista *Études Rurales*, fruto das suas observações de juventude.

Então, com a minha viola elétrica a tiracolo e o olhar bailando pelos salões de dança, eu observava os rituais de aproximação, as estratégias de sedução, os maneios e acercamentos corporais, as trocas de olhares, enfim, a magia das interações sociais e dos seus simbolismos. Fazia observação participante sem o saber. Ou melhor, observação à distância. Foi esse olhar sobre o mundo de que fazia parte que fez nascer o juvenólogo que hoje sou, levando-me a abraçar o mundo das ciências sociais. Por acaso ou não, um dos primeiros livros que publiquei foi sobre os rituais de galanteria nos meios burgueses do século XIX (Pais, 1986). O interacionismo simbólico foi o quadro teórico de referência, mas observações no salão de dança aguçaram-me a imaginação sociológica. Anos mais tarde, em *Culturas Juvenis*, voltaria a interessar-me pelos namoros dos jovens, sem esquecer os bailes de debute. A experiência de paternidade também foi um estímulo para pensar nos jovens a uma escala mais alargada. Um dia, a minha filha, teria uns 12 anos, acabada de chegar da escola confrontou-me com uma misteriosa folha de papel, bem dobradinha, para cujo enigma em boa hora me arrastou. Preocupada, ela queria o meu conselho. Sabendo que pesquisava jovens deveria ter uma resposta. Desdobrei avidamente a folha de papel com disfarçada tranquilidade. Era uma carta para dar sorte no amor. Para o efeito, teria de dormir nessa noite com a carta debaixo da almofada e escrever no pé esquerdo o nome do rapaz que mais desejava para namorado. E depois teria de escrever seis cartas iguais e dá-las a outras colegas. Caso contrário sofreria seis desgostos. "Pai, o que faço?" - perguntou-me. Disse-lhe para não se preocupar, era uma brincadeira de adolescentes. Não fiquei convencido com a resposta. E ela muito menos. Tempo passado acabei por escrever um livro sobre afetos e sexualidades juvenis (Pais, 2012). Queria saber mais sobre a intimidade dos jovens. Interpretar o mundo é dar-se ao mundo que se nos dá. Assim me fiz sociólogo e juvenólogo.

3. Óculos espelhados

Carles Feixa Pàmpol: Em 1998 organizei o primeiro *Fórum de Estudos sobre a Juventude* na Universidade de Lleida, em colaboração com outro amigo comum, Joan Ramon Saura, então delegado da juventude da Generalitat, e não hesitámos em convidar-te para falar sobre a *Revolução dos Cravos Vermelhos*, que tanta influência teve em Espanha. Lembro-me da esplêndida conferência numa aula magna cheia de estudantes, posteriormente publicada como artigo em vários livros por mim editados (Pais, 2000a; 2002). Lembras-te?

José Machado Pais: Sim, claro! Tiveste um papel fundamental no mapeamento dos movimentos juvenis da Península Ibérica e da América Latina, ao convidares vários colegas para abordar o tema em duas importantes publicações (Feixa, 2002a; 2002b). Respondi ao teu desafio e nesse encontro falei da Revolução dos Cravos Vermelhos e do contributo que muitos jovens portugueses deram para que ela fosse possível. O que ficou para a história foi o papel determinante - e na realidade inegável - dos Capitães de Abril ao avançaram corajosamente para o derrube do regime. Porém, embora nem sempre visível ou valorizado, o contributo dos jovens foi notável. A crise académica que a universidade portuguesa viveu em 1969 foi o primeiro grande enfrentamento dos jovens com o regime.

Um dos momentos de grande tensão política ocorreu num jogo de futebol, em Lisboa. Foi na final da taça de Portugal quando o Benfica defrontou a Académica, equipa da Universidade de Coimbra, formada exclusivamente por estudantes. A Universidade estava de luto pela repressão policial contra os estudantes. Quando as equipas entraram em campo, os jogadores da Académica apareceram com as suas capas pretas em sinal de luto. O estádio estava cheio mas os presidentes

do Governo e da República não aparecerem, nem a televisão oficial transmitiu o jogo. Temia-se uma manifestação dos opositores ao regime. E ela surgiu ao intervalo do jogo com cartazes empunhados reclamando "Melhor ensino, menos polícias", "Universidade livre", "Democratização do ensino", etc. O jogo foi a prolongamento, o Benfica ganhou 2-1, mas muitos adeptos benfiquistas lamentaram que a Académica não tivesse ganho a taça.

A guerra colonial em África também mobilizou muitos jovens para o protesto. Na semana que antecedia o Primeiro de Maio, pela calada da noite, os jovens grafitavam as paredes de Lisboa com inscrições contra o regime: "Nem mais um soldado para África", "Democracia já", "Abaixo o fascismo", "Fim à guerra colonial", "Não somos carne para canhão"... Os Capitães de Abril sabiam que dias antes de cada Primeiro de Maio, a polícia política andava de olho nos estudantes. Então, em 1974, uma semana antes do Primeiro de Maio, decidiram avançar com a revolução. Os jovens grafiteiros, para além de inscreverem nas paredes mensagens de revolta contra o regime, ao distraírem a polícia possibilitaram o sucesso da revolução.

Carles Feixa Pàmols: Em 2000 encontrámo-nos em Lisboa na cúpula europeia onde o *Livro Branco sobre a Juventude* foi apresentado. Deste a palestra de abertura do evento. Como avalias as políticas de juventude a nível europeu e o papel dos investigadores na sua conceção?

José Machado Pais: Recordo-me perfeitamente desse evento, realizado no Parque das Nações, à beira do Tejo. Havia participado em Bruxelas em reuniões preparatórias do *White Book* e convidaram-me para em Lisboa falar sobre o futuro dos jovens europeus. O encontro reunia pesquisadores e decisores políticos e o objetivo era o de promover um diálogo entre uns e outros, tendo precisamente em vista o contributo dos investigadores no desenho das políticas de juventude. Em vésperas do evento passei no lugar onde o mesmo se realizaria para assistir a um concerto dos Oasis. Ao cruzar-me com um grupo de jovens *cyberpunk* dei comigo a pensar no livro de Bruce Sterling, *Mirrorshades*, uma antologia dedicada a Mozart e aos seus óculos espelhados. Metaforicamente pensei que o futuro dos jovens poderia ser olhado com uns óculos semelhantes. Talvez essas lentes permitissem espelhar imagens de sentidos múltiplos e camuflados das culturas juvenis, ou imagens desnorteadas de que também são feitos os futuros de muitos jovens. Há um ponto inquestionável. Os decisores políticos colocam o futuro na equação das suas políticas de ação para tomarem as melhores decisões. Por isso apelam aos investigadores. Mas criam-lhes um enorme problema. Estes não podem colocar o futuro numa bandeja e dizer-lhes: aqui tendes o futuro, bem condimentado, pronto a ser consumido. Seria um equívoco, aliás viciado por uma contradição. Procurar conhecer o futuro é supor que ele é conhecível, ou seja, que já se encontra determinado. Ora o futuro não se encontra determinado, é uma construção. Mais ainda o futuro daqueles de quem se diz que são o futuro. Ou seja, os jovens. Como nos ensinou Paulo Freire, a inexorabilidade do futuro é a negação da História. Daí que o futuro deva ser problematizado em vez de ser demarcado.

No meu último livro (Pais, 2020) o que proponho é precisamente uma problematização do futuro que nos permita imaginá-lo. Dessa forma tornamos o futuro presente. E como podemos imaginar o futuro? Na lógica dos sistemas que se constroem a si mesmos, isto é, reflexivamente. As políticas de juventude a nível europeu não têm sido insensíveis a esta problemática. Por isso têm procurado articulações entre decisores políticos, investigadores e representantes de jovens. As políticas de intervenção podem ser equívocas se não se ancorarem em estudos rigorosos da realidade. Mas,

por outro lado, há que levar em conta as expectativas que os jovens constroem em relação ao futuro e os persistentes obstáculos à sua concretização.



Figura 1: Carles Feixa
Fonte: KISMIF Conference 2018.

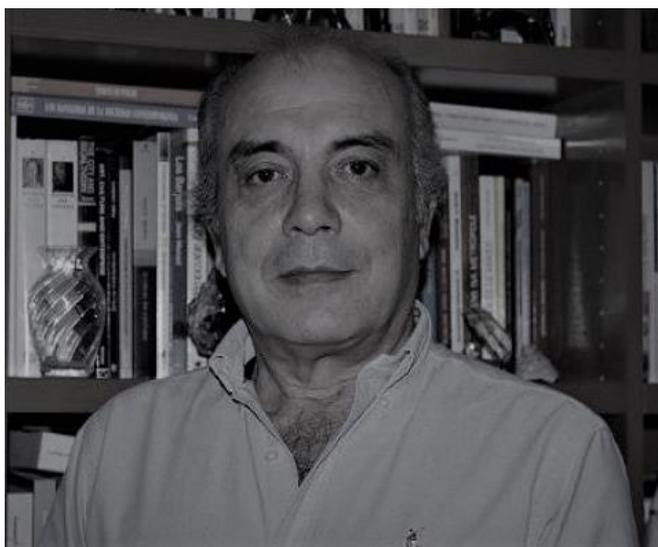


Figura 2: José Machado Pais
Fonte: <http://jornalnordeste.com/entrevista/sem-o-movimento-das-maes-casas-de-alterne-mais-afamadas-de-braganca-poderiam-ter/> Acedido em 07 de junho de 2020

4. Linhas fragmentadas

Carles Feixa Pàmpols: Em 2007 foi publicado o teu primeiro livro em espanhol, *Chollos, chapuzas, changas* (Pais, 2007), uma tradução feliz de *Ganchos, tachos e biscates* (Pais, 2001), e tive a honra de escrever o prólogo. O tema do livro foi o trabalho precário dos jovens e o modelo da “juventude ioiô”, que cito amplamente em meu livro *De la generación@ a la #generación* (Feixa, 2014). Como mudou o cenário de trabalho juvenil após a crise de 2009?

José Machado Pais: Hoje, o trabalho perdeu a relevância que tinha enquanto núcleo central de socialização e estruturação do curso de vida dos jovens. No modelo laboral fordista, o ciclo de vida estava estruturado em torno do trabalho: a preparação para o trabalho, através da escolarização, ocorria na juventude; o exercício de uma atividade profissional era um marcador da vida adulta; o abandono da vida ativa sobrevinha na velhice. O trabalho normalizava as fases de vida, linearmente sequenciadas. Todo este panorama se transformou. Na esteira do antropólogo Tim Ingol (2015) e da sua breve história sobre as linhas, poderíamos dizer que a linha reta, ícone da modernidade, deu lugar a linhas fragmentadas, bifurcadas, rizomáticas. Por isso os jovens, quando se enfrentam com o mundo do trabalho, são artistas da recomposição criativa, do reencantamento do descartável, das conexões rizomáticas, da criatividade fragmentária. Daí que os jovens recorram às estratégias *scratch*, à obliquidade, à alquimia da interconectividade, tópicos que desenvolvo no quarto capítulo deste livro (2020). O próprio conceito tradicional de trabalho é questionável. No seu poema “Menino do mato”, o poeta brasileiro Manoel de Barros referia-se às palavras “bichadas de costume”. O trabalho é uma dessas palavras carunchadas pelo costume. As novas culturas de trabalho ressignificaram o conceito ao fazerem apelo a um novo *ethos* criativo, interiorizado por amplas camadas juvenis.

É certo que no panorama do trabalho juvenil persistem vicissitudes associadas a desigualdades e exclusões sociais. Aliás, o conceito de resiliência intromete-se cada vez mais nas reflexões teóricas sobre os dilemas da sociedade atual, entre os quais o desemprego juvenil. No entanto, aos tradicionais precários por exclusão juntam-se agora os precários por opção. No primeiro caso, a sobrevivência só é possível através de trabalhos eventuais e mal pagos, quando os há. No segundo caso, os percursos profissionais dão lugar à intermitência e a uma precariedade que é eleita como um modo de vida. A mobilidade profissional corresponde a uma escolha biográfica que não é de natureza exclusivamente profissional. Estudos recentes revelam que mais de 60% dos profissionais da geração *Millennial* têm uma taxa de rotatividade significativa no mundo empresarial, tendo experimentado, em média, mais de quatro empregos até aos 30 anos. As empresas começam a adotar estratégias para reter estes jovens. Estão neste caso os chamados *trendsetters*, jovens que, pela sua criatividade, lançam novas tendências no campo da moda, das artes, do design ou do *marketing*, todos eles muito conectados com a cultura digital. O relevante livro que editaste sobre a juventude na era digital (Feixa, 2014), ao acentuar o acesso generalizado dos jovens às tecnologias de informação e comunicação, é uma clara evidência das inquestionáveis mudanças ocorridas na sociedade contemporânea que acabam por se refletir no mundo do trabalho juvenil.

Carles Feixa Pàmols: Em 2009 tive a oportunidade de convidar-te para um fórum de revistas juvenis, em Buenos Aires, no qual participaram outros pesquisadores latino-americanos, como José Antonio Pérez-Islas. Qual tem sido a receção do teu trabalho na América Latina?

José Machado Pais: Tenho bons amigos latino-americanos, o José Antonio Pérez-Islas é um deles. Quanto à repercussão de minha obra na América Latina, ela é bastante mais expressiva no Brasil. É natural que assim seja. Grande parte de minhas publicações são em língua portuguesa. Por outro lado, na minha universidade tenho recebido dezenas de doutorandos e professores visitantes vindos do Brasil. Muito poucos de outros países ibero-americanos. O que posso dizer, com segurança, é que a América Latina tem uma grande repercussão na minha obra. Ainda recentemente publiquei um artigo sobre a *chamarrita*, uma dança das ilhas dos Açores que se disseminou por toda a região do Rio da Prata, na América do Sul (Pais, 2018). Com uma forte implantação no Rio Grande do Sul e no Paraná (Brasil), a *chamarrita* - ou *chimarrita*, como no Brasil é conhecida - estendeu-se ao Uruguai e ao litoral da Argentina fronteiriço com o Brasil, abarcando toda a região de Entre Rios e Corrientes. Entre 1864 e 1870, na guerra do Paraguai contra a tríplice aliança, envolvendo o Brasil, o Uruguai e a Argentina, cantavam-se e dançavam-se *chamarritas* entre vencedores e vencidos da guerra (Pais, 2018).

O que mais valorizo nas trocas que tenho colegas da América Latina é a riqueza dos saberes compartilhados, é a experiência da pesquisa como dádiva. Também tenho aprendido muito com artesãos, poetas e repentistas. Gente do povo. Nunca me esquecerei da lição que, um dia, um guia-mirim de Olinda (Brasil) me deu. Ele surpreendeu-me pelos seus profundos conhecimentos históricos, desproporcionais à sua aparente idade. Parecia-me ter uns dez anos. Por curiosidade perguntei-lhe a idade. Respondeu-me: dezasseis anos. Perante o meu espanto acrescentou: "Sabe, senhor? Nós aqui, em Olinda, apenas crescemos em idade", assim justificando as privações por que passava e que se refletiam na sua fisionomia. Com o guia-mirim aprendi que as fases de vida se inscrevem num campo de semânticas sociais e simbólicas. Por isso mesmo há uma variabilidade histórica nas representações sociais das fases de vida. Outro dia, falando dos mistérios da vida, um repentista brasileiro professou: "Eu só comparo esta vida/ às curvas da letra S/ tem uma ponta que

sobe/ tem outra ponta que desce/ As curvas que dá no meio/ Nem todo o mundo as conhece". Agora, sempre que uso o método biográfico, ando sempre em busca das curvas da vida que me ajudam a interpretá-la. Outra vez visitei uma ceramista paraguaia, Rosa Brítez, na sua casa de terra batida, em Itá. Surpreendeu-me a coleção de figurinhas de barro acasaladas, reproduzindo o ato sexual em variadíssimas posições. Perguntei-lhe de onde lhe tinha vindo a ideia. A resposta, sorridente, foi elucidativa: "Es mi experiencia de vida, tengo trece hijos". Com Rosa Brítez, recentemente falecida, aprendi que para decifrar os enigmas da vida temos de abrir o cofre de um tesouro do conhecimento. Nele se guardam as experiências de vida com todos os seus mistérios e significados. Tesouro tanto mais valioso quanto mais rica for a experiência da vida, isto é, quanto mais se prolonga a passagem do tempo em nós e de nós no tempo.

5. Futuros possíveis

Carles Feixa Pàmpol: No teu último livro em espanhol (Pais, 2020), passaste do trabalho para a cultura (embora também refiras outras formas de ganhar a vida por jovens criadores). Como abordaste o livro e selecionaste os cinco textos que o compõem?

José Machado Pais: Tenho ido atrás dos ventos do tempo. Hoje em dia os jovens lideram novas formas de participação social orientadas por um modelo de ecologia cultural, onde a própria cultura é tomada como uma oportunidade de profissionalização. A ideia do livro surgiu quando um amigo me lançou o repto numa conferência organizada pelo Centro Reina Sofia de Adolescência e Juventude, em Madrid, a finais de 2017. O tema do congresso centrava-se nas *Respuestas Juveniles a la Crisis*. Numa mesa redonda com Enrique Gil Calvo, lembro-me de ter levantado uma questão para debate que problematizava os futuros possíveis em tempos de crise. Apoiei-me em duas muletas teóricas. A primeira delas era uma ideia que Karl Mannheim havia desenvolvido num livro publicado em plena segunda guerra mundial e traduzido para espanhol com um sugestivo título: *Diagnóstico de Nuestro Tiempo*. Nesse livro, o diagnóstico de Mannheim (1946 [1943]) antecedia um prognóstico, ao sugerir que em tempos de crise os jovens podem desempenhar um papel relevante na revitalização da sociedade. Mas em que condições pode esse protagonismo juvenil ocorrer? A maior parte das análises da crise centra-se em avaliações retrospectivas. Porém, sem que tenhamos que as desconsiderar, penso que temos de valorizar o prospetivo. Ou seja, em vez de se tomar a crise como um efeito de fatores reversíveis, na expectativa de se voltar a uma suposta normalidade, é um desafio aliciante encarar a crise como um contexto de futuros possíveis. E o que se entende por futuros possíveis? Aqui socorri-me de outra muleta teórica, tomada de empréstimo a Gabriel Tarde (2007 [1895]) quando avançou com o conceito de futuros possíveis nos seus ensaios de nomadologia. Associando a dúvida à ideia de possibilidade, Tarde sustentava que os futuros possíveis estão estreitamente dependentes de uma conjunção, o "se". Os "ses" são as cortinas que se abrem a futuros possíveis. Pois bem, neste meu livro, é através dessas cortinas abertas ao futuro que procuro descortinar os trânsitos dos jovens entre futuros sombrios e tempos de conquista. Esta é, aliás, a problemática do meu livro, na qual a criatividade juvenil joga um papel central.

Entre futuros sombrios e tempos de conquista conjugo miradas retrospectivas e prospetivas, diagnósticos e prognósticos. Os textos do livro foram selecionados com esse propósito. Na escolha pesou também a preocupação em contemplar estudos de caso diversificados com recurso a diferentes metodologias: inquéritos por sondagem, entrevistas em profundidade, observação participante, análise de imprensa, registos etnográficos e biográficos. No primeiro capítulo (*La*

esperanza en generaciones de futuro sombrío) exploro contextualizações sociais de uma crise geradora de inquietudes em relação ao futuro, de um futuro que aparece ameaçado pela falta de esperança, quer entre jovens que reclamam o direito à indignação quer entre idosos socialmente desvinculados. Foram cotejadas tensões e cumplicidades geracionais e também expectativas e anseios em relação a um futuro incerto que, no caso dos jovens, culminaram em múltiplas ações de protesto. No segundo capítulo (*En busca de un Oeste: jóvenes inmigrantes*) tive em mira os jovens imigrantes do Leste que no Oeste da Europa procuram refazer a vida e agarrar um futuro imaginado, muito mais plausível do que um presente de becos sem saída. Duas viagens à Roménia permitiram-me acompanhar e registar os dilemas de jovens vivendo experiências descompassadas entre a tradição e a pós-modernidade. Em Lisboa entrevistei alguns jovens imigrantes da Roménia, dando no livro testemunhos de uma das jovens entrevistadas, Mihaela, e de suas dificuldades de adaptação a uma nova realidade, nem sempre amigável. No capítulo terceiro (*Ciudadanía y participación*) problematizo o conceito tradicional de cidadania, circunscrito a direitos e obrigações sociais, estendendo-o a outras formas de exercício da cidadania que reclamam não apenas direitos estabelecidos, mas também pelejam pela conquista de novos direitos. Exemplos desta cidadania participada, de expressão artística e criativa, são dados a partir de diversas manifestações da cultura juvenil. No capítulo quarto (*Historietas: la oblicuidad en futuros por inventar*) acompanho jovens criativos que, nas artes como na vida, seguem na pegada da filosofia interseccionista do poeta português Fernando Pessoa, na qual se enraízam as estratégias da obliquidade. Centro-me, sobretudo, em jovens produtores de historietas, pondo em evidência a alquimia da interconectividade que transportam do universo das historietas para a vida real. Finalmente, no quinto e último capítulo (*¿De que será hecho el mañana de los jóvenes de hoy?*) retomo a ideia mestra que esteve na origem do livro, a dos futuros possíveis e contingenciais. Questiono a forma como os jovens reagem a tempos de crise fustigados por uma crise do tempo e como se enfrentam à imprevisibilidade do futuro, produtora de um descompasso entre os espaços da experiência e os horizontes temporais, deitando mão a uma terminologia usada por como Koselleck (1990). Neste capítulo exploro também as conectividades digitais, as estratégias *scratch* e os conhecimentos conetivos, discutindo o seu potencial efeito libertador nos desafios educacionais contemporâneos, especialmente em relação aos jovens socialmente mais desfavorecidos.

Carles Feixa Pàmols: Para finalizar, como tens visto mudar os jovens portugueses e ibéricos desde que começaste a investigá-los há quatro décadas?

José Machado Pais: Na análise dos processos de mudança social há uma estratégia metodológica que me atrai. Ela vai em contracorrente face a percursos tradicionais de investigação apenas focados no previsível. Por isso, como sustentava Collingwood (1946), quando um investigador descobre o que ocorreu sabe já porque ocorreu. Faz lembrar a história do bêbado que tendo perdido as chaves quando à noite regressava a casa teimava em encontrá-las junto a um candeeiro de rua, devido à iluminação projetada. As mudanças mais surpreendentes e porventura mais significativas, dão-se onde menos se espera. Por exemplo, nos ritos sociais. Em várias aldeias do norte de Portugal existe um rito ancestral, a festa dos rapazes, protagonizada por jovens solteiros. Mascarados e com chocalhos à cintura, correm atrás de qualquer mulher que vislumbrem, cercando-a e chocalhando-a, em simulação de atos sexuais. É um rito de iniciação à virilidade, onde a identidade masculina é celebrada de forma festiva, transgressora e orgiástica. Ao anoitecer, dirigem-se ao adro da Igreja e apregoam loas denunciando inquietações sociais ou deslizes morais dos habitantes da aldeia. Nos últimos anos, os rapazes solteiros vivem em sobressalto. As moças

fogem para os braços dos forasteiros. As loas dão conta dessa realidade para eles ameaçadora: *em casa do tio Zé, já me cheira a chouriço, a sua Manuela, vai casar com um suíço; a sua prima Mitó, de elegante aspeto, tem o futuro nas mãos, namora um arquiteto...* Não estamos apenas ante um défice demográfico, estamos sobretudo perante um *superavit* educacional. O lamento dos rapazes é resultado de uma das mais importantes transformações nas escolas das últimas décadas. Qual? O acesso ao ensino médio e superior como rampa de mobilidade e emancipação social, sobretudo para os jovens do sexo feminino.

Na Europa, as mulheres suplantaram os homens no acesso à universidade, reivindicando uma igualdade de direitos. Aliás, recentemente, o rito da festa dos rapazes foi subvertido. Rejeitando o estatuto de perseguidas e dominadas, as moças decidiram mascarar-se assumindo o poder de chocalhar. Como bem sugeriu Simmel (1969), nos seus estudos sobre a cultura feminina, o movimento feminista não recrudescer apenas quando se reivindicam direitos negados no quadro da cultura vigente mas, sobretudo, quando se projetam formas culturais qualitativamente distintas, subjetivamente vividas e questionadas. São estas novas configurações subjetivas que fazem despertar capacidades adormecidas, geradoras de mudança. É o que acontece em processos de subjetivação que, quando orientados por ideários sociocêntricos, podem culminar em mudanças a uma escala social alargada.

Outra mudança significativa, bastante mais visível e debatida, remete para o crescente envolvimento dos jovens nas culturas digitais. Aliás, os usos digitais encontram-se de tal modo difundidos entre os jovens, sobretudo os mais escolarizados, que podemos falar de uma clivagem geracional de natureza digital. Não espanta que as tecnologias digitais sejam usadas pelos jovens como um instrumento de mobilização social e política, ao proporcionarem rápidas possibilidades de conexão. As conectividades digitais fazem com que os jovens de hoje se movam num terreno de heterotopias. Como sugiro em meu livro, entre alguns jovens contemporâneos emerge uma heterotopia de obliquidades cujo traço distintivo é a tomada da conectividade como trampolim para a criatividade. Aliás, para Foucault (1984) a heterotopia tem justamente esse poder de aglutinação de múltiplos espaços. Pensando nos jovens, a heterotopia de obliquidades aparece vinculada a lugares de existência real e imaginada, isto é, a utopias que procuram um solo de aterragem, espécie de enclave de projeção de novos *ethos* sociais, com uma forte marca geracional. Todo o curso histórico evolui de acordo com prevalências de geração ou de género. Creio estarmos num tempo em que ambas as prevalências coincidem.

6. As curvas do tempo

Carles Feixa Pàmols: A nossa última coincidência ocorreu na Universidade de Manizales, Colômbia. Em 2009, recebi um doutoramento *Honoris Causa*. Em 2018, foste tu o agraciado. Também fomos oradores convidados em diferentes edições da Bienal Latino-Americana da Infância e Juventude. Parece que estamos a perseguir-nos, certo?

José Machado Pais: De certo modo temos trajetórias paralelas e cruzadas. Elas subvertem o princípio da matemática que sustenta que duas linhas paralelas não se cruzam. Aliás, na interpretação das trajetórias de vida, o que interessa não é o reto, mas o oblíquo da linha, o seu emaranhado, a teia de relacionamentos sociais que vamos construindo. Na linha de pensamento do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, diria que não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível; o que me atrai é curva livre e sensitiva. Por isso, como Niemeyer (1998), prezo

as curvas do tempo. É nessas curvas que surgem os encontros mais inesperados. As experiências de vida mais marcantes e potencialmente mais reflexivas emergem dos rodopios de vida, das curvas da letra S, a que metaforicamente se referia o repentista brasileiro que referi anteriormente. Nas curvas do tempo, eu tive a felicidade de te encontrar pelo caminho. Os nossos percursos académicos acabaram por se entrelaçar de forma dialógica. Quando no teu livro *La imaginación autobiográfica* (Feixa, 2018) discorres sobre a história de vida como dialógica, o que encontre em comum nas biografias de dois catalães revolucionários, no período da guerra civil espanhola, foi um fundamento ético de compromisso político. Um fundamento ético semelhante nos une no modo como temos vindo a desenvolver a nossa produção científica e como nela nos damos a quem nos lê. A vida é um gerúndio, muito mais que um participíio; um *faciendum*, muito mais que um *factum*; uma existência profundamente ancorada a experiências de vida que nos enriquecem mutuamente. Os livros que vamos escrevendo e lendo são companheiros dessas nossas andanças compartilhadas.

Carles Feixa Pàmols: Que final poético e profundo! Muito obrigado, querido amigo em gerúndio! Até breve!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (2002). *Le bal des célibataires. Crise de la société paysanne en Béarn*. Paris: Seuil.
- Collingwood, Robin George (1946). *The idea of history*. London: Oxford University Press.
- Feixa, Carles (2018). *La imaginación autobiográfica. Las historias de vida como herramienta de investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Feixa, Carles (2014). *De la generación@ a la #generación*. Barcelona: Ned.
- Feixa, Carles (1993). *La joventut com a metàfora. Sobre les cultures juvenils*. Barcelona: Secretaria General de Joventut.
- Feixa, Carles, Costa, Carmen & Pallarés, Joan (Eds.) (2002a). *Movimientos juveniles en la Península Ibérica. Grafitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, Carles, Molina, Fidel & Alsinet, Carles (Eds.) (2002b). *Movimientos juveniles en América Latina. Grafitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel (1984). Des espaces autres. *Conférence au Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, pp 46-49.
- Ingol, Tim (2015). *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- Koselleck, Reinhart (1990). *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Mannheim, Karl (1946 [1943]). *Diagnostico de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendes de Almeida, Maria Isabel, & Pais, José Machado (2013). *Criatividade & profissionalização. Jovens, subjectividades e horizontes profissionais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Niemeyer, Oscar (1998). *As curvas do tempo. Memórias*. Rio de Janeiro: Ed. Revan.
- Pais, José Machado (1985). *A prostituição e a Lisboa boémia do séc. XIX aos inícios do séc. XX*. Lisboa: Editorial Quercus.
- Pais, José Machado (1986). *Artes de Amar da Burguesia. A Imagem da mulher e os rituais de galanteria nos meios Burgueses do Séc. XIX em Portugal*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Pais, José Machado (1993). *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pais, José Machado (1998). *Gerações e valores na sociedade portuguesa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Juventude.
- Pais, José Machado (1999). *Traços e riscos de vida*. Lisboa: Ambar.
- Pais, José Machado (2000a). Després dels clavells rojos. Moviment i estils juvenils a Portugal. In C. Feixa & Joan R. Saura (Eds.). *Joves entre dos móns. Moviments juvenils a Europa i a l'Amèrica Llatina. II Fòrum d'Estudis sobre la Joventut* (pp. 157-178). Barcelona: Secretaria General de Joventut & UdL.
- Pais, José Machado (2000b). Transitions and youth cultures: forms and performances. *International Social Science Journal*, 164, 219-232.
- Pais, José Machado (2000c). Culturas juvenis, ocios y estilos de vida. In Jon A. Younis (Ed.). *Ni diferentes ni indiferentes: los jóvenes en el mundo de hoy* (pp. 112-132). Las Palmas: Gobierno de Canarias.
- Pais, José Machado (2001). *Ganchos, tachos e biscates. Jovens, trabalho e futuro*. Lisboa: Ambar.

- Pais, José Machado (2002). Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal. In Carles Feixa, Carmen Costa & Joan Pallarés (Eds.). *Movimientos juveniles en la Península Ibérica. Graffitis, grifotas, okupas* (pp. 13-34). Barcelona: Ariel.
- Pais, José Machado (2006). *Nos rastos da solidão. Deambulações sociológicas*. Lisboa: Ambar.
- Pais, José Machado (2007). *Chollos, chapuzas, changas. Jóvenes, trabajo precario y futuro*. Barcelona: Anthropos. (Prólogo de C. Feixa).
- Pais, José Machado (2002). *Sociologia da vida quotidiana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado (2010). *Lufa-Lufa quotidiana. Ensaios sobre cidades, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado (2012). *Sexualidade e afectos juvenis*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado, & Blass, L.M. (Coord.). (2004). *Tribos urbanas. Produção artística e identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, José Machado (2018). Chamarrita: uma chama da cultura açoriana na América Gaúcha. *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), 11-29.
- Simmel, George (1969). *Cultura feminina*. Lisboa: Galeria Panorama.
- Tarde, Gabriel (2007 [1895]). *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Nayfy.

Carles Feixa Pàmols. Doutor em Antropologia Social. Professor Titular de Antropologia Social no Departamento de Comunicação da Universidade Pompeu Fabra. Doutor Honoris Causa da Universidade de Manizales (Colombia). Desenvolve - desde 2017 - uma Advanced Grant do European Research Council. Universitat Pompeu Fabra, Edifici Mercè, Plaça de la Mercè, 10-12, 08002 Barcelona. E-mail: carles.feixa@upf.edu. ORCID: 0000-0002-4874-1604.

José Machado Pais. Doutor em Sociologia. Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Professor Catedrático Convidado do ISCTE/Instituto Universitário de Lisboa. Doutor Honoris Causa da Universidade de Manizales (Colombia). Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Av. Prof. Aníbal de Bettencourt, 9, 1600-189 Lisboa. E-mail: machado.pais@ics.uisboa.pt. ORCID: 0000-0003-2229-3345.

Receção: 04-04-2020

Aprovação: 12-04-2020

Citação:

Pàmols, Carles Feixa & Pais, José Machado; (2020). "Perseguido os ventos do tempo": Jovens, pasado composto e futuros possíveis. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 10-22. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a1

O ESTUDO DOS PÚBLICOS NOS MUSEUS NACIONAIS: ENQUADRAMENTO E METODOLOGIA

THE STUDY OF THE PUBLICS IN NATIONAL MUSEUMS: FRAMEWORK AND METHODOLOGY

L'ÉTUDE DES PUBLICS DANS LES MUSÉES NATIONAUX: CADRAGE ET MÉTHODOLOGIE

EL ESTUDIO DE LOS PÚBLICOS EN LOS MUSEOS NACIONALES: MARCO Y METODOLOGÍA

José Soares Neves

Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Observatório Português das Atividades Culturais, Lisboa, Portugal

RESUMO: Em 2018 e 2019 foram publicados os resultados relativos aos 14 museus participantes no Estudo de Públicos de Museus Nacionais (EPMN), estudo pioneiro promovido pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), entidade responsável em Portugal pelas políticas museológicas. Neste artigo, faz-se o enquadramento teórico-metodológico do estudo, identificam-se as abordagens teóricas mais influentes, as componentes e as dimensões do inquérito extensivo, incluindo uma dimensão qualitativa sobre a recolha e análise das opiniões e sugestões, os métodos e o dispositivo do trabalho de terreno. Termina-se sugerindo a continuidade do estudo e a diversificação dos objetos e dos métodos de análise.

Palavras-chave: públicos de museus, museus nacionais, políticas públicas.

ABSTRACT: In 2018 and 2019 were published the results for the 14 museums participating in the National Museum Audiences Survey, a pioneering study promoted by the Directorate-General for Cultural Heritage, the entity responsible for museum policies in Portugal. This article provides the theoretical and methodological framework of the study, identifies the most influential theoretical approaches, the components and dimensions of the extensive survey, including a qualitative dimension on the collection and analysis of opinions and suggestions, the methods and the arrangements of field work. It is suggested that the study should continue and that the objects and methods of analysis should be diversified.

Keywords: museum audiences, national museums, cultural policies.

RÉSUMÉ: En 2018 et 2019, ont été publiés les résultats pour les 14 musées participant à l'Étude nationale sur les publics des musées, une étude pionnière promue par la Direction générale du patrimoine culturel, l'entité responsable des politiques muséales au Portugal. Cet article fournit le cadre théorique et méthodologique de l'étude, identifie les approches théoriques les plus influentes, les composantes et les dimensions de l'enquête extensive, y compris une dimension qualitative sur la collecte et l'analyse des opinions et des suggestions, les méthodes et le dispositif du travail de terrain. Il est suggéré que l'étude se poursuive et que les objets et les méthodes d'analyse soient diversifiés.

Mots-clés: publics des musées, musées nationaux, politiques culturelles.

RESUMEN: En 2018 y 2019 se publicaron los resultados correspondientes a los 14 museos que participan en el Estudio de públicos de los museos nacionales, estudio pionero promovido por la Dirección General del Patrimonio Cultural, entidad responsable de las políticas de museos en Portugal. El presente artículo proporciona el marco teórico y metodológico del estudio, identifica los enfoques teóricos más influyentes, los componentes y las dimensiones del estudio cuantitativo, incluyendo una dimensión cualitativa sobre la recopilación y el análisis de opiniones y sugerencias, los métodos y el aparato de trabajo de campo. Se sugiere que el estudio continúe y que se diversifiquen los objetos y métodos de análisis.

Palabras-clave: públicos de los museos, museos nacionales, políticas culturales.

1. Introdução

O *Estudo de Públicos de Museus Nacionais* (EPMN) é um estudo pioneiro em Portugal de vários pontos de vista: pelo número de museus participantes, por serem museus nacionais (Bounia *et al.*, 2012), pela perspetiva comparativa adotada e pela duração da observação (doze meses). Em vários museus participantes foi – quer pela estratégia metodológica adotada, quer pela ausência de estudos de públicos anteriores – o primeiro alguma vez realizado e publicado (DGPC e CIES-IUL, 2016; Neves & Mourão, 2016).

Neste estudo participaram museus com tutela da Direção Geral do Património Cultural (DGPC) de diversos tipos: arte (sete museus, o tipo predominante), arqueologia (dois), especializados (três), etnologia e antropologia (um) e mistos e pluridisciplinares (um). Os museus participantes são, nomeadamente: Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto); Museu Nacional Grão Vasco (Viseu); Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra); Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional (Condeixa); Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Museu Nacional de Arqueologia, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Museu Nacional do Azulejo, Museu Nacional dos Coches, Museu Nacional de Etnologia, Museu Nacional da Música, Museu Nacional do Teatro e da Dança, Museu Nacional do Traje (Lisboa).

Os objetivos do estudo são a produção de informação atualizada e fiável sobre os públicos, para o conjunto e para cada um dos museus da DGPC, num leque alargado de dimensões que inclui os perfis sociais e de práticas culturais, a relação com o museu participante e com os museus em geral, as expectativas, as avaliações e as sugestões decorrentes da visita. Visa também, por esta via, promover o conhecimento (sociológico) sobre os diferentes *públicos* (Fleury, 2006: 31-35; Mantecón, 2009) e os desafios que as relações com os públicos colocam a muitas instituições museais (Camacho, 2008; Santos, 2008) numa perspetiva estratégica (Camacho *et al.*, 2015) e numa fase particular caracterizada pelo crescimento do número de visitantes decorrente do forte impacto do turismo (Neves, 2018), ocorrida na última década e que se prolongou até ao encerramento dos museus ao público em março de 2020 devido à pandemia do Covid-19.

A principal componente é o inquérito extensivo por questionário aos públicos *efetivos*, com 15 e mais anos e que visitaram pelo menos uma vez o museu, tendo como vertente primordial a visita às exposições. Embora recorra aos dados disponíveis nas estatísticas de visitantes, que a DGPC trata e difunde com regularidade desde meados da década de 1990³, não é esta a fonte utilizada na caracterização dos públicos. Estudos de públicos e estatísticas de visitantes constituem dois dos três vértices dos sistemas de informação estatística sobre a frequência dos museus (Donnat, 1994; Bollo *et al.*, 2012). O terceiro vértice é constituído pelos inquéritos à população sobre participação, práticas ou consumos culturais, comuns em muitos países como principal instrumento de aferição da relação das populações com as instituições e as atividades culturais, mas de que, diga-se de passagem, Portugal não dispõe. Tende-se, por isso, a sobrevalorizar os inquéritos do Eurobarómetro, limitados quanto à análise no plano nacional pelas amostras reduzidas e a grande generalidade das questões, mas com a vantagem da comparação inter-países à escala europeia. O mais recente, incidindo justamente na relação dos europeus com o património cultural, foi

³ Sobre as estatísticas de visitantes dos museus com tutela da DGPC consultar <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>

publicado no fim de 2017 (Eurobarómetro, 2017), o qual permite sustentar características sociais já conhecidas a respeito dos perfis qualificados dos frequentadores culturais, e dos museus em particular, e confirma os baixos níveis de práticas de visita a museus ou galerias da população portuguesa.

O EPMN insere-se, pois, numa linha de investigação sobre públicos dos museus que a Lei-Quadro dos Museus Portugueses⁴ refere explicitamente no art.º 75, mas mais especificadamente sobre os museus *nacionais* (Oleiro, 2011; Silva & Camacho, 2011), com tutela do organismo responsável pelas políticas museológicas. Trata-se de uma linha de pesquisa que outros países têm desde há algum tempo em curso, entre eles Itália (Solima, 2012), Espanha (AAVV, 2011) no âmbito do seu Laboratório Permanente de Público de Museus (López, 2010), e a Dinamarca (Jensen & Lundgaard, 2013). É uma perspetiva a que os países de uma das organizações em que Portugal se insere – a Organização dos Estados Ibero-americanos – vêm prestando crescente atenção no âmbito do Observatório Ibero-americano de Museus do programa Ibermuseus (OIM/Ibermuseus, 2015).

Entre as referências mais influentes para o presente estudo importa mencionar o inquérito *L'Amour de L'Art*, obra sociológica seminal, de vários pontos de vista (teórico, metodológico, da proximidade com as políticas culturais, dos problemas a estas colocados pelo objetivo da democratização ou pela constatação das desigualdades sociais no acesso aos museus e à cultura cultivada) sobre os públicos de museus de arte na Europa (Bourdieu & Darbel, 1969[1966]). Nesta linha de estudos comparativos entre museus, os realizados em França, no âmbito do *Observatório Permanente dos Públicos*, na década de 1990 (Mironer, 1999), foram também particularmente influentes, bem como os realizados no Brasil, pelo Observatório de Museus e Centros Culturais (Koptcke, 2010; 2012).

Numa perspetiva crítica de Bourdieu, importa referir outras abordagens, mais recentes, que enfatizam a diversidade de relações com a cultura, e sua explicação, destacando as apetências e as motivações numa perspetiva individual, “que não o gosto ou paixão pessoais: a prática por obrigação escolar ou profissional, ou por constrangimento de ordem excepcional, a prática habitual sem gosto particular, o acompanhamento mais ou menos satisfatório de outros (crianças, cônjuge, amigos)...” (Lahire, 2008: 15-16). E ainda, os diferentes modos de relação com as instituições culturais (Costa, 2004), no caso presente os museus, chamando a atenção para que as relações com estas instituições não se esgotam na condição de públicos *efetivos* dos espaços físicos, antes tendem a incorporar nas sociedades da modernidade avançada, de forma mais ou menos cumulativa, mais ou menos diversa, outros modos decorrentes dos mecanismos educativos, económicos e comunicacionais, ou seja, temos ao dispor formas diversas de acesso aos acervos dos museus, sendo que a visita física é apenas uma entre outras, de que se procurou dar conta com um conjunto de questões sobre atividades relacionadas com museus⁵.

Uma das vertentes analíticas do estudo é quantitativa. Mas o estudo inclui ainda uma outra, qualitativa, que decorre das opiniões e sugestões formuladas pelos públicos no fim da visita. A análise das respostas obtidas, em grande número, classificadas num leque alargado de temáticas, visa facilitar a integração das experiências dos visitantes – utilizando os seus próprios discursos e

⁴ Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto (Lei-Quadro dos Museus Portugueses).

⁵ O questionário do EPMN está disponível em todas as 14 publicações de resultados por museu.

reflexões numa perspetiva construtivista (Deeth, 2012) - nos processos de tomada de decisão de modo a, também nesta ótica, contribuir para aproximar as instituições dos públicos (Wells *et al.*, 2013), considerando que os visitantes se devem fazer ouvir no sentido de influenciar as políticas e a gestão dos museus (Kirchberg, 2007; Weil, 2007[2003]). Isto tendo em conta os fluxos turísticos para Portugal e seu impacto positivo no número de visitantes, mas tendo igualmente em atenção os efeitos prolongados no País da crise financeira e económica de 2008 (Garcia *et al.*, 2016) e dos constrangimentos de vária ordem que os museus enfrentaram. Esta vertente qualitativa constitui possivelmente um dos contributos mais inovadores do estudo, pelo método que esteve na base da recolha e tratamento e, sobretudo, pela exploração exaustiva, sobre um conjunto alargado de temáticas, do significativo *corpus* documental recolhido.

2. Estratégia metodológica

O EPMN é um estudo quantitativo, sendo o instrumento principal o inquérito por questionário aplicado em computador – *web survey* (Bryman, 2012[2001]), ou *computer kiosk* (Lord & Markert, 2007:67) –, autoadministrado (Mironer *et al.*, 2001: 431-432) no termo da visita, numa plataforma especializada (Lime Survey). É também um estudo comparativo entre os 14 museus participantes, com instrumentos de recolha de informação e, mais genericamente, procedimentos comuns (questionários, manual de terreno e ações de formação e de acompanhamento), salvaguardados os aspetos decorrentes da especificidade e das circunstâncias do trabalho de terreno de cada museu.

Para a organização do processo de inquérito foi constituído um pequeno grupo de trabalho central (DGPC e CIES-IUL) e para a aplicação do questionário foram criadas em todos os museus equipas constituídas por um reduzido número de funcionários (incluindo funcionários da bilheteira) e/ou voluntários coordenados pelo interlocutor do estudo. A descrição do trabalho realizado foi feita detalhadamente no *Relatório Interno de Balanço* (Mourão *et al.*, 2016).

A estratégia metodológica adotada inclui, para além do inquérito por questionário aos públicos, componente central do estudo, três outras componentes complementares: uma sobre os visitantes (estatísticas de visitantes da DGPC) e duas sobre os museus (caracterização do museu e programação/atividades durante o estudo). Com esta estratégia procurou-se, por um lado, apoiar o desenho da amostra e do questionário e, por outro, a interpretação dos resultados do inquérito. A tutela dos museus produz e disponibiliza publicamente dados estatísticos sobre os visitantes (ou, mais precisamente, sobre as *entradas*) dos museus tutelados. Os dados incluem as entradas no vasto conjunto de atividades e serviços dos museus, não se restringindo às atividades expositivas, e estão segmentados pela categoria de entrada. O tratamento destes dados – com vista à constituição da base de sondagem do estudo – foi fundamental para a determinação do universo e da amostra do inquérito.

A caracterização do museu foi feita inicialmente com base no preenchimento, pelos interlocutores no museu, de uma ficha. Esta ficha foi posteriormente complementada com uma outra, incidindo especificamente sobre as novas tecnologias de informação. Para além da exposição permanente, foco central da atividade dos museus e do estudo, os museus promovem (e acolhem) a realização de diversas atividades nos seus espaços, umas de duração mais prolongada (desde logo as exposições temporárias) outras pontuais, embora eventualmente inseridas em programas (e. g. ateliês dos serviços educativos). As atividades realizadas nos museus

ao longo de toda a duração do estudo foram igualmente apuradas com base no preenchimento de fichas por parte dos interlocutores nos museus.

O universo do estudo é constituído pelos públicos com 15 e mais anos, nacionais e internacionais, que entraram no horário normal de funcionamento dos museus e cuja visita incluiu, ainda que não exclusivamente, a componente expositiva, permanente e/ou temporária. Este universo distingue-se do conjunto dos visitantes do museu tal como resulta das estatísticas da DGPC. Foi construído a partir das referidas estatísticas recortando as categorias existentes nos apuramentos administrativos de modo a expurgar as categorias de entrada não consideradas no universo por inadequação aos objetivos do estudo: os menores de 14 anos; as entradas exclusivamente para atividades educativas ou de extensão cultural (sessões de teatro, ou cinema, ou outras); direcionadas para serviços (restauração, jardins, loja...); e usos dos espaços do museu (como por exemplo lançamento ou apresentação de produtos não diretamente relacionados com a atividade do museu) desde que sem a componente expositiva.

As dimensões analíticas (ou questões de pesquisa) que organizam as perguntas formuladas no questionário são várias e incluem a visita e a relação com o museu visitado, a relação com os museus e com um conjunto alargado de atividades culturais: Quem visita? Qual a relação com o museu? Com quem visitam? Qual a duração e as motivações da visita? Como se informaram sobre a visita? Que avaliações fazem do museu e da exposição? Qual a notoriedade e a visita dos Museus, Palácios e Monumentos da DGPC? Que posicionamentos face à gratuitidade? Quais as motivações, práticas e frequência de visita a museus? Quais as práticas culturais? A estas questões, cuja metodologia é quantitativa, acrescenta-se uma outra – Que opiniões e sugestões expressaram sobre o museu e as exposições? – cuja metodologia e análise é qualitativa.

O questionário – constituído por 38 questões, comum a todos os museus participantes e a todos os públicos, com exceção do grupo de três questões sobre tarifas de entrada e gratuitidade no acesso aos museus, restrita ao questionário em português – foi desenhado pelas equipas da DGPC e do CIES. Numa fase preliminar foram recolhidos os contributos dos diretores dos museus e de funcionários dos serviços centrais da DGPC, ligados ao estudo, e de colegas investigadores. Numa fase adiantada – já com o dispositivo de aplicação montado em cada museu e com preenchimento em computador – foi realizado um pré-teste num dos museus participantes. Optou-se por contemplar quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol) dada a possibilidade de abarcar um número maior de públicos, embora se reconheça que, ainda assim, isso constitui uma limitação do ponto de vista dos visitantes com outros idiomas, de que pode decorrer uma subestimação dos públicos estrangeiros (Mironer, Aumasson & Fourteau, 2001: 454).

No desenho do inquérito foram seguidos os princípios éticos (Bryman, 2012[2001]: 135-143) de forma a evitar: (i) prejudicar os participantes, designadamente por quebra de confidencialidade; (ii) ausência de consentimento informado; (iii) invasão da privacidade (anonimidade e confidencialidade); (iv) desapontamento. Teve-se também em conta a participação voluntária (Vaus, 2014: 56-61). Foi contemplada a possibilidade de recusa (*opt-out*) na abordagem inicial, no início do preenchimento ou mesmo já no decurso do preenchimento (com anulação das respostas já dadas). Foi garantido o anonimado e confidencialidade das respostas e dada a possibilidade de resposta facultativa na maioria das perguntas. Apenas num reduzido número de perguntas – no

essencial, as de caracterização sociográfica – se optou pela resposta obrigatória para prosseguir o preenchimento

3. Trabalho de terreno

O trabalho de aplicação do questionário foi realizado pela equipa do museu, constituída por funcionários e voluntários, coordenada pelo interlocutor do estudo. No período que antecedeu a aplicação do questionário a equipa central do estudo realizou diversos contactos, visitas e reuniões de trabalho com os diretores, interlocutores e equipas de bilheteira de cada museu. Durante a aplicação foram efetuados, com regularidade, pontos de situação, resolvidos os problemas, entretanto detetados, e esclarecidas dúvidas sobre diversos aspetos do inquérito. O conjunto dos procedimentos e orientações do processo de recolha de informação do estudo foi sintetizado num *Manual de Terreno*.

O acompanhamento da aplicação ao longo de todo o período foi assegurado pela equipa central, em articulação com as equipas nos museus, de diversas formas (elaboração de relatórios, controlo da plataforma eletrónica do inquérito, visitas, reuniões gerais com as equipas e contactos vários) e em diversos momentos. Para a divulgação do estudo foi criada uma linha gráfica que incluiu um logotipo, os materiais de informação e écran de computador. A informação prestada aos públicos sobre o estudo incluiu a colocação de *roll up* à entrada dos museus, disponibilização de folheto de informação na bilheteira agradecendo a colaboração, se solicitada, e a distribuição de um folheto, nos quatro idiomas do estudo, aos visitantes selecionados para responder ao inquérito. Os inquiridos foram informados de diversos aspetos do estudo, aquando da abordagem inicial, por parte das equipas que executaram o trabalho de terreno, bem como na fase que precedeu o preenchimento do questionário. A informação prestada incluiu, de diversas formas, o enquadramento institucional, os mecenias e os objetivos do estudo. Foi destinado um espaço específico nos museus para o dispositivo de preenchimento do questionário, situado no termo do percurso de visita, junto da bilheteira/da loja, de modo a permitir contacto visual entre funcionários e inquiridos, mas preservando sempre as condições de recato indispensáveis à confidencialidade das respostas. O espaço incluiu mesa com computador com ligação internet exclusiva para o inquérito, cadeiras e folhetos informativos sobre o estudo.

O trabalho de terreno do EPMN decorreu em permanência ao longo de 12 meses, mais precisamente entre 3 de dezembro de 2014 e 2 de dezembro de 2015. Esta duração longa teve como fatores justificativos a variabilidade dos contingentes de entradas (e eventualmente dos perfis dos públicos) ao longo do ano (sazonalidade), as diferentes atividades realizadas, designadamente as exposições temporárias, o relativo desconhecimento quanto às características dos visitantes e o objetivo de acompanhar eventuais alterações nos públicos. Os inquiridos, nacionais ou estrangeiros, foram selecionados por tiragem sistemática, à entrada no museu, a cada 10 visitantes, até perfazer as quotas diárias previamente definidas.

