

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 4, N. 3, Set.-Dez. 2021
ISSN 2184-38052
DOI: 10.21747/21843805/taav4n3



As chaminés algarvias são um símbolo da região e remetem para a influência de cinco séculos de ocupação árabe. No Algarve, diz a tradição que não existiam duas chaminés iguais, porque os motivos decorativos dependiam sempre dos dias de construção e da condição económica do proprietário. Quanto mais sensível e árdua era o seu fabrico, mais onerosa se tornava. Mais do que utilitárias, as chaminés tinham um valor ornamental. Em termos práticos, a chaminé era considerada um sinal de presença de pessoas, um bom indício do estado do tempo e o local onde era marcada a data de construção da casa. No presente, os melhores locais para visualizar estas chaminés seculares – símbolos de arte popular – são Querença, Martinlongo e Monchique no interior do Algarve.

The Algarve's chimneys are a symbol of the region and reflect the influence of five centuries of Arab occupation. Traditionally, there were no two chimneys alike in the Algarve because the decorative motifs always depended on the days of construction and the economic condition of the owner. The more sensitive and arduous was their manufacture, the more costly they became. More than functional, chimneys had an ornamental value. In practical terms, the chimney was considered a sign of people's presence, a good indication of the weather, and the place where the date of the house's construction was marked. At present, the best places to see these secular chimneys - symbols of popular art - are Querença, Martinlongo, and Monchique - in the interior of the Algarve.

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-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal ■ José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal ■ Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil ■

CONTACTOS

WEBSITES

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

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

Email: todasartes.journal@gmail.com

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-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal ■ 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 ■ Sofia Sousa, 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 ■ Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado ■ Rui Silva ■ 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.

ENDEREÇO POSTAL

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

EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Lígia Dabul, Federal University Fluminense, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Claudino Ferreira, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal ■ Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil ■ Gláucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil ■ Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, USA ■ Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico ■ Angélica Madeira, University of Brasília, Brazil ■ Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, France ■ Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Spain ■ Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal ■ Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Spain ■ Carlos Fortuna, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal ■ Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, USA ■ Diana Crane, University of Pennsylvania, USA ■ Eduardo Jardim de Moraes, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands ■ Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, USA ■ Irllys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil ■ João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte-University Institute of Lisbon), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal ■ José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal ■ Lilia Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil ■ Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil ■ Maria Antonietta

CONTACTS

WEBSITES

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

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy ■ Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finland ■ Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France ■ Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil ■ Pedro Costa, Iscte-University Institute of Lisbon and Dinâmia'CET, Portugal ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL and CICS.NOVA, Portugal ■ Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France ■ Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany ■ Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland ■ Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil ■ Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom ■ Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom ■ Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom ■ Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany ■ Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil ■ Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal ■ Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in Sociology and Anthropology of the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil ■ Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado ■ Rui Silva ■ Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander University.

POSTAL ADDRESS

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

PARCERISTAS 2020

Alix Didier Sarrouy, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança INET-md, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA, Portugal ■ Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal ■ Ana Paula Alves Ribeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil ■ Carolina Ruoso, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil ■ Cíntia Sanmartin Fernandes, Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Guilherme Marcondes, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará, Brasil ■

José Luís Casanova, Escola Superior de Políticas Públicas, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Portugal ■ Maria Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Patricia Reinheimer, Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil ■ Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil ■ Ricardo Campos, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA, Portugal ■ Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal ■ Tarcila Formiga, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Unidade Maracanã, Brasil

REVIEWERS 2020

Alix Didier Sarrouy, Institute of Ethnomusicology - Centre for Studies in Music and Dance INET-md, Interdisciplinary Centre of Social Sciences CICS.NOVA, Portugal ■ Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal ■ Ana Paula Alves Ribeiro, Postgraduate Programme in Education, Culture and Communication, Faculty of Education of the Baixada Fluminense / State University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Carolina Ruoso, School of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais, Brazil ■ Cíntia Sanmartin Fernandes, Faculty of Social Communication of the Rio de Janeiro State University, Postgraduate Programme in Communication of the Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil ■ Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Guilherme Marcondes, Postgraduate Programme in Sociology of the Ceará State University, Brasil ■ José Luís Casanova,

School of Public Policies, Iscte - University Institute of Lisbon, Centre for Sociological Research and Studies, Portugal ■ Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil ■ Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil ■ Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Patricia Reinheimer, Department of Social Sciences, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal ■ Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil ■ Ricardo Campos, Interdisciplinary Social Sciences Centre CICS.NOVA, Portugal ■ Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal ■ Tarcila Formiga, Celso Suckow da Fonseca Federal Technological Education Centre, Maracanã Unit, Brasil