Procurou-se incentivar a participação e, sobretudo, simbolizar o apreço pelo tempo gasto na resposta disponibilizando uma pequena lembrança, uma estratégia comumente utilizada em inquéritos (Vaus, 2014: 135), de públicos (Lord & Markert, 2007:67), uma prática com a virtude de incentivar a resposta e de relembrar, no fim da visita, a solicitação de colaboração feita no início (Lehalle & Mironer, 1993:24-25; Mironer, Aumasson & Fourteau, 2001: 436; Santos & Neves, 2005; Amsellem, 2015: 146). A amostra do estudo, probabilística, representativa do universo em cada

museu, foi estratificada por nacionalidade (portuguesa/outra), por mês e por dia da semana (dias úteis/sábado/domingo e, quanto ao domingo, distinguindo os de entrada gratuita dos de entrada normal). A amostra final do EPMN é constituída por 13.853 questionários válidos, dos quais 53% estrangeiros.

Foram considerados válidos os questionários com as respostas obrigatórias preenchidas e submetidos pelos inquiridos. As respostas obtidas são de dois tipos – quantitativas e qualitativas. Os dados recolhidos na plataforma *online* (Lime Survey) foram transpostos para Excel (validação, tratamento de opções de resposta abertas) e depois – os quantitativos – para SPSS (criação das variáveis derivadas, análise estatística). Os dados qualitativos resultantes da pergunta aberta, facultativa, inserida no fim do questionário, destinada a recolher opiniões e sugestões, foram tratados e analisados em MAXQDA (codificação exaustiva de todas as respostas). O tratamento das respostas foi eminentemente qualitativo e indutivo através de um processo de codificação (Saldaña, 2013[2009]) tendo como unidade de análise a frase. O *corpus* documental, constituído por 6.656 respostas válidas (48% da amostra), foi classificado segundo uma grelha com dois níveis de codificação principais (18 códigos e 50 subcódigos). O método utilizado no tratamento e análise deste *corpus* é o designado por *Computer Assisted Qualitative Data Analysis* (CAQDAS). A estratégia adotada para a análise e interpretação do *corpus* documental, com base na *frase* como unidade de análise, seguiu a proposta em cinco fases por Patricia Leavy: preparação e organização dos dados; imersão inicial; codificação; categorização e tematização; interpretação (Leavy, 2017: 150-152).

4. Notas conclusivas

A realização do EPMN permitiu, de forma inédita, traçar as características dos públicos, das suas relações multifacetadas com cada museu participante, e com museus de um modo geral, num conjunto alargado de dimensões analíticas, numa perspetiva comparativa com o conjunto dos museus nacionais participantes. Procurou-se articular o conhecimento *sobre* os públicos e das opiniões *dos* públicos com as características dos museus, da sua história e do contexto em que está situado, dos acervos, da localização, do acesso público, dos serviços e das atividades realizadas, enfatizando, neste último ponto, a função comunicação e as atividades expositivas – um dos fulcros do mundo dos museus e deste estudo de públicos – mas destacando também as que são realizadas no âmbito do serviço educativo e as de extensão cultural. Teve-se ainda presente a evolução dos afluxos de visitantes com segmentação por nacionalidade. Os resultados foram detalhadamente explicitados nas publicações por museu – um folheto e um relatório – e nas sessões de apresentação realizadas em todos os museus, abertas ao público, mas especificamente direcionadas para o debate com as respetivas equipas. Os resultados globais foram também publicados (DGPC e CIES-IUL, 2016; Neves & Mourão, 2016).

Entre os resultados será de destacar desde logo a diferença entre *visitantes* (abreviadamente, todos os que entraram nos museus, independentemente do contexto e dos objetivos da visita) e *públicos* (aqueles que com 15 e mais anos que visitaram as exposições), designadamente porque aqueles são maioritariamente nacionais, estes maioritariamente estrangeiros (53%), com destaque para os franceses (no conjunto foram identificadas 99 nacionalidades). Do ponto de vista do perfil social, a confirmação de que se trata de públicos, na sua larga maioria, qualificados em termos escolares e socioprofissionais, perfil que se acentua, entretanto, entre os estrangeiros, e em que predominam as mulheres. Quanto à relação com cada museu, identificou-se uma elevada

predominância dos públicos estreantes (81%), e uma parte, ainda assim significativa, de públicos assíduos (13%). Por outro lado, ficou patente que a relação com estas instituições é marcada pela diversidade, ou seja, quase metade visita assiduamente (45%) museus e galerias. Por outras palavras, parte significativa dos públicos visita muitas vezes museus, mas cada museu apenas uma vez. Um outro dado: nos museus nacionais, as crianças e os jovens são o fulcro de muitas das visitas, com diferentes acompanhantes, familiares e/ou amigos. De facto, 17% dos públicos referiram realizar a sua visita a acompanhar crianças até aos 12 anos.

Estes são alguns dos resultados globais. Uma outra vertente do estudo, igualmente relevante para o conhecimento da relação dos indivíduos com os museus nacionais, advém da comparabilidade entre museus. A adoção do método comparativo permitiu identificar em que medida os resultados de cada um deles se aproximam ou se distanciam de cada um dos outros museus, e dos globais.

Feito neste artigo o enquadramento teórico-metodológico do estudo, descritas as condições criadas para o trabalho de terreno, e feita uma brevíssima abordagem aos resultados, a terminar importa reforçar a importância de dar continuidade à investigação sobre os públicos dos museus nacionais, designadamente tomando os seus resultados como novas questões de pesquisa, a que as mudanças provocadas pela Covid-19 vêm trazer um interesse acrescido. É sabido que a eficiência dos estudos para a produção de conhecimento e, logo, o seu contributo para informar o desenho das orientações estratégicas (Camacho *et al.*, 2015) e de desenvolvimento de públicos (Deeth, 2012; Potschka *et al.*, 2013), dependem largamente dessa continuidade. O que não significa que seja sempre seguida a mesma estratégia metodológica ou adotado um período de observação ou um foco analítico tão alargado como o do EPMN. De modo a dar conta das características dos diversos públicos, importa aprofundar o conhecimento que sobre eles que agora se adquiriu com recurso a outras metodologias, designadamente de avaliação, mas também qualitativas, delimitar segmentos de públicos cujo estudo se mostre mais relevante aprofundar (e. g. famílias, categorias sociais desfavorecidas, emigrantes, jovens, idosos), de modo a responder de forma mais adequada às questões colocadas pela relação dos museus com os públicos a quem se dirigem e que os frequentam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2011). *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura*. Madrid: MC/SGT.
- Amsellem, Rebecca (2015). Qui est le public du Musée des Arts et Métiers? *Cahiers d'histoire du CNAM*, 3 (2015/1, nouvelle série), pp. 143-161.
- Bollo, Alessandro; Pozzolo, Luca Dal; Federico, Elena Di & Gordon, Christopher (2012). *Measuring cultural participation*. Montreal: UIS.
- Bounia, Alexandra; Nikiforidou, Alexandra; Nikonanou, Niki & Matossian, Albert Dicran (2012). *Voices from the Museum: Survey research in Europe's National museums*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (1969[1966]). *L'amour de l'art: Les musées d'art Européens et leur public*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Bryman, Alan (2012[2001]). *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Camacho, Clara Frayão (2008). Museus ao encontro dos públicos e das comunidades: perspectivas e experiências no quadro da Rede Portuguesa de Museus. In AAVV (Eds.). *Actas Conferências Museus e Sociedade 2007 Museu Municipal de Caminha* (pp. 9-23). Caminha: CMC.
- Camacho, Clara Frayão (Coord.); Gomes, Ana Sofia; Silveira, Ângelo; Garção, Fernanda Steiger & Costa, Sandra Vaz (2015). *Plano Estratégico da Direcção-Geral do Património Cultural 2015-2019*. Lisboa: DGPC.
- Costa, António Firmino da (2004). Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação. In AAVV (Eds.). *Públicos da Cultura* (pp. 121-140). Lisboa: OAC.

- Deeth, Jane (2012). Engaging strangeness in the art museum: an audience development strategy. *Museum & Society*, 10(1), pp. 1-14.
- DGPC e CIES-IUL (2016). *Resultados globais do Estudo de Públicos de Museus Nacionais*. Lisboa: DGPC.
- Donnat, Olivier (1994). Qui fréquente les musées ? *La Lettre de L'OCIM. Musée, Patrimoine et Culture Scientifiques et Techniques*, 35(4), pp. 16-23.
- Eurobarómetro (2017). *Cultural Heritage. Special Eurobarometer 466*. Bruxelas: Comissão Europeia.
- Fleury, Laurent (2006). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin.
- Garcia, José Luís; Teixeira Lopes João; Martinho, Teresa Duarte; Soares Neves, José; Gomes, Rui Telmo & Borges, Vera (2018). Mapping cultural policy in Portugal. From incentive to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), pp. 577-593.
- Jensen, Jacob Thorek & Lundgaard, Ilda Brændholt (2013). *User Survey 2012*. Copenhaga: Danish Agency for Culture.
- Koptcke, Luciana Sepúlveda (2010). Sobre museus, públicos e dinâmicas sociais: o caso do Observatório de Museus e Centros Culturais. Magalhães, Aline Montenegro; Bezerra, Rafael Zamorano & Fassa Benchetrit. Sarah (Orgs.). *Museus e comunicação. Exposições como objecto de estudo* (pp. 69-86). Rio de Janeiro: Museu Histórico Natural.
- Köptcke, Luciana Sepúlveda (2012). Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(1), pp. 209-235.
- Lahire, Bernard (2008). Individuo e misturas de géneros: dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 56, pp. 11-36.
- Leavy, Patricia (2017). *Research design: Quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-Based participatory research approaches*. Nova Iorque e Londres: The Guilford Press.
- Lehalle, Evelyne & Mironer, Lucien (1993). *Musées et visiteurs: Un Observatoire Permanent des publics*. Paris : MECC/DMF/DPAEDC.
- López, Virginia Garde (2010). El Laboratorio Permanente de Público de Museos: un proyecto de investigación, una herramienta de gestión. Semedo, Alice & Nascimento, Elisa Noronha (Coords.). *Actas do I Seminário de Museologia em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola (Vol. I)* (pp. 61-67). Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras.
- Lord, Gail Dexter & Markert, Kate (2007). *The manual of strategic planning for museums*. Lanham: Altamira Press.
- Mantecón, Ana Rosas (2009). O que é o público? *Poiésis*, 14, pp. 175-215.
- Mironer, Lucien (1999). Cent musées à la rencontre du public: les chemins de la rencontre. *Publics et Musées*, 15, pp. 133-166.
- Mironer, Lucien, Aumasson, Pascal & Fourteau, Claude (2001). *Cent musées à la rencontre du public*. Cabestany : France Edition.
- Mourão, Teresa; Gonçalves, Nuno Fradique; Rosado, Ricardo; Pereira, Teresa Moura; Soares Neves José & Santos, Jorge (2016). *Relatório Interno de Balanço Estudo de Públicos de Museus Nacionais*. Lisboa: DGPC.
- Neves, José Soares (2018). Os turistas estrangeiros nos museus nacionais. *Revista de Museus*, 1, pp. 84-91.
- Neves, José Soares (Coord.); Santos, Jorge; Lima, Maria João & Ribeiro, Natacha (2019). *Estudo de públicos de museus nacionais - Públicos do Museu Nacional do Traje*. Lisboa: DGPC.
- Neves, José Soares (Coord.); Foà, Caterina; Santos, Jorge; Lima, Maria João; Pereira, Teresa Moura & Schiappa Margarida (2018). *Estudo de públicos de museus nacionais - Públicos do Museu Nacional do Azulejo*. Lisboa: DGPC.
- Neves, José Soares & Mourão, Teresa (2016). O estudo de públicos nos museus nacionais. *Revista Património*, 4, pp. 140-144.
- OIM/Ibermuseum (2015). *Estudos de públicos de museus na Ibero-América*. Madrid: Ibermuseum e MECD/SGT.
- Oleiro, Manuel Bairrão (2011). Museus nacionais: um olhar sobre o seu passado e presente. *Museologia.pt*, 5, pp. 108-121.
- Potschka, Christian; Fuchs, Mathias & Królikowski, Agata (2013). Review of European Expert Network on Culture's audience building and the future Creative Europe Programme, 2012. *Cultural Trends*, 22(3-4), pp. 265-269.
- Reichheld, Frederick F. (2003). The one number you need to grow. *Harvard Business Review*, pp. 1-10.
- Saldaña, Johnny (2013[2009]). *The coding manual for qualitative researchers*. Los Angeles: SAGE.
- Santos, Helena (2008). Públicos Culturais: algumas notas com museus em fundo. *Museologia.pt*, 2, pp. 77-89.
- Santos, Jorge Alves dos & Soares Neves, José (2005). *Os museus municipais de Cascais*. Lisboa: OAC.
- Silva, Raquel Henriques da & Camacho, Clara Frayão (2011). Museus nacionais. Um tópico necessário. *Museologia.pt*, 5, pp. 86-89.
- Solima, Ludovico (2012). *Il Museo in Ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*. Roma: Rubbettino.
- Vaus, David de (2014). *Surveys in social research*. Abingdon: Routledge.
- Weil, Stephen E. (2007[2003]). Beyond big and awesome: outcome-based evaluation. Sandell, Richard & Janes, Robert R. (Eds.). *Museum management and marketing* (pp. 214-223). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Wells, Marcella, Barbara Butler & Koke, Judith (2013). *Interpretive planning for museums: Integrating visitor perspectives in decision making*. Walnut Creek: Left Coast Press.

José Soares Neves. Doutor em Sociologia. Investigador Integrado, sub-diretor do CIES-ISCTE e Professor Auxiliar no Departamento de Sociologia do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa. Diretor do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC), Avenida das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa, Portugal. E-mail: jose_soares_neves@iscte-iul.pt. ORCID: 0000-0002-6472-4337.

Financiamento: Este artigo publica resultados do projeto de investigação “Estudo de Públicos de Museus Nacionais”, desenvolvido entre 2014 e 2019 no Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e foi financiado pela Direção-Geral do Património Cultural e pelo apoio mecenático da Fundação Millennium BCP e da ONI.

Receção: 17-03-2020

Aprovação: 03-07-2020

Citação:

Neves, José Soares (2020). O estudo dos públicos nos museus nacionais: enquadramento e metodologia. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 23-32. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a2

EL SISTEMA ET L'ATTACHEMENT À LA DÉFAMILIARISATION: ENSEIGNEMENT ET APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE SYMPHONIQUE A SANTA ROSA DE AGUA, VENEZUELA

**EL SISTEMA E A VINCULAÇÃO À DESFAMILIARIZAÇÃO: ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA
SINFÓNICA EM SANTA ROSA DE AGUA, VENEZUELA**

**EL SISTEMA AND ATTACHMENT TO DEFAMILIARIZATION: TEACHING AND LEARNING OF
SYMPHONIC MUSIC IN SANTA ROSA DE AGUA, VENEZUELA**

**EL SISTEMA Y APEGO A LA DESFAMILIARIZACIÓN: ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE MÚSICA
SINFÓNICA EN SANTA ROSA DE AGUA, VENEZUELA**

Alix Sarrouy

Universidade Nova de Lisboa, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

RÉSUMÉ: Partant d'une recherche ethnographique faite au Venezuela en 2015 dans une école d'*El Sistema*, programme d'enseignement de la musique symphonique, cet article est une analyse pragmatiste (Dewey, 2010) de ce qu'est l'enseignement et l'apprentissage musical dans un tel milieu. Les résultats rendent compte d'interactions sociales collectives mais concrètes entre élèves et professeurs, spécifiques au contexte symphonique. L'analyse des données s'appuie sur le concept de «attachement» (Hennion, 2004) à ce qu'il y a de plus familier et de rassurant, puis sur le concept de «défamiliarisation» (Shklovsky, 2008) face à ce qu'il y a de plus étranger et de non-familier. Paradoxalement, sur le terrain du concret, ces deux conceptualisations sont autant interdépendantes qu'en tension constante. Cela crée des contrastes émotifs vécus au quotidien, pouvant renforcer la cohésion sociale et la continuation des écoles de musique.

Mots-clés: *El Sistema*, éducation musicale, action collective, attachements, défamiliarisation.

RESUMO: Com base numa investigação de carácter etnográfico realizada em 2015 no *El Sistema*, programa venezuelano de ensino de música sinfónica, este artigo é uma análise pragmatista (Dewey, 2010) do que é ensinar e aprender música nesse contexto. Os resultados revelam interações sociais concretas entre alunos e professores, específicas ao contexto sinfónico. A análise dos dados apoia-se no conceito de “vinculação” (Hennion, 2004) ao que há de familiar e de reconfortante, e no conceito de “desfamiliarização” (Shklovsky, 2008) face ao que há de estranho e de não familiar. Paradoxalmente, no campo do concreto, estas duas conceptualizações estão simultaneamente interdependentes e em tensão constante. Vivem-se contrastes quotidianamente, podendo fortalecer a coesão social e a continuação das escolas de música.

Palavras-chave: *El Sistema*, educação musical, ação coletiva, vinculação, desfamiliarização.

ABSTRACT: Based on an ethnographic investigation carried out in 2015 within *El Sistema*, a Venezuelan program for teaching symphonic music, this article is a pragmatic analysis (Dewey, 2010) of what it is to teach and learn music in this context. The results reveal concrete social interactions between students and teachers, specific to the symphonic context. Data analysis is based on the concept of ‘attachment’ (Hennion, 2004) to what is familiar and comforting, and the concept of ‘defamiliarization’ (Shklovsky, 2008) in view of what is strange and unfamiliar. Paradoxically, these two conceptualizations are simultaneously interdependent and in constant tension. Contrasts are experienced every day, which can strengthen social cohesion and the continuation of music schools.

Keywords: *El Sistema*, musical education, collective action, bonding, defamiliarization.

RESUMEN: Basado en una investigación etnográfica realizada en 2015 en *El Sistema*, un programa venezolano para la enseñanza de música sinfónica, este artículo es un análisis pragmático (Dewey, 2010) de lo que es enseñar y aprender música en este contexto. Los resultados revelan interacciones sociales concretas entre estudiantes y profesores, específicas del contexto sinfónico. El análisis de datos se basa en el concepto de “apego” (Hennion, 2004) a lo familiar y reconfortante, y el concepto de “desfamiliarización” (Shklovsky, 2008) en vista de lo extraño y desconocido. Paradójicamente, en el campo del concreto, estas dos conceptualizaciones son simultáneamente interdependientes y en constante tensión. Diariamente se viven contrastes que pueden fortalecer la cohesión social y la continuidad de las escuelas de música.

Palabras-clave: *El Sistema*, educación musical, acción colectiva, vinculación, desfamiliarización.

1. Introduction: *El Sistema* et la musique comme outil

Le point de départ de cet article est une recherche ethnographique faite dans le cadre de mon doctorat en sociologie de l'art et de la culture (2013-2017). À travers une recherche qualitative et comparative, mon projet consistait à essayer d'approfondir les connaissances sur l'usage de la musique comme outil d'enseignement et d'émancipation des populations socio-économiquement défavorisées dans trois pays: Venezuela, Brésil, Portugal (Sarrouy, 2016, 2017a).⁶ En 2015 j'ai passé trois mois au Venezuela pour y faire une recherche et mieux comprendre les types et les rôles des interactions sociales au sein de ce programme d'éducation musicale qui avait acquis une réputation mondiale. *El Sistema* est le nom usuel donné au programme d'*El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela*, géré par la Fondation Musicale Simón Bolívar (FundamMusical Bolívar), depuis 2012 sous la tutelle du *Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno* (Rojas, 2010). Il s'agit d'un programme d'enseignement musical et de création d'orchestres symphoniques pour des jeunes essentiellement issus de milieux en situation socio-économique défavorisée. Créé par Maestro José Antonio Abreu († 2018), économiste et musicien, ce programme est devenu un exemple dans le monde car il a réussi à se développer exponentiellement depuis 1975. *El Sistema* rassemble plus de quatre-cents «noyaux», traduction directe du mot *núcleos* en espagnol, c'est à dire des lieux où la musique est enseignée. Ils sont répartis par écoles, par villes et par régions. Les élèves peuvent être inscrits dès l'âge de trois ans. Plus ils avancent et montent de niveau d'orchestre, plus le travail est intense : jusqu'à cinq heures de musique par jour, six jours par semaine (Agrech, 2018; Creech, 2016; Sarrouy, 2017a, 2017b; Uy, 2012).

La mission principale d'*El Sistema* est d'occuper de façon pédagogique la jeunesse, particulièrement celle en situation défavorisée, c'est-à-dire des jeunes issus de familles à faibles ressources socio-économiques et, pour cette raison, exposés à des déviances sociales comme la violence, le trafic de drogue ou la prostitution dans les *barrios* pauvres des grandes agglomérations. La musique, par la pratique instrumentale et vocale, sert d'outil pour révéler et développer le potentiel de chacun individuellement et en collectif. Elle permet d'avoir un nouveau point d'accroche et des projets futurs. Ce sont là les résultats les plus visibles mais il y a d'autres impacts sur les nouvelles générations, tout aussi positifs mais plus discrets, car ce travail touche un ensemble de facteurs humains et sociétaux que j'aurai l'occasion de développer au cours de cet article. *Tocar, cantar y luchar* veut dire Jouer, chanter et lutter. C'est la devise d'*El Sistema*, car non seulement les élèves apprennent à jouer de la musique, mais ils apprennent aussi à briser les reproductions sociales menant à des déviances. *El Sistema* dit rechercher bien plus que des résultats de qualité musicale, le souhait est d'atteindre des objectifs sociaux d'éthique et de citoyenneté à travers la pratique collective de la musique.

À travers sa communication, notamment son site Internet⁷, *El Sistema* explique que savoir écouter est un apprentissage fondamental pour un futur interculturel entre personnes et entre peuples. La bonne écoute de l'autre permettrait le dialogue, la compréhension d'un message transmis, et donc le vrai partage d'informations. Le travail en orchestre enseigne les règles basiques d'un dialogue, c'est-à-dire: l'écoute; la prise de parole constructive comme complément

⁶ Thèse de doctorat en cotutelle: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (France) et Université de Minho (Portugal). Codirection par Antoine Hennion (CSI, CERLIS) et Beatriz Padilla (ICS, CICS.NOVA).

⁷ Site officiel: www.fundamusical.org.ve

de l'autre; la prise de conscience des droits et des devoirs au sein d'un collectif ou d'une société. Pour que l'orchestre fonctionne et pour une bonne interprétation musicale, il doit y avoir comme principes de base mais à atteindre en permanence: l'égalité; la complémentarité entre tous les éléments; l'écoute de soi et de l'autre; un(e) chef(fe) d'orchestre qui dirige les musiciens musicalement et humainement (Govias, 2011)⁸.

El Sistema se veut être une fenêtre qui permet à la jeunesse vénézuélienne d'avoir des objectifs et de les atteindre. On y enseigne supposément l'excellence musicale tout en transmettant les valeurs du travail, de la persévérance, du respect de soi et de l'autre afin de lier l'expérience artistique à l'évolution sociale. Des chefs d'orchestre de niveau mondial ont reconnu l'importance et la qualité du travail fait au Venezuela. C'est le cas de Maestro Simon Rattle qui, à propos d'*El Sistema*, a dit que «c'est mondialement le plus important travail fait autour de la musique», et de Maestro Claudio Abbado qui définissait *El Sistema* comme «le meilleur exemple à suivre par tous les pays» (Arvelo, 2006). Ces phrases et témoignages de grandes figures du monde dit «classique», aussi sincères soient-ils, font le régal des médias et servent d'outils de légitimation et de communication d'*El Sistema*.

Cependant, en 2014, à l'apogée de la reconnaissance mondiale d'*El Sistema*, une voix critique venant du monde académique, le chercheur anglais Geoff Baker, publie un livre accusant et condamnant de possibles facettes cachées du projet vénézuélien (2014). Les répercussions sont directes et de fortes polarisations «pour vs contre» se font sentir. Baker est notamment rejoint par un professeur américain Lawrence Scripp, du *New England Conservatory*, qui a réalisé une interview d'un ancien élève d'*El Sistema*, actuellement violoniste à l'*Orchestre du Ballet de Pennsylvanie*, soutenant les accusations (2015). D'autre part, des figures internationales ont soutenu *El Sistema*. En effet, *El Sistema* a bénéficié de représentants très fidèles et de longue date, avec comme principaux communicants les auteurs américains Tricia Tunstall et Eric Booth (2016), ainsi que l'anglais Marshall Marcus, ancien Directeur Musical du *Southbank Center* à Londres. Ce sont des acteurs très présents dans le «mouvement mondial d'*El Sistema*», notamment par la médiation de livres, d'articles et des conférences sur les idées, les méthodes et acteurs du programme vénézuélien.

Il y a donc plusieurs avis et courants autour d'*El Sistema*. Les opinions sont contrastées, passant de la critique superlative à l'hagiographie dévote. Ni l'un ni l'autre de ces extrêmes ne m'ont intéressé comme point de départ, d'ailleurs ma recherche était déjà bien engagé avant 2014. De même, le présent article ne se penche pas sur le contexte politique instable et précaire de ces dernières années au Venezuela. J'en suis bien conscient et cela mérite un autre article spécifique, notamment parce-que les changements de cette dernière décennie ont beaucoup affecté la population vénézuélienne (plus de cinq millions d'émigrés) avec de graves impacts sur la structure humaine et logistique d'*El Sistema*. Sans oublier le contexte dramatique que traverse actuellement le Venezuela, je propose d'en revenir à la musique et aux faits sociaux que j'ai eu la possibilité d'observer et de vivre en 2015 dans le quartier de Santa Rosa de Agua. J'appuie cet article sur ce terrain de recherche ethnographique au Venezuela, mais j'inclus quelques exemples vécus chez d'autres programmes qui s'en inspirent, au Brésil, en France et au Portugal.

⁸ Voir aussi le site officiel de la plateforme *Social Impact of Making Music* (SIMM) www.simm-platform.eu

Cet article est divisé en quatre parties qui ont pour fil conducteur l'orchestre symphonique comme instrument pédagogique et comme contexte d'expérimentations sociales. Je propose de commencer par (1) une analyse des aspects concrets rendus possibles à travers l'orchestre symphonique en tant qu'outil d'enseignement et d'apprentissage. Ensuite (2), je m'intéresse à l'action collective en donnant quelques exemples de situations précises rendues possibles par le format orchestral, ainsi que des exemples d'aptitudes individuelles et collectives auxquelles sont soumis l'ensemble des acteurs. À la troisième étape (3) cherche rendre visible ce qui permet que les acteurs d'un orchestre «fassent corps»⁹, en insistant sur le rapport entre l'individu et le collectif dans ce format de mini société musicale. La quatrième partie (4) est une proposition d'ouverture de l'analyse en passant par la notion de «défamiliarisation» opérée par le formaliste russe Shklovsky dans *L'art comme procédé* (2008). L'article se termine par une partie intitulée Discussion et Conclusion, où je propose de partir des données récoltées sur le terrain pour approfondir le rapport paradoxal entre les notions de «défamiliarisation» et de «attachement» (Hennion, 2015). Leur complémentarité ainsi que les tensions continues me semblent être au cœur de ce qui renforce le liens entre l'ensemble des acteurs intervenant dans un *núcleo* et dans un orchestre symphonique.

2. Les possibles de l'orchestre symphonique

L'exemple d'*El Sistema* est reproduit dans plus de soixante pays¹⁰, notamment en France par les projets *Démos*, *Sistema France*, *Tutti Passeurs d'Art*; et au Portugal avec *Orquestra Geração* et *GeraJazz* (Amico et al., 2018; Creech, 2016; Mota & Teixeira Lopes, 2017; Sarrouy, 2011; Silberman, 2013). *El Sistema* propose de se servir de la musique symphonique pour prévenir et traiter des problèmes d'ordre social, économique et culturel dès le plus jeune âge. Cela mène à poser la question de l'emploi de la musique et plus généralement de l'art comme outil de travail auprès des populations dans un territoire spécifique. L'art peut-il être un outil face à des problèmes socioculturels? De quelle façon? De quels outils parlons-nous : l'objet d'art *in fine* ou le processus artistique dans son ensemble? Quelles sont les spécificités du travail musical en orchestre symphonique? Le travail en orchestre est-il plus qu'esthétique? De quelle façon procède-t-il concrètement?

Je propose de partir d'une analyse pragmatiste (Dewey, 2010; Shusterman, 1991) de ce qu'est un orchestre symphonique : l'observation ethnographique au cours de plusieurs mois auprès d'orchestres symphoniques m'a permis de relever certaines des caractéristiques intrinsèques qui permettent au format orchestral puis à la musique symphonique d'être des outils effectifs dans le travail socioculturel d'*El Sistema*. Les points qui suivent seront précis et courts, par petits paragraphes, résultant de mes observations ethnographiques. Ils serviront à mettre en évidence des aspects très concrets de l'enseignement musical mais qui sont souvent oubliés lorsqu'il nous faut rendre compte de ce qui se passe dans une salle de classe (Hennion, 1988).

L'orchestre symphonique est avant tout constitué d'un ensemble de musiciens qui obéissent à certaines règles générales liées: au positionnement des interprètes (selon le niveau musical et le

⁹ «Faire corps avec»: ne faire qu'un avec quelqu'un d'autre; adhérer à quelque chose.

www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corps/

¹⁰ Voir le site officiel de Sistema Global : www.sistemaglobal.org / Voir aussi le site officiel des newsletters *The Ensemble*, à propos des programmes inspirés par *El Sistema* dans le monde : www.theensemblenewsletters.com

lien hiérarchique au Maestro); à l'emplacement des instruments (selon les familles, leur fonction et l'intensité du son qu'ils produisent); à la très grande variété d'instruments musicaux qui permettent d'interpréter un large éventail de compositions dirigées par un chef d'orchestre. Le format orchestral permet de regrouper entre 80 et 120 musiciens autour d'une même composition et d'un même chef d'orchestre. Pour certaines occasions, *El Sistema* regroupe 200 musiciens dans un même orchestre. Ce n'est pas le cas de beaucoup d'autres genres musicaux.

Tout comme ce qui se passe dans d'autres rassemblements humains, l'orchestre permet de créer et de partager des affinités, comme par exemple la passion pour un instrument ou un compositeur. Dans un orchestre, il y a des dizaines de petits groupes sociaux possibles, ce qui crée du lien social. L'orchestre permet de travailler en collectif et donc de rechercher une motivation dans le groupe. C'est bien différent du travail individuel et même des petits ensembles. L'orchestre dans sa totalité transmet beaucoup plus de force que la somme de ses parties, et ceci même le plus jeune musicien le ressent. Le travail collectif rendu possible en orchestre est très important pour des jeunes élèves recherchant des motivations et des exemples à suivre au sein même du groupe. L'ensemble des relations personnelles existant dans l'orchestre peut être un moteur de dynamisation pour chacun. L'orchestre est perçu comme une mini-société multiculturelle avec une grande variété d'individus, d'instruments, d'emplacements et de fonctions possibles. La prise en compte et le respect de cette diversité renforcent aussi le lien social.

Comme en société, l'orchestre suit un système hiérarchique. C'est une forme de hiérarchie qui peut être «harmonieuse» et préétablie. Concrètement: le chef d'orchestre; le premier violon; les chefs de pupitres; puis chaque musicien de chaque famille d'instruments (cordes, bois, cuivres, percussions...). Tous dépendant les uns des autres. Savoir vivre et s'exprimer en respectant différentes formes de hiérarchie sont des valeurs fondamentales en société, possibles de transmettre aux jeunes musiciens. L'orchestre permet de travailler l'écoute. Plus il est grand, plus l'écoute doit être fine et attentive afin de trouver sa place: accordage; tonalité; hauteur et longueur du son, entre autres. Une meilleure écoute peut mener à une meilleure entente en société, c'est une autre capacité fondamentale pour les futurs adultes.

Dans un orchestre symphonique les rôles varient pendant l'interprétation d'une même composition, par exemple: chacun peut avoir un moment de solo, dans le sens où un instrument spécifique peut être mis en avant pendant quatre mesures, puis ensuite s'effacer parmi les autres. Il y a donc une conscience du mélange qui vise l'harmonie puis de la mise en avant momentanée par un solo. Cet aller-retour de compétences peut être formateur dans des sociétés où les rôles ne sont pas non plus figés. Pour le musicien, le travail en orchestre implique un effort de gestion de quatre composantes: soi-même, par le son que l'on produit; la partition; les autres musiciens, par le son qu'ils produisent; et le chef d'orchestre qui dirige. L'attention constante et le respect de ces quatre composantes obligent le musicien à un effort de concentration et de recherche constante d'harmonie.

L'orchestre symphonique permet de développer des formes de travail très variées selon le positionnement de chaque musicien. Par exemple, un chef de pupitre doit être un médiateur entre le chef d'orchestre et son pupitre. À ce propos, j'ai eu l'opportunité d'assister aux conseils donnés par un professeur à son élève chef de pupitre de dix-sept ans. Le professeur lui a fait prendre conscience de l'importance de son rôle et de la façon de le mener, en lui disant que: le chef de pupitre doit tout faire pour que son pupitre joue toujours à son meilleur niveau; il ne faut pas trop

diriger son pupitre verbalement car ses membres n'aiment pas être conseillés et mis en défaut face aux autres; pour cela, il faut utiliser le regard et la démonstration. Il faut donc faire comprendre plutôt que d'expliquer de façon incisive; il faut être en permanence attentif au chef d'orchestre et à son pupitre. On peut en conclure que le chef de pupitre est un médiateur et que ces conseils sont transposables à d'autres formes de médiation culturelle (Caune, 2006; Hennion, 2007; Lafortune, 2012).

Les différentes positions de «pouvoir» dans l'orchestre (chef de pupitre, 1^{er} violon, chef d'orchestre) rendent opportuns certains débats internes afin de transmettre des valeurs de vie en société, par exemple: à propos de l'âge, lorsque le professeur choisit temporairement un violoniste de treize ans comme chef de pupitre dans un groupe où les plus âgés ont seize ans, ces derniers vont devoir accepter qu'un plus jeune les dirige et inversement le plus jeune va devoir assumer ce positionnement; à propos du genre, lorsque le chef de pupitre est une jeune fille, les garçons du groupe doivent assumer le fait qu'elle puisse et sache les diriger.

Le répertoire d'un orchestre symphonique est très varié, ce qui permet le choix de compositions selon la population que représentent les musiciens. Par exemple dans le cas des orchestres symphoniques juvéniles du Venezuela (avec des jeunes entre seize et vingt-cinq ans – c'est le cas pour l'*Orchestre Teresa Carreño*, au Venezuela), le choix du répertoire révèle souvent une attention à la dynamique des compositions. Les Vénézuéliens penchent plus vers des compositions rythmiques et pleines d'intensité comme le *Mambo* de Leonard Bernstein, le *Danzon n°2* d'Arturo Marquez ou la *Symphonie No. 4* de Tchaïkovski. Les jeunes musiciens sentent nettement plus de motivation pour ce genre de répertoire, ce qui rend la diversité de choix encore plus importante selon l'âge et le niveau musical.

Cette liste non exhaustive de ce qui est pragmatiquement rendu possible par le format d'orchestre symphonique dans un *núcleo*, mais pas seulement, met en évidence des dispositions intrinsèques d'ordre formel: le collectif; la diversité d'instruments et de fonctions; la complémentarité entre les éléments du collectif; la hiérarchie; parmi bien d'autres. Ces dispositions permettent un ensemble de situations à travers lesquelles se développent en parallèle, et de façon complémentaire, les aspects sociaux et artistiques chez les jeunes apprentis. L'enfant qui intègre un nouvel orchestre dans son école peut choisir un instrument dans l'éventail symphonique, il peut compter sur le travail en collectif qui évite l'isolement, compter sur le partage des problèmes d'apprentissage avec son collègue de pupitre, il peut aussi être sûr qu'il ne sera pas le seul à être mis en avant par un solo ou mis en retrait pour accompagner.

3. Symphonie de l'action collective

L'action collective (Becker, 1974; Cefai, 2007) à laquelle sont invités les jeunes élèves permet tout un ensemble d'opérations à caractère pédagogique ayant un impact direct sur l'individu interprète et citoyen. Entrons dans une classe d'un *núcleo* d'*El Sistema*¹¹, afin de comprendre plus précisément le rôle essentiel des professeurs et des élèves dans ce travail qui mêle les pédagogies musicales, sociétales et éthiques pour des objectifs socio-artistiques profondément mêlés.

¹¹ De janvier à avril 2015 j'ai fait d'intenses recherches ethnographiques sur un seul *núcleo* dans le quartier Santa Rosa de Agua, ville de Maracaibo, à l'ouest du Venezuela (Sarrouy, 2018). Ce choix fut en accord avec la direction d'*El Sistema* selon ma volonté d'étudier un *núcleo* d'une grande ville qui ne soit pas Caracas car la plupart des chercheurs y font leurs recherches et il y a plus de "contrôle" sur leur travail.

L'accueil – C'est le premier contact entre le professeur et les jeunes élèves musiciens. Il commence par des questions comme : «Bonjour, comment allez-vous?»; «Toi Julia, comment vas-tu?»; «Qu'as-tu fait ce weekend?», ces questions sont si simples, apparemment si banales et pourtant essentielles. Elles peuvent ne pas être prises au sérieux par les élèves au début, mais leur récurrence se transforme en rituel permettant de créer un premier lien en début de classe. Ces questions en début de session apportent souvent humour et décontraction avant le travail sérieux. Elles permettent aussi aux élèves de s'exprimer et au professeur de prendre la «température» du collectif qui se trouve en face de lui. C'est également un moment d'une extrême importance pour certains éléments plus vulnérables du groupe d'élèves issus d'un milieu socialement et psychologiquement instable. Cette qualité d'accueil peut avoir des effets subtils et importants pour le bien-être des enfants, et des conséquences sur leur apprentissage et leur insertion dans le groupe.

L'assise – S'asseoir sur une chaise est un acte banal, dans un enseignement musical ceci a pourtant beaucoup d'importance. Pour un violoncelliste par exemple, la chaise sert à être à un bon niveau pour jouer de son instrument, elle ne sert pas à s'adosser. Tous doivent s'asseoir au bord de leur chaise, la colonne vertébrale droite et le menton vers le haut. Ce qui peut paraître de rigueur militaire a une triple importance: ne pas se faire mal physiquement à force de jouer longtemps; avoir une qualité de son consistante; inciter à une discipline qui vise à unir l'orchestre dans un même effort qui commence par le physique puis évolue à travers le mental et le musical. Cette union d'efforts est essentielle pour la transmission de la volonté commune d'atteindre un résultat commun. La plupart des professeurs passent beaucoup de temps sur le positionnement du corps, posant dès le début des règles de rigueur et de respect. C'est très profitable pour un enfant qui n'est pas habitué à ce genre de cadrage dans son entourage familial et social. D'ailleurs, c'est très visible, pour certain l'apprentissage de l'assise calme et maîtrisée prend des mois.

S'accorder – S'accorder est, comme l'assise, l'une des étapes essentielles du travail musical en groupe. Bien plus qu'une étape individualiste elle est faite en collectif, tous doivent être accordés entre eux, en se basant sur le *La* du hautbois quand l'orchestre est au complet. Cette première étape permet de se concentrer, de s'écouter, de s'observer, et de trouver ainsi la communion par la note. On part d'une même base qui sert de premier lien entre tous les musiciens. Ce lien se fait entre musiciens mais aussi entre individus partageant un même espace, une même assise, une même note de départ et une même musique. Dans un objectif musical, le collectif s'accorde à plusieurs niveaux. Pour l'enfant issu d'une structure familiale et d'un environnement instables, le fait de trouver un point d'accord autour du *La* permet d'atteindre un confort musical et physique essentiel pour le développement de son travail personnel puis collectif.

Le sens de la responsabilité – La responsabilisation des jeunes élèves musiciens est très caractéristique des programmes inspirés d'*El Sistema*, car les professeurs et les administrateurs ne sont pas les seuls porteurs du projet. Tous les élèves et parents le sont également, ils doivent pouvoir être fiers du projet qu'ils ont intégré, être conscients d'où cela peut les mener, et donc lutter collectivement pour atteindre leurs objectifs – *Tocar, cantar y luchar* comme le dit le slogan d'*El Sistema*. Cette responsabilisation collective est aussi une méthode de pédagogie mise en avant par les professeurs. Par exemple lors d'un cours pour les cordes dirigé par le professeur Ivana

Dudnik¹², l'un des élèves arrive en retard alors que tous les autres sont déjà au travail. Dès que le retardataire entre dans la salle, les autres élèves s'arrêtent de jouer et se mettent à hocher la tête d'un signe de négation, puis à faire «tsi tsi tsi» pour montrer le mécontentement collectif sur ce retard. Ce n'est donc pas seulement le professeur qui est en désaccord avec les retards, c'est toute la classe qui n'admet pas ce genre de comportement en le faisant savoir. Pour le retardataire ce n'est pas que le discours habituel du professeur qu'il doit écouter, c'est le regard et la désapprobation de toute une classe composée par ses pairs qu'il doit affronter. Ainsi chacun est responsable de ce qui se passe dans le groupe.

Mélange des âges – L'âge des enfants est souvent le critère de formation de groupes de travail, par exemple des tranches de 8-12 ans ou 13-16 ans, ce qui permet un mélange d'âges, de savoirs et de mentalités. L'objectif pédagogique est d'inciter les plus grands à servir d'exemple et à enseigner au plus petits. Souvent les jeunes arrivés sont timides ou inquiets, et le fait de reconnaître le visage d'un ami un peu plus âgé reconforte. C'est un moteur d'apprentissage. Ceci permet de responsabiliser les plus grands, ce qui est très important dans le cas des plus perturbateurs souvent en attente d'attention et pour lesquels cette responsabilisation surveillée mène à de très bons résultats. Le fait de mélanger les âges permet aussi de mêler les caractères et les façons de penser. Si des frictions au sein du groupe existent, elles servent de facteur d'apprentissage de la vie en société avec ses différences et ses forces.

Confiance – La confiance en soi dans un groupe de travail est une caractéristique développée par l'ensemble des professeurs des projets étudiés, notamment par la méthode *Serioso* de Richard Young¹³. Cet altiste de renom international a créé une technique d'enseignement pour les cordes en musique de chambre. Il intervient dans plusieurs projets inspirés par *El Sistema* en Amérique Latine. Sa méthode est basée sur un groupe de seize instrumentistes à cordes, divisible par quatre. Chaque sous-groupe est composé de quatre musiciens – deux violons, un alto et un violoncelle par exemple. Les seize musiciens sont toujours regroupés mais il n'y a qu'un seul quatuor qui joue à la fois, pendant que les autres assistent. Le travail de musique de chambre développé par Richard Young implique que chaque musicien soit confiant en son jeu car il ne peut le cacher au milieu de trente autres instruments à cordes, comme en orchestre. En quatuor, le musicien est plus exposé, il faut donc développer confiance et assurance pour chaque note jouée. Pendant qu'un quatuor joue, les douze autres musiciens doivent écouter les quatre interprètes pour comprendre leurs qualités et leurs défauts. L'objectif est de développer le sens de l'écoute et le sens critique. Les avis peuvent être partagés à chaque pause. Les quatuors tournent constamment, obligeant chacun à jouer et s'écouter, ainsi les informations circulent au sein du groupe de seize, ce qui accroît l'esprit de cohésion. Les résultats sont rapidement perceptibles lors du concert de présentation au bout de deux semaines de travail.

Il ressort de ces actions à caractère pédagogique que c'est à travers l'ensemble du processus artistique que se fait le travail de développement social et culturel auprès des apprentis musiciens,

¹² Ivana Dudnik était professeure de violoncelle et d'orchestre de cordes au Neojiba. Pendant l'été 2010 j'ai fait trois mois de recherches ethnographiques dans ce programme bahianais dirigé par Maestro Ricardo Castro et très inspiré d'*El Sistema*. J'ai ensuite fait une deuxième recherche ethnographique à Salvador de Bahia, cette fois dans le *núcleo* du quartier périphérique Bairro da Paz en 2015. Site officiel du projet brésilien: www.neojiba.org

¹³ Richard Young est un altiste américain de renom international (Vermeer Quartet). En parallèle il développe un travail auprès de populations socio économiquement défavorisées, notamment à Chicago à la People's Music School. Plus récemment, il a participé à plusieurs projets inspirés d'*El Sistema*, comme YOURS Project à Chicago, Neojiba à Salvador de Bahia et BATUTA en Colombie.

tant au niveau individuel que collectif. Ce n'est pas seulement l'œuvre finale présentée en concert qui compte dans l'émancipation des jeunes musiciens, c'est tout le processus de création artistique à développer dans le long terme. Sont alors fondamentaux les détails infinis d'apprentissage en collectif rendu possible grâce à la forme pragmatique de l'orchestre symphonique et au talent pédagogique de tous les intervenants dans ce processus. Avant qu'il y ait un enseignement sur le fond et la complexité de l'esthétique musicale, il ressort de ces actions que les professeurs accordent une attention particulière aux étapes qui rendent l'élève confiant, motivé et intéressé, pour qu'il se sente membre intégrant d'un ensemble qui avance vers un même objectif qui dépend de chacun.

4. L'art de faire corps en orchestre

Le processus artistique commence dès le premier jour où les enfants intègrent un orchestre. Ainsi, *El Sistema* et les programmes qui s'en inspirent valorisent toutes les étapes. Il n'y a pas de temps perdu puisque c'est l'ensemble de ce qui forme l'être qui va permettre d'aller plus loin dans l'interprétation musicale individuelle (*e.g.* responsabilisation et confiance) et collective (*e.g.* être accordé et écouter l'autre). Avant d'atteindre le niveau musical des meilleurs orchestres d'*El Sistema*, comme le Simon Bolivar et le Teresa Carreño, il y a une attention profonde envers la forme et la structure de l'orchestre en tant qu'outil malléable et adaptable pour la création de situations pédagogiques complémentaires aux niveaux social et artistique, tous deux esthétiques par ailleurs.

Maestro Abreu, fondateur d'*El Sistema*, percevait l'orchestre comme une «mini société» (Smaczny & Stodmeier, 2009). Toute une série de face à face y sont provoqués, qu'ils soient d'ordre social (l'exemple du mélange des âges et des genres dans les pupitres, mentionné précédemment) ou d'ordre technique (une composition exigeante pour le doigté ou pour le souffle), mais aussi purement esthétique (une composition française de la période Romantique alors que l'élève a 14 ans et qu'il a grandi à Caracas au XXI^e siècle). L'orchestre est un modèle réduit de société avec toute une série de «chocs» d'ordres sociétal et esthétique (Eyries, 2014)¹⁴. Ces chocs sont comme des vaccins: en petite dose ils provoquent un court malaise puis servent de prévention aux «affections» et «contagions». Le maniement de ces «chocs» révèle le pouvoir qu'ont les formateurs sur les jeunes musiciens, mais qui décide de ce qui est «affection» et de ce qui est «contagieux»? La réponse est profondément culturelle au sens anthropologique, propre à chaque territoire et c'est pour cela qu'*El Sistema* est difficile à reproduire dans d'autres pays sans une adaptation des méthodes – l'attention à la médiation y est donc essentielle (Sarrouy, 2017b).

El Sistema fait en sorte que chaque orchestre fasse corps et qu'il dispose de sa propre technique (Mauss, 1950) selon le territoire, la population, les objectifs. Une reproduction prosaïque et non attentive aux médiations pragmatiques analysées plus haut n'est que tentative d'imitation de la forme oubliant le fond. C'est copier une structure formelle, un squelette, en laissant de côté les médiations subtiles qui lui donnent chair. Ce squelette, cette structure formelle basique mise en évidence plus haut, permet un ensemble de chocs qui, grâce aux médiations,

¹⁴ Référence aux «choc esthétique», concept clé pour la pensée et l'action d'André Malraux à l'origine du Ministère de la Culture en France, en 1958, et des Maisons de la Culture. Il peut aussi être intéressant de prolonger la réflexion sur la notion de «choc» grâce aux écrits de Walter Benjamin, notamment le texte «Sur quelques thèmes baudelairiens» (2000).

gagne petit à petit une «chair sociale» et artistique lui permettant de se mouvoir dans les champs sociaux et musicaux. Ce mouvement est simultanément personnel et collectif.

5. Ouverture: le rôle de la défamiliarisation dans l'attachement

L'analyse pragmatiste du *núcleo* Santa Rosa de Agua, permet de mettre en évidence la perspective suivante: c'est l'ensemble du processus artistique – l'apprentissage quotidien en orchestre prenant en compte toutes les étapes –, qui sert d'outil de travail avec les jeunes élèves d'*El Sistema*. La forme e(s)t l'art, comme pour le sport où l'entraînement est partie intégrante de l'obtention de grands résultats. Les structures formelles proposées par *El Sistema* sont le processus concret et fonctionnel sur lequel vont s'installer «l'art et la manière» (Dessons, 2004), qui lie les différents éléments de cette structure à travers des médiations subtiles et fluides. Celles-ci s'appuient sur la structure pour renforcer les liens entre l'ensemble de ses parties, elles n'en sont pas séparées, elles en dépendent.

Afin d'approfondir cette analyse je propose de partir d'un article écrit par une des grandes figures du formalisme russe – Viktor Shklovsky (1893-1984). Il s'agit d'un article de 1917, qui en français s'intitule «L'art comme procédé» (2008). Ce titre met en exergue l'importance du processus dans la création artistique, tout aussi évident dans les traductions anglaises *Art as Technique* (Shklovsky, 1988) ou *Art as device*¹⁵. Le mot *device* contient l'idée de mécanisme, plus haut j'ai listé quelques pièces des «mécanismes» en orchestre, ainsi que leur «degré de mobilité»¹⁶.

L'article de Shklovsky est court mais riche en questionnements, j'en relève trois:

- a. À propos de l'art, l'auteur ne tente pas de répondre à l'impossible "Qu'est-ce que l'art?", il nous propose plutôt d'essayer de répondre à deux questions: «À quoi sert l'art?» et «Comment sert-il à quelque chose?». C'est un transfert de problématique qui nous ramène à du concret, à une analyse pragmatique des formes/mécanismes de l'art, du formalisme des processus artistiques.
- b. Cette mise en avant du processus se fait de façon concrète, cela ne signifie pas que l'on enlève ce que l'auteur appelle "caractère poétique" de chaque étape. Spécialisé en littérature, Shklovsky fait une distinction claire entre ce qui relève du langage pratique de la «prose» et ce qui relève de la «poésie». Son analyse formaliste n'est pas une défense exclusive des mécanismes, elle est une inclusion de ces mêmes mécanismes dans l'œuvre totale car eux aussi peuvent être «poétiques». L'auteur appelle à «éviter de fonctionner par application de formules», à se laisser surprendre par des possibilités «poétiques».
- c. L'idée principale de son article est une mise en garde face à la banalisation des processus. Les «lois de la perception» ont tendance à devenir automatiques, pire encore, à devenir inconsciemment mécaniques, ce qui endort l'être dans sa pensée et dans son action. Afin de contredire cette tendance à la «perception automatisé», Shklovsky propose la

¹⁵ «Art as device» est une des traductions du titre russe, employée notamment dans le livre *Twentieth century literary criticism* de Bijay Kumar Das (2010).

¹⁶ «Degré de mobilité» est un terme employé en théorie des mécanismes. Chaque pièce d'un mécanisme a un degré de mobilité propre, pouvant être indépendant ou conditionné par d'autres pièces d'une chaîne cinématique.

«défamiliarisation» rendue possible notamment par l'art lorsqu'il «obscurcit la forme, augmentant la difficulté et la durée de la perception». La «défamiliarisation» est rendue possible grâce à l'art comme «procédé contre l'usure des mots et l'automatisation».

Ces trois propositions d'analyse de la création artistique (a. À quoi sert l'art?; b. Quelle poésie dans le processus?; c. Quel est le rôle de la défamiliarisation?), permettent une analyse plus fine et concrète des orchestres symphoniques d'*El Sistema* en tant que mécanismes pour le développement socioculturel des jeunes musiciens.

Tout d'abord l'art de la musique symphonique sert à créer des conditions pratiques pour encadrer un grand nombre de jeunes apprentis musiciens dans un processus de création artistique. C'est ce que j'ai commencé à détailler plus haut à travers quelques exemples: la réunion de cent-vingt musiciens; le regroupement selon affinité, entre instruments ou entre collègues; l'expérience de vie dans un modèle réduit de société; le résultat final dépendant de chacun et de l'ensemble; parmi d'autres. La valeur poétique des pièces de la mécanique correspond au degré de mobilité de chaque personne, de chaque situation, de chaque étape. J'ai, là encore, relevé plusieurs exemples: l'accueil fait par le professeur et par les collègues; s'accorder pour rechercher une harmonie musicale puis sociale en orchestre; l'interprétation des œuvres musicales, celle-ci étant baignée de poésie lorsqu'elle n'est pas que «langage pratique»¹⁷; parmi d'autres aussi.

Pour ce qui est de la «défamiliarisation», elle semble être une constante au sein d'*El Sistema*: les enfants qui viennent des *barrios*, ainsi que leur famille et leur entourage, ne sont pas issus de milieux où la musique symphonique, le basson et le maestro, sont familiers.¹⁸ C'est également une *étrangisation*¹⁹ au niveau de la pédagogie faite en collectif, des compositions à jouer, des résultats pratiques à court terme, où peut régner une ambiance d'inclusion, de respect et de sécurité, aspects non ressentis dans la plupart des *barrios* vénézuéliens où il y a des *núcleos*. La défamiliarisation permet aux jeunes élèves mais aussi aux professeurs d'être constamment dans la surprise. Elle confond par le «choc» (du cadre, de l'esthétique). Elle fait vivre chacun à la limite, *on the edge*. Cela provoque une envie supplémentaire qui permet de voir plus loin, évitant ainsi la sensation d'être «blasé», très ressentie parmi les jeunes élèves des programmes similaires en Europe.²⁰

Mais il n'y a pas que la défamiliarisation du nouveau qui évite la démotivation due à la monotonie. C'est également tout un travail de médiation qui se fait entre ce qui est acquis, relevant de la confiance aux «attachements» (Hennion, 2013)²¹, et ce qui est nouveau, à atteindre, relevant de la «défamiliarisation». Chronologiquement il est difficile de savoir ce qui advient en premier. Est-ce que l'attachement à quelque chose donne confiance pour aller plus loin? Faut-il, dès le début, vaincre une première défamiliarisation pour aboutir à un attachement? C'est là que se mêlent des aspects très divers liés aux attachements chez le jeune musicien d'un orchestre. Voici

¹⁷ Terme employé par Shklovsky dans l'opposition entre la prose et la poésie (Shklovsky, 2008).

¹⁸ Cependant, cela devient moins vrai après des décennies de travail dans un même territoire.

¹⁹ Terme choisi par le traducteur Régis Gayraud (Shklovsky, 2008).

²⁰ Observations sur le terrain auprès des orchestres *Démos* (Paris) en 2010 et *Geração* (Lisbonne) en 2011 et 2016. C'est aussi un ressenti verbalisé par les professeurs vénézuéliens qui enseignent en Europe également.

²¹ «Attachement», lié à la théorie de l'attachement en Psychologie. Employé ici selon le travail réalisé par Antoine Hennion autour de ce concept adapté à la sociologie: les faits implicites et explicites qui lient un collectif, ou qui lient une personne à ses «passions» (Hennion, 2013).

trois situations recueillies sur le terrain, parmi tant d'autres : (1) le musicien intègre un orchestre parce-que ses parents (auxquels il est attaché) lui ont conseillé de rejoindre cette initiative, il le fait pour satisfaire leur volonté, pour faire plaisir à ceux à qui il est lié; (2) le musicien intègre un orchestre parce-que son meilleur ami, voisin du *barrio*, y est déjà; (3) le musicien intègre un orchestre parce-que cela "fait bien" de se balader dans le quartier avec un violon sous le bras.

Pour le jeune élève, ces attachements (Hennion, 2004) donnent l'élan nécessaire pour se confronter à la difficulté de la défamiliarisation provoquée par la musique symphonique et ses partitions, par les classes de cinquante élèves, l'autorité du maestro, les longues heures de cours (jusqu'à cinq heures par jour). Les attachements sont essentiels, notamment parce qu'ils dépendent de processus extrêmement longs. C'est un point clé dans la perspective de Shklovsky: «Un objet d'art est créé artistiquement pour que sa perception soit retardée, et le meilleur effet possible est celui produit au cours de la lenteur de la perception» (2008).

Il existe toute une médiation entre la défamiliarisation et l'attachement. L'union constante des deux faits permet de travailler dans la ligne de "l'étrangement familier". Non pas au sens freudien mais au sens de l'élan, du *momentum* que crée ce mélange entre la sécurité de l'attachement et le risque de l'*étrangisation*. Sur le terrain les professeurs du programme *El Sistema* jouent beaucoup sur cet équilibre au niveau de l'expérience même: «Le propos de l'art est de conférer la sensation des choses au moment où elles sont perçues physiquement et non pas au moment où elles sont connues» (Shklovsky, 2008)

6. Discussion et conclusion

L'attachement et la défamiliarisation font tous deux partie intégrante de l'expérience esthétique, autant artistique que sociale. Ces deux conceptualisations s'échangent le rôle de ce que Dewey nomme «impulsion» (2010: 87), proche du *punctum* théorisé par Barthes (1980), c'est-à-dire quelque chose de subtil et de personnel, essentiel pour que le jeune élève d'*El Sistema* puisse maintenir son élan d'apprentissage.

Partons d'un exemple pratique de ce va-et-vient permanent entre l'attachement qui familiarise et l'étrangéité qui *défamiliarise*: au Venezuela les professeurs des orchestres de jeunes dans les écoles des *barrios* sont souvent eux-mêmes issus des quartiers; ils sont donc connus et reconnus par les jeunes élèves, ce qui crée un premier attachement (*i.e.* partage d'un territoire, connaissance entre familles, jeux de *pelota de goma* en fin de journée). Cet attachement est renforcé lorsque le professeur, venant des mêmes conditions socioculturelles, a réussi à atteindre un haut niveau musical et joue pour l'un des grands orchestres en tournée à travers le monde.²² Pour l'élève, cet attachement conforte et renforce le désir de réussir, il sert alors de tremplin pour vaincre la défamiliarisation d'une partition orchestrale ou de la méthode Suzuki.²³

Un autre point qui me semble important dans l'analyse proposée ici, c'est le fait que la défamiliarisation puisse être elle-même un élément d'attachement. Je m'en suis souvent aperçu

²² Maestro Gustavo Dudamel, jeune prodige vénézuélien reste un modèle à suivre pour toute la jeunesse du *núcleo* Santa Rosa de Agua, mais il y a aussi des cas plus proches comme par exemple un violoncelliste du même quartier périphérique qui a été admis au Conservatoire de Paris. La proximité du modèle à suivre est fondamentale, notamment parce-que c'est une preuve matérielle de la possibilité de changement.

²³ Shinichi Suzuki (1898-1998), violoniste et auteur d'une méthode d'apprentissage de la musique. Sa pédagogie est employée dans beaucoup d'écoles et conservatoires.

dans les observations ethnographiques sur le terrain lorsque, par exemple, les jeunes élèves apportent de nouvelles partitions au professeur (trouvées sur Internet) et que celles-ci sont d'un niveau bien supérieur au leur : les professeurs ne coupent pas cet élan naïf, au contraire, ils poussent les élèves à faire face au « choc » de la complexité. C'est la même chose au niveau de la technique physique pour jouer d'un instrument lorsque les jeunes musiciens parlent au professeur des techniques de *pizzicato*²⁴ qu'ils ont vus sur Youtube.²⁵ Il y a une soif de la défamiliarisation, compétitive même, puisque chacun cherche à être le premier à savoir jouer une suite de Bach au violoncelle ou à contrôler la respiration continue avec sa clarinette.

Pour Shklovsky « L'art comme procédé récuse la dichotomie de la forme et du fond » (2008). C'est vérifiable dans les échanges permanents entre attachement et défamiliarisation analysés plus haut. Le processus, tout en étant formel, d'ordre structurel et physique même, véhicule lui aussi un fond artistique – il y a du « poétique » tout le long du processus. C'est à ce niveau qu'il est extrêmement complexe de vouloir recréer le programme *El Sistema* dans d'autres contextes tels que les banlieues nord de Paris (e.g. Programme Demos – Amico et al., 2018; Virginie D'Eau, 2012) ou la périphérie de Lisbonne (e.g. Programme Orquestra Geração – Elvas, 2010; Mota & Teixeira Lopes, 2017).

El Sistema se sert de l'orchestre symphonique comme structure formelle où tout un ensemble de médiations à caractère pédagogique (aux niveaux social et esthétique) peut être développé. Cette structure a en effet des piliers porteurs (l'enseignement en collectif, chacun est à la fois élève et professeur, le travail doit être quotidien et intensif, etc.), mais le fond « poétique » est propre à chaque contexte. Ainsi il est impossible de reproduire l'ordre structurel d'*El Sistema*, d'abord parce que cet ordre n'est pas défini et ensuite parce que cela serait en rester à un niveau « prosaïque », oubliant la vitalité du rythme « poétique » propre à chaque territoire, comme le soutient Shklovsky :

Il y a en effet de l'ordre dans l'art, mais pourtant aucune colonne de temple grec ne s'élève dans l'ordre ; le rythme poétique est lui aussi désordonné. Les tentatives pour systématiser les irrégularités ont été faites, et ces tentatives font partie des problèmes actuels en théorie du rythme. Il est clair que la systématisation ne va pas marcher, car en ce qui concerne la réalité le problème n'est pas celui de la complexification du rythme mais de créer du désordre dans le rythme – un désordre qui ne peut pas être prédit. (Shklovsky, 2008)

Cette proposition de Shklovsky d'ouverture à la poétique du désordre est difficilement acceptable par l'académie en général et les sciences sociales en particulier car notre travail est de tenter de démystifier, d'expliquer en « décortiquant » les faits sociaux. C'est toute la difficulté de notre mission en tant que chercheurs en sociologie – expliquer sans rompre la magie, concrétiser sans figer. Pour conclure en intégrant l'ensemble des acteurs qui forment un *núcleo* au Venezuela ou une école de musique à travers le monde, je dirais que les questions énoncées au cours de cet article pourraient être rassemblées et alignées de la façon suivante : Quels sont les attachements qui comptent ? Y a-t-il une hiérarchie entre eux ? De quelle façon sont-ils mêlés ? Est-ce que les attachements contribuent à embrasser l'exercice de la défamiliarisation ? A partir de l'observation ethnographique, des entretiens semi-structurés et des *focus-groups*, il est possible d'élargir nos

²⁴ Technique employée sur les instruments à cordes. Cela consiste à pincer les cordes avec sa main droite au lieu de se servir d'un archet.

²⁵ Les *barrios* le plus pauvres ont aussi les réseaux Internet et les jeunes musiciens en profitent pour consulter des cours en ligne.

connaissances sur les complexités des interactions sociales entre tous les acteurs d'un *núcleo*. Il est aussi possible d'analyser avec un détail pragmatiste les possibles atouts de l'outil pédagogique que peut être l'orchestre symphonique. La forme et le fond se mêlent dans les mécanismes artistiques. Tous deux prennent constamment la relève pour garantir le *momentum* de l'apprentissage chez les jeunes musiciens d'*El Sistema*, dépendant d'un équilibre entre la sécurité des attachements et le choc de la défamiliarisation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agrech, Vincent (2018). *Un orchestre pour sauver le monde?* Paris: Stock.
- Amico, Marta; Clouet, Claire; le Calvé, Maxime; Lewandowski, Julie, Lisack, Lucille & Oleksiak, Julie (2018). Des enfants musiciens comme projet de société ? Le projet Démos de la Philharmonie de Paris. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 31, pp. 119–136.
- Arvelo, Alberto (2006). *Tocar y luchar*. Venezuela: Studios: Explorart Films.
- Baker, Geoffrey (2014). *El Sistema : orchestrating Venezuela's youth*. New York: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1980). La chambre claire. Note sur la photographie. In *Cahiers du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Becker, Howard S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), pp. 767–776.
- Benjamin, Walter (2000). Sur quelques thèmes baudelairiens. In *Œuvres III* (pp. 329–390). Paris: Gallimard.
- Caune, Jean (2006). *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Cefaï, Daniel (2007). *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*. Paris: La Découverte.
- Creech, Andrea (2016). *El Sistema and Sistema-Inspired Programmes: A Literature Review of research, evaluation, and critical debate*. San Diego: Sistema Global.
- Das, Bijay Kumar (2010). *Twentieth Century Literary criticism* (6th ed.). New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors Pvt Ltd.
- Dessons, Gérard (2004). *L'art et la manière : art, littérature, langage*. Paris: Honoré Champion.
- Dewey, John (2010). L'art comme expérience. In *Collection Folio Essais* (Folio). Paris: Gallimard.
- Elvas, Isabel (2010). A Orquestra Geração na Escola Básica 2,3 Miguel Torga na Amadora. *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, 7, pp. 293–294.
- Eyries, Alexandre (2014). Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux. *Quaderni*, (83), pp. 83–90.
- Govias, Jonathan Andrew (2011). The five fundamentals of El Sistema. *Canadian Music Educator*, pp. 21–23. Retrieved from <https://jonathangovias.files.wordpress.com/2012/09/govias-five-fundamentals-of-el-sistema.pdf>
- Hennion, Antoine (1988). *Comment la musique vient aux enfants: une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris: Anthropos-Economica.
- Hennion, Antoine (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Societes*, 2004(85 3), pp. 9–24.
- Hennion, Antoine (2007). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- Hennion, Antoine (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements . *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013, consulté le 03 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/4353>
- Hennion, Antoine (2015). Enquêter sur nos attachements. Comment hériter de William James ? *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 03 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/4953>
- Lafortune, Jean-Marie (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- Mauss, Marcel (1950). Les techniques du corps (1936). In *Sociologie et anthropologie* (pp. 365–386). Paris: PUF.
- Mota, Graça & Teixeira Lopes, João (2017). *Crescer a tocar na Orquestra Geração*. Porto: Verso da História.
- Rojas, Eduardo G. (2010). *Estilo gerencial de la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Caso en estudio: estado Lara*. Barquisimeto, Venezuela: Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.
- Sarrouy, Alix Didier (2011). *Médiation socioculturelle – comprendre et définir ses fonctions en partant d'un cas concret : l'adaptation du model d'éducation musicale El Sistema à de nouveaux contextes*. Mémoire pour Master 1- Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris III.
- Sarrouy, Alix Didier (2016). *Atores da educação musical: etnografia comparativa entre três núcleos que se inspiram no programa El Sistema na Venezuela, no Brasil e em Portugal*. Braga: Universidade do Minho.
- Sarrouy, Alix Didier (2017a). *Acteurs de l'éducation musicale : ethnographie comparative entre trois núcleos qui s'inspirent du programme El Sistema au Venezuela, au Brésil et au Portugal*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris III.

- Sarrouy, Alix Didier (2017b). Adapter pour mieux adopter - Ethnographie dans des núcleos d'éducation musicale au Venezuela et au Portugal. *Sociologia OnLine*, (15), pp. 15–30. <https://doi.org/00.0000/SON2017XXXXXX>
- Sarrouy, Alix Didier (2018). Actores de la continuidad educativa en barrios de Venezuela: madres del núcleo Santa Rosa de Agua. *Comparative Cultural Studies*, (5), pp. 43–54.
- Scripp, Lawrence (2015). *The need to testify: A Venezuelan musician's critique of El Sistema and his call for reform*. Retrieved from www.researchgate.net/publication/285598399
- Shklovsky, Viktor (1988). Art as technique. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 11, pp. 16–30.
- Shklovsky, Viktor (2008). *L'Art comme procédé*. (Petite Col). Paris: ALLIA.
- Shusterman, Richard (1991). *L'art a l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Silberman, Lauren R. (2013). *Globalizing El Sistema! Exploring the growth and development of El Sistema inspired programs around the world*. Eugene: University of Oregon.
- Smaczny, P., & Stodmeier, M. (2009). *El Sistema: music to change life*. France: Producteurs : EuroArts Music International. Coproduit par ARTE France, NHK.
- Tunstall, T., & Booth, E. (2016). *Playing for their lives*. New York: W. W. Norton & Company.
- Uy, Michae (2012). Venezuela's national music education program El Sistema: its interactions with society and its participants' engagement in Praxis. *Music & Arts in Action*, (4(1)), pp. 5–21.
- Virginie D'Eau. (2012). *Rapport Final d'Évaluation du Projet DEMOS*. Retrieved from http://www.observatoire-culture.net/fichiers/files/etude_integrale_telecharger_2.pdf

Alix Sarrouy. Doutor em Sociologia da Arte e da Cultura. Investigador em Ciências Sociais, Músico & Performer. Licenciado em Mediação Cultural (Paris III), mestre em Políticas Culturais (Paris VII), com duplo doutoramento em Sociologia da Arte e da Cultura (Paris III & Universidade do Minho). NOVA FCSH, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, 3.º piso - Sala 333, 1070-312 Lisboa, Portugal. E-mail: alixsarrouy@fcsch.unl.pt. ORCID: 0000-0003-0574-7819.

Financement: Cette recherche a été possible grâce aux financements suivants: Marie Skłodowska-Curie actions (FP7-SP3-PEOPLE), Multilevel Governance of Cultural Diversity in a Comparative Perspective: EU-Latin America; Programme d'Actions Universitaires Intégrées Luso-Françaises; Aide à la Mobilité Internationale des Doctorants, Conseil Régional D'Ile-de-France.

Remerciements: Je remercie les réviseurs anonymes pour leurs conseils avisés.

Receção: 04-02-2020

Aprovação: 12-06-2020

Citação:

Sarrouy, Alix (2020). *El Sistema et l'attachement à la défamiliarisation: enseignement et apprentissage de la musique symphonique à Santa Rosa de Agua, Venezuela. Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 33-47. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a3

OLLY REINHEIMER E A ARTE TÊXTIL BRASILEIRA PÓS-SEGUNDA GUERRA: CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NA APROPRIAÇÃO DO “OUTRO”

OLLY REINHEIMER AND THE BRAZILIAN TEXTILE ART AFTER WORLD WAR II: CONTINUITIES AND DISCONTINUITIES IN THE APROPRIATION OF THE ‘OTHER’

OLLY REINHEIMER ET L’ART TEXTILE BRÉSILIEN APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE: CONTINUITÉS ET DISCONTINUITÉS DANS L’APPROPRIATION DE «L’AUTRE»

OLLY REINHEIMER Y EL ARTE TEXTIL BRASILEÑO DESPUÉS DE SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: CONTINUIDADES Y DESCONTINUIDADES NA APROPRIACIÓN DEL “OTRO” E

Patricia Reinheimer

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise em torno da produção têxtil de Olly Reinheimer, desenvolvida entre as décadas de 1950 e 1970, para pensar como a cultura material dita “primitiva” foi utilizada como referência. Por um lado, os artefatos da cultura material vinculados a uma ideologia de formação nacional eram a forma dessa imigrante, construindo para si um pertencimento nacional, parte de um projeto individual de inserção na sociedade brasileira. Por outro, eles foram parte da produção de uma forma específica de apresentar as mulheres de uma certa camada média através de suas roupas, joias e objetos de decoração e colecionamento.

Palavras-chave: arte, tecidos, imigração, gênero e raça.

ABSTRACT: This article is an analysis of Olly Reinheimer's textile production, created between the 1950s and 1970s. It considers how the so-called 'primitive' material culture was used as a reference in this production. On the one hand, the artifacts of material culture were linked to an ideology of national formation, a way to build her national belonging, part of an individual project of insertion in Brazilian society. On the other hand, they were part of the production of a specific way of presenting women of a certain middle class through their clothing, jewelry, and home furnishings.

Keywords: art, fabrics, immigration, gender and race.

RÉSUMÉ: Cet article est une analyse de la production textile d'Olly Reinheimer, développée entre les années 1950 et 1970, pour considérer comment la culture matérielle dite «primitive» a été utilisée comme référence. D'une part, les artefacts de la culture matérielle liés à une idéologie de formation nationale ont permis à cette immigrée de se construire une appartenance nationale, dans le cadre d'un projet individuel d'insertion dans la société brésilienne. D'autre part, ils faisaient partie de la production d'une manière spécifique de présenter les femmes d'une certaine classe moyenne à travers leurs vêtements, leurs bijoux et leur ameublement.

Mots-clés: art, production textile, immigration, genre et race.

RESUMEN: Este artículo es un análisis de la producción textil de Olly Reinheimer, desarrollada entre las décadas de 1950 y 1970, para considerar cómo se utilizó como referencia la llamada cultura material "primitiva". Por un lado, los artefactos de la cultura material vinculados a una ideología de formación nacional fueron la forma en que esta inmigrante se construyó una pertenencia nacional, parte de un proyecto individual de inserción en la sociedad brasileña. Por otro lado, formaban parte de la producción de una forma específica de presentar a mujeres de cierta clase media a través de su ropa, joyas y muebles para el hogar.

Palabras-clave: arte, tejidos, inmigración, género y raza.

1. Introdução

Como sugere Guilia Lamoni, o Golpe Civil-Militar em meados da década de 1960 exigiu dos artistas brasileiros que desenvolvessem novas linguagens como forma de criação de espaços de resistência e envolvimento com a realidade social do país. No catálogo da exposição Nova Objetividade, em 1967, Hélio Oiticica declarava a importância de se posicionar política e socialmente, através também da valorização, em oposição à pintura de cavalete, do objeto e da anti-arte como uma forma de enaltecer a participação por oposição à contemplação (Lamoni, 2013). Anna Maria Maiolino, Leticia Parente e Anna Bella Geiger são exemplos apresentados pela autora para mostrar como o espaço doméstico foi, naquele período, uma forma de questionar divisões de gênero, os limites entre o público e o privado e a divisão social do trabalho.

A produção têxtil foi uma mídia importante nesse período e diversas mulheres podem ser elencadas como tendo enveredado por essa *seara*. Fayga Ostrower e Hilda Campofiorito são talvez as mais conhecidas, mas não as únicas. Rita Cúrio (1985) escreveu um livro sobre o tecido como produção artística no Brasil, onde a grande maioria das produtoras eram mulheres. O tecido teve relevante papel na decoração dos espaços públicos e privados e na conformação de novas corporeidades através das vestimentas, ajudando grupos sociais a se constituírem e ganharem autonomia e/ou vantagens na interação com outros. Annete Weiner e Jane Schneider (1989) mostram, a partir de etnografias de sociedades pré-industriais, como o tecido pode “denotar variações de idade, gênero, estatuto, ranque e afiliação grupal” (Weiner & Schneider, 1989: 1), além de comunicar valores e reivindicações ideológicas.

Entretanto, nas sociedades industriais, os têxteis sofreram um processo de subalternização por sua associação ao feminino e ao trabalho manual. Essas associações são resultado de processos sociais de longa duração que envolvem diversas dimensões e disputas também no mundo artístico. Esse processo de feminização dos meios têxteis e sua associação com atividades menos intelectualizadas encontra sua gênese na forma como a sociedade capitalista do século XIX foi destituindo o trabalho do ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-a a uma tarefa mecânica (Simioni, 2010). No entanto, ainda que a mercantilização tenha mudado o valor simbólico dos tecidos, esse material nunca foi meramente uma mercadoria. Sempre houve tecidos “apropriados” para situações distintas, mesmo que essas noções mudem com o tempo (Weiner & Schneider, 1989). Assim, sua produção e distribuição nunca foi determinada exclusivamente por forças de mercado. Olhar para a trajetória de Olly Reinheimer ajuda a perceber que, mesmo tendo perdido em valor genérico como produto simbólico, a produção têxtil continuou tendo significados sutis que entrelaçaram questões de classe, raça e gênero na segunda metade do século XX.

As produções têxteis manufaturadas com técnicas semi-industriais por mulheres brancas de classe média nas décadas de 1950 a 1960 eram apresentadas nas colunas de jornais e nas revistas ilustradas como o caminho para uma indústria criativa brasileira. Tentava-se, em alguma medida, compensar a perda de mercado devido à manutenção de formas pré-industriais, aliada à falta de renovação no sistema de maquinaria e à entrada dos tecidos sintéticos com a criatividade de uma produção feminina que atribuía ao tecido brasileiro características ao mesmo tempo tropicais e familiares. Na década de 1970, esse contexto resultou nas campanhas da Rhodia com mulheres fotografadas com roupas que remetiam a coleções com nomes como café e sol, entre outros (Bonadio, 2014a). Se a mercadoria teve um papel de justificação e propulsão da conquista à África, no Brasil, ela justificava e impulsionava a conquista de um mercado interno com a produção de

ícones nacionais. O sol, o café, o mar estavam sendo vendidos nas roupas e tecidos, mas também a modernidade da minissaia, a “liberação” sexual feminina e a entrada da mulher no mercado de trabalho. Nas décadas de 1960/1970, as mulheres emergem como mercadoria e consumidoras. São elas que aparecem nas fotografias vestidas de sol, de mar e de índios karajá (Figura 1)²⁶. Trata-se aqui também do fetiche da mercadora, isto é, seu valor de troca e sua potência como signo.



Figura 1: Documento DIA – 009
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Esse movimento adquire ainda mais significado se considerarmos os diversos atores sociais que estavam fazendo o mesmo movimento de trazer à tona a produção de grupos socialmente marginalizados como forma de construir sua posição social. Entretanto, como coloca McClintock (2010: 115) “a encenação da desordem simbólica pelos privilegiados pode meramente esvaziar os questionamentos por parte daqueles que não têm o poder de exibir a ambiguidade com comparável licença ou autoridade”. O tecido tinha no Brasil um valor simbólico destacado na ideia de uma modernidade industrial nacional. Essa indústria também representava, de um lado, a desigualdade de classe e raça que se supunha que a industrialização superaria, de outro, o incômodo da organização trabalhista e o desafio à hierarquia. Diversas mulheres que buscaram reconhecimento no campo artístico, sem necessariamente desafiar os parâmetros estabelecidos, tiveram a seu tempo impacto na reconfiguração das relações de gênero, assim como contribuíram à sua maneira para a continuidade de estereótipos de classe e de processos de subalternização de diversos grupos ao assumirem para si o direito de representá-los. Devido à sua flexibilidade como referente em consonância com os valores estéticos reconhecidos no período, o trabalho de Olly esteve em voga nas décadas de 1960/1970.

²⁶ O mar, o sol e o círculo foram elementos predominantes da paisagem e da estampa dos tecidos de Olly.

A produção artística com roupas facultava um lugar relativamente protegido da violência sócio-simbólica e acesso ao espaço público. Nesse lugar, Olly fez parte de uma malha social na qual diversas mulheres produziam, recebiam e transmitiam os novos valores afirmando a capacidade de realização da mulher de classe média branca. Ela participava de uma tessitura de relações que vinculava circuitos acadêmicos, artísticos e militantes nos quais essas mulheres tinham um espaço privilegiado, ainda que os nomes dos grandes costureiros, em geral, fossem masculinos. A artista construiu uma trajetória em acordo com os discursos feministas do período, mantendo, ainda na sombra, a dupla jornada das mulheres não brancas de classes economicamente desprivilegiadas. Na publicização de seu trabalho, contribuiu para apresentar a mulher ao mesmo tempo como um sujeito em potencial que se construía tanto a partir dos estímulos libertadores, políticos e sociais, como da tradição e permanência de antigos estereótipos (Passerini, 1991).

2. Decoração de interiores e vestimentas como declarações de pertencimento

Olga Helene Blank chegou ao Brasil em 1936, mas foi sob o pseudônimo Olly que ela conquistou reconhecimento no campo artístico brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Filha de mãe russa, nasceu em 1914, em Mittweida, norte da Alemanha, poucos meses antes do início da Primeira Guerra Mundial. A vinda da família para o Brasil – mais concretamente para o Rio de Janeiro - foi uma fuga ao nazismo mas também uma mudança motivada pela aceitação de um novo posto de trabalho pelo seu padrasto. Os alemães que chegaram a essa cidade tiveram pouca expressividade numérica, mas muita visibilidade entre outros imigrantes. Aqueles que migraram para as cidades do Sudeste mantiveram contato entre si e com aqueles que foram para o Sul do país através de uma rede de recursos e instituições como imprensa, escolas e igrejas. Isso levou Giralda Seyferth (2000) a falar em uma identidade étnica compartilhada desde o século XIX, inspirada nos ideais do romantismo e nacionalismo alemão.

Esses ideais fundavam também a noção de nacionalidade no Brasil com vinculações conflituosas e muitas vezes contraditórias entre raça, imigração e classe. O planejamento da nação brasileira passou no final do século XIX pela ideia de um país branqueado pela imigração europeia (Seyferth, 1993). Nesse projeto, os judeus eram valorizados positiva ou negativamente de acordo com os sinais diacríticos que apresentavam, incluindo nacionalidade, condição social e cultural e também os hábitos, ortodoxos ou não. Foi no grupo de judeus alemães do Rio de Janeiro que Olga conheceu seu marido, Werner Reinheimer. Se casaram em 1939, passando a residir em Ipanema, um bairro então constituído de casas e prédios de dois e três andares, que a partir da década de 1950 veria um crescimento vertical compatível com o aumento do consumo como arena privada. O casal fazia parte de uma camada média (Velho, 1987) que tomou a decoração de interiores e as vestimentas como performance de classe, forma de afirmação política e construção de certo pertencimento nacional. As práticas no interior e no exterior dos lares assumiram importância na constituição de um novo *habitus* de classe, tendo a natureza, o sol, o popular como paradigma de uma juventude que representava uma nova modernidade, *rústica*, mas tecnológica, sensual, crítica e alegre, engajada em questões políticas e sociais. As mulheres dessa nova camada média tiveram nesse processo papel importante como agentes na produção de noções de feminilidade/masculinidade, branquitude/negritude, trabalho e classe. No final da década de 1950, Olly começou a pintar tecidos, assumindo seu apelido de infância como pseudônimo artístico e marca comercial – Olly Tecidos. No seu currículo, os ateliês do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) aparecem como local de sua formação artística – pintura, gravura, desenho,

história e teoria das artes gráficas, composição, cor e forma e cerâmica – e construção de sua rede de reciprocidade no mundo artístico e cultural brasileiro.

O MAM-RJ procurava construir uma modernidade brasileira a partir de uma série de caminhos contrastantes. Reforçava a ideia de arte desvinculada da tradição, mas estimulava a pesquisa com cultura popular, oferecendo cursos de arte, mas também de história e teoria do design. Contraponto e sustentáculo dessa modernidade, o folclore fora um tema importante desde o final do século XIX. Forma de estudar a alteridade próxima, contrapondo modelos civilizatórios a uma ideia ao mesmo tempo de “atraso” e “autenticidade”, instituiu os fundamentos contraditórios do Estado nação. O elogio à mestiçagem foi um dos principais vieses através do qual atribuiu-se originalidade ao país frente a outras nacionalidades (Vilhena, 1997). Os folcloristas contribuíram na construção de estereótipos regionais e étnicos dos estratos que forneceram os insumos da mistura. Mesmo aqueles que criticavam essa ideologia e denunciavam o caráter desigual da sociedade brasileira, conciliavam a ideia da preservação de uma unidade básica nacional passando pelo afastamento das influências estrangeiras. A identificação do popular com o nacional levou o Estado - nas décadas de 1940/1950 - a coletar objetos da cultura material de cidades do Nordeste e Minas Gerais como forma de encenar o nacional por meio de dispositivos como exposições, catálogos e livros (Dias & Lima, 2012). Com a inauguração de diversos novos museus entre 1947 e 1953²⁷, a partir da década de 1950, testemunhou-se nas principais cidades brasileiras a constituição de um mercado de bens simbólicos de massa e a então denominada “cultura popular” passou a ser objeto de práticas colecionistas por parte de diversas pessoas e instituições (Bueno, 2005).

Os atores observados nessa investigação – críticos de arte, artistas, pessoal de museus, arquitetos e designers – não estavam preocupados em estabelecer e/ou se ater a definições do que seria a “cultura popular”, os “grupos indígenas” e suas produções. Entretanto, precisavam produzir novas categorias que permitissem transpor os temas de disciplinas como folclore, antropologia, história e sociologia para o universo da arte. Assim, “cultura popular”, “produção indígena” e “produções regionais” e/ou relacionadas às religiões de matrizes africanas foram reclassificadas como arte: “arte indígena”, “arte pré-colombiana”, “arte negra”, “arte popular”²⁸.

Os novos museus se fundavam com base em uma relação tensa entre diferentes grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais e agentes do Estado (Gonçalves, 2007). Olly e sua teia de relações atuavam, além de nos museus, em galerias de arte e lojas de móveis que constituíram novos estilos de decoração de interiores alicerçados, por um lado, nos fundamentos da Escola de Ulm, por outro, na naturalização da produção de certa cultura material regionalmente identificada. A modernidade em aço, plástico, vinil, vidro e, mesmo madeira, cerâmica e couro, se produzidas com régua, compassos e esquadros, era o contraponto da *rusticidade* da madeira, cerâmica e couro

²⁷ Entre 1947 e 1952 foram inaugurados o MASP – Museu de Arte de São Paulo (1947); MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948); o MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949); a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Paulista de Arte Moderna (1951) e o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (1952). Em 1953, inaugurou-se no Rio de Janeiro o Museu do Índio.

²⁸ Em 1950/1960, diversos esforços foram feitos para trazer uma mostra de objetos pré-hispânicos para a Bienal de São Paulo. A exposição aconteceu em 1963, nos MAM do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, resultando na constituição do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, renomeado Museu de Arqueologia e Etnologia; No mesmo período, diversas exposições de arte afro-brasileira foram organizadas e, em 1966, aconteceu a I Feira Mundial de Arte e Cultura Negra em Dakar, Senegal; Em 1968 foi criado o Museu do Folclore Edison Carneiro.

trabalhados sem a intermediação de instrumentos de medição, padronização e obliteração do trabalho manual (Figuras 2²⁹ e 3³⁰).



Figura 2: Documento DIA - 029
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

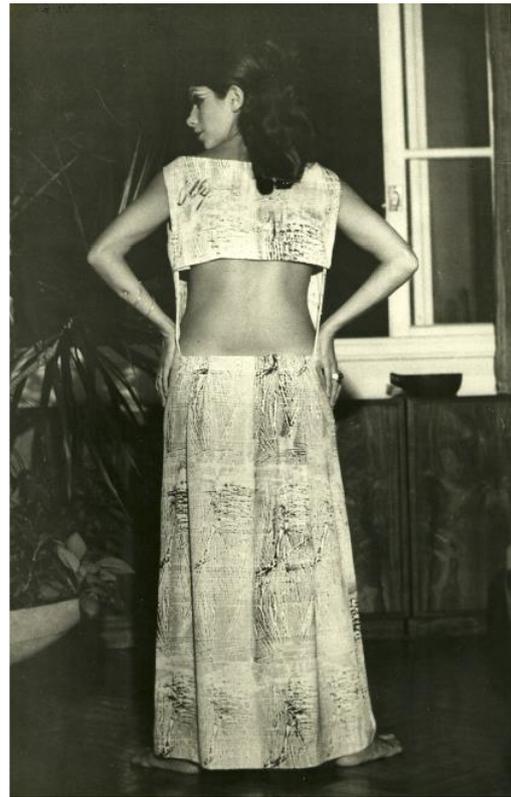


Figura 3: Documento PH - 652
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Até à década de 1970, o núcleo dos colecionadores responsável por um comércio regular era constituído quase exclusivamente por estrangeiros de origem judaica (Bueno, 2005). Olly colecionou conjuntos de tecidos *Paraca*, cerâmicas pré-colombianas, peças indígenas, objetos da cultura popular (Figuras 4³¹ e 5³²), assim como trabalhos de artistas contemporâneos. Esses últimos foram formados a partir de um sistema de reciprocidades no qual se trocavam obras, indicações, convites.

²⁹ Poltrona mole de Sérgio Rodrigues e casa projetada por Zanini Caldas como cenário. O contraste entre os materiais construindo uma nova noção de rusticidade e modernidade.

³⁰ Assinado por Olly, o vestido é tratado como obra de arte pela presença da assinatura, mas também pela forma como foi apresentado em museus e galerias e comentado por críticos de arte. A estampa é resultado de um processo de xilogravura cuja matriz, assim como sua aplicação, foram criação da artista. A ênfase no trabalho manual aparece nas variações que o carimbo vai impondo ao tecido à medida que vai sendo aplicado.

³¹ Veste em tecelagem de algodão, ornamentada com sementes e palha. A modelo posa entre uma moringa e uma escultura do artista Agnaldo Manuel dos Santos cuja trajetória está vinculada à construção da ideia de arte negra ou afro-brasileira na década de 1960.

³² Simulação de cenário rural. A estampa é influência dos tecidos paraca feita com carimbo de madeira produzido pela artista.



Figura 4: Documento PH-667
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.



Figura 5: Documento PH-140
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Esses objetos estruturavam a ideia de uma *sensibilidade* de classe média que se produzia através da transformação do consumo em trabalho artístico, naturalizando a ideia de *dom*. O processo de estetização da produção material desses grupos periféricos se dava através de um conjunto de convenções compartilhadas em uma malha, onde todos “reconheciam”, uns nos outros, essa “capacidade” distintiva de atribuição de significados às coisas, temas e técnicas que confirmava teleologicamente os eleitos.



Figura 6: Documento PACA-26a
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.



Figura 7: Documento PH-145
Fonte: Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Olly utilizou essas coleções como referência para sua produção têxtil³³. Roupas baseadas nas pinturas corporais e bonecas *Karajá*, desenhos *Paraca* como referência (Figuras 6³⁴ e 7³⁵), estampas que lembravam as culturas rurais levavam ao corpo de mulheres da elite branca as produções de grupos concebidos como em processo de extinção pela colonização ou pela industrialização. Esses grupos eram representados por uma camada média branca e exibidos nos museus, lares e corpos a partir de uma concepção de autenticidade que relegava aos representados a dimensão da tradição e a essa camada média a modernidade, aos não brancos o passado, aos brancos o futuro³⁶. Os museus de arte moderna eram o *locus* de legitimação dessa sensibilidade, mas os espaços domésticos eram os locais onde se confirmava a *adesão*³⁷ ao estilo. A complementaridade tensa entre o universal e o local estava presente também no processo de institucionalização do design no Brasil para o qual o MAM-RJ teve importante papel. Ali, formou-se o *Instituto de Desenho Industrial*, organizou-se a *I Bienal de Desenho Industrial*, em 1968, e produziram-se exposições de estilo internacional e artesanato local como forma de particularizar as expressões nacionais. O complexo sistema de relações sociais e simbólicas que torna possível a formação e orienta o funcionamento de museus e exposições estava, no MAM-RJ na década de 1960, vinculando a produção têxtil à área do design como uma das formas de conjugar essas correntes alternativas no processo de construção de um design brasileiro. Diversas exposições abordando temas como mobiliário e decoração, artesanato popular brasileiro e estrangeiro e produção têxtil ocorreram ao longo das décadas de 1950/1960.

A sociedade de consumo (Baudrillard, 1995) que se instituía transformava também a roupa em afirmação de pertencimento³⁸. A diferenciação crescente dos produtos e as distintas maneiras de busca social por prestígio eram algumas formas dos atores fundarem projetos de ascensão social pautados na individualização e na família nuclear através da formação cultural como sinal de distinção (Velho, 2003). A identificação de novas classificações para coisas e pessoas também tornava genéricos o camponês, o índio, o popular ou os povos pré-colombianos, transformados em investimento para a moda. A industrialização que chegava junto com essa nova concepção de modernidade, garantia maior acesso das mulheres ao mercado de trabalho, ainda que a desigualdade de gênero se reafirmasse em diversas dimensões. A produção têxtil foi uma das formas genericadas de pensar a associação entre indústria e arte. Couro, madeira e metal eram tidos como materiais nobres, relacionados ao fazer masculino, enquanto tecido e cerâmica eram dimensões femininas.

Essas hierarquias passavam por categorias valorativas que constituíam os objetos – e as pessoas – como mais ou menos artísticos. Esses valores eram constituídos em relação a diversos fatores como os materiais e as técnicas usadas e a malha de instituições e atores sociais nas quais a/o candidata/o a artista circulava. Foram necessárias várias mediações e exercícios conceituais

³³ Uso a definição de *produção têxtil* formulada por Paula (2006), restrita aos objetos cuja base de sustentação seja um produto flexível resultante do entrelaçamento de fios. Essa definição incorpora tecelagens feitas de palha, por exemplo, mas não inclui coisas feitas predominantemente de outros materiais, como plumas ou madeira.

³⁴ Exemplo de estampa feita com carimbo em madeira. Referência nos tecidos *Paraca*.

³⁵ Tecido com motivos que lembram as cerâmicas pré-colombianas.

³⁶ Para uma análise da política do tempo, ver Fabian, 1983.

³⁷ Utilizo a ideia de adesão em analogia ao trabalho de Heredia e Palmeira (2006) para pensar como o gosto é um jogo que não contempla apenas escolha e intencionalidade, mas também como um processo que vai comprometendo o indivíduo, sua família ou grupo ao longo do tempo.

³⁸ O texto escrito por Frederico Morais para uma exposição de Olly, em 1974, abria citando Franz Fanon e o papel das roupas na revolução Argelina (s.d., MROW-G 36).

para transformar o que era considerado uma ‘arte menor’, pintura em tecidos e tecelagem, em arte: os lugares onde eram expostos e a forma como o trabalho era apresentado, as categorias e os artifícios retóricos usados por seus comentadores e os próprios comentadores. Assim, a obliteração por parte de Olly de cursos frequentados, professores, técnicas experimentadas e instituições explicita a própria hierarquia do sistema, fazendo “desaparecer” da história de constituição do campo artístico dimensões importantes para a compreensão dos processos sociais. Portanto, pensar uma produção têxtil, que resultava em vestimentas, feita por uma mulher alemã, judia, de meia idade – Olly tinha 44 anos em sua primeira exposição de tecidos, em 1958³⁹ – ajuda a compreender as diversas conversões e reconversões de classe, geração, gênero e étnicas que tiveram que ser feitas no processo de construção de sua *carreira*⁴⁰.

Ao longo da década de 1960, em diversas colunas de jornal, Olly fez referências ao fato de não ter abandonado suas "obrigações" domésticas. No século XIX inglês foi necessário negociar os limites da família retirando as mulheres do mercado de trabalho pago e construindo-se um teatro no qual a família e o lar ficavam reservados à dimensão feminina e o trabalho pago e o poder político ao masculino (McClintock, 2010). Nas décadas de 1960/1970, no Brasil, foi preciso renegociar esse teatro, já que havia uma exigência, tanto da indústria como do movimento feminista, de profissionalização das mulheres. Se o afastamento das mulheres de classe média do mercado foi o fundamento para a obliteração do trabalho doméstico e sua consequente desvalorização como forma de definição de determinada feminilidade ou da “mulher de família”, era preciso na segunda metade do século XX encontrar formas de negociar com essa ideologia.

As artes foram uma das formas mais condizentes com o ingresso dessas mulheres brancas de camada média no mundo do trabalho, já que a ideologia que sustentava as esferas criativas era a do dom, mais que o ganho financeiro⁴¹. No século XIX, se criou “um cordão de isolamento de degeneração racial” em torno daquelas mulheres que trabalhavam pública e visivelmente por dinheiro. As luvas brancas eram a fronteira entre o culto ao ócio e o trabalho pago (McClintock, 2010:320). No século XX, aquelas mulheres que estiveram vinculadas ao ideal do ócio feminino entravam no mercado de trabalho afirmando sua importância, mais uma vez invisibilizando aquelas mulheres que nunca deixaram de trabalhar. Por outro lado, ao afirmar a capacidade de acumular o trabalho profissional com as “obrigações do lar”, Olly expunha o trabalho doméstico, convertendo a subordinação em afirmação. Discorrendo sobre as relações entre capitalismo industrial e patriarcado, McClintock encontra na domesticidade um espaço de confluência (2010). A própria formulação de uma fronteira entre público e privado, entre espaço de trabalho e espaço doméstico foi uma forma de manter as contradições do liberalismo ocultas atrás de clivagens de gênero, classe e raça. Na década de 1960, para trabalhar com arte têxtil era necessário circular

³⁹ Bourdieu (1996) chama atenção para o primado da juventude que o campo intelectual valoriza, relacionado mais à negação da economia e das representações de dominação e poder que o dinheiro e a burguesia implicam, do que a idade cronológica. Ainda assim, a idade cronológica de Olly provavelmente não a teria ajudado a ingressar no campo artístico, caso sua proposta fosse de produção de arte contemporânea ao invés de têxtil.

⁴⁰ A noção de *carreira* aqui refere-se a um repertório de eventos relacionados à produção artística ao longo do tempo, construído e acionado por um ator social para demonstrar ascensão. O termo é flexível podendo incluir iniciativas consensuais de comprovação da capacidade (prêmios, exposições em determinados locais, temática valorizada) até a participação em teias de especialistas (Dabul, 2001).

⁴¹ Atualmente esse discurso do desinteresse financeiro e da falta de compromisso que fundou a modernidade artística já não é mais aceito sem restrições, ainda que a própria palavra “dinheiro” seja pronunciada com dificuldade por grande parte desses atores sociais.

pela cidade, ao mesmo tempo em que sua produção era feita em casa, onde suas clientes iam para ver e experimentar os modelos⁴².

Quando a artista traz à tona seu trabalho doméstico, é ao mesmo tempo uma forma de se manter nos limites aceitáveis do patriarcado e tornar visíveis as contradições que ele engendra. Ao mesmo tempo que confirmava seu valor como mulher dentro das normas branca, burguesa e heterossexual, ela apresentava uma condição estrutural revolucionária de liberdade econômica e profissional para seu gênero. Trabalhar era a transgressão afirmada ao reforçar seu papel de “mulher do lar”, esposa e mãe. O que ela expunha não era tanto o trabalho profissional, já que esse era em certa medida esperado das mulheres de camada média com a industrialização brasileira e o início de um movimento feminista no Brasil (Costa, 2008). Ao enfatizar o trabalho doméstico, Olly colocava-o em evidência e o incluía no cálculo do valor comercial de seu trabalho profissional.

Expor o trabalho doméstico era uma forma de explicitar a imbricação da esfera pública e do espaço doméstico expondo o valor social e econômico desse trabalho que as mulheres realizavam. Mas, para fazê-lo, a artista lançou mão de seus privilégios de classe, gênero e etnia sobre outras opressões. A ambiguidade de sua condição – mulher, judia e imigrante – colocava-a em posição privilegiada para se apropriar da produção cultural de grupos periféricos na tentativa mesmo de afastar a possibilidade de ser considerada parte de um desses grupos. Na apropriação que fazia da produção cultural indígena, infantil, negra etc., Olly estava também, em alguma medida, subvertendo valores, atribuindo valor aquilo que era considerado marginal (Douglas, 2002). Fazendo um *marketing através da diferença* (McClintock 2010), ela trazia para o mercado, o que era a sujeira da sociedade escravocrata, burguesa, branca, lançando mão da exibição extravagante do direito à ambiguidade. Judia, mas branca; estrangeira, mas de camada média; mulher, mas heterossexual e casada, condições que lhe concediam uma posição ambígua em relação a seus privilégios. As contradições do mundo industrial aparecem assim no atravessamento das dimensões de gênero, étnica e de classe.

Sem desmerecer a qualidade estética de seu trabalho, Olly ganhou reconhecimento principalmente porque este estava em sintonia com os *projetos* (Velho 2003) de atores importantes e também com formulações inaugurais do feminismo (Friedan, 1968). A própria Friedan foi uma de suas clientes quando esteve no Brasil para lançar seu livro, *A Mística Feminina*.

3. Espetacularização do consumo doméstico: continuidades e descontinuidades da apropriação do “outro”

O material investigado colocou, mais uma vez, a questão da relação entre “primitivismo” e “modernismo”, uma das manifestações da tensão entre o particularismo romântico alemão e o universalismo iluminista francês que constitui a base de formação dos Estados nacionais modernos, e as controvérsias envolvendo apropriações da chamada arte “primitiva”, seja ela “indígena”, “negra”, “infantil” ou “pré-colombiana”. A espetacularização do consumo doméstico com o surgimento de revistas ilustradas sobre decoração e design estimulava um fetichismo da alteridade que era produzido por um grupo de estrangeiros de forma a construir para si uma forma

⁴² Uma de suas clientes, Clarice Lispector, comprou tecidos seus e tornou-os personagem do conto “O morto no mar da Urca” (Lispector, 1974). A dimensão privada do consumo pessoal de Clarice foi transformada em evento quando registrada em conto e as fotos do acervo contribuem para mediar essa transição do privado ao público.

de pertencimento à brasilidade moderna. Historicamente, a emergência de uma iconografia nacional no Brasil tem sido associada à vinda da Corte Portuguesa e da missão artística francesa. Como mostrou o crítico literário Roberto Schwartz (1987), desde então, já apareciam símbolos de uma identidade que distinguia o Brasil de Portugal, e de outros países europeus, a partir dos grupos indígenas, da fauna, da flora e de algumas referências ao povo, em oposição à elite local e às “influências estrangeiras”. Esses símbolos eram, no entanto, contextualmente variáveis. Ao longo do século XIX, entretanto, a presença desses elementos passou a significar cada vez mais um interesse pela simbolização de uma particularidade nacional. Na primeira metade do século XX já eram produzidos como símbolos nacionais principalmente pelo Estado brasileiro.

Nas décadas aqui em questão, 1950 a 1970, o interesse na “cultura popular” foi reflexo de um grupo de intelectuais e artistas, muitos deles de origem estrangeira e influenciados pelas construções nacionais em seus próprios países, não da população como um todo ou do Estado. Vislumbra-se a partir da investigação dessa teia de relações o papel dos imigrantes nas continuidades e descontinuidades da apropriação do “outro” para a construção de representações sobre o intelectual branco de classe média no Brasil. Para falar da construção da branquitude no País é importante levar em conta as consequências não intencionais das ações sociais. Tratava-se principalmente da construção de uma dimensão de pertencimento que não excluía outras, como religião, família, laços políticos, etc. A dimensão familiar era uma pressuposição para esse pertencimento que se projetava a partir do espaço doméstico. Ao contrário de uma relação entre os gêneros fundada na liberdade sexual, onde o privado era publicamente produzido, como mostrado no trabalho de Paul Beatriz Preciado (Preciado, 2010), essa teia de relações produzia uma domesticidade que construía uma mulher moderna (branca, heterossexual e casada) que não questionava os papéis de gênero, mas trabalhava com as convenções e com elas conquistava novos papéis sociais. Essa “nova” maneira de organização do espaço, incluía formas específicas de tratamento dos materiais e uma temporalidade idealizada, sem necessariamente profundidade histórica. Tratava-se de uma forma diferenciada de usar os objetos de decoração, opondo-se aos padrões de uma elite que produzia suas casas com artefatos legitimados pelo tempo. Significava, portanto, uma dupla distinção, tanto em relação às representações de uma modernidade jovem que a mídia apresentava como sexualmente liberada da família, quanto de uma elite econômica, que se sustentava também na historicidade de seus nomes e no consumo histórico⁴³.

A modernidade proposta por essa artista e a malha da qual fazia parte pode ser percebida também como a reprodução de formas previamente existentes, com variações em suas ratificações situacionais (Ingold & Hallan, 2007). O estímulo para o uso de referências indígenas, populares, infantis e negras era tanto uma renovação artística na busca por formas simples, influência do modernismo europeu, como um espírito localista que pretendia expressar na arte e na arquitetura o vigor da vida e caráter nacional. Não se tratava, naquele período, simplesmente de construir uma narrativa de sucessão, na qual os nativos estariam para o passado assim como os imigrantes para o futuro. Imaginava-se que os grupos periféricos iriam ser integrados nessa sociedade em vias de modernização, no entanto, não se questionava a legitimidade da apropriação de suas produções no processo de construção de subjetividades de intelectuais brancos de classe média como *consumo racializado e mercantilização* da “primitividade”.