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
O papel da criatividade nos ecossistemas artística-musicais. Uma antecâmara	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4
ARTIGOS	10
A dimensão social e cultural da <i>platforming</i> na música ao vivo: o caso da cena musical independente de Hong Kong durante a pandemia Covid-19	11
François Mouillot e Sofia Sousa	11
Ainda uma vez, Bob Dylan	33
Marina Marins Moretoni e Luis Carlos Fridman	33
‘The great work of contemporary art’ and ‘The great curator’: authorial curatorship at the Bienal de São Paulo (1985 and 1987).....	52
Tálisson Melo de Sousa	52
Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal.....	71
Ana Martins	71
751 Dias: um ensaio de <i>memória líquida</i> . Abordagem da programação cultural de Paulo Cunha e Silva.....	85
Carlos Pinto	85
JAZZ-OFF. A revolução de Jorge Lima Barreto.....	105
André Quaresma	105
Distanciar para compreender em tempos de crise: o cinema de ficção científica e o documentário sob o viés do estranhamento cognitivo.....	126
Deborah Lemes Ribeiro	126
REGISTOS DE PESQUISA	146
Repensar as estratégias de literacia mediática e digital: intencionalidade cívica aliada ao <i>civic design</i>	147
Daniela Ferreira da Silva	147

SUMMARY

PRESENTATION	3
The role of creativity in musical-artistic ecosystems. An antecamara	4
Paula Guerra e Lúgia Dabul	4
ARTICLES	10
The social and cultural dimension of ‘platforming’ live music: the case of the Hong Kong independent music scene during the COVID-19 pandemic	11
François Mouillot e Sofia Sousa	11
One more time, Bob Dylan.....	33
Marina Marins Moretoni e Luis Carlos Fridman	33
‘The great work of contemporary art’ and ‘The great curator’: authorial curatorship at the Bienal de São Paulo (1985 and 1987).....	52
Tálisson Melo de Sousa	52
Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal.....	71
Ana Martins	71
751 Days: an exercise of <i>liquid memory</i> . Approach to Paulo Cunha e Silva cultural programming	85
Carlos Pinto	85
JAZZ-OFF. The revolution of Jorge Lima Barreto.....	105
André Quaresma	105
Distance to understand in times of crisis: science fiction and documentary cinema from the perspective of cognitive estrangement	126
Deborah Lemes Ribeiro	126
RESEARCH RECORDS	146
Rethinking media and digital literacy strategies: civic intentionality allied with <i>civic design</i>	147
Daniela Ferreira da Silva	147

Apres

ção

senta

O PAPEL DA CRIATIVIDADE NOS ECOSISTEMAS ARTÍSTICA-MUSICAIS. UMA ANTECÂMARA

THE ROLE OF CREATIVITY IN MUSICAL-ARTISTIC ECOSYSTEMS. AN ANTECAMERA

LE RÔLE DE LA CRÉATIVITÉ DANS LES ÉCOSYSTÈMES ARTISTIQUES ET MUSICAUX. UNE ANTICAMERA

EL PAPEL DE LA CREATIVIDAD EN LOS ECOSISTEMAS ARTÍSTICO-MUSICALES. UNA ANTECÁMARA

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, 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

Quando começámos a delinear o alinhamento deste novo número da Revista Todas as Artes, o conceito de ecossistemas musicais não nos abandonava o pensamento. Tendencialmente, podemos referir ao leitor, que quando este tipo de constante surge no pensamento de um sociólogo, frequentemente se estabelece a leitura de que tal conceito deve ser visto como um indicador de que aquele campo de possibilidades deve ser explorado, e assim o vamos fazer. Então, identificámos como a temática geral deste número da revista os ecossistemas musicais em relação à concetualização da criatividade sob a égide da inovação (Crossley, 2019, 2015).

Primeiramente, devemos destacar que o conceito de ecossistema se começou a desenvolver no nosso pensamento em relação ao papel da música e, por inerência, ao seu papel transformador dentro e fora do domínio palpável das sociedades contemporâneas. Na verdade, a música, enquadrada numa teorização ampla sobre aqueles que são os ecossistemas artísticos e culturais contemporâneos, pode ser vista como um meio alternativo de criação, de produção e de disseminação de significados vivenciais (Clarke, 2005), rotinizados, aleatórios ou padronizados. Aliás, inspirados nas ideias de McCormack e d’Inverno (2012), podemos até acrescentar que a música confere sentido à criatividade do ser humano – e vice-versa -, mas também à criatividade da máquina que pode estar na génese da sua produção ou criação. Então, o nosso pensamento começou a adentrar-se noutros campos de investigação sociológica, nomeadamente ao nível das definições atuais em torno dos processos de criatividade e, conseqüentemente, a sua relação com o campo artístico musical.