⁴³ Um exemplo claro dessa elite é representado pela Fundação Eva Klabin sediada na antiga residência da colecionadora. Suas coleções incluem objetos egípcios, greco-romanos, italianos, entre outros.

Seus “coleccionadores” e “divulgadores”⁴⁴ buscavam em alguma medida promover a representatividade desses grupos e a valorização de sua produção no mundo artístico, a partir de uma narrativa que os situava em um processo de desaparecimento em vista da industrialização. Essa sensação de desaparecimento era reforçada pelos trabalhos etnológicos que enfatizavam a complexidade da arte, costumes e lendas antigas e ignoravam a vida indígena e de grupos populares contemporâneos ou desqualificavam-nas como produto da aculturação. Imaginar uma nacionalidade com base em emblemas que misturavam a produção de grupos pré-industrializados com tradições artísticas ocidentais não significava que a produção com base nessas “outras” culturas fosse para consumo dos “não-brancos”. Surgia assim, uma produção popular forjada pela e para essa elite branca de camada média, imigrante ou descendente de primeira ou segunda gerações, reforçando uma branquitude que se apoiava na ideologia da miscigenação, questionando as desigualdades sem efetivamente transformar as relações de poder.

Essas práticas tiveram impacto na formação de um campo cultural que incluía, além das então chamadas artes plásticas, principalmente o design e a arquitetura, mas também o paisagismo⁴⁵. Assim, a reconfiguração do mundo artístico no Brasil desse período se fez sobre o pano de fundo da formação de um campo cultural que não abandonou as manifestações populares, indígenas e de outros grupos periféricos. Os museus de arte moderna foram talvez os principais mediadores institucionais desse processo. Uma rápida observação das exposições organizadas pelo MAM-RJ mostra representantes de um regionalismo nacional, como Mestre Vitalino, ao lado de exposições vinculadas à Bauhaus e à Escola de Ulm.

Essa interpretação aqui proposta foi desenvolvida a partir da descrição dos usos individuais e coletivos das coisas que foram colecionadas, usadas como referência na produção têxtil empregada no design de roupas, transformadas em objetos de decoração de espaços domésticos, *artificadas* através de diversas mediações no período em tela, mas destituídas da classificação artística e relegadas à dimensão histórica após meados da década de 1970, principalmente. A forma como essas coisas ingressaram em coleções ajuda a perceber o conjunto de valores e ideias que os diferentes grupos a eles vinculados assumiram naquele período. Esses objetos eram formas de declarar identidades, alcançar objetivos e mesmo realizar fantasias (Weiner, 1987). Marcaram relacionamentos entre pessoas e grupos, fabricaram autoimagens, cultivaram o passado e projetaram um futuro. Tinham, e ainda têm, a capacidade de inventar as pessoas que os possuíam e utilizavam, assim como as que ainda hoje as possuem. Essa inventividade não dependia apenas da circulação e troca dos objetos, mas também pode ser identificada na inalienabilidade daquelas coisas que eram mantidas sob o controle de pessoas e grupos específicos, marcando a continuidade de coletividades e instituições.

Os sentidos dessas coisas eram práticos, além de simbólicos. As fronteiras que essas coisas demarcam são fluidas e estão em constante movimento. Sua influência na vida das pessoas, além de incontornável é também variada e variável. Os locais, instituições ou espaços domésticos, onde estão “expostos” ou “guardados”, influem sobremaneira enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção das classificações e representações sobre os objetos e as

⁴⁴ Em outro lugar analiso o colecionismo de Franco Terranova e menciono a coleção de Jacques Van de Beuque que resultou no museu Casa do Pontal (Reinheimer, no prelo).

⁴⁵ Para uma leitura sobre alguns valores por trás do paisagismo e sua relação com design, arquitetura e urbanismo ver o artigo do antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte (2013).

categorias sociais a eles vinculadas. Algumas fronteiras produzidas, reproduzidas e desafiadas nesses processos são aquelas que fundam o pensamento ocidental moderno em termos de gênero, raça e classe: civilizado e primitivo; natureza e cultura; passado e presente; tradição e modernidade; erudito e popular; nacional e estrangeiro; autêntico e inautêntico.

4. Pistas conclusivas

Os atores sociais aqui investigados não estavam presos a um único objetivo. Se em alguns momentos, a vivência dos sítios arqueológicos podia ser acionada para conferir legitimidade à produção de Olly com ênfase na influência pré-colombiana; em outros, podia se usar uma suposta autenticidade nacional. Mais do que uma unidade temática e um discurso nacionalista ou político, o seu trabalho constituía uma subjetividade singular que se adequava à forma de expressão da arte moderna no Brasil e sua associação com o design. Sua criatividade estava não na novidade e no rompimento com as convenções, mas na continuidade e conexão com formas e motivos entretecidos de diversas maneiras pelas pessoas que faziam parte de sua malha de relações sociais. Essa continuidade, entretanto, reafirmava em grande medida a posição estrutural da classe média branca e, na intenção de construir uma nova posição para as mulheres desse grupo, sancionava a dupla jornada ao explicitar, ao invés de questionar o trabalho realizado no espaço doméstico, agora acrescido à entrada dessas mulheres no mercado de trabalho. A utilização de motivos indígenas e de outros grupos em seus trabalhos não significava necessariamente um engajamento da artista com a cultura ou os grupos periféricos. Fauna, flora, pinturas corporais indígenas, literatura de cordel e cultura material de povos pré-colombianos acabavam sendo uma forma de produzir roupas não convencionais para aqueles que não eram adeptos da alta costura, mas que prezavam pela roupa como forma de construção de distinção em ocasiões rituais. Consumir e, principalmente, vestir suas roupas era incorporar literalmente um pouco do exotismo de seus temas, de sua personalidade e de sua trajetória.

Olly fazia parte de uma malha social da qual participavam imigrantes, artistas e intelectuais que, menos ocupados em reconstruir as tradições deixadas para trás, participaram de um certo “projeto” (Velho, 2013) de modernidade, parcialmente elaborado nos quadros do MAM-RJ, e desenvolvido entre as décadas de 1950 e 1970. Assim, ainda que a cultura material dita “primitiva” continuasse a ser utilizada como referência nessas décadas, esse era um uso não estatizado. Por um lado, esses artefatos da cultura material vinculados a uma ideologia de formação nacional eram a forma desses imigrantes construírem para si um pertencimento nacional, parte de projetos individuais de inserção na sociedade brasileira. Por outro, eles acabaram produzindo uma forma específica de se apresentarem através de suas roupas, joias e objetos de decoração e colecionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, Jean (1995). *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Edição Elfos / Lisboa: Edições 70.
- Bonadio, Maria Cláudia (2014). *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: Editora INVERSOS.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras.
- Buchli, Victor (2002). *The material culture reader*. Oxford, New York: Berg.
- Bueno, Maria Lúcia (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 2, pp. 377-402.
- Cáurio, Rita (1985). *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor.

- Costa, Alice Alcântara & Sardenberg, Cecília Maria (2008). O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. In: Costa, Alice Alcântara & Sardenberg, Cecília Maria (Org). *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: NEIM/UFBA.
- Dabul, Lígia (2001) *Um percurso da pintura. A produção de identidades de artista*. Niterói: Editora EdUFF.
- Dias, Carla & Lima, Antônio Carlos de Souza (2012). O Museu Nacional e a construção do Patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. História e Patrimônio*, n. 34.
- Douglas, Mary (2002 [1966]). *Purity and danger. An analysis of the concept of pollution and taboo*. London and New York: Routledge.
- Fabian, Johannes (1983). *Time and the Other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Gonçalves, José Reginaldo da Silva (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, memória e cidadania.
- Heredia, Beatriz Maria Alasta de & Palmeira, Moacir (2006). O voto como adesão. *Teoria e cultura*. v. 1, n. 1, pp. 35-68.
- Lamoni, Giulia (2013). (Domestic) Spaces of Resistance: Three Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger. *Artelogie*, n. 5. Disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231>
- Lispector, Clarice (1974). O morto no mar da Urca *In Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Editora arte nova.
- McClintock, Anne (2010). *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp.
- Miller, Daniel (2009). Sobre pessoas e coisas: Entrevista com Daniel Miller. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.52, n. 1, pp. 415-439.
- Passerini, Lucas (1991). Mulheres, consumo e cultura de massas. Duby, George & Perrot, Michelle (Org). *História das mulheres. O século XX*. São Paulo: Ebradil.
- Paula, Teresa Cristina Toledo de (2006). Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, v.14. n.2, pp. 253-298.
- Perrot, Michelle (2011). *História dos quartos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Preciado, Paul Beatriz (2010). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Seyferth, Giralda (2000). A imigração alemã no Rio de Janeiro. Gomes, A. de C. (Org.). *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro* (pp. 11-43). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Seyferth, Giralda (1993). A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. *Anuário Antropológico*, 73, pp. 175-203.
- Simioni, Ana Paula (2010). *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. *Revista Proa*, n.º 02, vol.01. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acessado em 27 fev. 2015.
- Velho, Gilberto (2003). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- Velho, Gilberto (1987). *Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Vilhena, Luís Rodolfo (1997). *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.

Patricia Reinheimer. Doutora em Antropologia Social. Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rodovia BR 465, Km 07, s/n Zona Rural, Seropédica - RJ, 23890-000, Brasil Email: patriciareinheimer2007@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4779-244X

Receção: 25/07/2019

Aprovação: 24/02/2020

Citação:

Reinheimer, Patricia (2020). Olly Reinheimer e a arte têxtil brasileira no pós Segunda Guerra: continuidades e descontinuidades na apropriação do “outro”. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 48-62. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a4

A PRESENÇA DO DESENHO EM CARTAS DE ARTISTAS: ALGUMAS POSSIBILIDADES CRÍTICAS

THE PRESENCE OF DRAWINGS IN ARTISTS LETTERS: SOME CRITICAL POSSIBILITIES

LA PRESENCE DU DESSINS DANS LES LETTRES D'ARTISTES: QUELQUES POSSIBILITES CRITIQUES

LA PRESENCIA DEL DISEÑO EN CARTAS DE ARTISTAS: ALGUNAS POSIBILIDADES CRÍTICAS

Renata Oliveira Caetano

Universidade Federal de Juiz de Fora, Colégio de Aplicação João XXIII, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

RESUMO: Este artigo visa fazer uma reflexão sobre a presença de desenhos em cartas de artistas, elencando alguns exemplos realizados em diferentes períodos históricos e observando algumas características que se repetem nesse jogo gráfico. Pautado pelos exemplares identificados na Coleção Fritz Lugt, da *Fondation Custodia*, em Paris, tal reflexão vem indicando um potencial campo de pesquisa naquilo que tange ao atravessamento de questões da História da Arte, da análise crítica de linguagens artísticas e de estudos em Epistolografia.

Palavras-chave: cartas com desenho, desenho-escrito, relações epistolares, historiografia da arte.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the presence of drawings in artists' letters, listing some examples made in different historical periods and observing some characteristics that are repeated in this graphic game. Guided by the documents identified in the Fritz Lugt Collection, of the *Fondation Custodia*, in Paris, such reflection has indicated a potential field of research regarding the crossing of issues of Art History, critical analysis of artistic languages and studies in Epistolography.

Keywords: letters with drawing, drawing-writing, everyday objects.

RÉSUMÉ: Cet article a comme but de réfléchir sur la présence de dessins dans les lettres d'artistes, en énumérant quelques exemples réalisés au cours de différentes périodes de l'histoire et en observant certaines caractéristiques répétées dans ce jeu graphique. Guidée par les documents identifiés dans la Collection Fritz Lugt, de la *Fondation Custodia*, à Paris, cette réflexion a mis en évidence un champ de recherche potentiel concernant le croisement des problèmes de l'histoire de l'art, de l'analyse critique des langages artistiques et les études d'épistolographie.

Mots-clés: lettres avec dessin, dessin-écriture, objets du quotidien.

RESUMEN: Este artículo pretende reflexionar sobre la presencia de dibujos en cartas de artistas, presentando algunos ejemplos de diferentes periodos históricos y observando algunas características que se repiten en este juego gráfico. Centrado en los ejemplares identificados en la Colección Fritz Lugt, de la *Fondation Custodia*, en París, tal reflexión muestra cada vez más un campo potencial de investigación en lo referente a la convergencia de cuestiones de la História da Arte, de análisis críticos de lenguajes artísticos y de estudios en Epistemología.

Palabras-clave: cartas con diseño, diseño-escrito, objetos de lo cotidiano.

1. Introdução

Até há pouco tempo atrás, o processo de recebimento, abertura e leitura de uma carta era um elemento fundamental de comunicação entre as pessoas. Trata-se de um gênero textual que possui algumas particularidades no tipo e na estrutura, ainda que isso possa variar de caso para caso. Não raramente, encontramos desenhos em meio à escrita. Uma presença que, no passado, possivelmente ativou novos diálogos entre as subjetividades e que, atualmente, ecoam um espaço-tempo diferente. O presente artigo visa elencar alguns exemplos de cartas com desenhos, realizadas por artistas em diferentes períodos históricos, observando algumas características que se repetem neste jogo gráfico.

Verificar que esse é um acontecimento recorrente em vários acervos mundiais, nos fez perceber que a visualidade da carta poderia sinalizar também uma ruptura com a funcionalidade do objeto e o conseqüente ato de apropriação por parte de artistas⁴⁶. As dicções distintas desse tipo de interferência demarcam a busca e a necessidade das pessoas em expressar questões que ultrapassam os símbolos gráficos decodificáveis de forma funcional. Portanto, trata-se de um debate que aponta um potencial campo de pesquisa naquilo que tange ao atravessamento de questões da história da arte, da análise crítica de linguagens artísticas e de estudos em epistolografia. Com uma reflexão pautada entre o objeto e o ato, partindo das questões trazidas por Lejeune (2014), percebemos como há nesses eventos, ocorridos na intimidade de inúmeros remetentes, uma espécie de consonância de vozes que, subjetivamente, encontraram os mesmos caminhos para materializarem seus pensamentos. Levando em consideração a amplitude desse campo de pesquisa, que agora poderia ser analisado também pela via historiográfica da arte e não somente no campo epistolar, continuamos nossa investigação, tendo como tema a análise da presença do desenho em cartas de artistas de distintas nacionalidades.

Assim, partimos de um acervo internacional⁴⁷, para realizarmos um estudo comparativo. A Coleção do holandês Fritz Lugt, que se encontra na *Fondation Custodia* em Paris, foi escolhida por apresentar um conjunto considerável de quinze mil cartas. Dentre elas, muitas eram de artistas e continham desenhos. Lá, identificamos materiais produzidos entre o século XVI e o início do século XX, em um contexto majoritariamente Europeu e Norte Americano. Tratava-se de uma excelente fonte para ser escrutinada, mas também oferecia material suficiente para um debate profícuo sobre a percepção do desenho e da carta a partir de outras perspectivas críticas (artística e historiográfica) e diferentes pontos de vista sobre a visualidade no campo epistolar. Tal materialidade ressignificada, calcada no encontro poético entre o desenho e a escrita favorece o princípio de uma expansão do espectro de interpretação crítica para o caráter híbrido desses objetos, que, em sua dualidade, potencializam o gesto desenhado, criam ocorrências de outras ordens e desordens e, principalmente, rompem os limites da escrita e do desenho enquanto

⁴⁶ Esse tipo de análise teve seu princípio na tese de doutorado “Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade”, voltada para a compreensão de como alguns artistas brasileiros se utilizaram do desenho e da visualidade da escrita para criarem espaços de apropriação artística em cartas remetidas para o escritor Mário de Andrade no começo do século XX. O debate girou em torno de pensar esse material para além do nicho no qual todas as cartas que contém desenhos são colocadas, a saber, a categoria de “Cartas Ilustradas”. Para tanto, foram realizadas análises comparativas com outros desenhos da Coleção de Artes Plásticas de Mário de Andrade, no sentido de perceber até que ponto as relações entre escrita e desenho não seria algo que escapava à ideia de ilustração. Cfr. Caetano, Renata Oliveira (2017). *Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁴⁷ Material localizado durante o processo de pesquisa na Bolsa de Doutorado Sanduíche do governo brasileiro (Bolsa PDSE/CAPES), que possibilitou um período de três meses de trabalho em Paris em 2015.

fixação de um tipo de pensamento, que é visual acima de tudo. Algo que nos possibilita vê-los também como elementos fundamentais de um jogo gráfico que promove um espaço de ação e acontecimento artístico-poético em objetos do cotidiano, em vários períodos históricos e em diferentes contextos.

2. Notas sobre a pesquisa

Com tantas inquietações em mente, buscamos entender quais são os atravessamentos artísticos estabelecidos por meio de diferentes mãos e períodos históricos, que articulam noções de desenho e de visualidade da escrita em objetos / ações duais⁴⁸. Para tanto, observamos como os artistas atuam individualmente, mas também confrontamos as ocorrências realizadas por diferentes pessoas, buscando ampliar os vértices desse evento, para além daqueles já observados em contexto brasileiro. Assim, tal materialidade encontrada em exemplares de 60 artistas do acervo da *Fondation Custodia* vem auxiliando a ampliar a percepção sobre como o encontro poético estabelecido entre o desenho e a escrita favoreceria o princípio de expansão da interpretação crítica sobre o caráter híbrido desses manuscritos.

Lidar com tais objetos do cotidiano atravessados pelos “desenhos-escritos”⁴⁹, também possibilitou uma percepção da presença do desenho no manuscrito para além da ilustração. A relação entre as imagens como tradutoras visuais dos escritos, vem de longa data sendo que, *grosso modo*, poderíamos indicar como um de seus fundamentos mais importantes a prática das iluminuras medievais, muito utilizadas para ilustrar ou embelezar as páginas manuscritas dos *codex*. Bussagli (2012) destaca a *Bíblia Pauperum*⁵⁰ como um dos exemplos da estreita relação entre texto e imagem naquilo que tomamos como ilustração, justamente por esse tipo de objeto “comentar” textos bíblicos a partir de figuras. Ainda assim, Gombrich (1999: 53) ressaltaria que “se quisermos compreender a história da arte, será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos”. A relação íntima entre ambos pode ser visualizada na configuração dos primeiros alfabetos para perceber que, em muitos casos, a construção da representação da linguagem se deu, inicialmente, pautada por imagens, em sua maioria desenhadas. A ideia, segundo Christin (2000), não era representar o discurso, mas tornar o discurso visível.

Certo, desenho e escrita podem, de fato, formar um jogo gráfico. Contudo, uma das possibilidades mais visadas é de a imagem ser tomada como facilitadora da construção de sentidos para um texto, com função específica na página. As técnicas podem diferir, assim como são

⁴⁸ Tal investigação vem sendo desenvolvida pelo projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenho em cartas: algumas relações possíveis” submetido desde 2017 à Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora. A ideia desse projeto é envolver um grupo de alunos da graduação em torno dessa pesquisa, ampliando as questões para além da coleção do escritor brasileiro Mário de Andrade.

⁴⁹ Tomamos aqui como referência a reflexão promovida por Antonin Artaud (1896-1948) em seus questionamentos pessoais sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou como desenhos-escritos, criações poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar. Kiefer (2003: 22) destaca que “ligadas pelo traço de união escrita e desenho serão pensadas como uma nova prática da linguagem partida”.

⁵⁰ Segundo informações do *GettyImages*: “a *Bíblia pauperum* ('Bíblia dos indigentes') era uma Bíblia ilustrada para retratar os livros da Bíblia visualmente. Ao contrário de uma simples 'Bíblia ilustrada', onde as imagens são subordinadas ao texto, essas Bíblias colocavam a ilustração no centro, com apenas um texto breve ou nenhum texto”. *Tradução Nossa*. Disponível em: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-news-photo/113494787?#the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-books-of-the-picture-id113494787>. Acessado em 10/01/2017.

variados os suportes. No entanto, a força que há na ideia de uma imagem embelezando a página ou tornando palpável um pensamento escrito, de alguma forma, sempre é vinculada a essa presença. Talvez seja nesse sentido, e pela formulação da ilustração embelezando manuscritos, que se adotou a nomenclatura “Carta Ilustrada” para agrupar conjuntos que contêm a imagem entre a escrita no mesmo suporte epistolar.

Ampliar o espectro da compreensão dessa presença, nos possibilitaria interpretar as relações sensíveis dessa prática e criar um debate que se propõe a retirar o foco da classificação que agrupa objetos tão distintos sob a mesma égide, relacionando-os com seus desdobramentos posteriores. Não podemos perder de vista que a Arte Postal, iria se firmar em meados do século XX como uma prática entre diversos grupos de artistas. Quando ancoramos nossa reflexão no termo “carta com desenho”, visamos perceber como a reapropriação plástica desses itens se deu entre a potência da ambivalência do traço, o pensamento sobre transformação da função da carta, a inserção do desenho em meio aos escritos e a consequente construção de visualidades outras. Isso tudo muito antes da prática ser, de certo modo, institucionalizada.

A análise de objetos tidos como documentais a partir de outra perspectiva fomenta uma discussão que pretende descobrir se, por trás da visualidade da missiva, entre “desenhos-escritos”, há um princípio de atuação / criação artística e desde quando isso parece ser intencional. Assim, seria possível fornecer encontros que desvelam a tensão produtiva gerada por conjuntos, que, muitas vezes, são colocados à margem nas coleções. Ao mesmo tempo em que caminha no terreno crítico que percebe o desenho como fonte autônoma e rica para a construção de debates da historiografia da arte. A partir de um olhar atento para as proposições visuais que ultrapassam as mensagens e os códigos, surgem singularidades importantes que precisam ser reativadas cem, duzentos anos, ou mais, depois de terem sido elaboradas, dobradas, enviadas e recebidas pelos seus destinatários.

3. É carta. É desenho

São inúmeras as coleções que apresentam objetos como aqueles com os quais trabalhamos em âmbito brasileiro⁵¹. Isso demarca o esforço para achar e adquirir itens únicos, muitas vezes em leilões que perfazem altas quantias. Assim, recorrer à Coleção do holandês Fritz Lugt, que se encontra na *Fondation Custodia*, em Paris, significa pensar objetos articulados não somente pelo colecionador, mas também pela própria instituição.

Nascido em 1884 na cidade de Amsterdam, Frederik Johannes “Fritz” Lugt, foi um colecionador precoce e autodidata que construiu uma sólida carreira trabalhando inicialmente em casas de leilões. Ainda muito jovem, começou a compilar um catálogo de desenhos holandeses e a partir disso desenvolveu um enorme interesse pela obra de Rembrandt. Se tornou um pesquisador minucioso e respeitado naquilo que tange ao confronto de informações e prestou serviço para inúmeros museus, dentre ele o Museu do Louvre. Na década de 1940, Lugt e sua esposa To Lugt-Klever criaram a *Fondation Custodia*, instalando sua coleção no Hôtel Turgot, que fora construído

⁵¹ Para exemplificar tal colocação, recordamos que encontramos ocorrências no Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre, assim como vimos a recorrência desse tipo de manuscrito na coleção do estilista francês Jacques Doucet. Nos Estados Unidos destacamos o extenso conjunto desse tipo de cartas no *Smithsonian Institution's Archives of American Art* em Washington, que conta com inúmeras missivas com desenhos, articulado inicialmente pelos norte-americanos E. P. Richardson, Historiador da Arte, e Lawrence A. Fleischman, colecionador, por exemplo. Sobre esse último exemplo cf. Kirwin (2005).

no século XVIII próximo à Assembleia Nacional em Paris. Se trata de uma das mais importantes coleções privadas de desenhos antigos, gravuras e cartas de artistas, algo que transformaria a *Fondation Custodia* na “casa da arte sobre papel” da França, segundo dados da instituição.

Nesse contexto francês de pesquisa, tivemos contato com materiais produzidos por artistas de diferentes nacionalidades e períodos, algo que nos indica a amplitude do debate e como ele se modifica ao longo do tempo. Para se ter uma ideia, a primeira aquisição foi feita em 1918: duas das sete cartas conhecidas de Rembrandt. Assim começava aquilo que se tornou uma das marcas da sua Fundação. Após sua morte, seu sucessor, Carlos van Hasselt, diretor da casa entre 1970 e 1994, transformou o modesto conjunto estabelecido por Lugt naquilo que conhecemos hoje. Trata-se de uma coleção essencialmente composta por cartas assinadas por grandes artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII. Um fundo de grande envergadura que engloba muitas nacionalidades e épocas. Graças ao estabelecimento e à manutenção de uma política de aquisição, a coleção conta atualmente com pouco mais de 50 mil peças, incorporando correspondências integrais e arquivos completos, segundo informações do site da instituição⁵².

Ao longo do tempo, o traço, elemento presente tanto na escrita à mão, quanto no desenho, foi se configurando como a melhor maneira para tornar palpável o discurso. A mesma mão que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos abstratos pode gerar também outras marcas no espaço epistolar: ambos denunciam gestos. Esses vestígios, traçados rapidamente ou minuciosamente, em algum lugar da folha, podem ser mais do que aparentam. Em um dos exemplares mais antigos encontrados ao longo de nossa pesquisa, observamos que há, por parte do remetente, um princípio de “esconder” alguns pequenos desenhos no corpo do texto. Na missiva escrita por Albrecht Dürer e enviada a Willibold Pirckheymer em 1506⁵³ o desenho aparece como uma espécie de rébus⁵⁴. Na última página do exemplar, temos três pequenas interferências imagéticas – uma flor, um pincel e um cachorro –, que são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer (Chu, 1976). Naquela situação, o desenho se apresentou como um tipo de código, assim como é a própria escrita.

Contudo, o distanciamento que o ato de escrever tomou da imagem em seu processo de abstração e de autonomia não parece ter se dado da mesma forma no que diz respeito à compreensão do papel que a imagem tem em relação ao texto. Ela é tomada como facilitadora da construção de sentidos para aquilo que segue escrito, exercendo uma função específica, a despeito da potência do ato criador ali existente. No texto “A retórica da imagem”, Barthes (1990: 31-32) destaca que,

para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista estrutural; qual é a estrutura significante da ilustração? A imagem duplica certas informações do texto,

⁵² Cf. <https://www.fondationcustodia.fr/>

⁵³ Acervo *Fondation Custodia*, Paris. Pesquisa realizada entre os meses de set./out. de 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

⁵⁴ O significado da palavra “Rébus” tem origens diferentes. “É explicado de várias maneiras como denotando 'por coisas' a partir da representação sendo 'non verbis sed rebus', e (em ménage) como retirado de peças satíricas compostas por balconistas na Picardia para o Carnaval anual, que tratavam de tópicos atuais, e foram, portanto, sem título 'de rebus quae geruntur' - sobre coisas que estão a acontecer. a) Uma representação enigmática de um nome, palavra ou frase por figuras, imagens, arranjo de letras, etc. que sugerem as sílabas pelas quais é composta” *Tradução Nossa*. (Simpson & Weiner, 1989: 306).

por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?

Os questionamentos do francês nos fazem considerar que desenho e escrita, juntos, podem gerar um interessante jogo gráfico nesse suporte, algo que extrapola a funcionalidade das ações de escrever e desenhar. Assim como, especialmente no que tange às cartas elaboradas a partir de meados do século XIX, não podemos ficar restritos somente à compreensão da presença do desenho nelas capitaneadas pelos conceitos de ornamentação, ilustração ou laboratório de obras futuras. Ao mesmo tempo, não devemos pensar a escrita na missiva como algo distante da construção de visualidades. Se, por um lado, é possível tomar o objeto carta como um suporte de criação artística, por que não pensar o desenho-escrito enquanto um meio de expressão desse ato?

4. Alguns vértices desse jogo gráfico

Partimos da análise sobre a potência de processos artísticos em manuscritos, sendo que eles não servem para explicar uma “obra”, mas são a própria “obra”, proposições que nos oferecem padrões visuais e questões importantes. Como se constrói e se desdobra a relação entre desenhos e escrita para alguns artistas? Com qual tipo de arte eles e diferentes colecionadores / instituições estão comprometidos? Nesse contexto os desenhos-escritos devem ser observados como um desvio que os infiltra na linearidade da escrita, expandindo o seu padrão de visualidade e rompendo com a sua fixidez. Para tanto, é fundamental perceber sua materialidade, já que a forma como a pessoa escreve, o desenho entre as letras, os encadeamentos entre espaço ocupado e espaço branco, as relações de legibilidade, que por si só, são visuais, para além de seu conteúdo.

Tomando o desenho como eixo central e articulador desses objetos, coleções e colecionadores / instituições, buscamos visualizar as camadas dessas relações, ao mesmo tempo que buscamos expor a capacidade desestabilizadora assumida pelo desenho em objetos do cotidiano, tornando-os visuais e, ao mesmo tempo, poéticos. Entendemos que é possível escrever notícias para remeter de forma objetiva, mas pode-se escolher fazer relatos pessoais, algo que abre espaço para a expressão mais subjetiva e poética a ser enviada ou não. Assim, a despeito das mãos pelas quais passaram, elas nos proporcionam, nos dias de hoje, a possibilidade de novas leituras, como propõe Lejeune (2014), a partir de três aspectos bastante objetivos: a carta como objeto (que se troca); a carta como ato (que coloca as personalidades em cena); e, por fim, a carta como texto (que pode vir a ser publicado).

Para estudos que visam as informações textuais dos documentos, é sempre importante contar com os dois lados da conversa, o que possibilitaria o princípio de confrontações epistolares e conclusões mais específicas. Contudo, na falta da sequência e dos dois lados do diálogo, é possível trabalhar outras questões, como, por exemplo, servir como expressão de um objetivo preciso, o que parece ser o nosso caso. Assim, já seria possível apresentar algumas relações imagéticas inicialmente elaboradas a partir da aproximação dos distintos objetos em nosso processo de pesquisa.

Partimos então da observação de um conjunto selecionado de objetos para percebermos algumas características que se repetem de diferentes formas. Uma presença do desenho em cartas muito comum é a sua aparição nas bordas do papel. Bustarret (2008) nos apresenta alguns estudos que confirmam o uso das margens superiores e inferiores como locais privilegiados para a

ocorrência de desenhos⁵⁵. Aqui, podemos ver dois exemplos dessa prática a partir de posturas diferentes. Enquanto o francês Toulouse Lautrec opta por colocar a imagem de um homem assentado na extrema direita da folha, o holandês de origem indonésia Johannes Toorop cria uma imagem que predomina no quadrante superior do papel e se impõe ao texto.

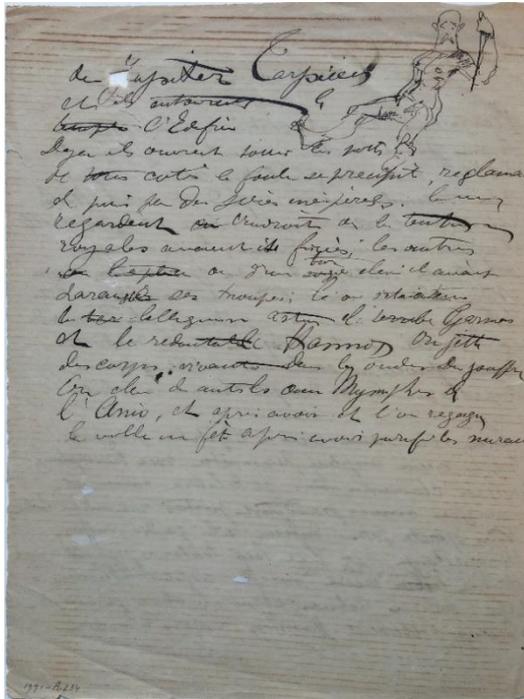


Figura 1: Página da carta com desenho de Toulouse Lautrec para [destinatário desconhecido], 1880
Fonte: Fondation Custodia Collection.

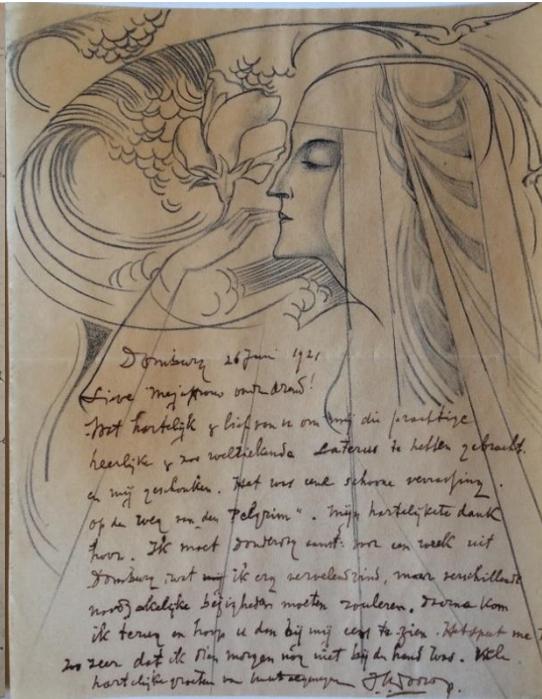


Figura 2: Página da carta com desenho de Johannes Theodorus Toorop para [destinatário desconhecido], 1921
Fonte: Fondation Custodia Collection.

Por outro lado, vemos como alguns artistas tomam o espaço visual da carta como local de anotações visuais. Tais desenhos se lançam no papel como uma extensão dos pensamentos de seu autor, de forma que a estrutura da página se vê modificada por traços ou manchas que fixam algo que não poderia ser colocado em palavras. Na sequência, temos dois exemplos diferentes desse tipo de prática. William Etty sobrepõe inúmeras imagens no espaço em branco de uma carta oficial que recebeu. Não parece haver ordem de importância estabelecida entre os elementos desenhados, assim como os desenhos ocupam a superfície do papel de forma desordenada em sobreposições que aparentam não ter sentido estético. Recentemente, durante nosso processo de pesquisa, descobrimos que tais desenhos são na verdade, trechos do Mármores de Elgin, também conhecidos como Mármores do Parthenon. Etty se apropriou de partes da grande coleção de esculturas em mármore levadas da Grécia para a Grã-Bretanha em 1806 pelo Lord Elgin e expostas no Museu Britânico⁵⁶.

Já Samuel Palmer, organiza seu pensamento entre escrita e desenho, demonstrando visualmente aquilo que comentava. A frase interrompida por uma grande mancha negra e linhas espessas e finas dizia ao seu interlocutor: “Think of the [ilegível] darters with room to spread like

⁵⁵ Segundo a autora, inicialmente poderíamos fazer uma relação com as convenções gráficas da própria escrita de cartas, pois o começo e o final são locais onde seguem informações importantes. Contudo, ela também relaciona a recorrência do desenho nesses locais à tradição medieval da ornamentação de manuscritos.

⁵⁶ Tal pesquisa foi elaborada pela bolsista do projeto de Iniciação Científica Clarissa Videira Rocha de Souza e apresentada como comunicação oral no IX Seminário Interno do Laboratório de História da Arte da Universidade Federal Juiz de Fora sob o título “Esboços e apropriações: desenhos de William Etty em cartas”.

do many black comets and lines full of Ink drawn by his hand who taught me that 'Line makes LIGHT'⁵⁷. Como em uma espécie de comparação visual, o artista sente a necessidade de demonstrar sua reflexão de forma a deixar clara a diferença entre os dois tipos de acabamento com a tinta.



Figura 3: Página da carta com desenho elaborado por William Etty sobre carta recebida, 1841
Fonte: Fondation Custodia Collection.

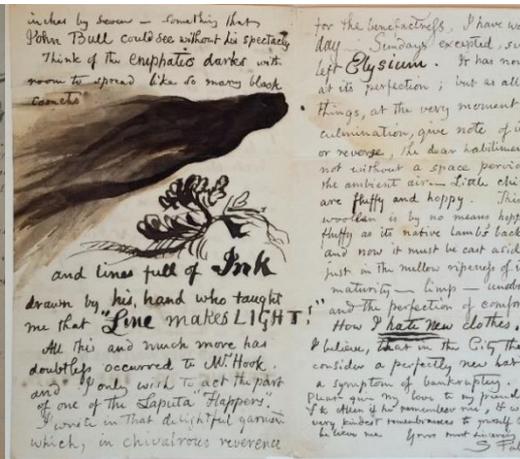


Figura 4: Página da carta com desenho de Samuel Palmer para [Mrs. Hook], 1869
Fonte: Fondation Custodia Collection.

Seguindo a proposição de Palmer, no sentido de interromper a escrita com a imagem, observamos muitos artistas criarem cartas cujo desenho está no interior do texto. Percebam que isso difere da postura de Palmer, pois ele interrompe a escrita para posicionar ali o desenho. Aparentemente, muitos artistas criam suas imagens na página e depois escrevem. Assim ela fica envolvida pela escrita, mas, acima de tudo, interrompe seu encadeamento, como podemos ver nos dois exemplares a seguir. Isso pode ser fruto de uma improvisação ou mesmo de uma previsão. Anos depois de realizados, é bem difícil determinar a real intenção de seus criadores. O fato é que tal intervenção desenhada no meio do texto, impõe novos modos de leitura da carta, se levarmos em conta que o fluxo da linearidade da escrita é rompido. Possivelmente esse é o maior grupo de ocorrências imagéticas do desenho nas cartas, sendo algo que aconteceu em distintos séculos e das mais diferentes formas.

⁵⁷ Tradução nossa: "Pensem nos flecheiros [ilegíveis] com espaço para se espalharem como fazem tantos cometas negros e linhas cheias de tinta desenhadas pela sua mão que me ensinou que a 'Linha torna-se LEVE'".

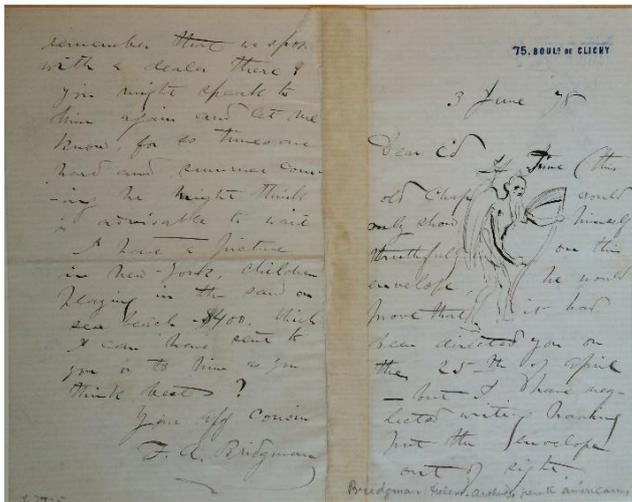


Figura 5: Página da carta com desenho de Frederick Arthur Bridgman para [Ed'], 1878

Fonte: Fondation Custodia Collection.

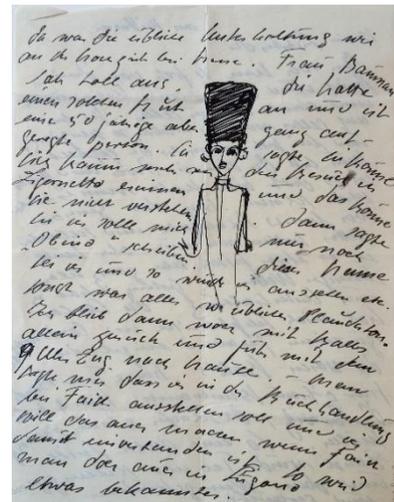


Figura 6: Página da carta com desenho de Albert Muller para [destinatário desconhecido], 1924

Fonte: Fondation Custodia Collection.

No sentido oposto, percebemos uma singularidade na postura de alguns artistas que levam a extremos a ideia dos “desenhos-escritos”. Vejamos como Theo van Doesburg faria um pequeno cartão. Usando caneta, percebemos uma diferenciação: o texto segue escrito em azul e desenho em vermelho. No entanto, ao contrário de algumas cartas nas quais temos os espaços separados e bem delimitados, aqui não há um lugar específico para um ou outro. O objeto nos apresenta uma escrita inicialmente linear, que busca vários diferentes sentidos para concluir o que pretende transmitir. O desenho em vermelho de uma pessoa de costas acontece sobre ou sob o texto. Não resta nenhum espaço vazio. No jogo de sobreposições, perto dos ombros, lemos os escritos em francês “*Tout des équilibristes sont des médiocres*”; e em volta da cabeça, “*Je suis contre tout et tous*”.

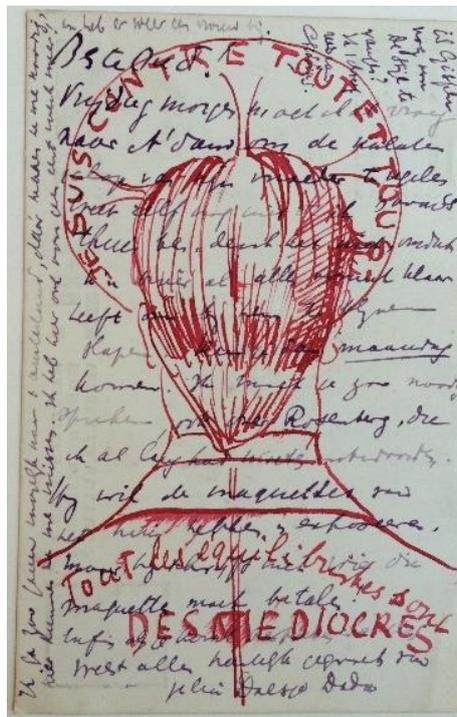


Figura 7: Página da carta com desenho de Theo van Doesburg para [destinatário desconhecido], [sem data]

Fonte: Fondation Custodia Collection.

Sendo ele contra tudo e todos, conforme afirma no texto, vemos tal postura ser levada para o espaço epistolar, rompendo com a sua normatização e impondo outra lógica de compreensão para a imagem inserida nesse contexto. O desenho como “coisa mental” torna palpável o que se passa na cabeça do artista, no entanto, ele não representa com imagens o seu discurso. A imagem é um discurso, assim como a escrita assume um caráter visual. Essa espécie de “gesto performático”⁵⁸, torna visível as nuances de diálogos estabelecido além dos caracteres.

Assim, nos papéis de tamanhos variados, o espaço vazio se oferece para ser ocupado. Ali, dá-se um acontecimento que contrasta com a imensidão de branco, bege, azul esverdeado ou cinza do suporte. O momento não mais se repetirá. Trata-se de uma ação, um impulso, um gesto sobre aquele local agora configurado como portador de algo. Eles são, portanto, elementos concretos da interseção entre o ato e o objeto.

5. Considerações finais

Os exemplos aqui brevemente articulados, são parte de um conjunto maior, no qual encontramos outras proposições de diferentes períodos históricos. Tratam-se de elementos que nos fornecem em camadas algo que existe enquanto objeto e enquanto ato. Ambos em cartas. Aparentemente distantes, esses acontecimentos demarcam uma importante questão: o caminho pode até ser o mesmo, mas o percurso foi trilhado individualmente. Dessa forma, vemos a carta ser o suporte; e a sua visualidade – disposta entre escritas e desenhos – ser o princípio. Mas a multiplicidade de fins nos mostra a potência das inquietações, dos gestos, das posturas, dos corpos, das vozes, dos silêncios, dos rompantes, dos atos repetitivos, dos olhares apaixonados, dos mundos interiores e dos pensamentos.

Nesse sentido, o termo *écriture*, muito usado por Roland Barthes para designar um novo modo de pensar a literatura⁵⁹, poderia se aplicar perfeitamente às novas relações estabelecidas – ou reatadas – entre desenho e escrita no século XX. Nas artes visuais, essa ideia de “escritura” nos possibilitaria “pensá-[la] não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora [...] pontos de resistência [do texto], forçando-o a significar o que está além de suas funções [...]” (Veneroso, 2012: 16).

Pelo fato de os artistas buscarem uma dupla linguagem no suporte epistolar, vemos, em alguns momentos, a escrita ser demovida de sua função primeira, que seria enviar notícias, comentar fatos, repassar relatos pessoais. A “desfuncionalização” começa a atuar quando, no meio do texto, surge um desenho, ou a escrita não pode ser integralmente lida, ou ainda quando a imagem produzida interage com o texto de forma totalmente nova e inesperada.

São criações que abrem margem para que a carta vire proposição artística. A busca por esse diálogo visual e poético faz com que o desenho e a escrita passem a coexistir em um mesmo espaço

⁵⁸ Expressão utilizada pelo Prof. Dr. Alain Pagés (Sorbonne Nouvelle – Paris 3) quando falava sobre a importância de observação da materialidade das cartas, na palestra “*Que nous disent les autographes*”, proferida no dia 08/11/2016 como parte das atividades do 4.º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos-metodológicos e críticos na edição de cartas, realizado pelo IEB/USP, na Sala de Eventos do Instituto de Estudos Avançados/USP.

⁵⁹ O conceito, na base da palavra empregada pelo francês, buscava lançar um novo olhar para o objeto literário e, conseqüentemente, para quem o produzia, deixando claro que o que interessa não é apenas o caráter utilitário da linguagem, mas o novo e crítico uso que se pode fazer dela.

sem hierarquia, fato que gera profundos pontos de tensão, pois desabilita o olho da ordem natural de leitura. São traçados, portanto, 'textos visuais' ou 'desenhos-escritos' repletos de "textura gráfica" (Barthes, 1990) em uma escritura obviamente não funcional.

São indícios de vivências e experimentações que em seu conteúdo visual, agem cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Isso confronta diretamente a lateralidade das percepções institucionais às quais esses itens se submetem silenciosamente. A integridade da carta, da escrita e do desenho são abaladas pela existência material de gestos que continuam ecoando no interior das coleções que catalogam, segmentam e racionalizam uma experiência que, muitas vezes, não cabe nas amarras das categorias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1990). *O óbvio e o obtuso: Ensaio Crítico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bussagli, Marco (2012). *Comment regarder... Le dessin: Histoire, évolution et techniques*. Paris: Hazan.
- Bustarret, Claire (2008). Brouillons et correspondance : topographie de l'autoportrait griffonné. *Actes du colloque "Dessins d'écrivains, de l'archive à l'œuvre"*, 18-19 février 2008, IMEC/ITEM.
- Caetano, Renata Oliveira (2017). *Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade*. Tese de Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Christin, Anne-Marie (2000). *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: Peeters Vrin.
- Chu, Petra ten-Doesschate (1976). Unsuspected Pleasures in Artists' Letters. Sutton, Dennys (Org.). *Treasures from the collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo.
- Gombrich, Ernest Hans (1999). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- Kiefer, Ana (2003). *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruã: Editora Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".
- Kirwin, Liza (2005). *More than words: illustrated letters from the Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lejeune, Philippe (2014). A quem pertence uma carta? Noronha, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Simpson, John & Weiner, Edmund (1989). *The Oxford Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Sutton, Dennys (Org.) (1976). *Treasures from the collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo.
- Veneroso, Maria do Carmo de Freitas (2012). *Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte.

Renata Oliveira Caetano. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora do Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora. R. Visconde de Mauá, 300 - Santa Helena, Juiz de Fora - MG, 36015-260, Brasil. E-mail: reolicae23@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4044-1504.

Receção: 20/12/2018

Aprovação: 12/10/2019

Citação:

Caetano, Renata Oliveira (2020). A presença do desenho em cartas de artistas: algumas possibilidades críticas. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 63-73. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a5

IMAGEM E NEGRITUDE: RACISMO ESTRUTURAL EM UMA “TERRA EM TRANSE”^{60 61}

IMAGE AND BLACKNESS: STRUCTURAL RACISM IN A ‘TERRA EM TRANSE’

IMAGE ET NÉGRITUDE: RACISME STRUCTUREL DANS UNE «TERRA EM TRANSE»

IMAGEN Y NEGRITUD: RACISMO ESTRUCTURAL EN UNA "TERRA EM TRANSE"

Guilherme Marcondes

Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, Ceará, Brasil

RESUMO: Entre o final de 2018 e o primeiro semestre de 2019, a cidade de Fortaleza, no Ceará, recebeu o *Festival Solar*, iniciativa que promoveu exposições, debates e premiações. Com foco na fotografia, linguagem estética fundamental à conformação do campo da arte no estado nordestino, dentre as atividades promovidas pelo referido festival, destaca-se, aqui, como objeto de análise, a exposição *Terra em Transe*, que ocupou um dos principais aparelhos culturais do Estado, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE). A partir desta mostra, objetiva-se tratar da questão racial no Brasil, tomando para isso um enfoque sociológico em diálogo com os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*.

Palavras-chave: fotografia; artes visuais; lugar de fala; racismo estrutural; Brasil.

ABSTRACT: Between the final of 2018 and the first semester of 2019, the city of Fortaleza, Ceará, received the *Festival Solar*, an initiative that promoted exhibitions, debates and awards. With a focus on photography, aesthetic language fundamental to the conformation of the field of art in the Northeastern state, among the activities promoted by the aforementioned festival, the exhibition *Terra em Transe*, which occupied one of the main cultural apparatuses of the state, the Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-Ceará). Based on this sample, it is therefore intended to address one of the issues addressed by it, specifically, regarding the racial question in Brazil, taking a sociological approach in dialogue with the concepts of *place of speech* and *structural racism*.

Keywords: photography; visual arts; place of speech; structural racism; Brazil.

RÉSUMÉ: Entre la fin de 2018 et le premier semestre de 2019, la ville de Fortaleza, au Ceará, a accueilli le Festival Solar, une initiative qui a promu des expositions, des débats et des récompenses. En se concentrant sur la photographie, langage esthétique fondamental pour la conformation du domaine de l'art dans l'État du nord-est, parmi les activités promues par le festival référé, se distingue, comme objet d'analyse, l'exposition *Terra em Transe*, qui occupait l'un des principaux appareils culturels de l'État, le Musée d'Art Contemporain du Ceará, à Fortaleza (MAC-CE). A partir de ce spectacle, l'objectif est d'aborder la question raciale au Brésil, en prenant pour cela une approche sociologique en dialogue avec les notions de *lieu de parole* et de *racisme structurel*.

Mots-clés: photographie, arts visuels, place de parole, racisme structurel; Brésil.

RESUMEN: Entre finales de 2018 y el primer semestre de 2019, la ciudad de Fortaleza, Ceará, organizó el Festival Solar, una iniciativa que promovió exposiciones, debates y premios. Centrándose en la fotografía, el lenguaje estético fundamental para la conformación del campo del arte en el estado nororiental, entre las actividades promovidas por el referido festival, destaca, como objeto de análisis, la exposición *Terra em Transe*, que ocupó uno de los principales aparatos culturales del Estado, el Museo de Arte Contemporáneo de Ceará, en Fortaleza (MAC-CE). A partir de este espectáculo, el objetivo es abordar el problema racial en Brasil, tomando para esto un enfoque sociológico en diálogo con los conceptos de *lugar de discurso* y *racismo estructural*.

Palabras-clave: fotografía, artes visuales, lugar de discurso, racismo estructural, Brasil.

⁶⁰ *Terra em Transe* é o título da exposição de fotografias, realizada entre dezembro de 2018 e março de 2019, tomada para análise neste artigo, o qual faz alusão ao filme de Glauber Rocha lançado em 1967.

⁶¹ Este artigo é resultado da participação do autor no ciclo de conversas realizado pelo MAC-Ceará, em virtude da exposição aqui analisada, *Terra em Transe*, na mesa *Imagem e Negritude*, que ocorreu na mencionada instituição em 23 de fevereiro de 2019.

1. Introdução

Terra em Transe, este foi o título escolhido pelo curador de fotografia, escritor, roteirista e editor, Diógenes Moura para nomear a exposição - parte da primeira edição do *Festival Solar*, inicialmente planejada para ocorrer entre 05 de dezembro de 2018 e 31 de março de 2019, mas que foi prorrogada até o dia 30 de abril de 2019 - no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), em Fortaleza. Este título, homônimo ao do filme de Glauber Rocha, lançado em 1967, em que o diretor tematiza o *transe das consciências* e trata da *fome constituinte* do país, debochando do populismo e do pacifismo (Bentes, 2002) dá o tom do que pôde ser visualizado na exposição de Moura: uma crítica contundente ao contexto sócio-político no Brasil contemporâneo através dos trabalhos (majoritariamente fotografias⁶²) de 53 artistas/fotógrafos/as/xs⁶³ (dentre os quais, 42 homens e 11 mulheres⁶⁴).

Em 2018, o Brasil se viu numa encruzilhada de disputas de narrativas sobre o país: acerca de seu passado e com olhos em seu futuro. Assim, em outubro desse mesmo ano, uma autodeclarada *nova direita* assumiu o poder em várias instâncias, em muitos Estados brasileiros e no comando do Poder Executivo Federal. Tratou-se da vitória de um grupo que vem pautando críticas à história do país, negando, por exemplo, os crimes cometidos pelo Estado durante o período da Ditadura Civil Militar, que esteve no poder entre 1964 e 1985, bem como tem buscado deslegitimar as chamadas pautas indenitárias que se referem aos direitos de grupos minoritários - LGBT's, mulheres, indígenas e negros. Um caminho abertamente oposto ao das políticas que vinham sendo implementadas no Brasil, a partir de 2003, ano em que, o ex-metalúrgico, Luiz Inácio Lula da Silva se tornou o 35.º presidente do país (até 2011), sendo sucedido por sua, podemos dizer, *herdeira política*, Dilma Vana Rousseff, a primeira mulher a assumir a presidência do Estado brasileiro até o ano de 2016, quando, em seu segundo mandato, sofreu o processo de *impeachment*. Nomeando, portanto, a sua mostra com o título do filme de Glauber Rocha, Diógenes Moura comenta o que seria um estado de transe da população brasileira, em que passado e futuro foram suspensos por grupos políticos que travam - a partir de pautas religiosas e relacionadas aos interesses de empresários, fazendeiros e do movimento pró-armas - batalhas de caráter ideológico face aos grupos autodenominados de esquerda que comandaram o país.

Ocupando as quatro salas do MAC-CE, com classificação indicativa de 12 anos, de acordo com o aviso colocado antes da entrada de sua primeira sala:

A Exposição Terra em Transe trata de um Brasil real e verdadeiro. Nas imagens e nos vídeos que aqui se encontram propomos uma reflexão sobre as questões que dizem respeito à arte e religiosidade, vida cotidiana, sexualidade, gênero, política, violência e paixão.

Será um prazer tê-los ao nosso lado.

Deixamos aos pais, responsáveis e professores a decisão de percorrer essa Terra em transe (Moura, 2018a [texto afixado na parede da exposição Terra em Transe]).

⁶² São 400 imagens fotográficas presentes na exposição. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/217/uma-terra-que-arde>. Acesso em 10 de abril de 2019.

⁶³ Entre estes, um colecionador.

⁶⁴ A contabilização se deu a partir de seus nomes e dos textos biográficos presentes no *site* da exposição a fim de averiguar os marcadores de gênero em tais textos. Assim, sem buscar atribuir um gênero a estes indivíduos. Cabe notar, ainda, que utilizamos o x como marcador neutro de gênero ao longo do texto, pois não entrevistamos tais artistas a fim de averiguar como se auto identificam.

Um aviso que tem razão de ser, justamente, no contexto de disputas entre grupos político-religiosos e o campo artístico da arte contemporânea⁶⁵. Esta afirmação prende-se com o encerramento intempestivo da mostra *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* de Gaudêncio Fidélis em setembro de 2017 pelo Santander Cultural, em Porto Alegre. Com efeito, grupos político-religiosos acusavam esta mostra de fazer apologia à pedofilia, zoofilia e blasfêmia, entre outros casos de censura ao campo da arte contemporânea que ocorreram no país⁶⁶. O aviso/provocação/proposição curatorial pregado na entrada da exposição dá conta das pretensões de seu curador que objetivava, como era possível ler, apresentar um Brasil *real e verdadeiro* ao seu público. O que faz lembrar que em seu surgimento, a fotografia, e mesmo a imagem em movimento, foram tomadas como próprias à captura de uma *realidade verdadeira*, do tempo presente para um futuro, todavia, há autores que relativizam esta visão levando em conta a teatralidade da representação fotográfica e fílmica (De Paula & Rodrigues, 2010).

Ademais, cabe dizer que a referida nova direita não está fisicamente representada nas fotografias da mostra, mas esse grupo político e os grupos religiosos que dão o tom de suas pautas, são reais e verdadeiros. Apesar disto, é preciso notar que a exposição é composta por uma profusão de trabalhos que apresentam grupos minoritários. A presença negra, que aqui nos interessa, se faz notar em fotografias e vídeos, não apenas apresentada/problematizada através dos trabalhos presentes na mostra, mas igualmente a partir dos textos curatoriais. De tal modo, o principal *cubo branco*⁶⁷ de Fortaleza (capital de um dos poucos estados brasileiros que, em 2018, manteve a esquerda no comando do Poder Executivo Estatal), através da exposição repleta de fotografias⁶⁸, com curadoria de Diógenes Moura, trazia em suas paredes as marcas e vivências, as cores e formas de um Brasil *diverso*. Afinal, apesar da não presença de representantes da nova direita nas paredes, estes também se fazem presentes – sua invisibilidade é física, não simbólica, e, creio, que é contra/em diálogo com este grupo que a mostra também se voltava/se construiu.

Entretanto, não obstante a presença negra nas paredes do Museu seja inegável, uma mirada no *site*⁶⁹ da mostra que traz a biografia dos/as/xs artistas, junto de seus retratos, permite a percepção de que, talvez⁷⁰, em sua maioria, tais artistas sejam pessoas não-negras. Ou seja, a cor da pele presente nas paredes do Museu parece não corresponder quantitativamente a dos/as/xs

⁶⁵ Surgida na década de 1960, a arte contemporânea é uma categoria em disputa. Hoje, quase seis décadas após seu advento, os atores sociais do campo artístico ainda têm debatido seus limites e definições. Aqui, partimos da construção teórica proposta por Nathalie Heinich (2014), que define a arte contemporânea como um *novo paradigma artístico*, não apenas uma nova linguagem, mas um conjunto de regulações que têm guiado as condutas de parte do campo artístico em que, por exemplo, obras de arte já não necessitam possuir um caráter objetual. Ou seja, já não precisam ser pinturas ou esculturas, podem ser performances e ações em que o próprio corpo de *sxxs* propositores são acionados como meio para a realização e a existência de seus trabalhos estéticos.

⁶⁶ Como o caso da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, em 2017, no 35.º *Panorama de Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁶⁷ Sobre o espaço do *cubo branco*, afirma Brian O'Doherty: "A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, 'para assumir vida própria'. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística" (2002: 04).

⁶⁸ Sobre a importância da fotografia na constituição do campo artístico de Fortaleza no Ceará, consultar Rodrigues, 2011.

⁶⁹ *Terra em Transe*. Disponível em: <<https://solarfotofestival.com/pt/exposicoes/terra-em-transe>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

⁷⁰ Digo talvez, pois cabe a cada indivíduo a sua identificação racial, de gênero, etc.

autores/as/xs com trabalhos exibidos. Esta disparidade étnica entre artistas e representados/as/xs, rememora questões que vêm sendo postas por uma militância negra no campo das artes visuais. Exemplo, neste sentido, é a palestra proferida pela artista e pesquisadora, Rosana Paulino, por ocasião do ciclo de debates e da exposição *Diálogos Ausentes*⁷¹, promovida pelo Itaú Cultural, quando a artista demonstrava e problematizava o fato de que artistas negros/as/xs teriam uma sub-representação no campo legitimado, reconhecido e, por conseguinte, hegemônico da arte brasileira ao longo dos séculos. Paulino argumentava sobre o como artistas negros/as/xs não são presentes na historiografia da arte brasileira (em livros, acervos e exposições), ao passo que pessoas negras são representadas desde os tempos da escravidão⁷². Apontando esta problemática, a artista e pesquisadora debatia a exotização de pessoas negras em trabalhos de artistas não-negros/as/xs. Discussão que, por sua vez, pode ser conectada aos conceitos de *lugar de fala* (Cfr. Ribeiro, 2017) e *racismo estrutural* (Cfr. Almeida, 2018).

Considerando tais colocações, que relacionam uma alta presença de negros/as/xs representados/as/xs e poucas pessoas negras representantes, este artigo, objetiva, a partir de uma perspectiva sociológica, tratar de uma das questões propostas por Diógenes Moura em sua *Terra em Transe*, a racial. Para isto, tomam-se os mencionados conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*, a fim de tratar da relação entre imagem e negritude. Para isso, são analisados três dos trabalhos presentes na exposição, os quais, auxiliam a compreensão dos argumentos de Moura, bem como possibilitam o entendimento de discursos racializadores no campo das artes visuais e seus efeitos na reprodução e construção de imagens e simbolismos acerca de pessoas negras. Cabe, deste modo, apresentar, no item a seguir, os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*, para após retomar a exposição *Terra em Transe* a partir de três de seus trabalhos.

2. Breve contextualização sobre *racismo estrutural* e *lugar de fala*

A partir da teoria relacional do sociólogo francês, Pierre Bourdieu (2011), compreende-se que a sociedade se conforma a partir da interação entre indivíduos que através de sua *ação social* constroem as regulações que guiam as condutas socialmente compreendidas como mais adequadas de serem seguidas, tanto na esfera prática quanto simbólica. Assim, para Bourdieu, os indivíduos são *agentes* que atuam socialmente informados por *princípios de visão* e *divisão (de gosto)* informados pela estrutura social que forma a sociedade em que vivem, sendo o *habitus*, conceito fundamental na teoria do autor, esta espécie de senso prático acerca do que se pode fazer em cada situação social (Bourdieu, 2011). Neste sentido, para Bourdieu, é na relação entre indivíduos e estrutura social que se formam as regras sociais práticas e incorporadas pelos sujeitos, as quais guiam suas condutas cotidianas. Com base nesta perspectiva, é possível tratar da questão do poder e das disputas por este poder no âmbito social e simbólico enfocando a questão racial no Brasil a partir de três trabalhos da mostra *Terra em Transe*. E, com este fim, os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural* serão acionados.

Popularizado no Brasil a partir do trabalho da filósofa e militante do feminismo negro, Djamilia Ribeiro, o conceito de *lugar de fala* pode ser pensado em uma perspectiva semelhante às teorias

⁷¹ Em virtude de um episódio de *blackface* ocorrido, em 2015, em uma peça promovida pelo Itaú Cultural que gerou forte reação da militância negra, a instituição criou o ciclo de debates *Diálogos Ausentes* em diferentes áreas artísticas (teatro, artes visuais, cinema e música).

⁷² A referida palestra de Rosana Paulino, em 2016, intitulada *O negro nas artes visuais no Brasil*, pode ser assistida online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GSAqLsHvVf4>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

de Pierre Bourdieu. Ribeiro (2017), partindo da perspectiva do feminismo negro e sem negar experiências individuais, trata do lugar ocupado pelos indivíduos a partir de uma matriz de dominação e opressão, chave de pensamento do sociólogo francês, mas com foco sobre a questão racial, trata das relações de poder e disputas que estruturam a sociedade. Facto que, pensando-se em termos de racismo, autoriza indivíduos não-negros/não-indígenas a exercerem o papel de dominantes enquanto indivíduos negros e indígenas seriam subalternizados, graças ao histórico processo de colonização, com seu regime de apagamento de subjetividades e opressão/dominação.

A mesma autora argumenta, então, que “o que se quer com esse debate [sobre *lugar de fala*], fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades” (Ribeiro, 2017: 33 [grifo do autor]). Compreendendo o caráter coletivo de constrangimentos e desigualdade a que indivíduos, por serem negros, são submetidos no Brasil, Ribeiro indica que por serem parte de um grupo social de identidade socialmente deslegitimada, pessoas negras (mulheres negras, mais especificadamente) enquanto indivíduos, bem como todo o sistema simbólico e epistemológico advindo da cultura de matriz africana, são socialmente negados e deslegitimados. Sendo assim, *lugar de fala* dá conta da busca por alteração das regras que regem a estrutura social, pois ao se conferir igualdade aos saberes e produções de pessoas negras, o sistema social conforme é, atualmente, estruturado, poderia ser modificado.

Ribeiro ainda dedica um capítulo de seu livro para explicitar aos críticos do conceito de *lugar de fala* que, com ele, não se busca criar cisões raciais, opondo pessoas negras e não-negras, pois, esta separação já seria constituinte da própria sociedade, que a partir de um histórico processo relegou pessoas negras, sua cultura e práticas à subalternidade. Deste modo, no capítulo, *Todo mundo tem lugar de fala*, a autora defende que em uma sociedade como a brasileira, fundada em bases coloniais e escravagistas, pessoas negras vivenciam o racismo do lugar de quem é objeto das opressões, enquanto pessoas brancas experenciam o lugar de quem se beneficia da mesma opressão, a despeito de compactuar ou não com os processos discriminatórios contra pessoas negras. Neste sentido, pessoas negras e pessoas brancas, na sociedade brasileira, possuem lugares distintos. Destarte, o que se reivindica com o conceito de *lugar de fala* é a possibilidade de que a história sobre a escravização no Brasil seja contada a partir do ponto de vista de quem sofre as opressões, restrições e discriminações, ou seja, pessoas não-brancas.

Lembremos, portanto, de trabalhos como *Sociologia do Negro Brasileiro* (1988) de Clóvis Moura, baiano, negro e sociólogo autônomo, em que o autor realiza uma acurada revisão da história social do negro no Brasil, mas que, no entanto, não possui efetiva visibilidade, nem mesmo nos cursos de ciências sociais, onde se privilegiam autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (homens brancos). Autores que, mesmo com seus méritos, contam a história brasileira, no tocante a escravização, a partir da perspectiva dos vencedores. Enquanto Moura, tem em trabalhos como os de Freyre e Holanda a exemplificação de como a história social do negro na sociedade brasileira contada por autores brancos invisibiliza detalhes importantes sobre a formação do país; aqueles “detalhes” que fazem parte do histórico de opressões e também resistências da população negra que fora escravizada. Desta forma, a proposta do conceito de *lugar de fala* é também a visibilização da produção intelectual de indivíduos negros/as/xs.

Partindo de perspectiva semelhante à de Djamilia Ribeiro, Silvio Almeida, em *O que é Racismo Estrutural?* (2018), livro publicado na coleção organizada por Ribeiro, discute a construção do racismo no Brasil. Realizando, de tal modo, uma análise histórica sobre a constituição da noção de raça e de racismo, demonstrando que o último faz parte da estrutura social, sendo a sociedade, portanto, estruturalmente racista. Almeida apresenta, então, três concepções de racismo: o individual, o institucional e o estrutural. A primeira é relacionada a patologias, assim, indivíduos com atos racistas seriam compreendidos como desviantes de uma norma social, agindo sem relação com as regras da sociedade, mas por impulsos patológicos. Já a segunda concepção, a institucional, seria nevrálgica aos avanços nos debates sobre racismo e discriminação racial, pois “não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como resultado do *funcionamento* das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça” (Almeida, 2018: 29 [grifo no original]), sendo assim, a desigualdade racial seria uma característica da sociedade não apenas em virtude de desvios individuais, mas porque os indivíduos dominantes, em sua maioria brancos, teriam criado as instituições à sua imagem e semelhança, para favorecer seu grupo social em detrimento de outros⁷³. No entanto, nesta perspectiva, como argumenta Almeida, correções na estrutura institucional seriam suficientes para modificar ou fortalecer as práticas racistas. Assim, chega a terceira concepção, a de racismo estrutural, espinha dorsal de sua argumentação, e, de acordo com Almeida, as estruturas sociais que guiam as condutas individuais e as instituições seriam fundamentalmente racistas, então, a sociedade em si é constituída em suas bases e fundações a partir de uma perspectiva racista, com a exclusão de grupos sociais não-brancos. Nas palavras do autor: “*as instituições são racistas porque a sociedade é racista*” (Almeida, 2018: 36 [grifo no original]).

Deste modo, contrapondo teorias individualistas nos âmbitos da ciência, do direito e da economia, Silvio Almeida argumenta que não bastariam punições individuais, que reconhece serem necessárias a responsáveis por atos racistas, como também não seria suficiente apenas um processo de modernização da sociedade, afinal, o racismo não seria apenas um reflexo de estruturas arcaicas que seriam superadas com a modernização da sociedade, já que, segundo o autor, “*a modernização é racista*” (Almeida, 2018: 151 [grifo no original]). Isto posto, porque o processo histórico de construção da modernidade no país se deu, em sua maioria e a despeito da abolição jurídica da escravidão em 1888, através das ações e narrativas de indivíduos não-negros e membros das classes dominantes que trataram do processo jurídico de abolição, mas a seu modo. O que significa dizer que não houve, por exemplo, reforma agrária e programas que, efetivamente, inserissem os ex-escravizados na estrutura social, sendo a estes relegados, em geral, o espaço da subalternidade.

Pensando-se, por exemplo, nas narrativas sobre o Brasil no âmbito sociológico, é possível citar nomes como Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, autores clássicos do chamado Pensamento Social Brasileiro, grandemente estudados ao longo das décadas e fundamentais quando se trata do processo de modernização do país, mas que, além de

⁷³ O racismo institucional pode ser exemplificado através de um caso ocorrido em março de 2019 na cidade do Rio de Janeiro, quando a deputada estadual eleita em 2018, Mônica Francisco, em uma ida ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro foi encaminhada ao elevador de manutenção do edifício, pois os funcionários, que não a conheciam, deduziram a partir da cor de sua pele que a deputada não estaria ali como tal, mas para alguma outra funcionalidade. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/racismo-deputada-monica-francisco-foi-encaminhada-elevador-de-manutencao-23524731.html>>. Acesso em 20 de março de 2019.

se debruçarem sobre a os efeitos da escravização e pensarem os sentidos para a modernização do país, têm em comum o fato de serem todos: não-negros. Enquanto isso, autores/as negros/as como o já mencionado, Clóvis Moura, por vezes, para não dizer, na maioria das vezes, não têm seus textos nas grades curriculares. Tendo invisibilizados o seu pensamento e pesquisas, que subvertem perspectivas canônicas. Basta que nos lembremos de nossos cursos de graduação/pós-graduação para notarmos a ausência, além de Moura, de nomes como Abdias do Nascimento⁷⁴ e Lélia Gonzalez⁷⁵, em cursos voltados à compreensão da formação do Brasil. Facto é que, ao dizer que “a modernização é racista”, Almeida cria uma ponte com a noção de *lugar de fala* tratada por Djamila Ribeiro, quando a autora, diz: “Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu” (Ribeiro, 2017: 88). Buscam, portanto, Ribeiro e Almeida, explicitar os traços e efeitos do racismo na sociedade brasileira, tratando de suas permanências e reivindicando espaço para as narrativas e reflexões de autores negros/as/xs.

Deste modo, como Pierre Bourdieu trata de sistemas de dominação/opressão que constroem a estrutura da sociedade, colocando seus indivíduos e grupos em constante disputa por poder, Silvio Almeida e Djamila Ribeiro tratam dos embates sociais acerca do processo de invenção/manutenção do racismo. Contudo, no caso dos autores brasileiros, historiando o racismo, propõem a alteração das estruturas sociais que fazem o racismo ser, para parafrasear o sociólogo francês, constituinte de uma estrutura estruturada e estruturante de práticas e simbologias, de indivíduos e da sociedade, de forma geral. A partir deste partido teórico é possível, então, prosseguir com os intuitos deste artigo. No item a seguir, retomo a exposição *Terra em Transe* a partir de três trabalhos que tematizam a questão racial no Brasil

3. A *Terra em Transe* de indivíduos negrxs no Brasil

Dos mais de 400 trabalhos exibidos na mostra *Terra em Transe*, opto aqui por uma análise a partir de três conjuntos que contribuem para explicitar parte do argumento curatorial sobre a questão racial no Brasil. Trata-se de analisar, em primeiro lugar, a fotografia histórica que abre a exposição, na primeira sala, em que um grupo de adultos brancos aparece junto a duas crianças negras em 1929; do conjunto de fotografias no estúdio improvisado pelo fotógrafo durante um bloco de carnaval em 1988 e 1989, em que pessoas não-negras aparecem fazendo uso de *blackface*⁷⁶; e, por fim, de um conjunto de fotografias e de vídeo em que jovens não-brancos assassinados são retratados. Cabe dizer que existem outros trabalhos acerca da questão racial presentes na exposição, como as fotografias de Adenor Gondim e de Miriam Fichtner, que retratam ritos de fé de matriz africana. No entanto, como não busco aqui uma análise da mostra como um todo, nem

⁷⁴ É interessante, neste sentido, o livro *O Genocídio do Negro Brasileiro – Processo de um Racismo Mascarado* (1978), de Abdias do Nascimento em que se contrapõe a perspectiva de Gilberto Freyre acerca da chamada democracia racial. Termo que embora não tenha sido cunhado pelo autor pernambucano, nasce a partir de seu livro *Casa-Grande & Senzala – Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal* (1933).

⁷⁵ Lembremos da comunicação *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1983), realizada por Lélia Gonzalez, por ocasião do IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), em 1980. Neste texto de González, a autora, em dado momento, explicita como o racismo e o sexismo estariam presentes na produção intelectual tomada como clássica das ciências sociais brasileiras, assim, argumenta, por exemplo, acerca de alguns argumentos postos por Caio Prado Júnior em seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo* (1961).

⁷⁶ Termo inglês que traz a junção das palavras *black* = preto + *face* = rosto, que em uma tradução literal para o português seria “rosto preto”. Denomina-se, deste modo, a prática teatral nos Estados Unidos em que atores não-negros pintavam os rostos com carvão de cortiça a fim de representarem personagens negros, em geral, exagerando suas práticas e fisionomias.

mesmo abarcar todas as obras que retratem corpos negros, o recorte escolhido, acima mencionado, busca tratar dos conceitos de *lugar de fala* e de *racismo estrutural* na sociedade brasileira, questões postas pelas próprias fotografias e vídeo, não impostas pelo olhar do pesquisador/autor deste texto.

3.1 A importância da fotografia para a sociologia

A popularização da fotografia se deu no século XIX com a invenção do francês Louis Jacques Mandé Daguerre, chamada de *daguerreotipo*, em homenagem a seu criador, em 1839. E, ao longo deste século, esta tecnologia de apreensão da imagem fora aprimorada⁷⁷. No Brasil, o imperador D. Pedro II fora grande incentivador desta técnica, inclusive atuando como fotógrafo amador, o que contribuiu para a difusão da fotografia neste país sul americano. Fato é que a fotografia ganhou espaço, sendo símbolo do status social das pessoas retratadas que, assim, poderiam prender o presente para apresentá-lo ao futuro. Em análise sobre o contexto camponês da França, no século XX, Pierre e Marie-Claire Bourdieu definiram as fotografias retiradas em cerimônias da vida familiar e coletiva (como casamentos) como sociogramas leigos, ou seja, registros que possibilitavam a apreensão visual da realidade, demonstrando as relações sociais e os papéis sociais existentes (Bourdieu & Bourdieu, 2006: 31). A fotografia teria, neste sentido, um papel fundamental como meio de comunicação e para a construção de identidades.

Deste modo, e conforme os argumentos de De Paula e Marques (2010), a partir da abordagem de obras fotográficas/artísticas, é possível compreender e analisar a realidade dessas obras, pensando-se, portanto, sobre contextos estruturados de relações de poder, circulação e apropriação/consumo cultural. É, neste sentido, que aqui as fotografias presentes na mostra analisada serão consideradas. A partir delas será possível ao trazer os conceitos de *lugar de fala* e de *racismo estrutural*, para considerar a questão do racismo e do lugar social e histórico de pessoas negras na sociedade brasileira. Seguindo este caminho teórico e voltando ao século XIX, igualmente tem-se a fotografia como símbolo de posições sociais. De tal modo, ao pagarem pelo registro de suas imagens em um período ainda inicial de difusão desta técnica e prática, indivíduos demarcavam seu lugar social. A popularização da fotografia, diga-se, então, tratou-se de uma popularização relativa, já que, pensando-se no contexto brasileiro, não eram todos que poderiam arcar com este custo, além disso, o país ainda permaneceu até finais do século XIX sob o domínio de um sistema escravocrata, em que indivíduos negros não eram compreendidos como pessoas, mas como coisas, como objetos pertencentes aos senhores brancos.

Sobre o contexto social brasileiro e a fotografia, é, portanto, interessante retomar o trabalho de Sandra Sofia Machado Koutsoukos - *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* - resultado de sua tese de doutoramento (2006). Neste trabalho, a autora busca compreender, como bem indica o título, as representações de pessoas negras em estúdios fotográficos no Brasil no século XIX. Koutsoukos, para isso, pesquisou álbuns de fotografias de famílias negras, contudo, não encontrou nenhum álbum deste tipo nos diferentes acervos públicos pesquisados, mas diferente de outros autores não acredita que famílias negras não tenham buscado sua representação.

⁷⁷ Se no início era preciso que retratados permanecessem sob a luz do sol por cerca de 20 minutos, este tempo fora reduzido e os estúdios de fotografia ganharam o mundo.

De acordo com acima referida pesquisadora, a formação e a manutenção de famílias compostas por pessoas negras eram difíceis no período escravagista, porém argumenta que a instituição familiar foi fundamental para aqueles que vivenciaram a experiência do cativo e a passagem para o *status* de liberdade. Destarte, mesmo encontrando dificuldade para encontrar álbuns de famílias negras em acervos públicos, não deduziu que eles inexistissem, mas subverteu as perguntas de pesquisa: “(...) por que esses álbuns não foram parar nas coleções particulares, mais tarde adquiridas pelas instituições (pelo menos, nas instituições por mim visitadas)?” (Koutsoukos, 2006:74-75). Desta maneira, a questão se volta não para a inexistência desses álbuns, mas para o *gosto* - tal qual definido por Bourdieu (2011) - dos colecionadores que, como define a autora, em geral, eram homens brancos com posses, que poderiam não ter interesse em adquirir tais álbuns. Bem como, outra possibilidade, seria um maior apego destas famílias negras aos seus retratos, não se desfazendo deles. Ou ainda, segundo a autora, seria possível que tais álbuns tivessem sido desmembrados pelos familiares, com cada um ficando com algumas das fotografias presentes.

Facto é, que Sandra Koutsoukos, no levantamento de fontes, traz algumas questões fundamentais ao presente texto. A autora indica a dificuldade de encontrar arquivos com imagens de famílias negras no século XIX. No entanto, aponta o fato de que, por outro lado, não foi impossível encontrar retratos de indivíduos negros escravizados, libertos e forros. Então, o conjunto de fotografias encontrado por Koutsoukos, em diferentes arquivos, é reunido pela autora em três álbuns analisados com base em três perspectivas: o primeiro evidenciando a relação entre liberdade e escravização; o segundo tratando dos “*typos de pretos*”, retratos estes que eram comercializados como *souvenir* para viajantes; e o terceiro trata das amas, mulheres escravizadas que cuidavam e amamentavam os filhos das senhoras escravistas.

3.2 Duas crianças numa praça

A partir das tipologias elaboradas por Sandra Koutsoukos, acima mencionadas, para os fins deste texto, cabe destacar, aquele conjunto que diz respeito às imagens de pessoas negras para *souvenirs*. Esta tipologia servirá de auxílio à compreensão do primeiro trabalho de *Terra em Transe* a ser aqui analisado. Aquele em que, como mencionado e pode ser visto na Figura 1, traz um grupo de 20 pessoas, entre as quais, duas crianças negras.



Figura 1: Fotografia da coleção Rubens Fernandes Júnior exibida na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

Em *Terra em Transe*, exposição no MAC-CE, na primeira sala, o primeiro trabalho posto a ver pela curadoria de Diógenes Moura se trata de um retrato de 1929, em Poços de Caldas – Minas Gerais da coleção de Rubens Fernandes Júnior. Neste, como dito e visto, duas crianças negras aparecem junto de um grupo de adultos, não-negros, incluindo um padre. Adjunta a fotografia, uma caligrafia rebuscada, presente no verso da fotografia, foi reproduzida na exposição, e em um trecho da legenda/carta lê-se: “os pretinhos... \$ 500 cada um para ficar de mascote” (ver Figura 1). As crianças, tratadas pela alcunha de “mascotes” receberam um pagamento para figurarem no registro.

O impacto da descoberta do porquê da presença de duas crianças negras naquela fotografia foi, então, problematizado pelo curador da exposição, não apenas ao trazer o verso da fotografia, mas a partir de um texto de sua autoria, em formato de crônica, o qual, a despeito de ser longo, deve ser aqui reproduzido integralmente:

A Garganta das Coisas

Uma família unida e feliz que aparece na fotografia, realizada no final do século XIX, alugou por quinhentos mil reais dois garotos negros para servir de “mascote” e “ilustrar” a cena muda. Até um padre aparece na imagem, possivelmente em nome de Deus, mergulhado em seu mundo de perversidade e mentiras. As crianças aos pés de todos eles. Em preto e branco a mancha fotográfica reverbera até hoje em nosso mundo cotidiano. Quantos séculos precisaremos para “resolver” a Lei Áurea? A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Os dois meninos “mascotes” alugados pela família olham para a câmera e já estão simbolicamente mortos. Entre os dois negrinhos alugados e o ano de 1968, as ondas viraram e desviraram o barco da nossa existência até a polícia invadir o restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, e matar com um tiro à queima-roupa no peito do estudante Edson Luiz de Lima Souza. Corte seco: Exu se desespera. As esquinas acordam. Navalha na carne, o povo vai para as ruas e 100 mil corpos gritam, sofrem e sangram. Surge o chamado AI-5. A bomba do Rio Center explode. O papagaio verde e amarelo é depenado. Do lado de cá da cidade um prefeito imbecil manda tanger o povo do crack. No centro da praça eles se erguem, apagam os cachimbos e saem destruindo tudo o que encontram pela frente. Do outro lado de lá o país agoniza mais uma vez e, como numa grande cela, está posto. Ele mesmo, o país que escorre como água embrulhada entre os dedos dos seus próprios filhos. É assim desde Vidas Secas. É assim desde Carandiru. É assim desde que tremeu pela primeira vez. Todos juntos adentro entre as balas de AR-15, dos políticos infames em processo de putrefação, das miniaturas de homens públicos querendo roubar o pão que o diabo já amassou, das cuecas cheias de bosta e dinheiro, das florestas que nos cabem inteiros, dos caboclos, das Juremas encantadas, do boto, do Reino de Oxalufã, do Pastor seguido por multidões, de Glauber Rocha dente por dente, da poesia como “um saco vazio dentro da alma”, do luxo e do lixo gota por gota, das cicatrizes que não se transferem, do navio negreiro navegando por dentro das nossas veias, do pau de arara até a bichinha digital, da facada que eleger o Presidente da República, do ódio encarnado via Wetransfer, do amor Gardenal, do resto de nossas vidas que levaremos para descobrir quem matou nosso filho.

É assim em Terra em Transe. Eu fico.

Motumbá! (Moura, 2018b [texto afixado na parede da exposição *Terra em Transe*]).

Por se tratar do primeiro no interior da exposição, este longo texto dá voz à crítica lançada pelo curador da mostra ao contexto histórico-político de opressão e violência na sociedade brasileira, especialmente, aquele referente à população negra e pobre. E, no que diz respeito à negritude, é através deste texto que propomos um olhar a partir dos conceitos de *racismo estrutural e lugar de fala*. Com este fim, é preciso considerar a fala do curador adjunto aos argumentos de Sandra

Koutsoukos (2006) sobre os retratos de pessoas negras no século XIX que eram feitos com fins de exotização e comercialização. Diferente da colocação do curador: “os dois meninos ‘mascotes’ alugados pela família olham para a câmera e já estão simbolicamente mortos”, para Koutsoukos, em diferentes graus, de escravizados a ferros, os indivíduos negros retratados nas fotografias que reúne e analisa, não estão simbolicamente mortos e, de fato, agenciam olhares e se tornam sujeitos em seus retratos. Deste modo, para a autora, nas fotografias-*souvenirs* se procurava o ser “exótico”, mas apesar do sentido dessa categoria de fotografias ser o de mercadorias, os modelos mesmo que contratados e codificados pelas encenações, não posavam essencialmente como objetos de cena, eles conseguiriam (em maior ou menor grau) se mostrar e também fazer parte da construção dos retratos junto de seus fotógrafos (Koutsoukos, 2006: 235).

Koutsoukos analisa fotografias realizadas em estúdios fotográficos no século XIX, uma situação distinta da imagem trazida na exposição de Moura. Todavia, a partir das colocações da autora, questiona-se: porque duas crianças se deixaram fotografar como “mascotes”? No que diz respeito à sobrevivência de pessoas negras no século XIX, sabe-se que, em muitos casos, sem mencionar aqueles indivíduos escravizados e privados de liberdade, havia enorme dificuldade para sustento. No entanto, esta realidade de dificuldades, bem como argumenta Moura, não se restringiu ao século XIX, analisado por Koutsoukos, ela pode ser estendida até os dias atuais, bastando o olhar acerca das periferias e favelas brasileiras. Então, creio que a proposta de análise de Koutsoukos, sobre as fotografias-*souvenirs*, pode ser utilizada para pensarmos sobre a fotografia presente em *Terra em Transe*, já de 1929. Tais crianças, assim, não estariam simbolicamente mortas, mas agenciando olhares, participando ativamente da fotografia.

Assim, compreendemos a partir de Abdias do Nascimento (1978), Djamila Ribeiro (2017) e Silvio Almeida (2018) que a abolição da escravização foi jurídica e jogou uma massa de pessoas negras na extrema miséria. Assim, podemos tomar o contexto da fotografia acima (Figura 1), feita 41 anos após a assinatura da Lei Áurea, como um *continuum* histórico dos séculos anteriores em que, no Brasil, negros foram escravizados e espoliados, como também indica Diógenes Moura em seu texto acima reproduzido.

Desta forma, parafrazeando uma pergunta posta Koutsoukos acerca do século XIX (2006), proponho um outro olhar sobre a imagem dos garotos-“mascotes”, perseguindo, então, o entendimento do porquê de uma pessoa negra em inícios do século XX, após a abolição jurídica da escravização, se deixar fotografar deste modo. Atentando para um *racismo estrutural* que transmuta crianças negras em animais, que visa lhes retirar o sentido da humanidade, posto pela legenda-carta da fotografia, é possível também trazer questionamentos acerca do porquê de tais garotos aceitarem estar na foto, já que não parecem ter sido forçados fisicamente a estar na imagem e que agenciam olhares, sendo sujeitos da imagem apesar do olhar branco racializador e racista. Não sabemos e, talvez, nunca venhamos a compreender quais as vicissitudes que levaram os garotos a aceitar serem fotografados, mas, mesmo que o olhar branco racista da carta-legenda, os matem simbolicamente, desvelando o *racismo estrutural* da sociedade brasileira, como indica Diógenes Moura, os garotos estavam vivos e estrategicamente lutando por sua sobrevivência em uma sociedade estruturalmente racista. Se deram a ver e, por isso, receberam um provento que, sem dúvida, contribuiu para a sua (re)existência. Um recebimento que não resolve a questão, mas que possibilita outras leituras sobre o seu papel e agência, pois ao tratarmos da morte falamos,

em certa medida, da impossibilidade de ação, e, apesar do horror, tais garotos estavam vivos e lutando por suas existências.

3.3 É Carnaval



Figura 2: Quatro fotografias de Joaquim Paiva exibidas na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

O outro conjunto de imagens, presente na exposição *Terra em Transe*, aqui eleito para análise, é de autoria de Joaquim Paiva, de 1988 e 1989, no bloco de carnaval Pacotão, na cidade de Brasília. Das quatro imagens exibidas (Figura 2) duas aqui interessam, aquelas em que pessoas não-negras exotizam as características e a própria existência de pessoas negras através da prática do *blackface*. Nesta histórica prática, pessoas não-negras pintam os rostos com tinta preta e utilizam símbolos e características atribuídas a população afrodescendente com fins de humor. Em *Terra em Transe*, destacamos duas imagens em que o *blackface* está presente (ver Figura 2), uma em que uma mulher aparece com peruca caracterizando o cabelo crespo, tinta preta no rosto e um *colin* preenchido com espumas exagerando pernas, peitos e nádegas, em referência ao que seria um corpo de mulher negra, contudo, bestializado através de seu olhar. A outra imagem traz cinco rapazes, três não-negros com tinta preta no rosto, um não-negro (o que se nota pela cor de sua pele à mostra nas mãos) com uma máscara de proteção e um quinto, este negro, sorrindo mais que os demais, com tinta branca cobrindo seu rosto e dentro de um caixão em que é possível ler: “lixo atômico”.

Silvio Almeida (2018) com base nos argumentos de Frantz Fanon, teórico negro da Martinica, argumenta acerca de como o processo de exotização torna algumas manifestações culturais em mercadoria, desconfigurando a cultura retratada por meio também de práticas artísticas. E considera,

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios (Almeida, 2018: 57).

Retomando as fotografias em que os fotografados apresentam *blackface*, a partir do argumento posto por Almeida, é possível considerar que nelas há a clara demonstração de um

processo de naturalização da satirização da cultura negra. Entretanto, se no primeiro caso, apresenta-se apenas uma mulher, no estúdio fotográfico improvisado pelo autor da imagem, durante um bloco de carnaval, no segundo, no mesmo contexto, o único jovem negro presente neste conjunto de imagens parece propor a subversão de uma lógica racista. No primeiro caso, temos a satirização pura e simplesmente do lugar social da mulher negra, fato que pode ser encarado como uma naturalização das práticas racistas que atribuem à população negra um lugar subalternizado. Já no segundo caso, ao que tudo indica, propositadamente um jovem negro se coloca em um caixão com uma tinta branca sobre sua pele, parecendo propor o enterro de uma cultura branca e racista. Não sabemos quais foram os acordos entre fotografados e nem entre fotografados e fotógrafo, mas fato é que na segunda imagem, o único negro, que é o mais sorridente dos rapazes, pintou seu rosto de branco e, também por meio da sátira, performando a partir de seu *lugar de fala* (de negro na sociedade brasileira) parece indicar o *racismo estrutural* constituinte da sociedade.

A exposição foi visitada pelo autor deste texto em quatro ocasiões e, ao ouvir as conversas⁷⁸ travadas entre o público visitante em torno da Figura 2, especificamente, as duas aqui analisadas, por duas vezes foi possível ouvir críticas ao uso do *blackface*. Foi possível escutar críticas a esta prática utilizada nas imagens por elas remeterem a um passado (nem tão passado assim, visto a data em que foram feitas as imagens) de satirização da existência negra na sociedade brasileira. No entanto, em ambas ocasiões mencionadas, o incômodo do *blackface* parece ter invisibilizado o fato de que em uma das imagens um indivíduo negro aparece usando tinta branca em seu rosto. Sendo este, inclusive, um dos fatores que corroboram para a eleição destas imagens para serem aqui analisadas. Proponho, portanto, que a tinta branca utilizada pelo indivíduo negro em seu rosto possa ser compreendida como uma ferramenta de subversão e crítica ao *racismo estrutural*.

3.4 Negros e/ou pobres assassinados



Figura 3: Parte do núcleo denominado *Taturagem*, com trabalhos de Wagner Almeida, na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

⁷⁸ A referência neste tipo de análise é o texto de Lígia Dabul (2012) em que a autora trata da análise de conversas travadas entre o público visitante de exposições de arte.

Por fim, o terceiro conjunto de imagens, que neste caso inclui um vídeo, de autoria de Wagner Almeida, merece atenção neste texto. Neste trabalho do artista e fotojornalista, encontram-se fotografias de jovens presos e, no vídeo, presente na mesma sala, luzes e sirenes policiais embalam as dores e gritos de agonia de famílias na periferia de Belém, capital do Pará, que perderam seus jovens rapazes vítimas da violência. Este trabalho do artista e fotojornalista se conecta perfeitamente ao argumento curatorial, apresentado por Diógenes Moura no texto acima, *A Garganta das Coisas*, em que o curador faz crítica ao transe das consciências no que diz respeito ao genocídio da população jovem, pobre e, sobretudo, negra, que, segundo as estatísticas, são as maiores vítimas de assassinatos violentos no país. A série de fotografias de Wagner Almeida, denominada *Taturagem*, foi realizada em Belém, em 2016, e, de acordo com o *Atlas da Violência* do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), no ano em questão, o estado do Pará registrou 3.597 assassinatos de homens negros, enquanto, no mesmo ano, somaram-se 257 assassinatos de homens não-negros⁷⁹. Assim, no vídeo mencionado, denominado *Corpo no Local*, de 2018, também realizado em Belém, o fotógrafo registra cenas de crimes, de assassinatos de jovens na periferia da capital paraense. Ou seja, ao longo de 7'54", mostra os corpos que entraram para as referidas estatísticas de assassinatos, bem como as dores de seus familiares.

Efetivamente, o conteúdo do trabalho de Wagner Almeida é chocante, revoltante e doloroso, mas, além disso, denuncia o que Abdias do Nascimento (1978) já expôs há décadas atrás: há em curso uma prática de genocídio da população negra. No caso de *Taturagem*, trata-se do extermínio da vida, ao passo que em seu mencionado livro, Nascimento expõe como de distintas formas, histórica e cotidianamente, a sociedade brasileira funciona na contramão da chamada “democracia racial”, exterminando pessoas negras física e simbolicamente. É, neste sentido, que o trabalho de Wagner Almeida aborda um dos efeitos do *racismo estrutural* focalizado por Silvio Almeida (2018). Ou seja, com uma estrutura racista, a sociedade brasileira ainda não teria, de fato, implementado a chamada “democracia racial”, noção que, embora não cunhada pelo autor, foi difundida a partir da obra de Gilberto Freyre (1933), pois pessoas negras são, inclusive, fisicamente as maiores vítimas de assassinatos no país. Ser negro em uma sociedade estruturalmente racista seria, portanto, um risco à vida. Daí a necessidade indicada por Silvio Almeida (2018) e Djamila Ribeiro (2017), de transformação das estruturas sociais, pois, sem esta mudança efetiva, vidas, cultura e saberes negros estariam sob constante ameaça de extermínio.

4. Considerações finais

Ao tomar a exposição *Terra em Transe*, de curadoria de Diógenes Moura, optei por seguir parte dos argumentos que o conjunto de trabalhos e os textos curatoriais apresentam acerca da negritude no Brasil. Existem outros trabalhos que tratam das religiões de matriz africana e epistemologias advindas da população afro-brasileira. No entanto, seguindo a lógica do percurso curatorial através do primeiro registro fotográfico presente na mostra, bem como o primeiro dos textos no interior da exposição, tomamos a via de discussão sobre o racismo no país. Entretanto, é preciso notar que embora a exposição traga esta questão, como mencionado anteriormente, artistas negros/as/xs não somam grande parte dos/as/xs expositores/as/xs. Destarte, propusemos a partir da sociologia uma aproximação com os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*.

⁷⁹ Fonte: *Atlas da Violência*, do Ipea. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/filtros-series/3/violencia-por-raca-e-genero>. Acesso em 03 de maio de 2019.

No final deste breve texto, pergunto, portanto, qual seria o viés argumentativo da exposição caso mais artistas negros e mulheres estivessem presentes como produtores de narrativas? Esta pergunta é meramente retórica, pois não é esta a realidade considerada para análise. Assim, na *Terra em Transe* de Moura, embora a questão do *racismo estrutural* seja tratada e problematizada, isto se faz em um contexto expositivo em que a maior parte dos/as/xs artistas são pessoas não-negras, que pensando a partir do conceito de *lugar de fala*, possuem outros lugares socialmente constituídos para seus discursos e práticas em relação aquele ocupado por pessoas negras na sociedade brasileira.

O agenciamento dos olhares e as trocas simbólicas e práticas entre fotografados/filmados e seus fotógrafos/artistas não é palpável, elas se deram nas interações cotidianas individualmente. Entretanto, tais registros historicizam e, por serem colocados no contexto da exposição através do olhar curatorial de Moura, entre as diversas questões postas pela exposição, problematizam as raízes racistas da sociedade brasileira. Demonstrando como o racismo, em consonância com os argumentos postos por Ribeiro (2017) e Almeida (2018), é constituinte da estrutura social que guia as condutas dos indivíduos e grupos que juntos conformam o Brasil.

Sendo a exposição analisada em sua maior parte composta por fotografias, é importante considerar com Bourdieu e Bourdieu (2006), que este meio expressivo possui um papel de relevância não apenas para a comunicação, mas para a construção de identidades. Deste modo, através das fotografias é possível valorizar como também deslegitimar tais identidades. Assim, a abordagem das fotografias analisadas neste texto buscou compreender os contextos estruturados de relações de poder, circulação e apropriação/consumo cultural (De Paula & Marques, 2010). A Figura 1, desta forma, apresenta tanto a imagem original com sua dedicatória que deslegitima a humanidade de duas crianças negras, ao passo que o curador da exposição explicita o *racismo estrutural* que contextualiza a imagem, no entanto, aqui propus outra leitura para esta imagem, uma em que tais crianças agenciam sua sobrevivência à despeito do racismo que constituía/constitui a sociedade brasileira. Igualmente, a Figura 3 explicita tal racismo e o espectro da violência que ronda a população jovem negra e periférica. Por fim, no caso da Figura 2, conta-se com fotografias realizadas no mesmo contexto social, histórico e cultural, todavia, enquanto em uma fotografia do conjunto uma mulher reforça estigmas sociais atribuídos às mulheres negras no país, a outra das fotografias traz um rapaz negro que a partir de seu *lugar de fala* subverte/explicita a lógica racista.

Desta maneira, as noções de *lugar de fala* (Ribeiro, 2017) e *racismo estrutural* (Almeida, 2018), foram aqui trazidas pois debatem a estruturação da sociedade brasileira, averiguando e expondo as disputas e efeitos do racismo no Brasil. Conceitos estes que, a partir da exposição *Terra em Transe*, se mostram palpáveis. Portanto, os trabalhos aqui reunidos e analisados, embora não resumam a exposição, que segue inúmeros caminhos, demonstram a urgência (e lentidão) da efetivação da chamada “democracia racial”, mito/promessa enunciada e difundida a partir do trabalho de Gilberto Freyre (1933), mas que, como é possível ver e argumentar por meio/a partir dos trabalhos expostos em *Terra em Transe*, ainda não ocorreu no Brasil. Sendo, então, a dita “democracia racial” mais parte de um discurso hegemônico, que na disputa pelo poder social, cultural e político, apaga e subverte os fatos cotidianos que permeiam de violências, físicas e simbólicas, as vivências negras na sociedade brasileira. Cabendo, por fim, os questionamentos: quando a dita “democracia racial” sairá do âmbito do discurso e, efetivamente, protegerá a

população negra brasileira? Ou ainda, seria esta lógica de democracia a que resolverá a questão do racismo no país ou seria melhor, efetivamente, recorrermos às epistemologias das populações negras e mesmo indígenas a fim de transformar, de fato, a estrutura social no que diz respeito à condição de sua população socialmente minoritária?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Sílvia (2018). *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento.
- Bentes, Ivana (2002). Terra de fome e sonho: O paraíso material de Glauber Rocha. Fundación Santillana (Org.). *Ressonâncias do Brasil*. Santillana del Mar: Fundación Santillana.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Razões práticas – Sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papirus Editora.
- Bourdieu, Pierre & Bourdieu, Marie-Claire (2006). O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, 26, pp. 31-39.
- Dabul, Lígia (2012). Sociabilidade e os sentidos da arte: conversas em exposições. Bueno, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 291-303). São Paulo: Editora do Senac.
- Freyre, Gilberto ([1933] 2018). *Casa-grande & senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- González, Léila (1983). Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: Silva, Luiz Antônio Machado *et alii*. (Orgs.). *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos* (pp. 223-244). Brasília, ANPOCS.
- Heinich, Nathalie (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, pp. 373-390.
- Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (2020). *Atlas da Violência*. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/filtros-series/3/violencia-por-raca-e-genero>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Koutsoukos, Sandra Sofia Machado (2006). *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. (Tese de doutoramento). Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.
- Macedo, Aline (2019, março 19). Racismo: Deputada Mônica Francisco foi encaminhada a elevador de manutenção. Rio de Janeiro: *Jornal Extra*, 15 de março de 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/racismo-deputada-monica-francisco-foi-encaminhada-elevador-de-manutencao-23524731.html>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Mindêlo, Olívia (2019). Uma Terra que Arde. *Revista Continente*. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/217/uma-terra-que-arde>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Moura, Clovis 1988. *Sociologia do negro Brasileiro*. São Paulo: Editora Ática.
- Moura, Diógenes (2018a). A Exposição Terra em Transe. Texto de parede da exposição *Terra em Transe*. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE).
- Moura, Diógenes (2018b). A Garganta das coisas. Texto de parede da exposição *Terra em Transe*. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE).
- Nascimento, Abdias do (1978). *O genocídio do negro brasileiro – Processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- O’Doherty, Brian (2002). *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Paula, Silas de & Rodrigues, Kadma Marques (2010). A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte. *Revista de Ciências Sociais* (Fortaleza), v. 41, pp. 17-26.
- Paulino, Rosana (2016). *O negro nas artes visuais no Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSAqLsHvVf4>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Prado Jr., Caio (1961). *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, Djamilia (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Rodrigues, Kadma Marques (2011). *As cores do silêncio – Habitus silencioso e apropriação de pinturas em Fortaleza (1924-1958)*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora.

Guilherme Marcondes. Pós-doutorando (bolsista PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará. Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Dr. Silas Munguba, 1700 - Campus do Itaperi, Fortaleza, CE, CEP: 60.714.903, Brasil. ORCID: 0000-0001-6114-7944. E-mail: gui.marcondess@gmail.com.

Receção: 09-11-2019
Aprovação: 10-04-2020

Citação:

Marcondes, Guilherme (2020). Imagem e Negritude: racismo estrutural em uma “Terra em Transe”. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 74-90. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a6

CONHECER A NOVA GAIA – 4400. O HIP-HOP E A CONSOLIDAÇÃO DAS CENAS CULTURAIS JUVENIS EM PORTUGAL

TO KNOW NOVA GAIA - 4400. HIP-HOP AND THE CONSOLIDATION OF YOUTH CULTURAL SCENES IN PORTUGAL

CONNAÎTRE LA NOVA GAIA - 4400. LE HIP-HOP ET LA CONSOLIDATION DES SCÈNES CULTURELLES JUVÉNILES AU PORTUGAL

CONOCER LA NOVA GAIA - 4400. HIP-HOP Y LA CONSOLIDACIÓN DE ESCENAS CULTURALES JUVENILES EN PORTUGAL

Lídia Pinheiro

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: O objetivo deste artigo assenta na apresentação dos resultados de uma investigação realizada sobre o *hip-hop* e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal, em particular, na cidade de Vila Nova de Gaia. Quando se aborda a questão das (sub)culturas juvenis é possível observar que estas se afirmam através da adoção de uma determinada estética, postura e sonoridade, que no caso do *hip-hop* passa, sobretudo, pela transformação do próprio movimento numa *arma política* que exige direitos a uma vida melhor. O nosso principal foco prende-se, portanto, com a compreensão de como este movimento cultural se desenvolve na cidade eleita, assim como o papel que desempenha na construção identitária dos jovens pertencentes à vertente do *rap*.

Palavras-chave: *hip-hop*, cenas musicais, (sub)culturas juvenis, identidade.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present the results of an investigation conducted on *hip-hop* and the consolidation of youth cultural scenes in Portugal, particularly in the city of Vila Nova de Gaia. When addressing the issue of (sub)youth cultures it is possible to observe that they are affirmed through the adoption of a certain aesthetics, posture and soundness, which in the case of *hip-hop* is above all the transformation of the movement itself into a *political weapon* that demands the right to a better life. Our focus, therefore, is on understanding how this cultural movement develops in the chosen city, as well as the role it plays in the identity construction of young people belonging to *rap*.

Keywords: *hip-hop*, music scenes, (sub) youth cultures, identity.