Por um lado, apercebemo-nos que a criatividade pode ser vista como uma forma de enfatizar a propensão de um determinado (eco)sistema para gerar produtos inovadores, enquanto outras perspetivas, defendem que a criatividade deve ser encarada como um problema de aprendizagem e de compreensão informacional, no sentido, em que os múltiplos e diversificados sentidos daquilo que implica ser criativo minam, em certa medida, o próprio ato de criação ou de produção (Martin, 2006). Paralelamente, também se pode destacar uma perspetiva que enuncia a criatividade como um meio para atingir um fim, por exemplo a criatividade por detrás de determinada produção musical apenas tem como propósito a sua disseminação massiva. Por fim, podemos ainda enquadrar a criatividade como uma espécie de concentração de um conjunto de virtuosidades, enaltecendo, assim – no caso dos músicos – os milhares de horas despendidos no domínio de um instrumento ou no próprio ato de criação (Segre, 2019). Na verdade, cada um destes pontos/perspetivas colocam uma tónica diferente na noção de criatividade, bem como diferenciação os modos como encarámos os ecossistemas artístico e musicais, uma vez que as suas propriedade, funções e qualidades, denotam tipos diferentes de relevância social, em função de domínios específicos de atuação, aqui entendidos como géneros e/ou sub-géneros musicais.

Contudo, e atendendo ao facto de que nos estamos a focar no campo musical, se adotarmos a perspetiva de autores como Boden (2010), somos forçados a destacar a criatividade associada à criação de ideias ou artefactos inovadores, surpreendentes ou valiosos. Por outro lado, o conceito de “som”, aplicado à música, é geralmente dividido em dois campos: “música”, com uma valorização positiva, que remete para algo harmonioso e prazeroso; e, por outro lado, “barulho”, algo negativo, caótico, estranho. E, em muitos casos, alguns músicos, devido à sua novidade, caem no segundo campo, sendo acusados de fazer “barulho” e não “música” (Klett & Gerber, 2014).

Aqui, podemos pensar na relação com um dos artigos apresentados, centrado na discussão da genialidade e da inovação artística de Lima Barreto, uma referência no jazz nacional. Nesse sentido, o autor (Boden, 2010) é perspicaz e desde logo nos confronta com uma interrogação: se a criatividade assenta na inovação, que tipo de mecanismos suportam essa criatividade? É claro que nas suas asserções iniciais, o autor referia-se sobretudo ao uso computacional ou ao uso das tecnologias digitais, mas, não obstante, tal não implica que refiramos outros elementos, tais como as práticas *do-it-yourself*, as redes sociais, a experimentação musical, ou até mesmo elementos da própria composição artística (letras, ritmos, etc). De certo modo, direta ou indiretamente, estes tópicos são abordados por cada um dos artigos ou registos de pesquisa que compõem este número.

Permanecendo nesta linha de pensamento, autores como Basala (1998) evidenciam uma abordagem de caráter evolucionista, aplicada à criatividade – e aos ecossistemas musicais, acrescentamos nós -, algo tanto mais evidente quando enuncia que a novidade (ou inovação) é uma parte integrante de um processo de seleção que opera em função da escolha de novos artefactos, para posteriormente se proceder à adição ao stock de criações. Então, sob este auspício, uma nova interrogação brota no nosso imaginário: qual é a sustentabilidade da criatividade, quando esta se encontra diametricamente relacionada com a inovação? E a música, onde entra neste jogo de puxa e empurra? Autores como Schippers (2016), defendem que embora estas abordagens sejam, também elas, inovadoras, a sustentabilidade dos futuros musicais e criativos foi construída a partir da consciência de que os desafios mundiais da música enquanto prática cultural, se baseiam em lógicas de sobrevivência. O autor chega ainda a referir que a música tem lutado afincadamente contra as rápidas mudanças e evolução social e tecnológica, causadas pela globalização. Instaura-se, assim, em relação à música e ao ecossistema musical, um princípio de salvaguarda que, por sua vez, tende a descurar a prática musical enquanto processo orgânico.

Concomitantemente, podemos referir que o especialismo musical (compositor, intérprete, público, etc) surgiu como uma resposta a estas dificuldade, ou seja, às mudanças quase quânticas referentes às tipologias de armazenamento musical e artístico; aspetos estes bastante elaborados por Simon Frith (1996) e por Jacques Attali (1985). Nesse âmbito, acreditámos que os artigos aqui apresentados contribuem largamente para uma ação complementar a esses estudos. O primeiro, trata-se de uma tradução realizada por Sofia Sousa, de um artigo de François Mouillot, originalmente intitulado “The social and cultural dimension of ‘platforming’ live music: the case of the Hong Kong independent music scene during the Covid-19 pandemic”. Este artigo vai ao encontro da questão da tecnologização da música e dos ecossistemas musicais na contemporaneidade, explorando as implicações do aumento das atuações de música ao vivo digitalmente mediadas no contexto de uma cena cultural marginalizada, nomeadamente a cena musical independente de Hong Kong, durante a pandemia de Covid-19, analisando, assim, processos de desterritorialização e reterritorialização da música independente em Hong Kong.