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article repose dans la présentation des résultats d'une recherche menée sur le *hip-hop* et la consolidation de las scènes culturelles des jeunes au Portugal, en particulier, dans la ville de Vila Nova de Gaia. Quand on aborde la question des cultures de (sous)cultures juvéniles est possible de constater qu'elles s'affirment par l'adoption d'une certaine esthétique, posture et sonorité, qui dans le cas du *hip-hop* passe, surtout, par la transformation du mouvement lui-même en une *arme politique* qui exige droit à une vie meilleure. Notre objectif principal est donc de comprendre comment ce mouvement culturel se développe dans la ville élue, ainsi que son rôle dans la construction identitaire des jeunes appartenant au volet du *rap*.

Mots-clés: *hip-hop*, scènes de musique, (sous)cultures juvéniles, identités.

RESUMEN: El objetivo de este artículo se basa en la presentación de los resultados de una investigación realizada sobre el *hip-hop* y la consolidación de escenas culturales juveniles en Portugal, particularmente en la ciudad de Vila Nova de Gaia. Al abordar el tema de las (sub) culturas juveniles, es posible observar que se afirman mediante la adopción de una cierta estética, postura y sonoridad, que en el caso del *hip-hop* pasa, sobre todo, por la transformación del movimiento en un arma política que exige derechos a una vida mejor. Nuestro enfoque principal está relacionado, por lo tanto, con el entendimiento de cómo este movimiento cultural se desarrolla en la ciudad elegida, así como el papel que desempeña en la construcción de identidad de los jóvenes pertenecientes al *rap*.

Palabras-clave: *hip-hop*, escenas musicales, (sub) culturas juveniles, identidad.

4400 Gaia Nova, Candal meu Candal orgulha a terra a gente prova
Beira-Rio a Vila D'este, Quebrantões a Cabe-Mor
Agora aumenta o volume hardcore isto é pa gente que mora em
4400 Gaia Nova, Candal meu Candal orgulha a terra a gente prova
Coimbrões a Canidelo da Cimopre pra Afurada
Baixa o vidro aumenta o volume, tráfico vida pesada.
(Deau, 2012)

1. Introdução

O presente artigo prevê a exposição dos resultados obtidos através da investigação realizada no âmbito do mestrado em sociologia⁸⁰ sobre a análise da interligação entre juventude, identidade e movimento *hip-hop*, em particular a vertente do *rap*, no contexto sócioespacial de Vila Nova de Gaia (Pinheiro, 2019). A investigação recaiu sobre o contributo para o conhecimento das realidades juvenis inerentes ao movimento *hip-hop*, assim como da construção identitária dos jovens a par das suas perspetivas, vivências e percursos de vida. A escolha do tema ergueu-se perante um interesse pessoal da investigadora, que deve ser realçado, em temas relacionados com a cultura *hip-hop* e, conseqüentemente, com o processo que orienta a criação da identidade juvenil. Assiste-se, portanto, a uma dupla hermenêutica que consideramos ser de extrema importância, dado a possibilidade de desenvolvimento e profundidade assinaláveis para a investigação. Nas palavras de Pierre Bourdieu (1996: 17):

O amor da arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se fundado no seu objecto. É para se convencer de ter razão em (ou razões de) amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologetico que o crente dirige a si próprio e que, além de ter pelo menos como efeito redobrar a sua própria crença, pode ainda despertar e convocar os outros para a mesma crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz do dia aquilo que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula informadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística e ao prazer que a acompanha, a sua melhor justificação, o seu elemento mais rico.

A investigação teve como eixo principal os jovens de Vila Nova de Gaia pertencentes ao movimento *hip-hop*, com destaque para a vertente do *rap*. Perante as especificidades do objeto de estudo mencionado, as questões surgiram: *Qual o papel da cultura hip-hop na génese, desenvolvimento e consolidação das cenas culturais juvenis em Vila Nova de Gaia? Qual a importância do hip-hop no concelho de Gaia e a sua aformação no quadro do país? Quais as trajetórias e percursos dos jovens da cena?* Perante tais questões equacionamos a hipótese de que, de facto, o movimento *hip-hop* ao ser considerado uma nova realidade cultural juvenil leva ao crescimento do interesse para novas leituras, tendo em vista formatos que levam a repensar o espaço e a estrutura societária (Martins, 2012: 67). Dito de outra forma, o *hip-hop* auxilia o entendimento das culturas contemporâneas, uma vez que é interpretado como um vetor de comunicação e identificação, ao mesmo tempo que possui dispositivos de força no coletivo, de fusão e pertença, dando origem à reivindicação de direitos identitários (Martins, 2012: 67).

Perante tal hipótese e com a necessidade sentida de aproximação da investigadora à realidade social estudada, optamos pela escolha de um caminho direcionado para uma metodologia

⁸⁰ Dissertação intitulada “4400 – Nova Gaia. O *hip-hop* e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal.” realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia – Curso de 2.º Ciclo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, orientada pela Professora Doutora Paula Guerra, defendida no dia 07 de novembro de 2019 e referenciada neste artigo como Pinheiro (2019).

qualitativa. A metodologia qualitativa, de acordo com John W. Creswell (2007: 186) ocorre num cenário natural em que o investigador se desloca ao local onde se encontra o seu público alvo, o que permite ao mesmo ter um conhecimento mais aprofundado sobre os atores sociais e/ou local e, desta forma, estar envolvido nas experiências reais do seu objeto de estudo. Assim, considerando o caminho metodológico escolhido, procedeu-se à escolha de duas técnicas primordiais que visaram a resposta às questões anteriormente levantadas: pesquisa e análise documental – de artigos de jornal/revistas e entrevistas a atores sociais que participam na cultura *hip-hop* em Vila Nova de Gaia desde os seus primórdios, bem como a análise das canções de artistas gaienses – e entrevistas (em forma de história de vida) – sendo que foram realizadas dez entrevistas a jovens *rappers* da cidade de Vila Nova de Gaia com o intuito de conhecer as suas realidades, opiniões, valores, sentimentos e representações perante o *hip-hop*. De seguida, faremos uma breve explanação das abordagens da juventude(s), culturas e subculturas juvenis, passando pelas cenas. Posteriormente, e seguindo ainda uma linha teórica, apresentaremos a relevância do movimento *hip-hop*. Por fim, passaremos à apresentação e análise dos testemunhos dos jovens, que reconhecemos como portadores da informação mais fidedigna.

2. Informação ao Núcleo⁸¹

Juventude(s), culturas juvenis e (sub)culturas

Quando se aborda o conceito de *juventude* no âmbito sociológico o seu surgimento data os finais dos anos 20 do século passado, através dos estudos da Escola de Chicago. Caracterizava-se por ser um conceito intimamente ligado a termos biológicos como, por exemplo, patologias e desequilíbrios. Segundo Machado Pais (1993: 33) o conceito de juventude pode ser analisado de acordo com duas componentes “como aparente *unidade* (quando referida a uma fase da vida) e como *diversidade* (quando estão em jogo diferentes atributos sociais que fazem distinguir os jovens uns dos outros)”. A fase da juventude caracteriza-se por ser uma fase da vida instável, uma vez que os primeiros conflitos entre os indivíduos se verificam nesta fase (Conde, 1990; Pais, 1993). A presença das duas componentes mencionadas reforça a perspetiva de que aquilo que se torna fundamental compreender na juventude não são apenas as semelhanças entre indivíduos, mas sobretudo aquilo que os distingue.

Assim, a juventude não se caracteriza por ser socialmente homogénea, dado que existe vários fatores distintivos entre os indivíduos, como é o caso dos interesses, origens sociais e perspetivas futuras (Pais, 1993: 33). Portanto a juventude, por um lado, apresenta-se como um conjunto aparentemente homogéneo e, por outro lado, como um conjunto heterogéneo. Por outras palavras, Pais (1993: 34-35) quer dizer com isto que a juventude se vê homogénea quando se compara com outras gerações e heterogénea quando é avaliada como um conjunto social com atributos sociais que são fatores de diferenciação entre os jovens. A complexidade inerente ao conceito de juventude dá origem a um novo conceito: *cultura juvenil*. Este conceito define-se como o sistema de valores atribuídos socialmente à juventude, ou seja, valores presentes na vida de jovens com diferentes meios e condições sociais (Pais, 1993: 54). Contudo, os jovens, nomeadamente, os da sociedade britânica deixaram de acreditar nos valores globais que nela estavam impostos e, por esse motivo, assistiu-se à criação de múltiplas *subculturas juvenis*, que eram entendidas como possíveis culturas desviantes quando comparadas com a cultura dominante

⁸¹ Título inspirado na canção de Fuse “Informação ao Núcleo” de 2001.

das gerações mais velhas. Tendo em conta a complexidade e multidimensionalidade das subculturas juvenis consideramos crucial uma atenta análise às diferenças entre as mesmas e no próprio contexto interno. São duas as dimensões fundamentais na interpretação das subculturas juvenis: a noção de resistência e os rituais de consumo.

Ora, a noção de resistência enquanto resistência simbólica acaba por ser transversal a todas as dimensões das subculturais juvenis. Expressa-se na apropriação que as subculturas fazem do estilo e do significado que lhe atribuem sendo que a utilização de um vestuário e *look* próprios se tornam elementos de transmissão de uma ideologia (Guerra & Quintela, 2018: 31). No que respeita aos rituais de consumo acabam por apropriar e inverter significados culturais através do consumo de moda, música e outros bens de lazer quotidianos. É através destes rituais que a subcultura revela o seu “segredo” de identidade e comunica os seus significados interditos (Williams, 2001: 576 in Guerra & Quintela, 2018: 31).

O conceito de subculturas com o passar dos tempos foi substituído por outros. Como substitutos surgiram os conceitos de *tribo* e de *neo-tribalismo* que assumiram um grande relevo em torno das culturas e das sociabilidades juvenis. O principal objetivo passava pela compreensão de um novo contexto social marcado pela existência de novas comunidades, resultado do desejo de pertença (Guerra & Quintela, 2018).

Das (sub)culturas às cenas

Apesar dos conceitos substitutos mencionados, o de *cena* foi aquele que despertou um maior interesse e aplicabilidade em diferentes áreas, como a sociologia, a geografia e a antropologia, devido à capacidade que possui de leitura do espaço, na sociedade urbana contemporânea (Guerra, 2010: 441-442). Este conceito surgiu em 1940 ao ser utilizado por jornalistas de modo a caracterizar os modos de vida marginal e boémio dos indivíduos associados ao *jazz* (Bennett e Peterson, 2004: 2). Surge, ainda, associado a “estudos sobre sonoridades de locais específicos, com o intuito de torná-los (ou pretender torná-los) teoricamente mais inovadores do que realmente são, enquanto que outros autores o adoptam no sentido de dar conta de um espaço cultural que transcende o espaço local.” (Guerra, 2010: 441). Assim, podemos afirmar que as cenas caracterizam os indivíduos que se identificam com determinado estilo musical e os espaços que são eleitos para a realização e reprodução das práticas sociais próprias de cada grupo.

A perspetiva de Bennett e Peterson (2004: 6) propõe a leitura do conceito de cenas de modo tripartido: cenas locais, translocais e virtuais. No que concerne às cenas locais, são encaradas como a atividade social que ocorre num determinado segmento geográfico ao longo de um determinado período de tempo onde produtores, músicos e fãs percebem o seu gosto musical comum. As cenas translocais referem-se a cenas locais amplamente espalhadas e que aludem formas distintivas de música e estilos de vida, como os festivais de música, dado que envolvem a interconexão de diversas cenas locais, atraindo indivíduos com diferentes gostos (Bennett & Peterson, 2004: 6). No que se refere às cenas virtuais, estas caracterizam-se pela proliferação na internet de grupos de fãs dedicados a artistas e/ou grupos, acontece que os indivíduos estão separados geograficamente, mas é-lhes possibilitado o diálogo mundial. No fundo, o conceito de cena é encarado como instrumento interpretativo, que deve, por um lado “conduzir a uma análise de interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam a expressão

cultural coletiva.” e, por outro lado, proporcionar “uma cartografia rica das relações das cenas musicais com outras cenas culturais – como a teatral, a literária e a cinematográfica -, dando enfoque tanto ao seu caráter heterógeneo, quanto aos fatores unificadores e, deste modo, questionando a rigidez do modelo subcultural.” (Guerra & Quintela, 2018: 203).

3. A cena *hip-hop* de Vila Nova de Gaia

As origens do movimento *hip-hop* remetem para os subúrbios de Nova Iorque, local onde estavam presentes inúmeros problemas – violência, pobreza, tráfico de droga, racismo – surge relacionado com vários fatores, quer de caráter social, mas também económico, cultural e político (Gravato, 2017: 49). Deste modo, é possível afirmar que o *hip-hop* surgiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de *status* social para jovens, numa comunidade, em que as instituições de apoio não marcavam presença. Assim, surge associado a várias expressões da cultura de rua da juventude urbana (Simões, 2010: 33). O movimento acaba por constituir uma ética e estética inovadoras para a juventude pobre, com o principal intuito de criar uma alternativa ao modo de vida dos jovens, valorizar a cultura popular e as diferenças étnico-raciais. A ligação de três vertentes⁸² faz com que o *hip-hop*, tanto do ponto de vista performativo como do ponto de vista do consumo, forme um movimento cultural único (Simões, 2010: 34). Portanto, as vertentes dizem respeito ao *graffiti* que constitui a vertente visual, o *rap* – inclui o *mcing* e *djing* – constitui a vertente musical e, por fim, o *breakdance* que remete para a vertente gestual do movimento. Achamos conveniente lembrar que o *hip-hop* é fruto de diversos processos históricos, culturais e socioeconómicos o que leva a que as próprias vertentes não sejam projetadas como um todo, mas se caracterizem pelo resultado natural de circunstâncias existentes no meio envolvido (Gravato, 2017: 59).

O *hip-hop* em Portugal surgiu na primeira metade dos anos 1980. José Simões (2010: 9) refere:

Naquela época, a cultura *hip-hop*, enquanto tal, era relativamente desconhecida e o *breakdance* surgia como uma forma de dança com impacto visual imediato e aparentemente sem necessidade de quaisquer requisitos, para além de uma evidente destreza física e sentido rítmico.

Na década de 1990 surgiram as primeiras bandas de *rap* português e, conseqüentemente, alguns foram os êxitos comerciais que se tornaram referências incontornáveis, como o tema *Nadar* dos Black Company. Logo, é no final da década de 1980 e início da de 1990 que o *hip-hop* assume em Portugal contornos de um movimento, devido à presença de um número significativo de praticantes – especialmente em Lisboa e no Porto – que viria a traduzir-se na primeira geração de *hip-hop pers*, nas diferentes vertentes. Tal como aconteceu no resto do mundo, Portugal não fugiu à regra no que toca à ascensão e difusão do *hip-hop*, algo que se justifica pelo crescimento interno do meio e pela sua heterogeneidade (Simões, 2010: 147).

Em Vila Nova de Gaia, o espaço predileto da nossa investigação, o *hip-hop* desde cedo despertou curiosidade nos jovens e, por esse motivo, mostrou ser um movimento de fácil adesão. Nos primórdios da difusão do *hip-hop* em contexto gaiense locais como a Estação de General

⁸² Ressalvamos o facto de o conceito de *hip-hop* diferir nos variados estudos, assim como as vertentes que podem ser consideradas parte integrante do movimento. Nesse sentido, optamos por expor aquelas que são indiscutíveis.

Torres e o Hard Club⁸³ foram espaços essenciais para a propagação do movimento por toda a cidade, dado que eram locais onde os jovens se reuniam para pôr em prática as habilidades constituintes das diferentes vertentes e também para participar em concertos e festas em que o *hip-hop* era a principal atração (Público, 2017)⁸⁴. Recentemente, o Jardim do Morro, tem-se tornado um espaço dedicado à demonstração do talento gaiense nas diferentes vertes do *hip-hop*, assumindo-se portanto como um “espaço digno para jovens artistas de Gaia e da região”.⁸⁵

Artista(s)	Nome do álbum	Ano de edição
Dealema	<i>Arte de Viver</i>	2010
	<i>A Grande Tribulação</i>	2011
	<i>Alvorada da Alma</i>	2013
Mundo Segundo	<i>Mixtape Volume II</i>	2011
	<i>Segundo o Ancião</i>	2014
	<i>Sempre Grato</i>	2016
Fuse	<i>Caixa de Pandora</i>	2016
Deau	<i>Retiessências</i>	2012
	<i>Livro Aberto</i>	2015

Tabela 1: Descrição detalhada dos artistas, álbuns e anos de edição
Fonte: Elaboração Própria.

Nos movimentos sociais características como a linguagem, a simbolização e a narrativa daquilo que se fez ou se faz, o que aconteceu ou acontece, constituem oportunidades de construção e de luta social (Silva & Guerra, 2015: 13). Todas as características mencionadas marcam presença nas letras de canções e podem ser tidas em conta na interpretação das mesmas. Neste sentido, procedemos a uma análise detalhada das canções *rap* através do modo como o discurso é elaborado, quais os interlocutores a que se destinam, os sentimentos que transmitem e os principais temas que abordam. Para esta análise escolhemos nove (ver tabela 1) álbuns lançados no período entre 2010 e 2019 de artistas como Dealema, Mundo Segundo, Fuse e Deau.

No total, foram analisadas 124 canções, sendo que destas sete são instrumentais. Das 117 canções passíveis de contabilização para análise, assiste-se à utilização da primeira pessoa do singular (Eu) em 66,7% das letras. em 23,1% o discurso apresenta-se numa combinação entre o Eu e o Nós. Apenas em 6% das canções o discurso apresenta-se na primeira pessoa do plural (Nós). A presença da terceira pessoa do singular (Ele/Ela) está presente em 7.7% das letras. No que se refere aos interlocutores, os artistas dirigem-se sobretudo a um Tu (singular), ou seja, a uma pessoa específica ou algo considerado individualmente (52,1%). Em 14,5% das letras os artistas dirigem-se a várias pessoas, o que revela a relação existente entre o locutor e o locutário – familiares e/ou amigos – quando tal acontece as letras expressam temas como o amor e recordações de momentos entre estes. O principal objetivo da análise das letras das canções era, portanto, perceber o tipo de mensagens que os artistas escolhidos pretendem passar a quem os escuta e quais os principais temas presentes. São vários os temas que podemos destacar, no entanto, consideramos relevante realçar aqueles que estão presentes em maior número nas canções: em primeiro lugar, a força individual de cada artista, essencialmente na realização daquilo que se propõem diariamente. Em segundo lugar, por um lado, sentimentos de crítica e denúncia de problemas inerentes à sociedade,

⁸³ Funcionou no período de 1997 a 2006 em Vila Nova de Gaia. Desde 2008 encontra-se situado no Mercado Ferreira Borges, na zona histórica da cidade do Porto.

⁸⁴ Informação disponível em: <https://www.publico.pt/2017/02/06/p3/noticia/historia-e-historias-do-rap-do-porto-em-documentario-1827692>.

⁸⁵ Informação disponível em: <http://www.cm-gaia.pt/pt/noticias/dealema-encheram-no-jardim-do-morro/>.

como o trabalho precário, o mundo das drogas, da discriminação e, por outro lado, sentimentos de motivação e amor. Segundo Davide Gravato (2014: 1754) “um MC pode escolher o tema e abordagem que entender, mas o conhecimento de causa de ve partir do que ele experienciou.”, perante esta perspetiva, constatamos que as canções *rap* apresentam elementos de narrativa, ou seja, muitas vezes exibem “o propósito de aconselhar, com uma dimensão utilitária, um ensinamento moral; outras vezes, atêm-se a histórias do quotidiano” (Lourenço, 2010). Assim, denotamos uma possível aproximação de um MC a um narrador (Walter Benjamim, 1983, cit. por Lourenço, 2010), uma vez que assistimos ao relato de acontecimentos que o próprio presencia e vive diariamente

4. Vontade de saber o 4400 – Nova Gaia

Eis chegado o momento de expor detalhadamente os resultados obtidos através da realização das entrevistas – em forma história de vida – a dez jovens *rappers* de Vila Nova de Gaia. De forma introdutória, percebemos que o *hip-hop* é considerado um recurso pertinente nas práticas socioeducativas, uma vez que possibilita a reflexão sobre os jovens que o compõem, assim como os seus contextos, percursos de vida, construção identitária e participação social (Alves *et al.*, 2016: 39). Ao longo da realização das entrevistas optamos pela trajetória escolar/profissional como último eixo de auscultação, isto porque os jovens entrevistados numa fase final da entrevista teriam mais à vontade para abordar questões com teor pessoal, no entanto, aquando da análise preferimos inverter o sentido e colocar esse eixo em primeiro lugar, devido à necessidade de apresentação dos principais atores sociais da investigação. Delineando um breve retrato sociodemográfico dos entrevistados revelamos que os jovens são das freguesias de Avintes, Canidelo, Mafamude e Vilar do Paraíso, Pedroso e Seixezelo e Santa Marinha e São Pedro da Afurada. Todos são do sexo masculino e em termos etários têm idades compreendidas entre os 18 e os 23 anos. A cidade de Vila Nova de Gaia teve uma ligação muito próxima com o percurso escolar dos entrevistados, uma vez que as escolas que frequentaram se localizam nesta cidade. Apenas um dos jovens entrevistados no momento da investigação se dedicava ao *rap* na totalidade, após a conclusão da Licenciatura em Música, variante de Produção e Tecnologias da Música o jovem encontrava-se no processo de produção do segundo álbum e produção de trabalhos de outros artistas, contudo, o próprio jovem não refere que esta seja a profissão, tal como podemos comprovar pelo excerto⁸⁶ abaixo:

Acabei o curso, também estou a acabar o álbum, vai sair este ano e depois disso tudo amainar vou andar com o resto da vida para a frente (...) ainda não entrei no lado profissional. O pouco lado profissional que tenho é continuar a gravar pessoas, já faço desde os 16 anos, continuo a gravar pessoas em casa, no meu pequeno estúdio.
Miguel, 23 anos, licenciado em Música

Nenhum dos outros entrevistados é *rapper* vinte e quatro horas por dia. A maioria ainda estuda e outros já estão inseridos no mercado de trabalho. Dois jovens abandonaram a escola precocemente, antes do término do ensino secundário. Um referiu que tomou a decisão de abandonar a escola, uma vez que sentia a necessidade de ter a sua independência financeira.

Não que tenha sido vontade dos meus pais eu sair da escola que não foi, óbvio. Nenhum pai quer que o filho abandone a escola, mas eu própria senti-me na obrigação

⁸⁶ Por uma questão de ética todos os entrevistados foram designados por um nome fictício ao longo da investigação, salvaguardando deste modo, o anonimato e a confidencialidade.

de... ya tipo, eu 'tava na escola e na escola o que eu tinha era aquela situação de pedir dinheiro aos meus pais, então eu a pedir dinheiro aos meus pais sabia que podia faltar com alguma coisa em casa, sei lá, tipo a meio do mês a minha mãe andar aflita para... pronto, meter dinheiro em casa e eu sentia-me culpada por isso, por a minha mãe não ter para me dar a mim. Então, a melhor coisa que eu fiz e não 'tou arrependido disso... por conquista a minha liberdade, senti que 'tava na altura, 'tava com 17 anos e eu senti que 'tava na altura de ambicionar as minhas coisas, não ter que andar 'olha aí oh mãe, orienta aí cinco euros, orienta dez, orienta aquilo' porque todos nós temos as nossas necessidades, não é? Todos nós temos aquela coisa de querer isto, querer aquilo, somos assim, a própria sociedade nos levou a ser assim. Então, eu afastei-me da sociedade e quis eu próprio construir o meu caminho.

Manuel, 22 anos, 11.º ano, área da restauração

O segundo salientou que o facto de ter abandonado o ensino secundário se prendeu com o desinteresse inerente ao universo escolar e, conseqüentemente, a ausência nas aulas. Contudo, este jovem referiu que um dos seus objetivos é voltar à escola para, pelo menos, terminar o ensino secundário. Os restantes jovens, tal como mencionado, ainda estudam, à exceção de um que após o término do ensino secundário ingressou no mercado de trabalho e, atualmente, desempenha funções de fotógrafo, videógrafo e gestor de redes sociais na Escola de Magia do Porto.

Numa fase inicial de modo a percebermos como o *hip-hop*, especialmente a vertente do *rap*, está implementado na vida quotidiana dos jovens decidimos atentar à ascensão ou declínio do movimento na opinião dos entrevistados. Percebemos que a ascensão marca presença e é defendida por grande parte dos jovens, no entanto, a valorização das outras vertentes – *graffiti* e *breakdance* – é aclamada.

Se há coisa que falta no *hip-hop* em Portugal é dar valor às outras vertentes, até para transformar a cultura nalgo maior. Neste momento, só o *rap* é que está, infelizmente, só o *rap* é que está, mas acho que é uma questão de tempo também. acho que as coisas já estão a melhorar, temos o Mr. Dheo [writer]... 'tá tudo a melhorar.

Daniel, 20 anos, 11.º ano, área comercial

Esta ascensão, pode ser justificada de acordo com a perspetiva de um dos jovens entrevistados, pelo facto do *hip-hop* nos dias de hoje se ter tornado 'moda' entre as faixas etárias mais jovens. Apesar da visível opinião de ascensão, o declínio também é referido, é salientado que o *hip-hop* em Portugal já esteve no auge, mas atualmente, devido à pouca diversidade encontra-se em declínio:

Acho que estão os dois, sinceramente. Acho que, mais ou menos, há um anito atrás estávamos num ápice, em que as cenas estavam de facto a subir a escola para um nível em que é preciso viver disto, é preciso comercializar isto e basicamente tudo é possível e estávamos no auge (...). Agora, é assim, acho que estamos numa fase em que sinceramente 'tamos a fazer um bocado do mesmo e acho que secalhar corremos o risco de saturação em que acho que vai haver aqui um ponto de quebra e dar origem a um novo estilo.

Salvador, 21 anos, estudante

Perante estas opiniões, a questão surgiu: *o interesse pelo hip-hop, especialmente pelo rap, surgiu em que altura e por que motivos?* Assim, percebemos que o interesse pelo movimento, por parte dos nossos entrevistados, surgiu de diversos fatores, todavia, a influência por parte de atores sociais próximos, como pais, irmão e amigos, assume o papel principal. Os exemplos familiares são recorrentes no dia-a-dia e, no caso de um dos entrevistados, não foi exceção no despoletar do

interesse pelo *rap*. O pai do jovem na adolescência esteve inserido no movimento através de um grupo de amigos que produzia instrumentais e escrevia canções.

Até aos meus cinco anos, seis anos, ele [pai] ainda se manteve bastante ligado à cultura e eu também não consegui fugir. Ele até quando me apresentava um mp3 para eu ouvir música ele já vinha cheio de músicas de *hip-hop* para me dar um bocado de avanço nesse meu gosto, para desenvolver o gosto.

Gonçalo, 21 anos, estudante

Apesar da facilidade sentida por alguns entrevistados em definir como surgiu o interesse pelo *hip-hop*, reparamos na dificuldade que outros tiveram. Um dos jovens referiu que é difícil explicar as razões para o interesse pelo *hip-hop*, ainda que o seu irmão tenha assumido um papel fundamental nesta questão. O facto de haver diferentes vertentes no *hip-hop*, faz com que este entrevistado estabeleça desde cedo contacto com o movimento – seja através do *graffiti* ou do *skate* que se apresentam como gostos pessoais.

Quando vais na rua e vês um *graffiti* e gostas, aquilo já é *hip-hop*, já é uma forma de expressar *hip-hop* ... desde muito novo [surgimento do interesse pelo movimento], mas definindo assim uma idade, foi entre os oito e os dez anos que foi quando comecei a ter as minhas primeiras impressões, até com o *rap* mesmo, surgiu através do meu irmão que é mais velho que eu seis anos, por isso, já ouvia *hip-hop* na altura e deu-me a conhecer.

Leandro, 20 anos, estudante

Constatamos que família e amigos são mencionados em dois momentos distintos das entrevistas: nas influências e no apoio contínuo que dão aos jovens que, atualmente, são parte integrante do movimento *hip-hop*. A família é considerada pela maioria como um dos principais pilares e fonte de apoio, apesar de não terem presente que há indivíduos que fazem do *rap* profissão. O receio de comunicar à família que estão inseridos no *hip-hop* também marcou o discurso dos entrevistados, pois a ausência de ideias sobre o que realmente é o *rap* está presente na vida dos familiares. Apesar de tudo isto, o conteúdo que achamos relevante deste eixo de análise diz respeito, essencialmente, ao facto dos entrevistados encontrarem nos pais *exemplos* de força, luta e coragem para enfrentar os desafios diários. Percebemos, então, que o apoio e os esforços presentes nas famílias se transpõem para a formação de objetivos a serem alcançados pelos jovens. Tomemos como exemplo:

Os meus pais, para mim, sempre foram vistos como uns guerreiros. Nunca renderam os braços, tiveram diversas adversidades na vida e nunca baixaram os braços, então, eu levo-os como pessoas marcantes na minha vida.

Manuel, 22 anos, 11.º ano, área da restauração

Quando abordados relativamente a uma possível ligação entre a cidade de Vila Nova de Gaia e o *hip-hop*, concretamente o *rap*, os entrevistados não tiveram dúvidas na resposta a dar: existe, claramente, uma ligação. Isto porque:

Na altura em que houve a viagem do *hip-hop* americano a Portugal, pela primeira vez, final dos anos 80 e na década dos anos 90, foi em Gaia e no Porto e também em Lisboa que surgiram os primeiros grupos e os primeiros grandes artistas.

Gonçalo, 21 anos, estudante

A verdade é que os entrevistados atribuem um valor importante à história inerente ao desenvolvimento do *hip-hop* em Portugal e à constante presença de *grandes nomes que começaram* [em Gaia] e *tiveram uma ascensão nacional* (Bernardo, 18 anos, estudante). Em tom de brincadeira um dos entrevistados diz-nos:

Pah, as pessoas às vezes brincam que a maior parte das pessoas em Gaia é *rapper*.
Daniel, 20 anos, 11.º ano, área comercial

A dificuldade de explicar a forma como os gaienses encaram o *rap* também é curiosa, ao mesmo tempo que se foca que artistas de outras zonas do país nos concertos que realizam na zona de Gaia/Porto evidenciam que não têm forma de explicar aquilo que sentem. Apesar da clara importância da cidade de Gaia para o *rap*, alguns entrevistados salientaram que, no momento presente, é perceptível uma característica negativa no *rap* gaiense que passa pelo facto dos artistas serem individualistas e não se ajudarem uns aos outros:

O pessoal muitas vezes [é] cada um por si, [e em] Lisboa não se vê tanto, por isso é que também agora a maior parte do pessoal com *buzz* é de Lisboa.
Marco, 18 anos, ensino secundário, fotógrafo/videógrafo/gestor de redes sociais

A ligação entre a cidade e a vertente do *hip-hop* com maior destaque na investigação – o *rap* – foi notória nos discursos mencionados até então, mas encontramos a exceção no discurso de Miguel (23 anos, licenciado em Música). Este jovem considera que:

O *rap* de Gaia, muitas vezes, foi só um apêndice do *rap* do Porto, nunca houve uma identidade distinta, acho que o *rap* do Porto, se olharmos para a zona do Porto como distrito, onde eu me incluo, eu enquadrado-me como *rap* do Porto hoje em dia porque Gaia não tem essa identidade.

Apesar desta controvérsia, no que respeita a nomes preponderantes na difusão e consolidação do *rap* na cidade de Vila Nova de Gaia e até mesmo em contexto nacional, os entrevistados, salientaram diversos nomes de artistas gaienses: Mundo Segundo, Mind da Gap, Dealema, Deau, Kap, Barrako 27, Ace, Rato54, SuaveYouKnow, Pi, Mundo Secreto e Pack. Mundo Segundo é artista mais aclamado entre os entrevistados, algo que é justificado pelo facto deste artista gravar muitos jovens no Segundo Piso. Também Deau é encarado como o artista que teve um papel fundamental no reconhecimento do *rap* de Gaia a nível nacional:

Acho que também teve um grande papel porque na altura em que ele [Deau] apareceu também ainda não havia isto das redes sociais, da internet e ele conseguiu mesmo por estar sempre a defender a cena de Gaia e Candal e 4400 e tudo mais, conseguiu levar Gaia a todo os país.
Marco, 18 anos, ensino secundário, fotógrafo/videógrafo/gestor de redes sociais

Tendo em atenção a importância do *rap* em Gaia por parte dos entrevistados, achamos conveniente compreender os seus gostos musicais, mediante artistas gaienses. Assim, optamos por pedir a cada um dos jovens que nos indicassem o seu top 3 de músicas de *rap* de artistas de Vila Nova de Gaia. Percebemos que as escolhas recaem sobre artistas da denominada *Velha Escola* (como Mundo Segundo) e da *Nova Escola* (como Kap). Vejamos a tabela 2, onde apresentamos os resultados discriminados.

Entrevistado	Top 3 – canções <i>rap</i> de artistas de Vila Nova de Gaia
Manuel	Sem informação
Daniel	1. Mundo Segundo – <i>Era Uma Vez</i> 2. Deau – <i>Semente</i> 3. Deau – <i>D.E.A.U</i>
Miguel	1. Mundo Segundo feat Virtus – <i>Da Luz à Escuridão</i> ⁸⁷
Salvador	1. Dealema - <i>Léxico Disléxico</i> 2. Pack Da'Wrong Dude – <i>Quebra Cabeças 4</i> 3. Bruceboy – <i>Cravos</i>
Bernardo	Impossibilidade de definição do seu top 3 ⁸⁸
Gonçalo	1. Gomes – <i>Ilumina-me</i> 2. Lójico – <i>À tua espera</i> ⁸⁹
Santiago	1. Dealema feat Ace – <i>Bom Dia</i> 2. Deau – <i>Andorinha</i> 3. Dealema – <i>Sala 101</i>
Leandro	1. Kap – <i>Deitado é infinito</i> 2. Lójico – <i>Vim do nada</i> 3. Kap - <i>-1a</i> ⁹⁰
Rodrigo	1. Mundo Segundo feat Sam the Kid – <i>Tu não sabes</i> 2. Dealema feat Ace – <i>Bom dia</i> ⁹¹

Tabela 2: TOP 3 canções de artistas gaienses

Fonte: Elaboração Própria.

No momento em que foi pedida a divulgação de três canções apercebemo-nos da dificuldade que alguns entrevistados apresentaram. Compreendemos que esta situação se deve ao facto do gosto musical dos jovens estar em constante mudança. Ainda assim, a transmissão de uma mensagem com a qual os entrevistados se identificam a par da maneira como as canções estão escritas são as razões mais visíveis para a fundamentação das escolhas realizadas.

O meu top 3 varia consoante o meu estado espírito. O meu top 3 pode ser numa semana um e numa semana outro.

Gonçalo, 21 anos, estudante

5. O que esperar do futuro...

Após percebermos a importância que o *hip-hop*, especialmente o *rap*, desperta na vida dos jovens entrevistados e na cidade eleita, decidimos interpelar os jovens no que respeita ao futuro, quer a nível do *rap* em Gaia, quer a nível pessoal, especialmente a nível profissional. Assim, as expectativas para o *rap* gaiense dividem-se em três grandes grupos: as positivas, as negativas e as neutras. Ou seja de acordo com alguns dos entrevistados o *rap* em Gaia tem tudo aquilo que é necessário para ter sucesso no futuro:

Ótimas tanto em Gaia como a nível nacional. Mas mais de Gaia são ótimas, pah tem imensos artistas que conheço e até amigos meus pah que não gravam, que não têm nada, mas aquilo para mim, eu 'tar a ouvir e secalhar 'tamos a brincar, mas 'tamos ali a improvisar e 'tamos a fazer uma cena qualquer, portanto eu acho que so tem pra crescer e pra melhorar e o caminho é mesmo pela ascensão [...] não vejo nenhum

⁸⁷ O entrevistado não conseguiu definir o restante top.

⁸⁸ O entrevistado não conseguiu definir o seu top 3, no entanto, salientou o *rapper* Deau como um artista que colocou o nome de Gaia no mapa do *rap* português.

⁸⁹ Para o terceiro lugar do top, o entrevistado escolheu “os projetos ocultos dele [Bruceboy] que eu gosto muito de ouvir” (Gonçalo, 21 anos, estudante). Ou seja, projetos que não estão ao dispor de qualquer ouvinte.

⁹⁰ No final da entrevista, o jovem voltou a abordar esta questão e decidiu modificar as canções dois e três. Assim sendo, em segundo lugar escolheu: Deau – *Andorinha*. Passando a canção do Lójico – *Vim do nada* para terceiro lugar.

⁹¹ O entrevistado não conseguiu definir o terceiro lugar do seu top. Optou por referir um artista: Ace.

impedimento para isso, nós cada vez temos mais meios, cada vez temos mais possibilidade de fazer o que queremos, cada vez há mais liberdade e pessoas a abrirem a cabeça.

Bernardo, 18 anos, estudante

Outros entrevistados afirmaram que devido ao facto das produtoras principais, os meios de divulgação e o acesso facilitado ao mundo do *hip-hop* se encontrar em Lisboa torna baixas as expectativas de futuro:

Sinto que hoje em dia os artistas já não trabalham para dar a conhecer o sítio deles só, mas sim para evoluírem individualmente e, mais tarde, concentrarem-se em Lisboa (...) Lisboa acaba por se tornar, nesta altura, na capital artística em que um artista quando se torna artista vai para Lisboa para se desenvolver.

Gonçalo, 21 anos, estudante

Por fim, existe entrevistados que não tem qualquer tipo de opinião relativamente àquilo que poderá acontecer no futuro, mas salientam a vontade de ver surgir novos artistas e, conseqüentemente, novos e variados trabalhos:

Não tenho expectativas. Não faço a menor ideia do que pode acontecer (...) gostava muito que acontecesse aquilo que acontecia ou aconteceu quando eu entrei no *rap*, que era exatamente haver no sentido de haver muita cena a acontecer aqui, muitos artistas de cá (...) mas o que eu gostava muito que acontecesse era, sem dúvida, que mais pessoas furassem para o círculo *mainstream* e que fosse mais ou menos ao mesmo tempo para que tu conseguisses consentir e perceber o movimento daqui. E haver tipo uns arrastarem-se aos outros e ajudarem-se uns aos outros, isso era o que eu gostava.

Miguel, 23 anos, licenciado em Música

A perspetiva de futuro no *rap* como profissão é vista, por alguns entrevistados, como uma dicotomia. Ou seja, é algo que desejam, mas têm consciência de que pode não acontecer. Por esse motivo, revelaram que apesar de ambicionarem viver do *rap* não é um assunto que gostam de comentar. A fraca expectativa de um possível futuro profissional no *rap* também marca presença. Percebemos ao longo das entrevistas que alguns jovens não veem no *rap* um futuro profissional e responderam a esta questão com firmeza e sem pensar muito. Esta posição é justificada, acima de tudo, pelo facto de não quererem depositar pressão na arte que realizam e pelo facto de poder existir ausência de interesse por parte da indústria e do público nos trabalhos realizados.

As pessoas normalmente ficam com cara de surpreendidas quando eu respondo, mas não (...) ou eu tenho a sorte de o pessoal engrajar comigo e com a cena que eu faço e aí tenho perfeita noção que consigo dar continuidade, ou então se eu nunca passar da cepa torta acho que não há muita forma de andar a lutar por uma cena que eu sei que tanto pode dar, como não dar. Por isso é que também estudo e por isso é que também tenho outras motivações profissionais.

Leandro, 20 anos, estudante

6. Considerações finais

A constante adaptação e moldagem de identidade, assim como a construção e gostos e sociabilidades estão presentes nas diferentes fases da vida dos indivíduos. Encaramos a música – concretamente o *rap* – e as relações de sociabilidade criadas como fatores cruciais para a construção de identidades. A verdade é que os gostos são construídos tendo por base aqueles que nos são próximos e, na maioria dos casos da investigação realizada, o interesse pelo *hip-hop*,

sobretudo pela vertente do *rap*, foi construído através do seio familiar, direta ou indiretamente, constatando a hipótese de que as relações de pares são fundamentais no desenvolvimento dos gostos.

Tendo em atenção o objetivo de perceber a forma como o *hip-hop* está presente no quotidiano dos jovens *rappers*, podemos afirmar que este movimento é crucial para a construção identitária de cada um. Está presente desde cedo nas suas vidas e é considerado como um refúgio e libertador de pensamentos e angústias presentes no dia-a-dia. Concluímos que o apoio que surge dos familiares e do grupo de amigos funciona como a maior fonte de inspiração e segurança que estes dez jovens possuem. Apesar de todas as características inerentes ao *hip-hop*, a globalização e difusão do movimento por todo o mundo levou à alteração de mentalidades e formas de encarar aquilo que o *hip-hop*, especialmente o *rap*, significa para cada indivíduo. Concluímos, portanto, que o individualismo caracteriza o *rap* português, concretamente o gaiense, neste momento.

A opção de analisar detalhadamente o repertório musical gaiense de artistas da Velha Escola tornou-se fulcral para a investigação. Por um lado, tivemos acesso aos principais temas e mensagens presentes em cada canção. Por outro lado, após a realização das entrevistas, reconhecemos que é curioso o facto de algumas músicas analisadas constarem no top três escolhido por cada jovem. Isto leva-nos a concluir que apesar de existir um afastamento geracional entre os jovens e os artistas escolhidos, estes últimos continuam a ter uma influência notória na construção do gosto musical.

Por fim, apesar da importância atribuída pelos jovens ao *rap* um futuro profissional não é visto com certezas, isto devido ao facto dos grandes motores de produção e divulgação se encontrarem em Lisboa. Esta realidade acaba também por diminuir a importância outrora atribuída a Vila Nova de Gaia para a propagação do *hip-hop* a nível nacional. Contudo, é visível a esperança nos discursos dos jovens *rappers* para que Vila Nova de Gaia e, naturalmente o *rap* gaiense, voltem a assumir uma posição de destaque no mapa do *rap* português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Heliana Castro; Oliveira, Natasha Pompeu de & Chaves, Aline Dessupoio (2016). “A gente quer mostrar nossa cara, mano”: *hip-hop* na construção de identidade, conscientização e participação social de jovens em situação de vulnerabilidade social. *Caderno de Terapia Ocupacional UFSCar*. Vol. 24, n.º 1, pp. 39-52.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard A. (2004). *Music scenes: local, translocal & virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Conde, Idalina (1990). Identidade nacional e social dos jovens. *Análise Social*. Vol. XXV, pp. 675-693.
- Creswell, John (2007). *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: Artmed.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock*. Dissertação de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2018). *O resto ainda é Hebdige*. Hebdige, Dick (2018) - *Subcultura. O significado do estilo* (pp. 3-32). Lisboa: Maldoror.
- Gravato, Davide (2014). *Hip-hop português e sua identidade: Uma leitura a partir do álbum Entre(tanto) de Sam the Kid*. Martins, Moisés de Lemos & Oliveira, Madalena (2014). *Comunicação ibero-americana: os desafios da internacionalização*. Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Gravato, Davide (2017). *Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais.
- Lourenço, Mariane Lemos (2010). Arte, cultura e política: o Movimento hip-hop e a constituição dos narradores urbanos. *Psicologia para América Latina* [online], n.19 [citado 2020-06-04]. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=51870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1870-350X.

- Martins, Rosana Aparecida (2012). Associações periféricas de jovens *hip-hoppers* e representações identitárias na cidade. *Cidades, Comunidades e Territórios*, n. 24, pp. 65 – 75.
- Pais, José Machado (1993). *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk*. Alêtheia Editores.
- Simões, José Alberto (2010). *Entre a Rua e a Internet. Um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- Deau (2012). 4400. *Retiessências [...]*. Porto: WESC. Álbum (CD).

Lídia Pinheiro. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciatura em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: lidiapinheiro257@gmail.com ORCID: 0000-0002-3789-922x.

Receção: 28-02-2020

Aprovação: 10-07-2020

Citação:

Pinheiro, Lídia (2020). Conhecer a Nova Gaia - 4400. O hip-hop e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 91-104. ISSN 2184-3805 DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a7

NINGUÉM NASCE VIRIL, TORNA-SE VIRIL. NOVAS REPRESENTAÇÕES DO CORPO MASCULINO NA ARTE CONTEMPORÂNEA”⁹²

ONE IS NOT BORN, BUT RATHER BECOMES, A MAN. NEW REPRESENTATIONS OF THE MALE BODY IN CONTEMPORARY ART

PERSONNE N'EST NE VIRIL, DEVIENT VIRIL. NOUVELLES REPRESENTATIONS DU CORPS MALE DANS L'ART CONTEMPORAIN

NADIE NUNCA VIRIL, VUELVE VIRIL. NUEVAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO MASCULINO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEA

Gabriela Massote Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A partir das teorias de gênero e da noção de corpo enquanto construção social, o artigo discorre sobre o regime de representação imagético do corpo masculino construído enquanto discurso de poder para a naturalização da dominação sobre as mulheres, servindo-se para reforçar o patriarcado enquanto modo de produção de subjetividade junto às instituições sociais. Entretanto, desde a contemporaneidade, novas imagens do corpo masculino conseguiram finalmente escapar dos cânones de virilidade e dos tradicionais códigos binários de representação de gênero, apesar da persistente resistência machista e conservadora.

Palavras-chave: feminismo, virilidade, gênero, representação.

ABSTRACT: From the theories of gender and the notion of body as a social construction, the article discusses the image representation regime of the male body constructed as a discourse of power for the naturalization of domination over women and which served to reinforce patriarchy as a mode of production of subjectivity along with social institutions. However, since contemporaneity, new images of the male body finally managed to escape the canons of virility and the traditional binary codes of gender representation, despite persistent macho and conservative resistance.

Keywords: feminism, virility, gender, representation.

RÉSUMÉ: À partir des théories du genre et de la notion de corps en tant que construction sociale, l'article traite du régime de représentation d'image du corps masculin construit comme un discours de pouvoir pour la naturalisation de la domination sur les femmes, renforçant ainsi le patriarcat comme moyen de produire de la subjectivité avec les institutions sociales. Cependant, depuis l'époque actuelle, de nouvelles images du corps masculin ont finalement réussi à échapper aux canons de la virilité et aux codes binaires traditionnels de la représentation des sexes, malgré la persistance de la résistance machiste et conservatrice.

Mots-clés: féminisme, virilité, genre, représentation.

RESUMEN: A partir de las teorías de género y de la noción de cuerpo como construcción social, el artículo discurre sobre el régimen de representación imagética del cuerpo masculino construido como discurso de poder para la naturalización de la dominación sobre las mujeres, sirviéndose para reforzar el patriarcado como modo de producción de subjetividad junto a las instituciones sociales. Sin embargo, desde la contemporaneidad, nuevas imágenes del cuerpo masculino lograron finalmente escapar de los cánones de virilidad y de los tradicionales códigos binarios de representación de género, a pesar de la persistente resistencia machista y conservadora.

Palabras-clave: feminismo, virilidad, género, representación.

⁹² Este artigo foi apresentado aos Anais do 2.º Encontro Internacional História & Parcerias/ 6.º Seminário Fluminense de Pós-Graduandos em História/ 5.º Jornada do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, realizado de 21 a 25 de outubro de 2019 na Universidade Veiga de Almeida no Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/>

1. Introdução

Um regime de representação construído a partir do repertório de imagens de corpos masculinos difundidas desde a Antiguidade até hoje, tanto na História da Arte como na publicidade ou cinema, formaram um discurso sobre o homem e sua virilidade partindo de um ideal não apenas físico, mas também social. As teorias de gênero e a noção de corpo enquanto construção social, nos auxiliam a refletir como esse regime de representação imagético funcionou enquanto discurso de poder para a naturalização da dominação sobre as mulheres e reforço do patriarcado enquanto modo de produção capitalista e simbólico.

O título do artigo dialoga diretamente com Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo, A Experiência Viva* (1949): “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (Beauvoir, 1980: 11). Beauvoir já denunciava o corpo submetido a tabus, valores e costumes e afirmava que as condições femininas ou masculinas não se originavam de uma ordem natural das coisas. Dados biológicos não justificavam a supremacia masculina ou o mito fálico associado ao corpo do homem. Segundo ela, nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; e sim, o conjunto da civilização que elabora o feminino (Beauvoir, 1980: 11). Assim também devemos pensar a masculinidade. Não se nasce homem, torna-se homem. A virilidade é tampouco um dado natural desde o início. A masculinidade é estruturada em um contexto social, cultural e político e a suas formas de manifestação devem ser compreendidas dentro dos suportes simbólicos construídos em cada sociedade, época e cultura.

A partir dos anos 1960, com os movimentos sociais e as lutas políticas pela liberdade sexual, o tema corpo ganhou releituras em diversas esferas como na política, mídia, artes e ciência e o modelo tradicional falocrático veio, enfim, sendo repensado à medida em que uma nova noção de corpo aparecia. A fim de pensarmos formatos imagéticos enquanto representação de um ideal masculino e sua desconstrução, nos estruturaremos a partir de alguns autores que trouxeram novas perspectivas ao patriarcado e novos paradigmas acerca da família, do sexo e das relações sociais entre o masculino e o feminino.

Apesar de Michel Foucault descrever as experiências de docilidade entre homens e mulheres de formas iguais sem diferenciar as distintas experiências para cada sexo na sociedade moderna, teóricas feministas como Susan Bordo, Judith Butler ou Paul Preciado, concordam que o seu paradigma de controle biopolítico das instituições de poder sobre a população até então, é uma ferramenta analítica útil para pensarmos a desnaturalização das narrativas falocentristas. Foucault entende o corpo enquanto sustentáculo das relações de poder que se articulam na história da sociedade ocidental. A sua análise sobre a sexualidade e conceitos apresentados principalmente nos textos de *História da Sexualidade* (1988) e também o seu conceito de corpos dóceis em *Vigiar e Punir* (1975), abriram as possibilidades para o atual debate sobre sexualidade, identidades e questões de gênero. Segundo Foucault, o corpo dócil é submetido enquanto objeto alvo de poder, manipulável, modelável, treinável, obediente e útil ao modo dominante vigente. A produção de corpos dóceis requer justamente uma ininterrupta coerção direcionada às atividades corporais, desde o trabalho, estudos, sexo e reprodução. Seriam práticas disciplinares aparentemente sutis utilizadas pelas instituições e porque não também, uma repetição de imagens e estereótipos, que controlariam a população em relação a normas de conduta que modelariam as subjetividades.

A masculinidade está, tanto quanto a feminilidade, sujeita às tecnologias sociais e políticas de construção e de controle. (...) É preciso pensar o sexo, pelo menos a partir

do século XVIII, como uma tecnologia biopolítica. Isto é, como um sistema complexo de estruturas reguladoras que controla a relação entre os corpos, os instrumentos, as máquinas, os usos e os usuários. (Preciado, 2014: 79).

Para Pierre Bourdieu - em *A Dominação Masculina* (1999) -, a definição social dos órgãos genitais também é produto de uma construção a partir de escolhas orientadas na qual o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas. E as estruturas de dominação seriam produtos de um trabalho incessante e histórico de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos como as instituições Família, Igreja, Escola e Estado. Segundo Bourdieu, as instituições atuam de forma orquestrada sobre as estruturas inconscientes do sujeito, aplicando desde os primórdios os seus pontos de vista aos dominados, determinando uma construção social dos corpos. À Família coube o papel da repetição da dominação masculina e a imposição da divisão sexual do trabalho e os papéis destinados a cada sexo começando a partir dos exemplos domésticos. À Igreja e sua assumida moral antifeminista coube, através dos textos sagrados e missas, a tecedura de normas quanto aos trajes, moral feminina e dogmas sexuais. Já o Estado reforçaria o patriarcado privado no espaço público, regulamentando legalmente a vida doméstica, aprovando ou não as frágeis leis referentes ao estupro, o não direito ao aborto, a falta de rigidez no cumprimento da ordem contra o feminicídio e outras lutas femininas. E por fim, a Escola que nos transmite todos os pressupostos da representação patriarcal e suas estruturas hierárquicas desde a infância, contribuindo ainda mais para traçar os destinos sociais e as imagens que temos de nós mesmos e principalmente, a fixação de nossa biologia (Bourdieu, 1999: 103). A partir desta base de entendimento, podemos enfim começar a discutir com imagens a formação histórica destes discursos de poder e entendê-las enquanto linguagem da época em que vivemos. E compreendemos enquanto linguagem um mecanismo de manutenção de poder.

2. David de Michelangelo e o *Homem de Marlboro*

O sistema de representação é uma prática de produção de significados. As imagens dos corpos masculinos na História da Arte, no cinema e na publicidade ajudaram a construir o estereótipo do homem como o macho viril, ativo, provedor, trabalhador, pai e marido. Papéis sociais que modelaram ao longo do tempo as nossas condutas e estilos de vida de forma tão familiar e naturalizada, que nos esquecemos que a representação do corpo é uma construção. A imagem do corpo masculino viril como objeto de identificação e admiração serviu de veículo estético por séculos, de forma a reforçar a heteronormatividade que se manteve como o parâmetro na sociedade. Para Stuart Hall em *Cultura e Representação* (1997), a produção de significados está relacionada justamente à manutenção do poder e dirigida a um grupo subordinado. Poder hegemônico e discursivo que opera pontualmente por meio da cultura, da produção de conhecimento e, por que não, da produção de imagens que persistem ao longo dos séculos.

Desde a Grécia antiga, a nudez masculina ocupava um lugar maior, o corpo nu ligado a uma condição sagrada. Estátuas de deuses e heróis nus tinham o fim de atrair os fiéis. A beleza física estava totalmente ligada à virtude divina, mas não só. As estátuas de atletas também eram uma convenção social e a beleza física se relacionava com as qualidades morais do homem, sua educação e, o mais importante, sua virilidade (Corbin *et al.*, 2013: 41). Por mais distante temporalmente que possa parecer, a temática das culturas grega e romana se estende até hoje. Até às décadas de 1950-70 as revistas ainda exibiam imagens de nus masculinos com temas da cultura clássica. Os corpos masculinos nessas revistas exibiam poses, vestimentas e cenários

inspirados nas imagens da cultura clássica, criando assim um verdadeiro álibi, já que a exploração de temas da antiguidade autorizava o uso e comercialização dos nus masculinos, mesmo que para fins eróticos, disfarçados nas revistas de musculação.

A obra *O juramento dos Horácios* (1784), de Jacques Louis David (Figura 1), por exemplo, retrata três irmãos em pé, vestidos para a guerra, com braços com músculos bem definidos estendidos na direção do pai, que ergue três espadas no centro da pintura. Em segundo plano, três mulheres sentadas no canto inferior direito, resignadas. O contraste é evidente. Os homens ostentam expressões de bravura e olhares destemidos. O vermelho de seus trajes remete ao sangue do triunfo e à violência da guerra. Já as mulheres, por sua vez, têm semblantes de tristeza e sofreguidão, as cores das suas roupas em tom pastel e os corpos curvados, sem tônus e submissos à dor. O quadro atesta a virilidade e o voluntarismo dos homens, contrapostos à fragilidade das mulheres. A revista *The Young Physique* (Figura 2) nos anos 1960 e seus modelos de *beefcake*⁹³, aqui neste caso, disfarçado de guerreiro romano, são exemplos de que o corpo masculino camuflado de herói podia ser exibido sem perder seu status viril e preservar os mesmos estereótipos dos cânones clássicos.



Figura 1: O juramento dos Horácios (1784), de Jacques L. David
Fonte: © Musée du Louvre / Erich Lessing.

⁹³ Os modelos *beefcake* nas décadas de 1930 a 1960 eram jovens, bonitos e musculosos em poses atléticas. Embora seu principal público fosse gay, apareciam como se fossem revistas destinadas a promover o condicionamento físico e a saúde, devido à atmosfera conservadora e homofóbica da época.

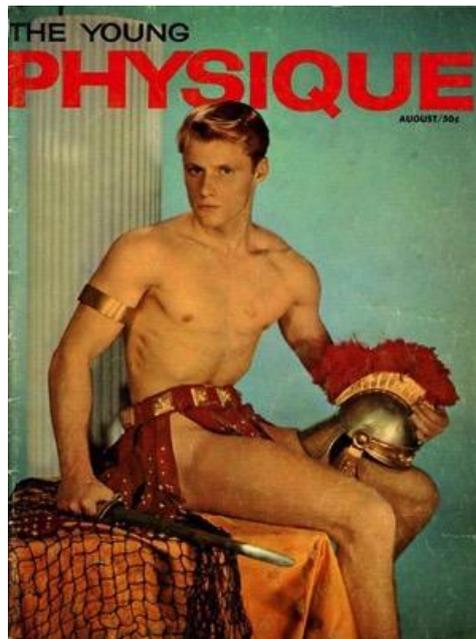


Figura 2: The Young Physique, 1963
Fonte: queer-arts.org.

A distinção de Kenneth Clark entre o “nu” e o “despido” em *The Nude. A Study in Ideal Form* (1984), se faz relevante aqui. Um *nu* estaria dentro da categoria da representação, ou seja, um corpo “vestido” pela arte e produzido pela cultura que celebra a forma humana de acordo com as convenções formais de uma época. Enquanto que, um corpo “despido”, é um corpo sem roupa, fora das representações estéticas e culturais, para quem é permitido um olhar erótico e onde o nu masculino, tipicamente representado como agente e não objeto de desejo, não pode se colocar.



Figura 3: Reprodução de G Magazine #35, 2000
Fonte: Cortesia de BauerStudio / G magazine.

O *Homem de Marlboro*, ícone da geração das décadas de sessenta e setenta, também nos ajudou a construir culturalmente o modelo ideal de macho. O personagem de homem rústico, livre, em contato com a natureza selvagem, com instrumentos para domar ou montar cavalos, vestido

com roupas de couro e jeans, usando chapéu de cowboy americano, sempre fumando ou acendendo um cigarro, não só rendeu bilhões para a indústria do tabaco como marcou gerações. Geralmente as imagens da campanha mostravam homens em exercício de força e, na maioria das vezes, sozinhos e independentes. Corpos musculosos e fortes, cuja virilidade era sugerida pelas posições em que eram fotografados e, literalmente, com as rédeas em suas mãos. O *Homem de Marlboro* e sua excessiva masculinidade garantia ao consumidor a certeza da sua própria heterossexualidade. E foi, todavia, esse cliché, essa construção imagética dos anos setenta, que autorizou ao cowboy brasileiro Esnar Ribeiro a posar nu para a *G Magazine* (Figura 3) já nos anos 2000. Mas não completamente nu, era o personagem do peão macho viril que estava lá.

O nu masculino ainda estava sendo representado sob autorização dos ideais do domínio falocêntrico. Podemos afirmar que o corpo masculino representado nas revistas de nu masculino é ainda uma construção sob a própria ótica masculina. São revistas para homens, produzidas e consumidas na visão masculina: as poses, o enquadramento, o pênis sempre grande e o peito depilado, revelam que ainda há um padrão de nu específico para o corpo masculino, sempre ativo e apolíneo. A beleza grega do nu masculino foi redescoberta no Renascimento italiano por artistas como Michelangelo Buonarroti e sua famosa escultura de cinco metros de mármore do herói bíblico David, que por causa do seu realismo anatômico, se tornou não só umas das obras mais importantes do período, e também ideal máximo de masculinidade, juventude e força heroica, desde uma época em que a nudez masculina pública era demonstração de poder e autonomia (Leopold & Natter, 2013: 40), e nos serve como outro exemplo de signos que se perpetuam até os dias de hoje.

Não podemos deixar de citar as imagens de Alair Gomes e o culto ao corpo apolíneo na arte homoerótica no século XX. O fotógrafo carioca foi um dos maiores cultuadores do corpo nu masculino. Alair celebrou o homem, porém não qualquer homem. O personagem central de suas cenas era sempre jovem, em pleno vigor físico, de sunga, se exercitando nas praias do Rio de Janeiro. Entretanto, além deste seu conhecido exercício *voyeur* na orla da cidade, é interessante pontuarmos sobre sua série fotográfica *A New Sentimental Journey* (1993), realizada durante viagem à Europa e seus registros inusitados e ângulos pornográficos inéditos de David (Figura 4), de quem Gomes escancarou a sexualidade na escultura de mármore. Mais que mera observação da arte estatuária, o que Gomes exaltava era o teor erótico do corpo do mancebo e se contorcia para registrar fotos do seu sexo por debaixo de suas pernas, testículos ou nádegas.



Figura 4: David de Michelangelo em A New Sentimental Journey (1993), de Alair Gomes

Fonte: Sem título, 1983. Fotografia em emulsão de prata sobre papel de fibra. Políptico de 20 | 24 x 18 cm. © Alair Gomes / Cortesia Bergamin & Gomide.

Gomes explorou à sua maneira a nudez masculina em corpos erotizados e sexualizados. Entretanto, ainda que esses corpos estivessem em um lugar inaugural de objeto declarado de desejo, é importante percebermos a sua escolha estética por corpos masculinos idealizados e exaltados em sua grandiosidade máscula e seus atributos físicos. A arte homoerótica, até aqui, ainda funcionava enquanto apologia do corpo ideal e sobrevivência do mito de perfeição de David.

Assim como o *Homem de Marlboro*, David de Michelangelo também colaborou na cultura de massa ou na publicidade como modelo em anúncios que revelavam o corpo masculino a partir de papéis sociais e, mesmo nu, refletia este corpo vestido de certo status e caráter social dominador. Os famosos anúncios de cuecas *Calvin Klein* inaugurados na década de noventa, por exemplo, representam, ainda hoje, uma estetização do ideal do corpo musculoso, remanescente das esculturas gregas, ou, por que não, quinhentos anos depois, releituras de David, que apesar de sensuais, não ofendem os valores normatizadores da história falocrática, não acostumados a ver ideais viris no lugar de objeto. Há uma noção de beleza e sucesso associada à imagem do físico controlado e disciplinado que se difunde na publicidade. Para o corpo enquanto mercadoria, normalmente não existem imperfeições, doenças, falhas, e se estabelece um modelo ideal de exposição corpórea, belo, definido, saudável e produtivo.

Assim como o corpo feminino tem sido objeto constante de especulação do mercado publicitário, com ênfase no aspecto físico da sexualidade e objetificação, não podemos negar que o masculino tem sido alvo de um crescente processo semelhante. Entretanto, é pertinente destacar o crescente narcisismo social e a necessidade de se enquadrar pelo discurso da disciplina do corpo. O homem, na atualidade, deixa-se representar, como é o caso das cuecas Calvin Klein, mas a intenção não é apenas vender as roupas íntimas e, sim, gerar uma sensação, um resultado, um estatuto de virilidade através do seu corpo esculpido (Januario & Cascais, 2012: 142). Como se um corpo de homem, musculoso, não estivesse, jamais, verdadeiramente nu. A musculatura definida também é um produto social, uma armadura.

Assim como a indústria cultural de massa, o cinema também é um importante agente para a difusão em larga escala das construções sociais. Ao longo dos anos os padrões de masculinidade e feminilidade sofreram transformações, porém o princípio básico de homens dominantes versus mulheres objeto permaneceu. Em seu artigo *O Prazer Visual e o Cinema Narrativo* (1975), Laura Mulvey usou a teoria psicanalítica como arma política para demonstrar como o inconsciente patriarcal estruturou a forma de fazer cinema. O paradoxo do falocentrismo seria a utilização de imagens de mulheres castradas para dar significado ao seu mundo. A função da mulher no inconsciente patriarcal seria justamente simbolizar a ameaça da castração pela ausência do pênis. Essa construção freudiana, enquanto argumento político de Mulvey, serviu para justificar a imagem do corpo feminino no cinema enquanto uma reprodução da linguagem patriarcal. A mulher precisa ser exibida como objeto sexual passivo para o deleite visual ativo do homem. A heroína frágil castrada que implora que o mocinho fálico a salve. Este estereótipo é bastante óbvio na construção de personagens como por exemplo, o espião inglês James Bond, homem branco, heterossexual, dominador, forte, inteligente, com várias amantes mulheres, que no roteiro serviam apenas para o deleite da fantasia masculina.

De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, segundo Mulvey, a figura masculina não permitiria o peso da objetificação sexual sobre si. O homem é sempre o ativo. Desta forma, o espectador se identificaria com o protagonista masculino heroico e haveria um sentimento de onipotência. As características glamorosas ou sexuais de uma estrela do cinema masculina, por exemplo, não passariam pelo erotismo objetificado e sim, uma identificação de ego e poder de quem o assiste.

Vivemos numa cultura que encoraja homens a pensarem sobre si a partir dos seus pênis e sua representação como mito fálico. Essa construção simbólica de que o falo é representado pelo pênis colabora justamente com o discurso de uma superioridade masculina. Todavia, para a psicanálise de Sigmund Freud, o falo nada tem a ver com o órgão sexual masculino na sua forma literal. O falo psicanalítico significaria a representação de uma completude, de um não sentimento de falta, o qual as mulheres teriam representado visualmente em seu órgão sexual⁹⁴. O falo que é uma ideia, um conceito e não uma parte do corpo, o símbolo de fecundidade, de poder, a construção de uma ordem simbólica não condicionada a gênero algum – que poderia inclusive dizer a respeito de muitas mulheres fálicas – se tornou, ao longo do tempo, iconicamente representado pelo pênis, o que contribuiu enormemente para a construção do discurso da dominação masculina. Ou seja, o falo também é uma criação da cultura, não faz parte da biologia humana e ninguém nasceu com um. Não é o mito do falo que fundamenta uma visão de mundo hierarquizada. E sim, uma visão de mundo organizada segundo a divisão de gêneros, que constituiu o falo enquanto um símbolo de poder masculino e organizou uma relação de superioridade inscrevendo-a na biologia. “Existe o falo mítico, o símbolo cultural da masculinidade e existem os pênis de carne e sangue.” (Bordo, 2000: 43). Ao desconsiderar o falo como construção imaginária do pênis, o genital masculino perde seu papel de representação do poder, ou seja, ele retorna ao corpo tornando-se apenas mais um órgão que o compõe.

⁹⁴ Referente a publicação de Sigmund Freud em seu texto *Organização genital infantil* de 1923.

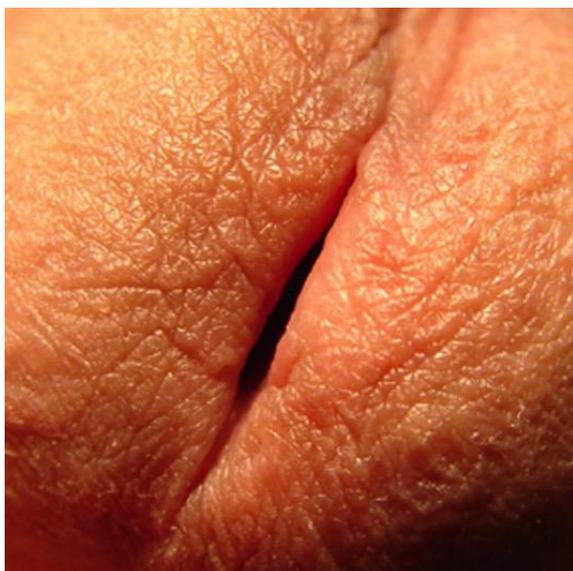


Figura 5: Deus é menina e menino, de Marco Antonio Portela, 2007
Fonte: Fotografia digital, impressão inkjet, 40 x 40 cm, cortesia do artista

A enigmática imagem do artista carioca Marco Antonio Portela (Figura 5) ilustra bem o texto de Mulvey, além de nos ajudar a pensar a ambiguidade do corpo biológico sem gênero predeterminado. A princípio não sabemos identificar para qual parte do corpo estamos olhando, mas a partir do título *Deus é menina e menino* chegamos a pistas sobre a fluidez que um corpo pode assumir. Portela fotografa com uma macro lente a glândula do seu próprio pênis, o que não fica claro de imediato já que o que vemos é apenas o corte, a invaginação, uma imagem que remeteria mais a um pedaço do corpo feminino. A invaginação ampliada no representante do falo dialoga diretamente com o mito da castração⁹⁵ em Freud, ou seja, a ameaça de perder o pênis que constrói o imaginário masculino e que, talvez, justifique a necessidade de se estar agarrado ao falo e a necessidade de dominação sobre as mulheres, representantes da ameaça simbólica Brasil

3. O Homem Objeto e a Barriga Tanquinho

A partir de tudo isso, nos perguntamos: como a sociedade atual representa e significa o corpo masculino? Existe um modelo e um imaginário de corpo masculino possível que não passe por essa representação histórica? A identidade masculina exige um processo de atenção constante, uma eterna vigilância das emoções e do corpo. A vigília masculina a seu próprio respeito ainda é presa ao modelo hegemônico de masculinidade, fundamentado nas ideias de força, virilidade, liderança e no interdito “homem não chora”? Pode o homem escapar da ordem do falo? É fundamental a afirmativa que um regime dominante de representação construído pode sim ser contestado, além de pensarmos estratégias que subvertam o processo de representação.

Se o corpo masculino representado na publicidade ou no cinema ainda está vestido dos ideais falocêntricos e o *cowboy* de outrora era o selvagem Homem de Marlboro e os meninos sonhavam

⁹⁵ A primeira discussão publicada de Freud sobre o complexo de castração aparece em seu estudo de caso Little Hans (1909), cuja mãe relatou ter dito ao filho que se continuasse a tocar seu pênis, ela pediria ao médico que o cortasse. Na psicanálise freudiana, a angústia de castração refere-se a um medo inconsciente da perda do pênis originário durante o estado fálico do desenvolvimento psicosssexual que duraria toda a vida. De acordo com Freud, quando o menino torna-se consciente das diferenças entre os órgãos genitais masculinos e femininos, ele assume que o pênis do sexo feminino foi removido criando-se uma angústia que seu pênis será cortado por seu rival, a figura do pai, como punição por desejar a figura da mãe.

em ser John Wayne, em *O Segredo de Brokeback Mountain*, o ousado drama dirigido por Ang Lee, lançado no ano de 2005, os jovens vaqueiros representados por atores do alto escalão hollywoodiano, símbolos da masculinidade absoluta, eram homossexuais. O roteiro se fez polêmico pontualmente por trazer esses dois personagens caracterizados pela imagem dos ícones mais representativos da virilidade na história do cinema hollywoodiano e desconstruí-lo.

O estímulo maior do nosso problema reside justamente na crença de que a maneira de se ler a história pode ser ressignificada e os cânones desconstruídos. Partimos da hipótese de que a maior propagação de imagens do corpo masculino nu e sua consequente naturalização favorecerão a desconstrução de conceitos binários de gênero e permitirão a colagem de novos significados a esses corpos e se possível, propor a construção de uma nova iconografia, a qual discutirá os papéis sociais dos gêneros de forma múltipla e menos rígida. Sendo assim, nos interessa artistas que invertem a lógica patriarcal dominante e propostas artísticas que articulam posicionamentos contrários ao conservadorismo e promovem estéticas disparadoras de novas significações e possibilidades. Movimentos reversos, como a propagação e expressão de um outro modelo de corpo masculino, sugeririam uma problematização nas relações sociais e nos parâmetros atuais de cultura, assim como um ruído na naturalização histórica dessa dominação.

Paradigmaticamente, podemos perceber o ponto de vista do homem sobre o seu próprio corpo e sobre o da mulher, no entanto, sabemos menos como a mulher viu o corpo do homem. As mulheres sempre ocuparam o lugar de quem é observado, representado e desejado. Ou seja, o objeto passivo, enquanto os homens ocuparam o outro lado, o lado do sujeito ativo (Vicente, 2012: 198). Há poucos estudos sobre mulheres que abordaram o erotismo do corpo masculino, entretanto, ao contrário de Alair Gomes em suas fotos de praia e do homoerotismo que celebrou por anos a perfeição física propagando um tipo másculo ideal, a também carioca Anita Boa Vida, em seu vídeo a *Ilha dos Prazeres*⁹⁶, exerce seu voyeurismo na mesma praia, usando a ironia como linguagem estética. Como uma crítica à objetificação sexual da mulher, Boa Vida filma rapazes na praia a partir de um lugar histórico de inversão na Arte. Esses rapazes estão ali para seu deleite de observadora. É ela quem observa. Ao contrário de Alair Gomes, ela não está ali para exaltar o corpo físico, o que ela exalta é a possibilidade de ter a seu dispor tantos corpos diferentes para o deleite do seu olhar feminino ativo.

Uma outra artista, a francesa Louise Bourgeois, também apresentava os seus comentários ao corpo masculino. A obra *Fillete* (1968), por exemplo, é uma escultura de látex em formato de um pênis de vinte e três centímetros de comprimento e sete polegadas de circunferência que se chama *Fillette*, o que em francês significa "garotinha indefesa". Bourgeois disse uma vez para a *New York Magazine*⁹⁷: "Não tenho nada contra o pênis. É o portador", em uma óbvia referência ao falo freudiano. O trabalho era ao mesmo tempo ambíguo, pois a peça pendurada poderia ser confundida com o torso do corpo de uma mulher, e desta vez teria o mito fálico encarnado no próprio feminino.

⁹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Hw0ZJW7kcWE. Acessado em 20/04/2020.

⁹⁷ Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/the-heroic-louise-bourgeois6-4-10.asp> Acessado em 20/04/2020.

A brasileira Márcia X, no início dos anos noventa, realizava instalações e performances que tinham como principal estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e vice-versa, fundindo elementos que estão situados nas convenções sociais e códigos morais em posições antagônicas. *Fabrica Fallus* era o nome da série de trabalhos em que eram utilizados pênis de plástico comprados em *sex shops* e acoplados a todo tipo de enfeites femininos, apetrechos infantis e religiosos. Muitas das peças eram dotadas de movimento e som e passível de interação com o público, de forma pueril. Através da desconstrução desses objetos, retirando-os da sua condição inicial, Márcia destruía conceitos impregnados, ironizando o símbolo máximo do poder e da masculinidade, o pênis ereto.

Se as mulheres são submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, os homens também são prisioneiros da representação vigente. O privilégio masculino impõe a todo homem o dever de afirmar a todo tempo sua virilidade. O estudo crítico dos homens e das masculinidades se divide em duas grandes perspectivas teóricas: as críticas das formações das identidades sexuais materialistas e pós-estruturalistas. Os defensores do ponto de vista materialista resgatam fundamentos sociais e institucionais, mais ou menos estáveis, sobre os quais repousa a produção das normas masculinas, ao passo que a proposição pós-estruturalista se esforça para desvelar ambiguidades, instabilidades e contradições dessas normas.

Conforme vimos anteriormente, sob a perspectiva materialista, o patriarcado operava através de um conjunto de estruturas econômicas, políticas e sociais e os homens controlavam a produção industrial, cultural e o corpo das mulheres. Avançou-se assim a ideia de uma “masculinidade hegemônica”, que encarnava a legitimidade do patriarcado, a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. A masculinidade é hegemônica quando existe correspondência entre os ideais culturais e o poder institucional. No entanto, essa ideia de masculinidade, como bloco homogêneo e monolítico foi submetida a muitos tipos de críticas, à medida em que foi sendo oferecido uma percepção mais ampla das maneiras de ser de um homem, suas diferenças e contradições (Corbin *et al.*, 2013: 160).

O emprego abusivo da visão hegemônica, poderia, portanto, obscurecer o que poderia haver de fluido na masculinidade e, assim, as análises pós-estruturalistas tomaram distância, a partir dos anos 1980, de qualquer estrutura binária fixa, como masculino/feminino ou cultura/natureza. Se, até aqui, víamos o gênero enquanto um conjunto estratificado de discursos sociais e o sexo biológico mais ou menos estável, sob a ótica pós-estruturalista tais afirmações podem ser redutoras. O pós-estruturalismo não rejeita o mundo material, mas insiste sobre a possibilidade de diferentes discursos concomitantes. A fim de evitarmos o reducionismo sociológico e acreditando na subjetividade e agência de cada indivíduo, reunimos então, noções de ambas perspectivas.

Respeitando a noção de fluidez do gênero, principalmente a partir de Judith Butler, entendemos que há uma noção de pluralidade intrínseca à masculinidade. A utilização de ambos os modelos de pensar a masculinidade nos são complementares e enriquecedoras. Desta forma, nos enriquecemos para entendermos politicamente a noção de patriarcado sem mascarar seu caráter social dominante, mas também nos aproveitamos metodologicamente da possibilidade de transformação subjetiva de cada indivíduo. Essa filósofa Judith Butler em *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade* (1990) dialoga com a máxima “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” de *O Segundo Sexo* (1949) de Beauvoir e também defende a desnaturalização das

perspectivas de gênero conectadas ao sexo do nascimento e questiona de que maneira os sujeitos são convocados, desde antes mesmo de seu nascimento, a corresponder às determinações da binaridade masculino e feminino. Butler ainda acrescenta às teorias de Foucault, de quem é seguidora, que os corpos e as identidades de gênero não podem ser apenas representados como passivos instrumentos do meio sem agência ou subjetividade. O gênero é sim construído culturalmente, mas há um “eu” que absorve essa construção individualmente (Butler, 2003: 29). Para Butler (1990), há uma ordem naturalizante que exige total coerência entre o sexo biológico e um gênero compulsoriamente heterossexual que atrapalha nossa crítica e desconstrução. Justamente por isso, devemos analisar o aparato de produção mediante o qual os sexos são estabelecidos, bem como a manutenção da ordem que se dá pela repetição de atos, gestos e signos do âmbito cultural que reforçariam a construção dos corpos masculinos e femininos. Sendo assim, devemos compreender o gênero como uma identidade fluida, desvinculada dos condicionantes binários masculino x feminino, e desta forma a opressão sobre os gêneros poderá ser questionada de maneira mais eficaz, sem a obrigatoriedade de fixarmos qualquer determinação social sobre eles.

O discurso hegemônico heteronormativo masculino impõe condutas, comportamentos e subjetividades a fim de enquadrar os indivíduos às normas preestabelecidas, entretanto o corpo trans nos oferece novas linguagens. As imagens desses corpos “desobedientes” são fundamentais precisamente por serem capazes de desestabilizar o discurso que naturaliza o sexo em seu aspecto biológico e a fixação do gênero acoplado a um órgão sexual.



Figura 6: Cuts: A Traditional Sculpture de Heather Cassils, 2011

Fonte: Homage to Benglis, 2011, c-print, 40 x 30 inches. Cassils with Robin Black. Cortesia da artista e Ronald Feldman Gallery, New York.

Heather Cassils é uma artista performática e *body builder* canadense. Seu trabalho usa o corpo de forma escultural, integrando feminismo, arte corporal e estética masculina. Cassils usou um domínio de fisiculturismo e nutrição para passar da identidade feminina a um corpo masculino, com tratamento hormonal para ganhar vinte e três quilos de músculo ao longo de vinte e três semanas em uma transformação muscular tradicionalmente de homens. Na Figura 6, acima, Cassils com seu corpo feminino transformado na performance *Uma escultura tradicional* de 2011, atualiza as proporções perfeitas do nosso já conhecido ícone David. Este exemplo é uma grande

demonstração da apenas aparente intransponível contradição entre biologia e gênero, o que contribui e muito para dar visibilidade social aos grupos sexuais que vivem as censuras político-culturais atuais ou que estão em ascendência saindo da clandestinidade, principalmente no Brasil, o país que mais mata. Este exemplo é uma grande demonstração da apenas aparente intransponível contradição entre biologia e gênero, o que contribui e muito para dar visibilidade social aos grupos sexuais que vivem as censuras político-culturais atuais ou que estão em ascendência saindo da clandestinidade, principalmente no Brasil, o país que mais mata pessoas trans no mundo⁹⁸.

4. O macho desconstruído

É importante percebermos, todavia, que se as teorias de gênero avançam e os artistas nos promovem gatilhos para questionar a heteronormatividade, o corpo nu masculino e seu cânone viril continua resistindo a fim de manter seu *status quo* dominante. Assistimos no Brasil de 2017 a uma onda conservadora, desde a censura da exposição *Queermuseu, Cartografia da Diferença* em Porto Alegre em setembro deste ano, à agressão da filósofa Judith Butler no aeroporto de Congonhas em novembro e à acusação de pedofilia contra o MOMA-SP após a performance “*La Bête*”, do artista carioca Wagner Schwartz, mesmo depois da instituição garantir que não havia conteúdo erótico no trabalho. Na obra em questão, o artista nu deitado na sala do museu, inspirado na obra *Bichos* (1965) da artista brasileira Lygia Clark, se disponibilizava para manifestação do público, que podia tocá-lo, modificar sua posição, atuar sobre ele como se fosse um brinquedo. Uma criança, de cerca de quatro anos, acompanhada pela mãe, aproximou-se do artista e seguiu a proposição tocando-o em seus pés e canela, ato que foi utilizado como difamador dos bons costumes.

Acreditamos que toda a censura acontece primordialmente pois o corpo nu masculino, ao contrário do corpo feminino, nunca pôde ser vulgarizado, falado, aproximado, objetificado. O nu masculino se transformou em uma espécie de tabu, congelado no tempo, passando ao largo das teorias feministas, muito preocupadas em sua maioria com o corpo feminino. Se o conjunto dos papéis sociais e dos sistemas de representação que definem o masculino e o feminino não podem mais se reproduzir enquanto tais, e a hegemonia viril não mais aparece como pertencente a uma ordem natural das coisas e nem compreendida como uma questão de anatomia, estaria então a virilidade em crise? Ou neste caso, os homens estariam em estado de crise, em parte porque adotaram certas formas de virilidade?

Precisamos pensar que a heterossexualidade ainda é a ideologia em vigência no Brasil e os jogos de poder político se fazem sim a partir desta linguagem (Tiburi, 2018: 20). Em 2018, o eleitorado, em maioria⁹⁹ homem, branco, hétero e conservador, elegeu um militar de extrema direita para presidente, ao perceber que as condições nas quais ele reinava absoluto e a masculinidade dava as principais cartas, mudaram de forma dramática. Apesar do avanço dos estudos de gênero, o brasileiro machista não se sente confortável em um mundo heterogêneo e diversificado. Ele ainda considera que a família nuclear e heterossexual é a única possível e esse formato patriarcal estava perdendo espaço para formatos mais fluidos. Os valores morais pregados

⁹⁸ Segundo dados da ONG *Transgender Europe* em novembro de 2018. Disponível em: <https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/>. Acessado em 20/04/2020.

⁹⁹ Ver: <https://www.cartacapital.com.br/politica/eleitor-tipico-de-bolsonaro-e-homem-branco-de-classe-media-e-superior-completo/>. Acessado em 20/04/2020.

pela extrema direita, da tradição, família, propriedade e Deus acima de todos passou a ser uma esperança de manutenção do *status quo* e uma resposta aos avanços das minorias.

Segundo matéria na Revista *Época*, em novembro de 2018, esse homem branco vendo a economia ruir, já não poderia ser o único provedor para sua família. Ao mesmo tempo que em crise financeira, vivia uma crise identitária assistindo a cultura à sua volta mudar. Houve um homem negro ocupando a presidência norte-americana, uma mulher ocupando a cadeira presidencial no Brasil, movimentos feministas esfuziantes com reivindicação de salários igualitários, campanhas contra assédio, população de imigrantes aumentando e políticas públicas a favor de grupos minoritários. Todo este conjunto representava um pacote bombástico e ameaçador ao seu lugar de privilégio e, portanto, o recém-eleito governo brasileiro precisa também ser visto como uma tentativa de manutenção da ordem patriarcal (Borges & Ciscati, 2018)¹⁰⁰.

A contínua obediência dos homens a uma noção de masculinidade que não pode mais ser plenamente realizada nos termos antigos, levou-os a colocar maior ênfase em sua capacidade de dominar e controlar por força física e terrorismo psicológico abusivo. Se, na arena pública, os homens não podem mais reivindicar o controle patriarcal e suas chefes podem ser mulheres, esses homens se sentiram incentivados a realizar os rituais de dominação patriarcal na esfera privada, por exemplo. E como consequência, a incidência de violência masculina contra mulheres aumentou¹⁰¹ (Hooks, 2004: 127).

A violência não só aumentou como também foi justificada pelo Ministro da Justiça Sérgio Moro, que publicou em sua conta no *Twitter* em agosto de 2019¹⁰²: “Talvez nós, homens, nos sintamos intimidados pelo crescente papel da mulher em nossa sociedade. Por conta disso, parte de nós recorre, infelizmente, à violência física ou moral para afirmar uma pretensa superioridade que não mais existe.” O próprio Presidente Jair Bolsonaro já deu diversas declarações misóginas. Frases como: “Ela não merece ser estuprada porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia. Não faz meu gênero. Jamais a estupraria.”, em dezembro de 2014, se referindo à deputada federal Maria do Rosário¹⁰³ ou ainda em abril de 2017, sobre sua própria filha¹⁰⁴: “Eu tenho cinco filhos. Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher.” O episódio mais recente foi também em agosto de 2019, quando fez piada sobre o comentário sexista de um internauta via *Facebook* sobre a beleza da primeira-dama francesa, Brigitte Macron¹⁰⁵.

O jornalista norte-americano Will Carless, especializado em cobertura de crimes de ódio e extremismo nos Estados Unidos do *Reveal*, *The Center for Investigative Reporting*, declarou em

¹⁰⁰ Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-macho-bolsonarista-em-questao-23212524>. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰¹ No Brasil, foram 1.047 casos de feminicídio em 2017 e 1.173 casos no ano passado. A cada duas horas, uma mulher morre assassinada vítima de crime de ódio, segundo o site G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-feminicidio-crescem-no-brasil.ghtml>. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰² Disponível em: https://twitter.com/sf_moro/status/1159166897243545600. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰³ Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.html>. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-eu-tenho-5-filhos-foram-4-homens-a-quinta-eu-dei-uma-fraquejada-e-veio-uma-mulher-3/>. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://istoe.com.br/bolsonaro-faz-piada-sobre-primeira-dama-da-franca/>. Acessado em 20/04/2020.

entrevista para a Revista *Vice*, em novembro de 2018, que em todos os países, seja na Europa, nos Estados Unidos, ou no Brasil, a extrema-direita racista, autoritária, ou fascista, é predominantemente masculina. Muitos estudos complexos que investigam o movimento neonazista identificam um problema grave entre ele e a figura da mulher. Essa conexão com a misoginia é muito sintomática neste ponto. Como se a frustração masculina decidisse os rumos políticos do Brasil hoje¹⁰⁶.

O sociólogo americano Michael Kimmel, um estudioso da masculinidade e do surgimento do que ele considera o homem branco raivoso, inclusive título de seu livro mais conhecido — *Angry white men*, lançado em 2013 e reeditado em 2016, após a eleição de Donald Trump, se surpreendeu com a maneira como o ódio veio a se manifestar na política. Para ele, esses homens irritados talvez nem soubessem, mas estavam finalmente à espera de um líder que incorporasse seus sentimentos (Borges & Ciscati, 2018)¹⁰⁷. Caso muito semelhante acontece no Brasil.

Por trás de toda a forma de violência masculina estão sentimentos de vergonha e humilhação. A raiva dos homens brancos vem de um potente senso de perda. E sim, eles estavam corretos: eles perderam alguma coisa. Eles perderam a autonomia, o senso de si mesmos como o antigo estereótipo do macho viril provedor. Voltando ao nosso tema, o que eles perderam foi o senso de si mesmos como reflexo dos homens nas imagens do anúncio de *Marlboro* ou a idealização do herói David. Aquele mundo em que os homens brancos cresceram acreditando como ideal ou auto-representativo está agora passando para a história e o resultado das eleições brasileiras são uma tentativa de resposta a essa frustração?

5. Conclusão

Um breve levantamento histórico de imagens da história da arte, do cinema e cultura de massa nos leva a perceber a virilidade enquanto construção social e uma tentativa de naturalização dos gêneros. Entretanto hoje, a narrativa da dominação masculina não se impõe mais como algo indiscutível. Isso em razão sobretudo do enorme trabalho crítico do movimento feminista que conseguiu romper o círculo do reforço generalizado e da repetição de estereótipos nas mais diversas áreas. Entretanto, se faz extremamente importante percebermos a repetição dos símbolos e persistências dos ícones sobreviventes ainda utilizados para reforçar os antigos papéis sociais. Somos, por isso, a favor de uma grande disseminação de imagens deste corpo como estratégia para sua desmistificação. Não falar sobre o nu masculino pode ser mais uma armadilha do patriarcalismo e desmistificá-lo é uma importante ferramenta de liberdade. A propagação das novas imagens na nudez masculina funciona como recurso poético com potencialidades para reconfigurar padrões, propor um novo regime de identidade e ferramenta para avançar nas discussões referentes à sexualidade e suas manifestações de maneira mais plural possível desassociadas do antigo modo de produção de significados ou do mito fálico agregado a esse corpo. A escolha do grupo de imagens neste artigo se deu para ilustrar brevemente a sobrevivência de certos signos conservadores ainda nos dias de hoje, como também a afirmação da possibilidade de novas leituras.

¹⁰⁶ Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/wj3qay/e-a-frustracao-masculina-que-decide-os-rumos-politicos-do-brasil-hoje. Acessado em 20/04/2020.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-macho-bolsonarista-em-questao-23212524>. Acessado em 20/04/2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, Simone (1980). *O Segundo Sexo. Fatos e mitos. Volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bordo, Susan (2000). *The male body: a new look at men in public and private*. Nova Iorque: FSG.
- Borges, Helena & Ciscati, Rafael (2018). O macho bolsonarista em questão. Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-macho-bolsonarista-em-questao-23212524>
- Bourdieu, Pierre (1999). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Clark, Kenneth (1984). *The nude. A study in ideal form*. Princeton: Princeton University Press.
- Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges (Org.) (2013). *História da virilidade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Freud, Sigmund (1976). Análise de uma fobia em uma criança de cinco anos. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. VII*. Rio de Janeiro: Imago.
- Foucault, Michel (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, Michel (1999). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Gomes, Alair (2009). *A new sentimental journey*. São Paulo: Cosac Naify.
- Hall, Stuart (1997). *Representation*. London: SAGE Publications Inc.
- Hooks, bell (2004). *The will to change. men, masculinity and love*. Nova York: Atria Books.
- Januário, Soraya & Cascais, Antônio (2012). O corpo masculino na publicidade: uma discussão contemporânea. *Comunicação e Sociedade*, vol. 21, pp. 135-148.
- Kimmel, Michael (2017). *Angry White Men: American masculinity at the end of an era*. Nova York: Nation Books.
- Leopold, Elizabeth & Natter, Tobias (2013). *Nude Men. From 1800 until the present day*. Leopold Museum. Viena: Hirmer. Catálogo da Exposição.
- Mulvey, Laura (1975). *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave.
- Preciado, Paul (2014). *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições.
- Quatel, Letícia (2018). É a frustração masculina que decide os rumos políticos do Brasil. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/wj3qay/e-a-frustracao-masculina-que-decide-os-rumos-politicos-do-brasil-hoje
- Vicente, Felipa L. (2012). *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX)*. Lisboa: Babel.

Gabriela Massote Lima. Mestranda em Imagem e Cultura pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em História da Arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Pós Graduação em Fotografia e Imagem na Universidade Cândido Mendes. Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901, Brasil. Email: gabrielamassotelima@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6927-1541.

Receção: 24/03/2020

Aprovação: 26/06/2020

Citação:

Lima, Gabriela Massote (2020). Ninguém nasce viril, torna-se viril. Novas representações do corpo masculino na arte contemporânea. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 105-120. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a8

REGISTOS DE PESQUISA



A INDÚSTRIA DA MODA E O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM DEBATE INTRODUTÓRIO¹⁰⁸ & CONVERSAS COM OLIVIER DE SAGAZAN

THE FASHION INDUSTRY AND THE CONTEMPORARY ART MARKET: AN INITIAL DEBATE & CONVERSATIONS WITH OLIVIER DE SAGAZAN

L'INDUSTRIE DE LA MODE ET LE MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN: UN DÉBAT INITIAL & CONVERSATIONS AVEC OLIVIER DE SAGAZAN

LA INDUSTRIA DE LA MODA Y EL MERCADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: UN DEBATE INICIAL & CONVERSACIONES CON OLIVIER DE SAGAZAN

Henrique Grimaldi Figueredo

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

RESUMO: Neste trabalho, pretende-se traçar algumas considerações introdutórias sobre a relação entre arte e moda, e como pós anos 1980 há o desenvolvimento de um colecionismo corporativo da indústria do luxo. Discutindo questões como capital econômico e capital simbólico, campo artístico e colecionismo, nossa intenção é estabelecer um diagnóstico panorâmico das influências deste fenômeno sobre a arte e a consagração artística na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte contemporânea, colecionismo corporativo, consagração artística.

ABSTRACT: This work intends to outline some introductory considerations about the relationship between art and fashion, and as after the 1980s, there was the development of a corporate collection in the luxury industry. Discussing issues such as economic capital and symbolic capital, artistic field and collecting, our intention is to establish a panoramic diagnosis of the influences of this phenomenon on art and artistic consecration in contemporary times.

Keywords: contemporary art, corporate collecting, artistic consecration.

RÉSUMÉ: Cette article entend esquisser quelques réflexions introductives sur la relation entre art et mode, et comme après les années 1980, il y a eu le développement d'une collectionism corporative dans l'industrie du luxe. En discutant de questions telles que le capital économique et le capital symbolique, le domaine des arts et de la collection, notre intention est d'établir un diagnostic panoramique des influences de ce phénomène sur l'art et la consécration artistique à l'époque contemporaine.

Mots-clés: art contemporain, collection d'entreprise, consécration artistique.

RESUMEN: Este trabajo pretende esbozar algunas consideraciones introductorias sobre la relación entre el arte y la moda, y como después de la década de 1980, se desarrolló colecciones corporativas en la industria del lujo. Discutiendo temas como el capital económico y el capital simbólico, el campo artístico y el colecionismo, nuestra intención es establecer un diagnóstico panorámico de las influencias de este fenómeno en el arte y la consagración artística en los tiempos contemporáneos.

Palabras-clave: arte contemporáneo, colecionismo de empresas, consagración artística.

¹⁰⁸ Este registro de pesquisa discute algumas questões introdutórias da investigação de doutoramento do autor em andamento no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob orientação do Professor Doutor Renato Ortiz e com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

1. Introdução

A discussão central deste registro de pesquisa inscreve-se em alguns debates contemporâneos da sociologia da arte que apontam a um avanço das corporações – pós 1980 – sobre o universo da arte e os efeitos que elas produzem nas estruturas que organizam seu mercado internacional, tanto no setor classificado quanto no setor contemporâneo (Wu, 2006). Dentre estas corporações, as que serão elencadas em nossa investigação são nomeadamente aquelas relacionadas à indústria da moda de luxo, isto é, corporações globais que atuam em diferentes frentes conformando um oligopólio de franja (geograficamente concentradas, mas com extenso poder de mercado a nível internacional). Detentoras de capital econômico e funcionando de modo corporativo (altamente especializadas e organizadas), as corporações do luxo¹⁰⁹ apropriaram-se nas três últimas décadas de ferramentas antes exclusivas do universo das artes - a saber; casas de leilões, fundações artísticas e museus - o que lhes forneceu recursos para influenciar em diferentes escalas não só o mercado e as carreiras artísticas a nível global, mas também as dinâmicas museológicas nos países em que são mais atuantes¹¹⁰ - uma vez que passam progressivamente a participar dos espaços de legitimação artística.

Antes de adentrarmos de fato tal fenômeno é necessário pontuarmos que a relação entre arte e moda não é propriamente uma ocorrência recente. Ao longo de todo século XX costureiros e estilistas buscaram uma aproximação com a arte. Estrategicamente elaborada, a relação entre arte e moda dá-se inicialmente no exercício de uma equação simbólica por transferência, isto é, tensionando os liames da legitimidade das criações da moda de vanguarda através de uma intrínseca relação firmada com o campo já estabilizado da arte. Paul Poiret, Yves Saint Laurent, Pierre Cardin, Alexander McQueen, Hussein Chalayan, Tom Ford, Miuccia Prada, muitos são os criadores de moda que buscaram e buscam um estreitamento de sua produção e/ou figura pessoal com a arte.

Ao pensarmos tais relações a partir da carreira de alguns designers, encontramos duas tendências mais recorrentes no que concerne a elaboração de um duplo arte e moda. Primeiramente o papel do estilista como colecionador, isto é, um verdadeiro *connoisseur* do campo artístico: coletando arte de vanguarda, peças arqueológicas, mobiliário, livros raros; todo o conjunto de bens materiais que encontram sua representação na produção de um gosto legítimo. Segundo, podemos também pensar no papel do estilista como produtor-citador, ou seja, como um incorporador das visualidades e poéticas da arte como parte de sua estratégia criativa, postulando-se assim como um estilista-artista ciente e crítico de sua época. Essas duas atuações são, decerto, condicionadas. É bastante comum que um estilista ao manter uma extensa coleção de arte, também faça citações diretas e indiretas sobre a arte em sua própria produção¹¹¹.

¹⁰⁹ Entre as corporações de luxo aqui pesquisadas, destacamos duas, a saber, LVMH (1987) e Kering (1993, nasce como Grupo Gucci). Estas operam sobre seis ramos do luxo: vinhos e outras bebidas; vestuário e bens de couro; perfumaria e cosméticos; relojoaria e joalheria; varejistas de moda de luxo; e outras atividades (em sua maioria relacionadas à arte e às casas de leilão).

¹¹⁰ A presença destas fundações em países como Itália e França instituem um nível de influência considerável sobre os demais museus públicos nesses espaços. É necessário pontuar também que como tais países são centrais na elaboração da história da arte ocidental, essas fundações privadas acabam estabelecendo novas ortodoxias para o universo artístico a nível mundial apesar de geograficamente concentradas, reorganizando e por vezes reafirmando as dinâmicas de dominação e subordinação no campo artístico.

¹¹¹ Alexander McQueen (1969-2010), por exemplo, criava seus desfiles como performances artísticas (Duggan 2002), assim como utilizava-se amplamente de temas e citações do mundo da arte para compor sua estética. Dizia-se também um estilista-artista e mantinha uma coleção de arte moderna e contemporânea com destaque para peças A indústria da moda e o mercado de arte contemporânea: um debate introdutório & conversas com Olivier [123] de Sagazan ■ Henrique Grimaldi Figueredo

Esse estreitamento intencional representa para Nancy Troy (2002) a conformação de uma dependência entre o campo criativo e o campo econômico. Assim, o teor estético deste universo ao contrário de postulá-lo sob uma dada abstração, reforça suas conexões com o mundo dos negócios e do comércio, portanto, “ao reclamarmos o status de artistas aos estilistas de moda, longe de assinalarmos sua relativa independência dos interesses e influências comerciais, estamos reafirmando estes interesses” (Troy, 2002: 7).

Através de sua autopromoção como artistas, “os costureiros buscavam manter seu status de elite como criadores de peças únicas e objetos originais, e ao mesmo tempo capitalizavam seu potencial para a produção de cópias visando atender uma audiência mais ampla” (Troy, 2002: 8). Esse argumento encontra eco no trabalho de diversos pesquisadores que irão compreender as relações sociais entre arte e moda como uma ferramenta de marketing simbólico, retirando objetos de sua funcionalidade inerente e direta. Ao aproximar sua produção ao campo extraordinário da arte, os estilistas encetam uma equação simbólica que ratifica um eixo de transição entre capital cultural e capital econômico.

- Estilistas sempre referenciaram importantes obras de arte na construção de seus universos, como o vestido Mondrian de 1965 de Yves Saint Laurent, ou ainda ao utilizarem-se de artistas importantes para desfilarem suas produções, o caso de Tracey Emin que modelou para Vivienne Westwood. Há também um crescente número de colaborações entre artistas e estilistas nas publicações de moda, e publicidade de casas de moda em revistas de arte, (...), isto torna-se uma estratégia para desmistificar o crescimento da convergência entre arte e moda como uma simples promoção cínica (Negrin, 2012: 51).

- Associar a criação de moda à arte é uma forma de conferir significado aos produtos de moda e atrair capital cultural para a profissão. Os estilistas tentam adquirir prestígio ao demonstrar suas ligações, sejam elas estéticas ou sociais, como integrantes do mundo das artes. Meu argumento é que, se eles se envolvem ou não nestas atividades, e como o fazem, isso afeta sua posição no mercado. As mudanças no mercado de moda estão levando a alterações na maneira pela qual estilistas concebem seu trabalho como arte. Sob pressão para se estabelecer em mercados muito competitivos, eles às vezes projetam imagens vanguardistas ou pós-modernas, mas as consequências dessas estratégias variam de acordo com os diferentes ambientes (Crane, 2006: 272).

- A individualidade criativa deste tipo de produção utilizará o vocabulário legitimador da arte e de seus movimentos - *avant-garde*, pós-moderno, desconstrutivismo - para explicar a si mesma ao mundo que lhe é externo. A habilidade em provocar ultraje e condenação torna-se a evidência mais forte da filiação do universo da moda à comunidade artística (McRobbie, 1998: 51-52).

É exatamente essa a contribuição de Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut em “Le Couturier et sa griffe” (1975), na qual se estabelece uma genealogia da construção do valor simbólico na moda através da diferenciação do sujeito como criador único, excêntrico, e que é reafirmada por uma dada cultura do gosto na qual o papel do costureiro como colecionador de arte ratifica sua distinção social e busca inscrever sua produção em coordenadas mais legitimadas. O sujeito cambia suas relações no campo social pelo acúmulo, proximidade e naturalização com a arte, passando operar o que Bourdieu posteriormente define por *economia simbólica* (Bourdieu, 2015).

de Andy Warhol e Joel-Peter Witkins. Já Tom Ford, quando à frente da Gucci, patrocinou trabalhos de artistas - como Vanessa Beecroft no Guggenheim de Nova York e de Richard Serra na Bienal de Veneza, apenas para citar alguns exemplos (Figueredo, 2018).

Se não há nada de efetivamente inaudito nas aproximações e simbioses entre arte e moda, o que podemos inferir como alteração substancial que permite uma reorganização dessas relações após os anos 1980?

2. Arte e moda na era do capitalismo financeiro

Chin Tao-Wu inicia seu trabalho sobre a participação corporativa nas artes afirmando que “nunca antes o mundo corporativo, (...), impôs com tanta intensidade seu poder sobre a alta cultura, na qual o envolvimento das empresas foi sempre considerado inadequado, quando não de todo alheio” (Wu, 2006: 26) Evidentemente, as corporações realizavam esporadicamente doações a museus de arte e outras organizações culturais. Entretanto ao contrário do envolvimento anterior, espaçado e de alcance bastante limitado, “a intervenção corporativa ao longo das duas últimas décadas¹¹² vem se tornando universal e abrangente” (Wu, 2006: 26). Ao nos depararmos com essa argumentação devemos portanto nos questionar o que de fato permite esse avanço do capital corporativo sobre as artes, e nomeadamente do capital oriundo das empresas de moda. Em alguma medida entendemos o alargamento do patrocínio corporativo nas artes a partir de um recorte diacrônico pós-1980 que se alinha simultaneamente aos processos de globalização dos mercados, financeirização e virtualização dos recursos e de um decréscimo ou redirecionamento de investimentos estatais para outras áreas em alguns países do ocidente.

Esse conjunto de fatores são a um só tempo causa e consequência de uma série de ocorrências que irão impactar posteriormente a arte, seus mercados e sua institucionalização. Entre eles podemos elencar (i) a formação dos conglomerados de luxo europeus (LVMH em 1987; Kering¹¹³ em 1993) decorrentes da conformação de um mercado consumidor expandido e internacionalizado (particularmente em direção à Ásia); (ii) a diversificação da cartela de negócios destes mesmos grupos a partir da percepção da compra como experiência holística e da rentabilidade – rápida – dos negócios do campo artístico (Jackson, 2004); (iii) de um processo de mundialização da cultura que mesmo assimétrica ratifica a nível internacional um conjunto de padrões responsáveis pela manutenção desigual de hierarquias do campo cultural¹¹⁴; e (iv) do avolumamento bastante perceptivo do número de milionários e bilionários, muitos dos quais pertencem ao mundo corporativo e irão direcionar parte dos seus ativos para a aquisição de obras de arte¹¹⁵. É importante salientarmos que apenas como recurso a um quadro analítico que observa

¹¹² Chamamos atenção aqui para o fato da pesquisa de Wu ter sido publicada em 2006. As tendências identificadas por ela, diferente de diminuir, sofreram um substancial aumento nos últimos anos, por isso consideramos a intervenção corporativa nas artes nas três últimas décadas.