O segundo artigo é de Marina Marins Moretoni e de Luis Carlos Fridman e tem como título “Ainda uma vez, Bob Dylan”. Neste artigo, é discutida a distinção entre “cultura de elite” e “cultura de massa” a partir do Prêmio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan pela Academia Sueca em 2016. Todos nos lembrámos da polémica que provocou essa atribuição. Um outro Nobel da Literatura, Mario Vargas Llosa, disse que era o resultado da cultura se estar a converter em espetáculo e questionou, se o objetivo era democratizar a cultura, se calhar no futuro dariam o prémio a um futebolista (Observador, 2016). No artigo de Moretoni e Fridman, estes

autores abordam variados aspetos da trajetória artística de Dylan e examinada a importância de sua obra na cultura musical e poética norte-americana, com destaque para a influência da literatura *beat* e dos trovadores que o antecederam, portadores de uma visão crítica da vida do país.

O terceiro artigo “A Grande Obra de Arte Contemporânea” e “O Grande Curador”: Curadoria Autoral nas Bienais de São Paulo (1985 e 1987)” de Tallison Melo, apresenta uma discussão sobre outro tipo de ecossistemas artístico, bem como nos fornece outros *inputs* sobre a temática da criatividade e da inovação, focando-se, assim, em duas edições da Bienal de São Paulo organizadas pela crítica de arte Sheila Leirner, em 1985 e 1987, como contextos-chave para analisar a consolidação da curadoria na estrutura da Bienal e no circuito artístico contemporâneo do Brasil.

Por seu turno, o artigo de Ana Martins, designado “Chameleon identity of rock music. Careers, Employability, and DIY in Portugal”, interliga a criatividade, as identidades e a relação de ambas com o ecossistema musical. Assim, a partir da análise documental e consequente análise categórica de conteúdo de diversos meios de comunicação, e a partir da análise de entrevistas, a autora pretende perceber os modos de adaptação dos músicos às transformações que ocorrem em todos os níveis da vida social, introduzindo, desse modo, a temática das indústrias criativas. De igual modo, entra numa área que tem provocado vários estudos nos últimos anos (Bennett & Guerra, 2019; Guerra, 2018), que cruza o DIY com as estratégias reflexivas de ingresso num mundo laboral marcado pela precariedade. Isto é, a incorporação de um *ethos* DIY vai influenciar as tomadas de decisão no momento de escolher um trabalho (Threadgold, 2017).

Seguidamente, temos o artigo de Carlos Pinto, com o título “751 dias. Um ensaio de *Memória Líquida*. Abordagem da programação cultural de Paulo Cunha e Silva”, onde, à luz da abordagem dos principais conceitos dos estudos contemporâneos de memória, é estudado o perfil de Paulo Cunha e Silva, as suas linhas de programação cultural e as políticas culturais implementadas ao longo dos 751 dias em que assumiu o pelouro da cultura do Município do Porto, tendo como *corpus* de análise notícias/entrevistas/crónicas/editoriais que, por sua vez, espelham uma materialização física de um ecossistema, mas também da criatividade de um só indivíduo e/ou figura.

Posteriormente, surge o contributo de André Quaresma “Jazz Off. A revolução de Jorge Lima Barreto”. Trata-se de um artigo previamente mencionado, que se foca no jazz como estética de revolução, nascida das raízes africanas dos escravos americanos e apresentada ruidosamente como oposição ao colonialismo do regime ditatorial do Estado Novo. Tópicos como a instrumentação vanguardista (com sintetizadores, registos concretos e pianos preparados), técnicas de composição

indeterminísticas do minimalismo da Escola de Nova Iorque, a utilização dos processos orientais do budismo zen ou das viagens do psicadelismo americano, o registo áudio em lançamentos de edição bastante zelosa e o registo notacional com qualidades estéticas plásticas muito para além das notacionais, são analisados neste artigo, sempre cruzando a trajetória social de Jorge Lima Barreto com a trajetória histórica de Portugal, com todas as suas mudanças, desde o Estado Novo e o deserto cultural, passando pela (falhada) primavera Marcelista e a entrada do país na democracia em 25 de Abril de 1974.

Por fim, o nosso último artigo pertence a Deborah Lemes Ribeiro e intitula-se “Distanciar para compreender em tempos de crise: o cinema de ficção científica e o documentário sob o viés do estranhamento cognitivo.”. Neste artigo, a autora apresenta uma tentativa de compreender como os géneros cinematográficos da ficção científica e documentário se relacionam com a pandemia. É, assim, apresentada a genealogia de ambos os géneros, enquanto potencializadores de olhares críticos, localizando sua relação com períodos de crise. O fulcro deste artigo reside na constatação da arte, nomeadamente do cinema, como um recurso de conscientização e transformação, relacionado com um movimento dialético de estranhamento cognitivo.

Por fim, resta-nos apresentar o nosso registo de pesquisa, realizado por Daniela Ferreira da Silva “Repensar as estratégias de literacia mediática e digital: intencionalidade cívica aliada ao civic design”, um outro ecossistema emergente na contemporaneidade. Com efeito, a autora pretende debruçar-se sobre as intervenções pedagógicas de literacia mediática e digital, especialmente no âmbito dos papéis artístico em consonância com a avançada tecnologização do mundo. A autora parte de um entendimento do ambiente digital enquanto facilitador de uma participação cívica, no sentido em que defende que o mesmo oferece espaços de expressão política e artística e dá luz às experiências pessoais, apesar de, por vezes, adotar uma leitura espectacularizada das sociedades.

Porto e Rio de Janeiro, dezembro de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attali, Jacques (1985). *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Basalla, George (1998). *The evolution of technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula (eds.) (2019). *DIY Cultures and Underground Music Scenes. Collection Routledge Advances in Sociology*. Abingdon/Oxford: Routledge.
- Boden, Margaret A. (2010). *Creativity and art: three roads to surprise*. London: Oxford University Press.
- Clarke, Eric (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

- Crossley, Nick (2015). *Networks of sound, style and subversion. The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester: Manchester University Press.
- Crossley, Nick (2019). *Connecting sounds. The social life of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12 (2), 241-259.
- Klett, Joseph & Gerber, Alison (2014). The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance. *Cultural Sociology*, 8 (3), 275-290.
- Martin, Peter J. (2006). *Music and the sociological gaze. Art worlds and cultural production*. Manchester: Manchester University Press.
- McCormack, John & d'Inverno, Mark (2012) (eds). *Computers and Creativity*. London: Springer.
- McCormack, John (2012). Creative Ecosystems. In John McCormack & Mark d'Inverno (eds). *Computers and Creativity* (pp. 39-60). London: Springer.
- Observador (2016). Vargas Llosa: "No próximo ano dão o Nobel a um futebolista?". *Observador*. <https://observador.pt/2016/10/20/vargas-llosa-no-proximo-ano-dao-o-nobel-a-um-futebolista/>
- Schippers, Huib (2016). Cities as Cultural Ecosystems: Researching and Understanding Music Sustainability in Urban Settings. *Journal of Urban Culture Research*, 12, 10-20.
- Segre, Sandro (2020). Schutz and Becker on making music together: A note on their respective contributions to the sociology of music. *Journal of Classical Sociology*, 20 (1), 64-79.
- Threadgold, Steven (2018). Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and 'Choosing Poverty.' *Cultural Sociology*, 12 (2), 156-173.

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» e no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, 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 – 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 (2021). O papel da criatividade nos ecossistemas artístico-musicais. Uma antecâmara. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 4-9. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3ap

Art
Art

igos
igos

A DIMENSÃO SOCIAL E CULTURAL DA PLATFORMING NA MÚSICA AO VIVO: O CASO DA CENA MUSICAL INDEPENDENTE DE HONG KONG DURANTE A PANDEMIA COVID-19

THE SOCIAL AND CULTURAL DIMENSION OF 'PLATFORMING' LIVE MUSIC: THE CASE OF THE HONG KONG INDEPENDENT MUSIC SCENE DURING THE COVID-19 PANDEMIC

LA DIMENSION SOCIALE ET CULTURELLE DU «PLATFORMING» DE LA MUSIQUE EN DIRECT: LE CAS DE LA SCÈNE MUSICALE INDÉPENDANTE DE HONG KONG PENDANT LA PANDÉMIE DE COVID-19

LA DIMENSIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE LA 'PLATAFORMIZACIÓN' DE LA MÚSICA EN VIVO: EL CASO DE LA ESCENA MUSICAL INDEPENDIENTE DE HONG KONG DURANTE LA PANDEMIA DE COVID-19

François Mouillot

Hong Kong Baptist University, Departamento de Humanidades e Escrita Criativa, Hong Kong, China

Tradução Sofia Sousa

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

RESUMO: Este artigo explora as implicações do aumento das atuações de música ao vivo digitalmente mediadas no contexto de uma cena cultural marginalizada, nomeadamente a cena musical independente de Hong Kong, durante a pandemia de Covid-19. Combinando a observação de eventos com entrevistas a atores-chave dentro da cena, este artigo analisa os processos pelos quais a *platforming* parcial das atividades de música ao vivo levou a processos de (des)territorialização e (re)territorialização - através das colaborações entre alguns atores de música indie de Hong Kong e outros internacionais -, proporcionando a reafirmação do local, através do uso de representações visuais da cidade em concertos online, bem como o fomento de formas de desvinculação digital. Por sua vez, o artigo argumenta que as análises sobre a *platforming* da música devem ter em consideração os efeitos sócio-culturais das plataformas digitais em contextos específicos de criação e consumo cultural, tais como as cenas culturais.