¹¹³ Nasce como Grupo Gucci em 1993. No final da década para fazer frente à expansão hostil do LVMH, é tomado pelo capital francês do grupo Pinault-Printemps-Redoute, sendo renomeado nos anos 2000 como Kering Group (Figueredo, 2018).

¹¹⁴ Em seu livro *Mundialização e Cultura* (1998), Renato Ortiz clarifica esta dimensão ao propor uma distinção entre globalização e mundialização. A ideia de globalização estaria atrelada a uma homogeneização ou unicidade, terminologias aplicáveis quando tratamos dos domínios econômicos ou tecnológicos. A cultura, por outro lado, se ramificaria de modo diverso; diferentemente da economia e da tecnologia, passíveis de serem percebidas à uma lógica realmente globalizada, a cultura não se enquadraria neste formato: não há, de fato, uma cultura globalizada, esta deve ser compreendida sob uma lógica outra, a da mundialização. Ao analisarmos esse itinerário sob o que Ortiz (2000) define por modernidade-mundo, nos deparamos com uma composição heterogênea, uma dinâmica espacial transnacional, na qual capital e cultura se distribuem de maneira assimétrica. Isso poderia ser compreendido a partir das relações entre standards e patterns. A definição de standard associa-se aos processos de serialização dos bens culturais, enquanto os pattern (padrões) (dos quais a indústria cultural, e o universo do luxo, como é entendido hoje, também fazem parte) correspondem ao conjunto de normatizações estruturalizantes das relações sociais, hierarquizando e legitimando alguns padrões em detrimento de outros.

¹¹⁵ Nathalie Moureau e Jean-Noël Bret (2013) e Nathalie Moureau *et al.* (2016) nos mostra que se em 2000 o número de milionários era de 12,9 milhões de pessoas, em 2016 esse número chega há quase 40 milhões. O mesmo ocorre A indústria da moda e o mercado de arte contemporânea: um debate introdutório & conversas com Olivier [125] de Sagazan ■ Henrique Grimaldi Figueredo

as relações inerentes entre cultura e economia é que conseguimos perceber como a globalização dos mercados, novas formas de capitalismo e a mundialização da cultura perpassam a arte e seus universos de maneiras complexas e que muitos outros fatores participam igualmente dessa equação como demonstramos em outras ocasiões (Guerra & Figueredo, 2019, 2020). Entretanto, para fins de objetivação desta análise identificamos estes fatores como elementos críticos que alteram o mercado como um todo – e a participação da moda em seu seio – assim como os processos de expansão e legitimação da cultura dominante.

É também simultâneo a este processo que Raymonde Moulin (2007) salienta o surgimento de uma nova categoria de agentes no campo artístico: a figura do megacolecionador. Em sua argumentação, o megacolecionador torna-se um elemento de crucial importância para a elaboração dos critérios de consagração artística, uma vez que,

Exercem um poder de mercado: compram um grande número de obras, entre as quais várias do mesmo artista, a um preço relativamente baixo e, em acordo com o ou os marchands promotores do artista, controlam a oferta. Trata-se aí de uma colusão não habitual entre compradores e vendedores, para restringir a oferta e elevar os preços, (...), a entrada em uma grande coleção tem um efeito muito positivo na reputação do artista. Além do mais, a participação dos megacolecionadores nos conselhos de administração dos grandes museus garante a presença dos artistas que mantêm nas instituições culturais, (...). Eles tem, com efeito, o cuidado constante de não desvalorizar os artistas dos quais possuem obras, as quais constituirão, se for o caso, o fundo de um museu com o seu nome. Ao mesmo tempo ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papéis, o de marchand (ele compra e, eventualmente, revende), de curador, de mecenas (doações e fundações) (Moulin, 2007: 28-29).

Seriam, portanto, megacolecionadores os agentes que dispõem de grandes fortunas pessoais ou corporativas, sendo detentores do gerenciamento de grandes empresas multinacionais e com capital econômico suficiente para agenciar junto do *métier* artístico (conselhos-curadores, marchands, críticos, revistas especializadas, etc) os capitais simbólicos e culturais que por acaso possa vir lhes faltar. Nesse sentido, encaixar-se-iam nessa categoria grandes colecionadores corporativos da indústria da moda como François Pinault (sócio majoritário do Kering Group), Bernard Arnault (sócio majoritário e CEO do LVMH), Miuccia Prada (Diretora Criativa e sócia majoritária do Grupo Prada) e a *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* (gerenciada e mantida pelo Grupo Cartier)¹¹⁶.

A importância de tais agentes para o campo artístico deve-se ao acúmulo de funções que exercem, estando maior ou menor representados em diversas instâncias do mundo da arte em escala internacional. Seja pelo patrocínio ou doação de obras de arte para museus públicos, através da participação acionária nas maiores casas de leilão ou das relações tecidas com agentes legitimados no campo artístico - críticos, curadores, diretores de feiras, teóricos, etc - os megacolecionadores concentram capitais que poucos agentes do mundo da arte teriam condições de desafiar (Moulin, 2007; Moulin, 1992). Evidentemente não estamos aqui promovendo uma leitura reducionista do colecionismo contemporâneo em seu recorte economicista, isto é, como se

com o número de bilionários, se em 1987 era de 139 afortunados em todo mundo, em 2016 esse número chega a quase 2000 indivíduos.

¹¹⁶ Respectivamente responsáveis pelas coleções: Collection Pinault (Veneza e Paris); *Fondation Louis Vuitton* (Paris), *Fondazione Prada* (Milão) e *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* (Paris).

todas as decisões passassem irremediavelmente pelo campo econômico. As razões para se colecionar são muitas e subjetivas; e todas estas coleções iniciaram-se de forma tímida e até mesmo pessoal. O que tentamos demonstrar é que, embora a relação arte e moda seja significativamente constante, após os anos 1980 com o advento dos conglomerados do luxo, podemos detectar uma transformação. O ato de colecionar, anteriormente associado às concepções individuais de cada estilista são agora eclipsadas pela corporação que carrega seu nome, e o gosto - subjetivo e intransferível - torna-se em determinados momentos corporativamente construído e estrategicamente interessado.

As relações que antes marcavam a legitimidade de um estilista e sua marca, agora abarcam todas as marcas que estão sob a tutela de um conglomerado. A dimensão destas coleções, assim como os profissionais envolvidos na assessoria e gerenciamento das mesmas, acabam por ratificar certas hierarquias nas dinâmicas do campo. Raros são os colecionadores capazes de organizar coleções tão extensas e ainda exibi-las em prédios projetados especificamente para abrigá-las. Em relação ao número máximo de trabalhos colecionados por estes grupo de colecionadores podemos encontrar o seguinte quadro.

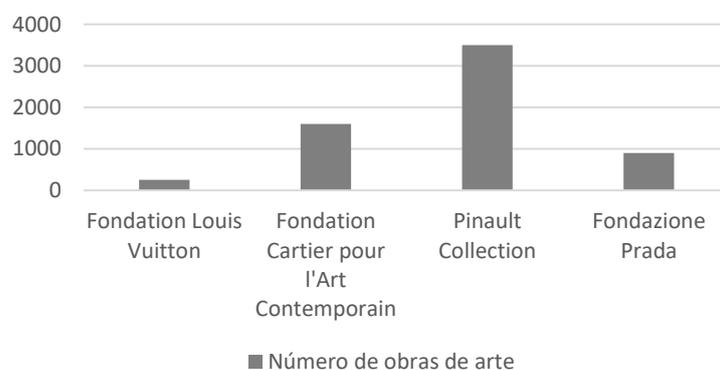


Figura 1: Número de obras de arte nos museus geridos pelo capital da moda em março de 2020

Fonte: Dados coletados nos sites das respectivas fundações em março de 2020.

Cada uma destas coleções possui evidentemente suas particularidades e nuances. Suas escalas variam - de 250 a 3500 peças - e diferente de museus públicos que dependem de uma série de burocracias e ferramentas legais para colecionar, estas fundações encontram-se em expansão continuada. Cada uma exerce um tipo de influência e ativa determinados grupos de artistas e estéticas específicas. A *Collection Pinault*, por exemplo, figura atualmente como a maior coleção de arte contemporânea do mundo com quatro espaços de exibição, três em Veneza e um em Paris, atualmente na *Bourse de Commerce*, e que será transferido em 2020 para uma sede própria, um projeto milionário idealizado e executado pelo arquiteto japonês, Tadao Ando¹¹⁷. A *Fondazione Prada* e a *Fondation Cartier* possuem programações extensas e que englobam outras disciplinas como o cinema, a dança e a arquitetura. A *Fondation Louis Vuitton* abriga grandes exposições temporárias que transcendem seu próprio acervo.

¹¹⁷ Outra particularidade destas coleções é a relação com a arquitetura de vanguarda. Todos os edifícios ocupados por estas coleções foram projetados ou reformados por ganhadores do Prêmio Pritzker, o maior da arquitetura mundial. Essa especificidade é homóloga as aproximações com a arte, e pretende-se mais um adjuvante simbólico para suas respectivas coleções.

Dentro de suas singularidades todas estas coleções acabam por prestar um grande serviço cultural ao coletar e exibir trabalhos que dificilmente seriam acessados pelo público. Elas promovem encontros e *workshops*, publicam catálogos e revistas, realizam de quatro a seis exposições anuais, e ocasionalmente premiam jovens artistas. De fato há uma faceta deste tipo de colecionismo que é claramente positivo, uma vez que poucos agentes ou instituições são capazes de equacionar e manejar - a nível global - toda essa rede de pessoas, práticas e trabalhos de arte.

Entretanto, se existem facetas claramente positivas, encontraremos também questões decerto graves. “Atores culturais-econômicos” como Bernard Arnault e François Pinault acumularam e exercem muito poder na produção e legitimação da arte uma vez que atuam “definindo a oferta artística, eles intervêm enquanto prescritores: formam e informam a demanda - demanda da qual eles próprios constituem um segmento dominante” (Moulin, 2007, pp. 30-31), ou seja, o esforço em construir estéticas ou carreiras artísticas, ou ainda valores superavitários para determinadas obras - a partir da transformação de capital econômico em capital cultural e simbólico por estes agentes - caracteriza-se como um conluio invisível, isto é, um adesão dos agentes a construir a crença no Outro a partir de um desconhecimento coletivo, afirmando e reafirmando sua dimensão simbólica a partir de uma “produção e reprodução permanente do jogo que é a um só tempo causa e efeito do jogo” (Bourdieu, 1996: 192-193). Este tipo de abordagem acaba por reafirmar a relação de dominação e subordinação no campo artístico e é produtora de uma assimetria estrutural. A nível de exemplificação, tomemos a coleção da *Fondation Louis Vuitton*. No gráfico abaixo podemos vislumbrar a composição de seu acervo pela origem geográfica dos artistas colecionados.

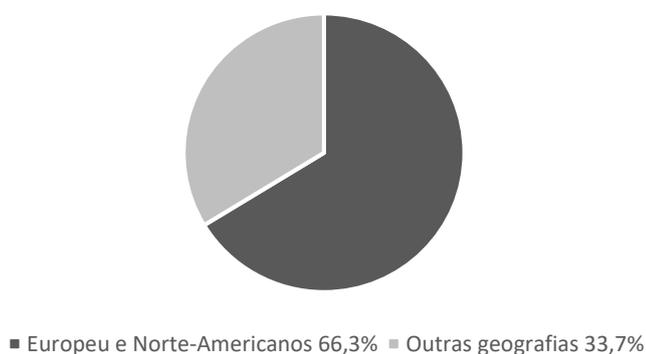


Figura 2: Composição geográfica da coleção Louis Vuitton em março de 2020
Fonte: dados coletados no site da *Fondation Louis Vuitton* em março de 2020.

Se esmiuçarmos os dados brutos apresentados por esta composição, percebemos que dos artistas que compõem seu acervo, uma parcela substancial destes, 22,1%, é francês ou vive em Paris. Dos artistas africanos colecionados - 14,1% do total do acervo - 87% são provenientes de ex-colônias francesas e/ou falam francês e tiveram parte de seu currículo formativo cursado em território europeu (alternando-se majoritariamente entre França, Reino Unido e Alemanha). Outros números poderiam ser destacados para nos ajudar com o desenho da coleção - destaque para a baixa representação latino-americana (2,6%) e inexistência de artistas provenientes da Oceania - entretanto o que queremos demonstrar é a produção de uma assimetria relacional. A coleção possui enormes recursos financeiros e simbólicos, estes são direcionados - por um desejo pessoal ou decisão corporativa, ou ambos - para determinadas estéticas e determinados artistas, Moulin nos mostra que estes colecionadores “tem, com efeito, o cuidado constante de não

desvalorizar os artistas dos quais possuem obras” (Moulin, 2007, p. 28), isto é, um cuidado especial na promoção e desenvolvimento de determinadas carreiras e estéticas em detrimento de outras.

A assimetria consequente desse processo é de certo modo estruturalizante das relações sociais no campo artístico e reafirma um dado *modus operandi*, estabelecendo contornos bastante visíveis de suas relações de dominação. Há evidentemente um peso próprio e distintivo entre norte e sul global que encontra-se atrelado a existências roteirísticas, isto é, para se adentrar estes espaços o artista deve responder a uma série de critérios tidos como mais valorados (lugar de formação, determinados prêmios, quais galerias o representam, em quais instituições já expôs, etc). Há, portanto, no que refere-se a estas fundações de arte gerenciadas pelo capital corporativo da moda, uma duplo funcionamento. Ao passo que estas estão atentas aos regimentos e regulações do campo artístico contemporâneo (quais as instituições são mais importantes, quais os críticos e curadores são os mais relevantes, etc.) e utilizam-se dessas em seu processo aquisitivo, elas também - e este é um dado certamente grave - emulam as ferramentas do próprio campo, uma vez que não só colecionam os trabalhos como também possuem a estrutura de institucionalização dos mesmos (suas fundações e museus privados, seus prêmios) que são povoadas por agentes de reconhecida envergadura no campo legitimado. Se o campo - como pontuado por Bourdieu - apenas existe e mantêm-se através de disputas internas, a forma como estas corporações e suas coleções atuam denotam claramente isso: reconhecem as regras e as confabulações que definem os valores artísticos, mas simultaneamente disputam esses valores ao exercerem seu poder discursivo - adquirido pelo acúmulo e transformação de capitais - tensionando os processos de definição da consagração artística.

Logo, para realmente apreendermos estas relações de poder, devemos continuamente operar uma crítica de nossas próprias categorias analíticas. Sendo francófonos e residentes em Paris 22,1% dos artistas colecionados por uma dessas coleções, este é um dado mensurável e posto. Entretanto, seria equivocado imaginar que exista uma predileção por certas geografias e certos grupos. Ser um artista francês de reconhecida importância para o *métier* artístico não garante um lugar nesses acervos. Os jogos de poder são muito mais sutis. Levam em conta outras questões - a estética da obra em diálogo com outras peças da coleção, a manutenção e vida útil do trabalho, a possibilidade de revenda e empréstimo para museus importantes, quais críticos e curadores já escreveram ou trabalharam com o artista, etc - assim, dificilmente um artista (mesmo que celebrado pelo sistema da arte) adentra esta nova tipologia de espaço institucional sem preencher uma lista de pré-requisitos. Temos aqui um dado alarmante. Visto que os incentivos públicos às artes muitas vezes tendem a encolher, sendo lentamente suplantados pelo poder corporativo e privado, e estando cientes dos direcionamentos e regulações aquisitivas destas coleções que privilegiam determinados trabalhos e estéticas em detrimento de outras, quais são as saídas laborais possíveis e os processos de consagração do artista contemporâneo alheio a estes modelos?

3. Concluindo: Arte para além (do sistema) da arte através de conversas com Olivier de Sagazan¹¹⁸

Como parte do pré-campo dessa pesquisa de doutoramento, algumas visitas foram realizadas à artistas franceses e francófonos visando ampliar nossa compreensão dos impactos do patrocínio corporativo para as artes sobre suas carreiras, circulação e consagração. Em alguns destes contatos foram aplicadas entrevistas semiestruturadas onde pudemos captar os discursos e saídas estratégicas dos artistas não contemplados por estas coleções, estabelecendo trajetórias alternativas e relevantes para a arte contemporânea mesmo apartados dessa tipologia de financiamento.

Olivier de Sagazan (1959-), artista francês original de Brazzaville, no Congo, foi um dos agentes elencados para esta pesquisa devido a sua relevância para a arte contemporânea e pelo seu potencial de internacionalização. Inicialmente trabalhando com pintura e escultura, Olivier tem se dedicado nos últimos anos ao que chama de “artes vivas” (performance, dança, teatro). Realizou mais de 300 apresentações em vinte países diferentes e suas performances levaram a inúmeras colaborações com artistas do mundo da moda, cinema e música, com destaques para o trabalho com Mylène Farmer (*À l’Homme*) e com a britânica FKA Twigs (*Rooms*), e sua colaboração com o celebrado fotógrafo de moda Nick Knight e com o estilista Gareth Pugh em um *fashion film*, “*This is not show*” (2018), apresentado na coleção de primavera/verão de Pugh.

Nossa intenção de pesquisa é debater a posição destes criadores em vista do avanço substancial do corporativismo sobre a arte e sua institucionalização. Abordaremos portanto esta amostragem através de um recorte sociológico e que distancia-se de qualquer análise ou julgamento estético dos trabalhos, questões evidentemente importantes para a estética e a história da arte, mas não necessariamente centrais para esta análise. O que nos interessa perceber é em que medida artistas legitimados e reconhecidos pelo campo da arte contemporânea mas cujos trabalhos possam ser considerados de difícil musealização ou revenda, caso das performances¹¹⁹, irão estabelecer relações outras de sobrevivência e caminhos outros de consagração.

Olivier de Sagazan possui uma série de trabalhos performáticos de ampla circulação, dentre eles, *Transfiguration*, série que inicia-se em 2001 e pode ser descrita como uma performance desfigurativa que utiliza argila sobre o rosto e torso do artista. Curiosamente nesta entrevista descobro que este trabalho - performado em importantes espaços, reproduzido quase um milhão de vezes no canal do artista na internet¹²⁰, e publicado em diferentes catálogos e debates acadêmicos sobre sua obra - é praticamente desconhecido pelas instituições francesas. Quando lhe indago sobre a relação de seu trabalho com as instituições de arte contemporânea na França, Sagazan é categórico em responder: “Parece que sou um desconhecido na França à nível

¹¹⁸ A entrevista em questão, publicada em francês e português (tradução nossa), estará disponível no Volume 3 N.º 2 da *Todas as Artes* e foi realizada como parte do pré-campo da pesquisa de doutoramento em curso.

¹¹⁹ As performances encontram - pela multiplicidade de suas formas e pela efemeridade da encenação - diversos desafios em seus processos de musealização e comercialização. Alguns modelos mais aplicados atualmente são a compra do direito à reperformance (cujos termos e obrigações legais são firmados caso a caso) e através de documentos residuais (registro de performance) ou direcionados (performance para fotografia e vídeo).

¹²⁰ <https://www.youtube.com/user/sagazan/videos>

institucional. Eu realizei meu primeiro trabalho em uma instituição francesa em março de 2020, no Lieu Unique em Nantes, depois de já ter performado mais de duzentas vezes no exterior¹²¹.

Há portanto, uma desconexão entre identidade e absorção. Se por um lado Olivier de Sagazan é reconhecido como um artista francês, ele apenas o é quando exterior à França. Nesses espaços é discutido e absorvido como tal, há de fato uma marcação territorial de identidade. Contudo, em sua coordenada geográfica o que é experienciado traduz-se como ruptura. Uma série de explicações poderiam ser agenciadas numa tentativa de discutir esse descompasso - o baixo número de instituições francesas de arte que trabalham e estimulam a realização de performances, a temática de seus trabalhos, a estética transgressiva de difícil absorção, etc - entretanto estas não passam de especulação na ausência de um posicionamento real e mapeável dos conselhos diretores que efetivamente manejam tais espaços.

Se o dispositivo escolhido por Sagazan é o corpo, e existe uma inerente dificuldade de tratamento institucional dessa escolha, por que não trabalhar a partir de outros dispositivos? Essa é uma questão bastante pertinente e até mesmo sintomática quando analisada do ponto de vista dos jovens artistas ávidos a adentrarem os espaços de consagração. Muitos criadores acabam ajustando o seu material de trabalho, temáticas e dispositivos em uma busca por legitimação e inserção institucional. Vemos isso quando Wu (2006) nos fala sobre o direcionamento dado por certos conselhos-curadores corporativos como critério de patrocínio ou não de obras e exposições. Para Sagazan, o artista não deve fazer de seu trabalho um elemento à parte de sua existência. A sua insubmissão ante a tais estruturas advém exatamente desta auto concepção, trair a linguagem ou o dispositivo é também se trair enquanto sujeito. Para ele, “nós nunca estamos tão vivos como quando estamos diante de um quadro ou sobre um palco”, alternar esse modo de vida para atender a uma demanda mercadológica ou institucional seria como produzir sua morte subjetiva e criadora. Por este motivo o artista também afirma “eu não estou em contato com os museus, na maioria das vezes minha performance é realizada em festivais de teatro e dança¹²²”.

O que percebemos em Sagazan - e que encontra certa recorrência em muitos outros artistas franceses cuja produção não está direcionada à criação puramente objetual, mais facilmente comercializada e colecionável - é a criação de trajetórias outros que não aqueles associados ao mercado e que tem se tornado cada vez mais substanciais e comuns. Como frente de resistência à instituição e aos mercados que lhe sustentam, os artistas outsiders a esse sistema - mas não necessariamente outsiders do campo da arte legitimada - buscam vias alternativas, encontrando uma recepção mais calorosa em segmentos que não são necessariamente os seus. O que vemos é muitas vezes estes trabalhos nascerem como experiências híbridas, estrategicamente locados no entremeio desses universos, de modo que possam circular com igual naturalidade no campo da dança, do teatro e até mesmo nas instituições de artes visuais quando e se absorvidos.

A postura assumida por determinados artistas em prol de sua sobrevivência é muitas vezes a de negação da própria instituição. Estes são levados a um paradigma de ação que é a um só tempo a batalha contra um economicismo das relações, no qual há arte quando há mercado, e a disputa interior no próprio campo, palmilhando os espaços simbólicos em busca de fissuras para sua existência e pertencimento como tal, para além das ferramentas discursivas e cerebrais de

¹²¹. Tradução do autor.

¹²² Tradução do autor.

definição da arte (cada vez mais entreposta em interesses muito específicos). Como sintetiza Olivier de Sagazan, “Parece-me que a instituição na França organiza-se pela linha pura de Hegel: é necessário quebrar a escória emocional e finalmente fazer da arte um ramo da filosofia”¹²³.

Da interação intimista e subjetiva com a arte até os posicionamentos mais mercadológicos e corporativos, o que podemos inferir é que a moda e suas indústrias adquirem e exercem um considerável poder sobre este campo, ainda que em constante disputa. Produzir conclusões sobre este fenômeno seria minimamente incauto visto tratar-se de algo em evolução contínua e que depende de inúmeros fatores invisíveis aos olhos do sociólogo interessado. Ao contrário de postularmos respostas, o que podemos fazer é provocar com outras perguntas. Ao intentarmos compreender qual o real alcance do luxo e de seus mercados sobre a arte contemporânea, seus artistas, instituições e públicos, é que perceberemos que estamos diante de uma reescrita perene e inconclusiva da arte como prática social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (2015). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Bourdieu, Pierre & Delsaut, Yvette (1975). *Le Couturier et sa griffe: contribution a une théorie de la magie*. Paris: Persée.
- Crane, Diana (2006). *A moda e seu papel social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Editora Senac.
- Duggan, Ginger Gregg (2002). O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, nº 2, pp. 3-30.
- Figueredo, Henrique Grimaldi (2018). *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Editora UFJF - Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi (2020). Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. *Revista TOMO*, n. 37 (2020): jul./dez., pp. 215-252.
- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi (2019) Today Your Style, Tomorrow the World: punk, fashion and visual imaginary. *ModaPalavra, Florianópolis*, V. 12, n. 23, pp. 112-147.
- Jackson, Tim (2004). A contemporary analysis of global luxury brands. Birtwistle, Grete; Bruce, Margaret & Moore, Christopher (Orgs.). *International Retail Marketing, a case study approach*. Oxford: Elsevier.
- McRobbie, Angela (1998). *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* London: Routledge.
- Moulin, Raymonde (1992). *L'Artistes, L'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde (2007). *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.
- Moureau, Nathalie et al (2016). *Présumé coupable: droit de suite et évolution du marché international de l'art*, Paris: Les cahiers de l'EMNS.
- Moureau, Nathalie & Bret, Jean-Noël (2013). *L'art, l'argent et la mondialisation (Logiques sociales)* Paris: Editions L'Harmattan.
- Negrin, Llewellyn (2012). Aesthetics: Fashion and aesthetics, a fraught relationship. Geczy, Adam & Karaminas, Vicki. *Fashion and art*. Londres: Berg.
- Ortiz, Renato (1998). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato (2000). *O próximo e o distante: Japão e a modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense.
- Troy, Nancy (2002). *Couture culture: A study in modern art and fashion*. Cambridge: MIT Press.

¹²³ Tradução do autor.

CONVERSATIONS AVEC OLIVIER DE SAGAZAN

CONVERSAS COM OLIVIER DE SAGAZAN

CONVERSATIONS WITH OLIVIER DE SAGAZAN

CONVERSACIONES CON OLIVIER DE SAGAZAN

"I am flabbergasted in seeing to what degree people think it is normal to be alive. All my focus is to reveal this strangeness of being in the world."

Olivier de Sagazan

Henrique Grimaldi Figueredo: Au cours des 20 dernières années, votre pratique artistique a connu une forme de création hybride entraînant, par exemple, la photographie, la peinture, la sculpture. Quel est le rôle de la performance dans votre travail? Porte-t-elle encore une dimension de la tradition de ce qu'elle était à partir des années 1960 ou cette forme artistique est devenue autre chose?

Olivier de Sagazan: Je suis un peintre et un sculpteur et avant tout un bio-logiste. Quand je fais une oeuvre je tente de lui donner une présence qui se rapprocherait de tout organisme vivant, en faire un « fétiches actif » comme disait Leiris. Un jour de juin 1998 n'y arrivant pas, j'ai décidé de mettre mon corps dans ma sculpture et ainsi « au moins » il y aurait ma propre vie qui serait « dedans ». J'ai donc pris ma tête comme un socle et dessus, j'y ai construit d'autres têtes avec de l'argile et de la peinture. Voici l'idée à l'origine, n'arrivant pas à donner vie avec mes mains de l'extérieur, je l'ai fait en mettant mon corps dans la bataille comme disait l'autre.

Henrique Grimaldi Figueredo: Lyndsey Winship, critique du Guardian, a décrit votre performance Transfiguration en ces termes: "Transfiguration d'Olivier de Sagazan doit être l'une des choses les plus originales et les plus incroyables que vous puissiez voir"; Dans le même esprit, Cristina Marino, du *Le Monde*, a déclaré: "Difficile de classer cette performance à la frontière entre la body painting, la transe, la transformation physique...". Au Brésil, le nom Olivier de Sagazan est associé à des pratiques transgressives et innovantes dans la performance française. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur les aspects liés à la création de Transfiguration: qui est le sujet de performance? Est-il toujours Olivier de Sagazan? Comment a été l'accueil du public dans cette performance?

Olivier de Sagazan: La transgression doit venir du fait de la défiguration auquel le public assiste. C'est pourquoi certains, à tort, classe mon travail de morbide ou mortifère. C'est à mon sens une lourde erreur, la défiguration en art pour moi n'est qu'une tentative de mettre à distance le corps pour l'étudier et surtout se laisser surprendre. Ces défigurations ne sont là que pour interroger le « vivant ». Le passage de la « Sainte Face » à la « Tête Viande » comme j'aime à le dire, est pour moi une ruse pour faire se réveiller le « dormeur » qui est en chacun de nous: nous vivons dans une forme d'hallucination collective où par un effet d'habitude ou d'accoutumance : nous ne voyons plus le caractère singulier et étrange de la vie et il nous faut des images très fortes pour soudain nous ramener à cette prise de conscience. Je ne vise que cela, par ces images me voir, m'observer comme le ferait un Alien qui nous regarderait pour la première fois.

Henrique Grimaldi Figueredo: Le sociologue et philosophe polonais Zygmunt Bauman nous dit que "les batailles identitaires ne peuvent accomplir leur tâche d'identification sans se diviser autant ou plus que s'unir. Leurs intentions inclusives se mêlent à (ou sont complétées par) leurs intentions de ségréger "(Bauman, 2005: 85). De même façon, Byung Chul Han, dans sa lecture de Richard Sennett, travaille sur l'effondrement du soi dans une société de performance basée sur l'absence de satisfaction de soi, de sorte que le sujet cherche toujours à se reconnaître en soi et à se perdre

complètement. Est-il possible de lire la Transfiguration à partir de cette inquiétude contemporaine de se rencontrer, avec cette identité incapable de se stabiliser?

Olivier de Sagazan: Je ne suis pas certains de bien saisir ces propos. Le passage à la défiguration à une effet sidérant car le visage de petit fonctionnaire propre que je présente au début est tout à fait identifiable et bien normé. Soudain il bascule dans le chaos, il y a là un effondrement ontologique qui est malgré tout salvateur car cette chair nu sans repère aucun, nous met en face de notre propre énigme. L'innommable que je porte soudain ici se révèle.

Henrique Grimaldi Figueredo: Dans la dimension opérationnelle du système institutionnel de l'art, serait-il possible de muséifier votre travail sans perdre sa puissance? Comment votre travail est-il généralement institutionnalisé? Existe-t-il une résistance du corps (en tant que support) à l'institutionnalisation?

Olivier de Sagazan: Je n'ai pas de contact avec les musées, pour l'essentiel ma performance se fait dans des festivals de danse ou théâtre.

Henrique Grimaldi Figueredo: En ce qui concerne le marché, on sait que dans le monde de l'art, en particulier en France, certains collectionneurs et investisseurs au capital d'entreprise se consolident depuis les années 1990 en tant qu'agents centraux de la collection et de l'institutionnalisation de l'art contemporain, tels que Bernard Arnault et François Pinault. Ils possèdent des collections d'art contemporain reconnues internationalement et des musées privés pour les exposer. Comment cette centralité exercée par certains agents a-t-elle un impact sur le marché de l'art en France?

Olivier de Sagazan: Je réalise ma performance deux ou trois fois par mois à l'étranger, il semble que je suis un inconnu en France au niveau des institutions. Je vais faire pour la première fois ma performance dans un lieu institutionnel en mars 2020 au Lieu Unique à Nantes. Après l'avoir fait plus de 200 fois à l'étranger.

Henrique Grimaldi Figueredo: Toujours en relation avec cette centralité exercée par certains collectionneurs ayant une participation active au marché secondaire et aux conseils d'acquisition de musées importants, pensez-vous que ce type de monopole peut produire - dans une certaine mesure - des tendances esthétiques et le choix des supports considérés "Plus appropriés" pour la génération de nouveaux artistes désireux d'entrer dans le "système légitime" de l'art?

Olivier de Sagazan: Il me semble que l'institution en France est dans la pure lignée de Hegel: « Il faut séparer des scories affectives et faire enfin de l'art une branche de la philosophie ». No comment.

Henrique Grimaldi Figueredo: En tant qu'artiste reconnu dans l'art contemporain qui a réussi à travailler avec différents médias que recommanderiez-vous aux jeunes artistes pour qu'ils puissent produire à leur plein potentiel sans succomber aux pressions du marché?

Olivier de Sagazan: Il ne faut pas faire de la chose artistique un élément à part de votre vie. Votre travail artistique doit s'effectuer sur des ressentis internes très forts. On est jamais aussi vivant que face à un tableau ou sur la scène.



Figure 1: Olivier de Sagazan. *Transfiguration*. Performance
Source: Image avec l'aimable autorisation d'Olivier de Sagazan.

CONVERSAS COM OLIVIER DE SAGAZAN¹²⁴

CONVERSATIONS WITH OLIVIER DE SAGAZAN

CONVERSATIONS AVEC OLIVIER DE SAGAZAN

CONVERSACIONES CON OLIVIER DE SAGAZAN

Henrique Grimaldi Figueredo: A sua prática artística experimentou nos últimos 20 anos um aspecto de criação híbrido que envolveu fotografia, pintura, escultura, entre outras práticas. Qual o papel da performance em seu trabalho? No contemporâneo ela ainda carrega uma dimensão da tradição do que foi a partir dos anos 1960 ou já é outra coisa?

Olivier de Sagazan: Sou pintor e escultor e, acima de tudo, biólogo. Quando faço um trabalho, tento dar-lhe uma presença que seja próxima a qualquer organismo vivo, torná-lo um "fetiche ativo", como Leiris costumava dizer. Um dia, em junho de 1998, decidi colocar meu corpo em minha escultura e, assim, "pelo menos" haveria minha própria vida que seria algo "interior". Então tomei minha cabeça como base e nela construí outras cabeças com argila e tinta. Aqui está a ideia original: eu não poderia dar vida às minhas mãos numa exterioridade, eu fiz isso colocando meu corpo em batalha como diriam os outros.

Henrique Grimaldi Figueredo: Lyndisey Winship, crítica do The Guardian, escreveu sobre sua performance Transfiguration nesses termos "a Tranfiguração de Olivier de Sagazan, é uma das coisas mais originais e incríveis que alguém poderia presenciar"; de modo semelhantemente elogioso, Cristina Marino, do Le Monde, afirma "difícil de explicar através de palavras, é uma representação inclassificável e fronteira à pintura corporal, ao transe, e à transformação psíquica" No Brasil, o nome Olivier de Sagazan surge associado às práticas transgressoras e inovadoras no campo da performance francesa. Você poderia nos falar um pouco mais sobre os aspectos que envolveram a criação de Transfiguration, quem é aquele sujeito que performa, ele ainda é Olivier de Sagazan? Como foi a recepção do público em relação à esta performance?

Olivier de Sagazan: A transgressão deve vir do fato da desfiguração que é assistida pelo público. É por isso que algumas pessoas, erroneamente, classificam meu trabalho como mórbido ou mortal. Na minha opinião, é um grande erro, a desfiguração na arte para mim é apenas uma tentativa de distanciar o corpo para estudá-lo e, acima de tudo, de ser surpreendido. Essas desfigurações existem apenas para questionar os "vivos". A transição da "cara sagrada" para a "cabeça de carne", como eu gosto de dizer, é para mim um truque para acordar aquele "ser latente" que está em cada um de nós: vivemos em um tipo de alucinação coletiva ou através de um efeito de habituação ou costume: não vemos mais o caráter singular e estranho da vida e precisamos de imagens muito fortes para nos trazer subitamente de volta a essa consciência. É o que pretendo com essas imagens: me ver, me observar como faria um Alien que olharia para nós pela primeira vez.

Henrique Grimaldi Figueredo: O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman nos fala que "As batalhas de identidade não podem realizar sua tarefa de identificação sem dividir tanto quanto, ou mais do que, unir. Suas intenções includentes se misturam com (ou melhor, são complementadas por) suas intenções de segregar" (Bauman, 2005. 85), de igual modo Byung Chul Han em sua leitura de Richard Sennet trabalha o colapso do self numa sociedade do desempenho a partir da inexistência de uma autossatisfação, o sujeito busca sempre se reconhecer em si e se perde por completo. É possível lermos Transfiguration a partir dessa ansiedade contemporânea de encontro consigo mesmo, com essa identidade impossibilitada de se estabilizar?

Olivier de Sagazan: Não sei se entendi esses conceitos. Para mim, a transição para a desfiguração tem um efeito impressionante, porque o rosto de um pequeno oficial limpo que apresento no início

¹²⁴ O autor contou com a preciosa revisão de Juliana Closes Miraldi.

é completamente identificável e bem padronizado. De repente, ele cai no caos, há um colapso ontológico - apesar de tudo se salvar - porque essa carne nua, sem qualquer marca de referência, nos coloca diante de nosso próprio enigma. O inominável que de repente uso aqui é revelado.

Henrique Grimaldi Figueredo: Na dimensão das operações do sistema institucional da arte, como seria possível musealizar seu trabalho sem infringir uma perda de sua potência? Como seu trabalho é geralmente institucionalizado? Há uma resistência do suporte-corpo à institucionalização?

Olivier de Sagazan: Não mantenho contato com os museus, na maioria das vezes minha performance é realizada em festivais de teatro e dança.

Henrique Grimaldi Figueredo: Em relação ao mercado sabemos que nos mundos da arte, particularmente na França, alguns colecionadores associados ao capital corporativo vem se consolidando desde os anos 1990 como agentes centrais no colecionismo e institucionalização da arte contemporânea, são os casos de Bernard Arnault e François Pinault, por exemplo, ambos possuem coleções de arte contemporânea de renome internacional e museus privados para exibi-las. Como essa centralidade assumida por alguns agentes impacta o mercado de arte na França?

Olivier de Sagazan: Realizo minha performance duas ou três vezes por mês no exterior, mas parece que sou um desconhecido na França à nível institucional. Eu realizei meu primeiro trabalho em uma instituição francesa em março de 2020, no Lieu Unique em Nantes, depois de já ter performado mais de duzentas vezes no exterior

Henrique Grimaldi Figueredo: Ainda em relação a esta centralidade assumida por alguns colecionadores que possuem participação ativa no mercado secundário e nos conselhos de aquisição de importantes museus, você acha que esse tipo de monopólio é capaz de produzir - em certa medida - tendências estéticas, escolha de suportes considerados “mais apropriados”, etc, pela geração de novos artistas ávidos em ingressarem no “sistema legitimado” da arte?

Olivier de Sagazan: Parece-me que a instituição na França organiza-se pela linha pura de Hegel: é necessário quebrar a escória emocional e finalmente fazer da arte um ramo da filosofia. Sem comentários.

Henrique Grimaldi Figueredo: Na categoria de um criador de referência na arte contemporânea que trabalhou e trabalha a partir de distintos suportes, qual a sua recomendação aos jovens artistas para que possam produzir em toda sua potência sem arrefecer antes às pressões mercadológicas?

Olivier de Sagazan: Você não deve fazer da coisa artística um elemento à parte da sua vida. Seu trabalho artístico deve ser realizado com sentimentos internos muito fortes. Nós nunca estamos tão vivos como quando estamos diante de um quadro ou sobre um palco.



Figura 2: Olivier de Sagazan. *Transfiguration*. Performance

Fonte: Imagem cedida por Olivier de Sagazan.

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). E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: . 0000-0002-6324-4876.

Recepção: 10/03/2020

Aprovação: 30/03/2020

Citação:

Figueredo, Henrique Grimaldi (2020). A indústria da moda e o mercado de arte contemporânea: Um debate introdutório & Conversations avec Olivier de Sagazan. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, Vol. 3(2), pp. 122-138 . ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1reg1

RECENSÕES/ RESENHAS



UNA RESEÑA DEL LIBRO *A NEW HISTORY OF THE IBERIAN FEMINISMS*

UMA RESENHA DO LIVRO *A NOVA HISTÓRIA DOS FEMINISMOS IBÉRICOS*

A REVIEW OF THE BOOK *A NEW HISTORY OF THE IBERIAN FEMINISMS*

UNA CRITIQUE DU LIVRE *UNE NOUVELLE HISTOIRE DU FÉMINISME IBÉRIQUE*

Laura López Casado

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Portugal

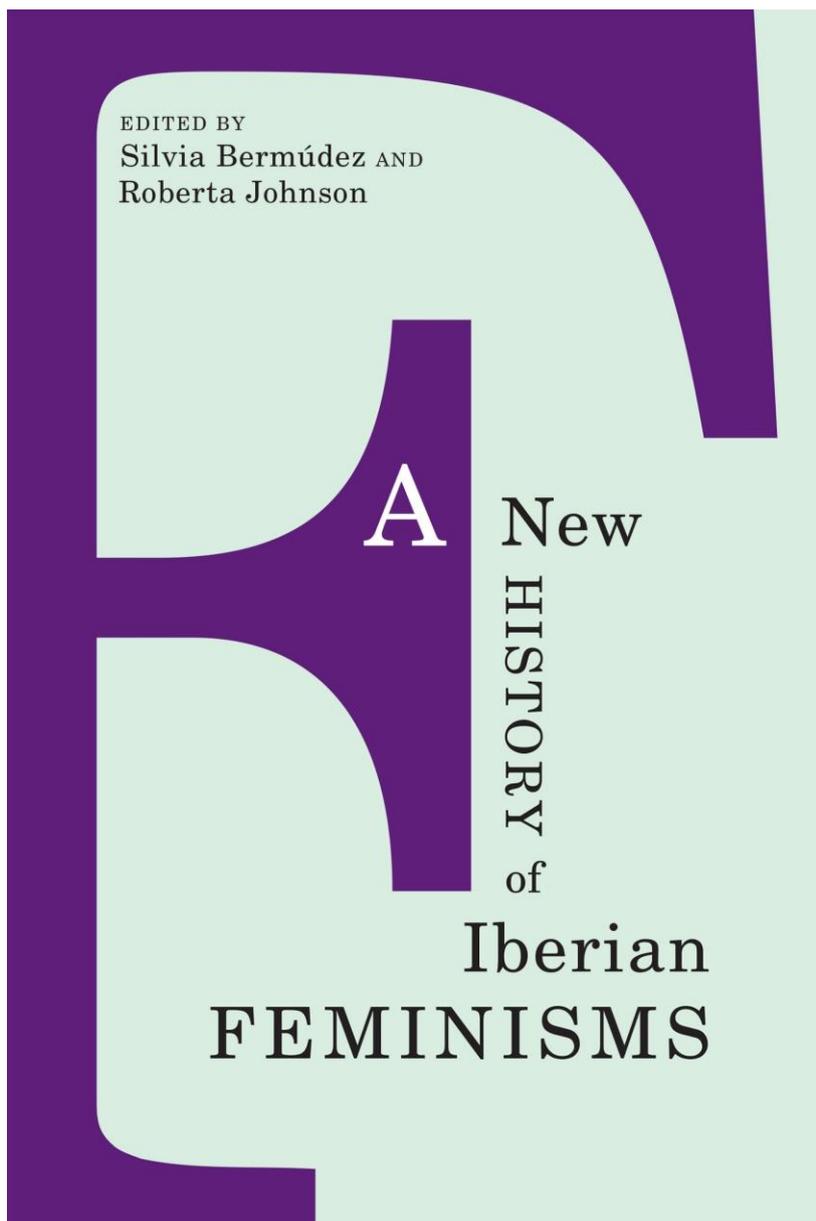


Figura 1: Portada del libro *A New History of Iberian Feminism*

Fonte: <http://utorontopress.com>

En 2018 fue publicado el libro *A New History of Iberian Feminism* en el que se hace un recorrido de lo acontecido en materia de feminismo desde 1700 hasta nuestros días, dentro de la península ibérica. Ha sido editado por Silvia Bermúdez, profesora del departamento de español y portugués

en la Universidad de California-Santa Bárbara, y Roberta Johnson, profesora emérita de español en la Universidad de California y profesora adjunta de español en la Universidad de Kansas. Y después de hacer las presentaciones, podemos afirmar que este volumen está llamado a ser un libro de referencia y consulta para toda investigadora o investigador que se acerque a los feminismos ibéricos.

La perspectiva con la que se presenta esta obra, tal y como declaran las editoras en la introducción, es novedoso por varios motivos. No solo por acercarse al feminismo desde una perspectiva ibérica, algo que, aunque escaso, ya había abordado autoras como Andrea Simões (2006) en su investigación *Gendering Transitions: Women's Movements in the Spanish and Portuguese Transitions to Democracy*, sino que aporta una visión donde todos los territorios de la península ibérica crean una red, y así este espacio se entiende como un todo. Por otro lado, los capítulos, aunque son cronológicos, albergan sus propias periodicidades dentro del movimiento feminista. Obviamente, no son ajenas a la historia política de ambos países, pero sí crea su propio continuo y devenir histórico. La labor realizada por las editoras es notable ya que a pesar de que el compendio cuenta con más de 30 autoras y autores el libro se desarrolla de manera fluida.

A New History of Iberian Feminism está formado por seis partes. La primera parte corresponde aproximadamente al siglo XVIII (1700-1808), donde el debate se centra en los roles y capacidades de los sexos, y surge la conciencia feminista. El libro repasa las mujeres excepcionales que vivieron en ese tiempo y que manifestaban su participación en el movimiento o simplemente aquellas que con su existencia ejemplificaban otro modelo de mujer más allá de su papel tradicional. La segunda parte comprende el siglo XIX y las primeras dos décadas del XX (1808-1920), los manifiestos feministas empiezan a aparecer de una manera más clara y la reivindicación por el voto comienza a surgir. El feminismo se convierte en un tema candente al inicio del nuevo siglo. Portugal consigue que con la llegada de la República se apruebe la Ley del divorcio (1910). La tercera sección afronta la primera ola feminista (1920-1939) que empieza a despuntar bajo las repúblicas (Portugal desde 1910 y España desde 1931) y que cuenta con sus propias especificidades dentro del territorio peninsular en el Estado Español. La gran victoria española es el sufragio femenino. La siguiente parte comprende las fechas de las dictaduras (Salazar:1932-68; Franco: 1939-1975) y descubrimos cómo se articuló la resistencia feminista en los diferentes espacios. La quinta parte son los primeros años de la democracia (1970-1996) y con ellos llegan la recuperación de derechos y las nuevas conquistas históricas. La parte sexta y última, trata la diversidad de feminismos ibéricos (1996 hasta el presente), los debates que se instalan son nuevos y las reivindicaciones diversas. Todas las partes comienzan con un capítulo que te presenta el contexto histórico del periodo, el cual se centra en la actividad feminista, así como la contribución de las mujeres en las estructuras políticas del momento. También traen a colación, en cada capítulo, adquiriendo un papel preponderante, todos los escritos que supusieron un aporte al feminismo, centrándose en aquellos de naturaleza ensayística, pero analizando también la obra literaria escrita por mujeres que supuso un aporte a la lucha (Cfr. Garrigós et al., 2019).

Se van sucediendo los capítulos, en las diferentes secciones, hasta un total de 36 y un epílogo como broche. Se presentan en todas las etapas como se desplegaba el movimiento feminista, pero desde una perspectiva descentralizada, y así en el Estado Español se presta especial atención a los territorios de Galicia, País Vasco y Cataluña, que, al tener una propia idiosincrasia, son detallados en capítulos propios en todas las secciones. Evitando así crear una historia única del feminismo o

centrada solo en los hitos de cada etapa. También, no olvidan repasar en cierta forma las redes que se crearon en América Latina, especialmente entre las españolas y los territorios hispanohablantes que, sin duda, han jugado un papel fundamental en nuestra historia. Este libro cubre un vacío porque trata los diferentes espacios (que no son tratados como dos, sino como múltiples, como anteriormente se cita), y articula un diálogo entre ellos. Esta propuesta funciona porque las relaciones culturales y políticas han compartido ciertos rasgos diferenciadores, y esto, como es comprensible, ha influenciado nuestro recorrido. Por ello, no solo es acertada, si no necesaria, una mirada ibérica sobre el feminismo (Cfr. Guerra, 2021).

Según van pasando las páginas, las etapas históricas se acortan y los capítulos van adquiriendo una extensión más corta. Sin duda, sirve como una representación material de la fragmentación del feminismo y la multiplicidad del mismo según se va acercando a la época presente. A veces asistimos a la presentación de personajes y apunte de fechas, que se concatenan unas con otras sin tiempo casi a asimilarlas. Pero este hecho acaba siendo una virtud, porque a pesar de la retahíla de acontecimientos, algunos se solapan con otros, repasado el mismo periodo histórico desde varios frentes. Esto da una visión poliédrica, que incita a que este sea el punto de partida de la investigación. Las etapas no son rígidas y vemos con las fechas van y vienen en los capítulos, dependiendo de donde se está poniendo el foco.

La labor a la que se enfrentaron las autoras y autores es titánica, pero recuperan nombres y acciones en épocas y lugares donde se ha creído que tradicionalmente el feminismo estaba muerto. Por ejemplo, se llama la atención a mirar de cerca el feminismo en Portugal, el cual no ha producido tantos volúmenes de revisión histórica como en el feminismo del Estado Español. Tradicionalmente se ha percibido como un movimiento ausente en el país en determinadas épocas, como la que surge después de la Segunda Guerra Mundial (p.303). Y, sin embargo, los nombres se rescatan y ponen en valor en este nuevo seguimiento, viendo el entramado y la red que siempre ha existido en el movimiento. El libro también sirve como una cartografía que va más allá de una historia lineal y única, pero donde también se representan los hitos que marcaron a los movimientos de ambos países: ley del divorcio, derecho al voto, ley del aborto, etc.

En cuanto rasgo negativos, podemos señalar el obvio, que al ser una historia que parte del 1700 y que incluyen a territorios diversos, 400 páginas se quedan cortas. Queda como un hilo del que empezar a tirar. El movimiento feminista tiene que seguir produciendo y reconquistado el discurso histórico. También, a pesar de su intento por presentar la diversidad en la península, parece contradictorio enfocar los periodos del feminismo insistiendo en las oleadas (la primera y la segunda). Las oleadas representan las conquistas de manera progresiva y por un tipo de mujer en específico, taxonomía que viene de la tradición anglo-estadounidense y que no visibiliza en su totalidad la riqueza, variedad y especificidad de iberia. Tal vez va siendo hora de, sin negar su servicio como herramienta para conceptualizar y dar cabida a ciertos ecos de carácter mundial, comenzar a trasladar un discurso que muestre la complejidad, las conquistas y pérdidas de derechos, así como las diferentes características propias de la variedad de mujeres en el área a tratar. Además, si las editoras y autoras tienen como referentes las olas, ¿Por qué paran en la segunda y no hablan de la tercera o incluso de la cuarta ola? A partir de los años 90 el libro se centra en la discusión entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. El remate tampoco es el esperado tras una labor tan medida. El epílogo se titula “Some Remarks on Gender *Indifference* and Eulogy of the *Margins*” (pp.399-409) y se refiere al feminismo español desde una

perspectiva centralizada, huyendo de ese prisma ibérico que parece defender el libro. Está escrito por Fina Birulés y aunque presenta temas interesantes y muy acertados, queda un poso de nostalgia del tipo “el feminismo ya no es lo que era”. Y aunque hable de las nuevas alianzas con diferentes opresiones parece que no da la importancia, que a mi juicio tiene, la gran efervescencia que está teniendo en los últimos años, y las nuevas cuestiones y peligros a la que nos enfrentamos todas las feministas.

En conclusión, *A New History of The Iberian Feminism* es un libro que era necesario y que brinda la oportunidad de tener una visión global, pero no única, de la historia del feminismo en la península. Funciona como libro de consulta y como obra de lectura, para descubrir la cantidad de conexiones, nombres perdidos, acontecimientos simultáneos, asociaciones feministas y mujeres valientes y brillantes que tiene nuestra historia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bermúdez, Sílvia & Johnson, Roberta (Eds.) (2018). *A new history of Iberian feminisms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Garrigós, Cristina; Triana, Nuria & Guerra, Paula (2019). *God Save the Queens. Pioneras del punk*. Barcelona: 66 RPM Edicions.
- Guerra, Paula (2021). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. In McKay, George & Arnold, Gina (Eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock* (pp.1-32). Oxford: Oxford University Press.
- Simões, Andrea (2006). *“Gendering” the transitions: Women’s movements in the Spanish and Portuguese transitions to democracy*. Ottawa: Carleton University.

Laura López Casado. Doutoranda no Programa Doutoral de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciada em Jornalismo e Comunicação Audiovisual e em Estudos de Género em Ciências Sociais. Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal. E-mail: lcasado@campus.ul.pt. ORCID: 0000-0001-5176-5829.

Receção: 10/03/2020

Aprovação: 27/03/2020

Citação:

Casado, Laura López (2020). Una reseña del libro *A New History of the Iberian Feminisms*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 140-143. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1rec1