Palavras-chave: Hong Kong, música ao vivo, plataformas digitais - *platforming*, cenas culturais, Covid-19.

ABSTRACT: This article explores the implications of the rise of digitally-mediated live music performances in the context of one marginalized cultural scene, the Hong Kong independent music scene, during the Covid-19 pandemic. Combining observation of live-streamed events with interviews of key actors in the scene, this article analyses the processes by which the partial 'platformization' of live music activities has led to the deterritorialization and reterritorialization of the scene - through collaborations between some Hong Kong and international indie music actors and the reaffirmation of the 'local' via the use of visual representations of the city in online concerts, as well as to forms of digital disengagement. In turn, the article argues that analyses of the platformization of culture music must take into consideration the socio-cultural effects of digital platforms on specific localized contexts of cultural creation and consumption such as cultural scenes.

Keywords: Hong Kong, live music, digital platforms - platforming, cultural scenes, Covid-19.

RÉSUMÉ: Cet article explore les implications de l'essor des performances musicales en direct médiatisées numériquement dans le contexte d'une scène culturelle marginalisée, à savoir la scène musicale indépendante de Hong Kong, pendant la pandémie du Covid-19. En combinant l'observation d'événements en direct avec des entretiens avec des acteurs clés de la scène, cet article examine les processus par lesquels la plateforme partielle des activités musicales en direct a conduit à des processus de déterritorialisation et de reterritorialisation - à travers des collaborations entre certains acteurs de la musique indépendante de Hong Kong et internationaux, et la réaffirmation du local, à travers l'utilisation de représentations visuelles de la ville dans les concerts en ligne, ainsi que des formes de désengagement numérique. L'article soutient que les analyses sur la plateforme de la musique culturelle devraient prendre en considération les effets socioculturels des plates-formes numériques dans des contextes localisés spécifiques de création et de consommation culturelles, tels que les scènes culturelles.

Mots-clés: Hong Kong, musique en direct, plateformes numériques - *platforming*, culturel, scènes, Covid-19.

RESUMEN: Este artículo explora las implicaciones del auge de las actuaciones musicales en directo mediadas por medios digitales en el contexto de una escena cultural marginada, concretamente la escena musical independiente de Hong Kong, durante la pandemia de Covid-19. Combinando la observación de eventos en vivo con entrevistas a actores clave de la escena, este artículo examina los procesos por los que la plataforma parcial de las actividades de música en vivo, condujo a procesos de desterritorialización y reterritorialización - a través de colaboraciones entre algunos actores de la música indie de Hong Kong e internacional, y la reafirmación de lo local, a través del uso de representaciones visuales de la ciudad en conciertos en línea, así como formas de desvinculación digital. A su vez, el artículo argumenta que los análisis sobre la plataforma de la música cultural deben tener en cuenta los efectos socioculturales de las plataformas digitales en contextos localizados específicos de creación y consumo cultural, como las escenas culturales.

Palabras-clave: Hong Kong, música en vivo, plataformas digitales - *platforming*, cenas culturales, Covid-19.

1. Introdução

Por todo o mundo, as indústrias de música ao vivo têm sido das mais severamente afetadas - dentro dos setores culturais locais - pela pandemia da Covid-19. Em resposta ao grande número de governos locais que impuseram restrições ao nível dos contactos sociais, tornando quase ou completamente impossível organizar ou assistir a concertos durante a maior parte do ano de 2020 e durante a primeira metade de 2021, um número sem precedente de artistas, de organizadores de eventos e de audiências voltaram-se para as várias plataformas de streaming para encenar e experienciar a música ao vivo. Plataformas estas - particularmente as empresariais geridas por grandes empresas tais como a Google, o Facebook, a Amazon, o TenCent, etc. - que se tornaram infraestruturas, cujas funções se aplicam cada vez mais a diversos domínios culturais (Plantin & Punathambekar, 2019: 164), prolongando, dificultando ou transformando as práticas que promovem processos de mediação a um nível individual, comunitário e industrial. Embora os efeitos das plataformas digitais nas atividades dos diferentes intervenientes na música gravada, tenham sido objeto recente de análises (por exemplo, Morris, 2020), pelo contrário, o impacto das plataformas nas atividades de música ao vivo, nomeadamente através do uso do *streaming* tem sido negligenciado (Zhang & Negus, 2021: 2). Neste artigo, começamos a esboçar o significado do conceito de sociocultural daquilo que avocamos serem 'transmissões pandémicas de música ao vivo', num contexto local específico: a cena musical independente de Hong Kong (HK).

Desde a sua introdução nos discursos académicos, o conceito de cena tem proporcionado um quadro flexível para analisar a produção e o consumo de cultura, na sua especificidade contextual a nível local, trans-local e mesmo virtual (Bennett & Peterson, 2004), bem como de diversas perspetivas estilísticas, afetivas, sociais, materiais, institucionais e ideológicas (Straw, 2015). Apontando para uma gama de fenómenos e de funções, Will Straw argumenta que as cenas culturais funcionam (muitas vezes simultaneamente) como:

Coletividades marcadas por alguma forma de proximidade; como espaços de reunião comprometidos em reunir as variedades dos fenómenos culturais; como locais de trabalho empenhados (explícita ou implicitamente) na transformação de materiais; como mundos éticos moldados pela elaboração e manutenção de protocolos comportamentais; como espaços de atravessamento e preservação, através dos quais as energias e práticas culturais passam a determinadas velocidades, e como espaços de mediação que regulam a visibilidade e invisibilidade da vida cultural e a extensão da sua inteligibilidade para os outros¹ (2015: 477).

¹ Agradecemos a generosidade de François Mouillot pela partilha deste artigo tão central para a discussão do setor cultural e artístico no presente. Este artigo foi publicado na versão inglesa na *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*. François Mouillot (2022). The social and cultural dimension of 'platforming' live music: the case of the Hong Kong independent

Comparada com cenas semelhantes nas grandes cidades globais, a cena musical independente de HK parece peculiar: caracteriza-se por eventos pouco frequentes e dispersos pelos diferentes géneros musicais que podem ser considerados *independentes*, por um pequeno número de participantes (sejam músicos, organizadores ou público) e por uma escassez geral de infraestruturas, particularmente quando se trata de locais de música ao vivo. De facto, as atividades musicais independentes em HK parecem carecer de coesão, ou de um tipo de efervescência cultural ou social (Woo, 2015) que se poderia associar ao conceito de cena. No entanto, os múltiplos grupos de atividades musicais que compõem o "terreno cénico" global da música independente na cidade mostram as próprias funções típicas das cenas culturais mais óbvias, delineadas acima por Straw. Uma das premissas teóricas deste artigo é a de que, em contextos onde existem poucos agentes industriais de média a larga escala, e onde a atividade cultural está relativamente atrofiada, tais como a paisagem musical independente de HK, a adoção de uma perspetiva de cena, oferece um quadro útil para examinar a multiplicidade e as nuances das respostas à atual crise de saúde global que, em HK, acompanhou e (através das restrições face aos aglomerados sociais) ajudou a refrear meses de enormes protestos face à alteração da Lei de Extradicação proposta pelo governo local. A adoção do quadro analítico em torno do conceito de cena, também permite captar os diversos efeitos sociais, estéticos e políticos das plataformas digitais sobre as atividades de música ao vivo em múltiplos níveis: individuais, comunitários e infraestruturais.

Outra premissa da análise é a de que se as plataformas são cada vez mais centrais nos processos de produção cultural, transformando os bens culturais e perfis de utilizadores em dados digitais (Gillespie, 2018; Negus, 2019), fulcrais para a seleção algorítmica e recomendação enquanto mediador das relações sociais em torno das atividades culturais (van Dijk *et al.*, 2018), então, o impacto das plataformas digitais nas estruturas, operações e estéticas das cenas culturais é mensurável e digno de investigação. Ao tomar o caso da cena musical independente de HK durante a pandemia da Covid-19, este artigo aborda uma questão central: como é que a *platforming* da produção e da distribuição de atividades de música ao vivo afeta os parâmetros espaciais - redes, territórios e lugares - bem como, a estética e a política de cenas culturais específicas?

Numa resposta parcial a esta pergunta, este artigo argumenta que a utilização de plataformas na mediação online de atividades de música ao vivo da cena musical independente de HK, durante o primeiro ano da pandemia da Covid-19, originou

music scene during the Covid-19 pandemic. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, DOI: 10.1080/15405702.2021.2006663.

Importa salientar que, no processo de tradução deste artigo, optámos, também, por traduzir as citações diretas feitas pelo autor do texto (*Nota da Tradutora*).

processos conjuntos de (des)territorialização e de (re)territorialização da cena, criando formas de desengajamento digital entre alguns dos seus atores. Por sua vez, este artigo mostra que, em contextos marginalizados de produção cultural, os efeitos da *platforming* vão além das principais tendências de *dataficação*, de *mercantilização* e de *seleção* dos diversos conteúdos que circulam nelas (van Dijck *et al.*, 2018: 32), para reformular alguns dos elementos sociais, políticos e estéticos das cenas culturais.

2. Metodologia

Entre fevereiro de 2020 e maio de 2021 (o período em que se verificaram as restrições de aglomerados sociais mais importantes em HK), realizámos entrevistas semiestruturadas a cinco atores independentes (músicos, organizadores ou ambos) selecionados, em função de diferentes géneros de música independente. As perguntas feitas diziam respeito à estrutura, âmbito, frequência e razões das suas atividades de música ao vivo durante a pandemia da Covid-19, e às formas como se envolveram com vários tipos de plataformas digitais direcionadas para a música ao vivo no contexto da pandemia. Assistimos também a um total de 17 atuações de música ao vivo independente, envolvendo atores de HK (como intérpretes e/ou organizadores), e analisámos a atuação, o tipo de música tocada, o número de participantes, a duração do evento, e a utilização feita da especificidade da plataforma. Embora não pretendamos fornecer uma imagem exaustiva da cena nesta análise, a variedade de tendências e perspetivas aqui analisadas são elementos-chave significativos na cena durante o período de estudo.

2.1. A re-intermediação digital e a *platforming* da música – da música gravada à música ao vivo

Em termos gerais, as plataformas são sistemas técnicos diversos que "normalizam e consolidam os termos de transação através de interações descentralizadas e indeterminadas". (Bratton, 2016: 186-187). Na Web 2.0, o conceito de plataformas passou a referir-se à vasta gama de softwares computacionais, hardwares e seus negócios associados - por exemplo, meios de comunicação social, e sites de partilha audiovisual - que organizam e distribuem conteúdos e promovem interações online. Nos últimos anos, as plataformas que apresentam a opção de *streaming* - a transmissão e receção em tempo real e simultâneo de áudio e vídeo na Internet (Zhang & Negus, 2021: 8) - alteraram notavelmente a economia política das indústrias culturais (Nieborg & Poell, 2018), ao mesmo tempo que moldaram o processo de descoberta e os modos de envolvimento dos indivíduos com o conteúdo, através de recomendações curadas pelo trabalho combinado de algoritmos, de humanos e pela organização de interfaces (Morris, 2020: 2). Dentro das indústrias musicais, as plataformas têm facilitado cada vez mais a produção, a distribuição e o consumo online de música gravada.

A música ao vivo foi também mediada digitalmente por plataformas de múltiplas formas. O conteúdo de vídeo online, fornecido através de plataformas de *streaming*, tem tido uma influência crescente - particularmente em termos de promoção de artistas - nas indústrias de música ao vivo há mais de uma década (Holt, 2011), e o *live streaming* [transmissão ao vivo] tornou-se num ponto de acesso significativo para e influência em performances musicais físicas em concertos e festivais (Danielsen & Kjus, 2019). O consumo de música gravada, através de serviços de *streaming* demonstrou afetar, positivamente, a frequência de eventos de música ao vivo, algo evidente em artistas locais e internacionais (Nguyen, Dejean, & Moreau, 2014), e inversamente, os eventos de música ao vivo, têm tido impacto nos padrões de *streaming* junto dos ouvintes de música gravada (Maasø, 2018). Significativamente, a música ao vivo tornou-se parte das inúmeras atividades que são frequentemente gravadas formal ou casualmente (em partes ou no todo), através de dispositivos portáteis (telemóveis, câmaras fotográficas, etc.) e subseqüentemente distribuídas nas redes sociais. Isto tem contribuído para a transformação da experiência, da encenação e da promoção de concertos, mas também para a mudança do valor da música ao vivo, passando de um *lugar real* para um acontecimento em *tempo real* (Zhang & Negus, 2021: 2). No entanto, a re-intermediação digital da música ao vivo através do *streaming* online, também se tem caracterizado por uma "adoção relativamente lenta e pouco entusiasta" (Daman Thomas, 2020: 84), em comparação com a música gravada em particular.

Nas avaliações dos recentes (pré Covid-19) desenvolvimentos no setor da música ao vivo, van der Hoeven e Hitters salientaram que: "[com] uma sensação de alívio as pessoas observaram que a experiência física da assistência de música ao vivo continua a ser vital em condições de digitalização rápida" (van der Hoeven & Hitters, 2020: 19), porventura, outros investigadores a salientam que o "ressurgimento" do setor da música ao vivo foi visto como o salvador da indústria, à luz do declínio contínuo das vendas de música gravada no panorama da música digitalizada (Naveed, Watanabe, & Neittaanmäki, 2017). A pandemia da Covid-19 acelerou, contudo, a *platforming* da música ao vivo através do *streaming*, ainda que apenas temporariamente: com proibições de aglomerados sociais e, portanto, de eventos presenciais, tais como eventos musicais em todo o mundo para as maiores partes de 2020 e 2021, muitos músicos transpuseram para o *streaming* performances completas e na íntegra, e durante este tempo, o *live streaming* tornou-se a principal forma de experienciar a música ao vivo em muitos locais. Na prática, este fenómeno desenrolou-se de forma distinta em contextos específicos, de acordo com condições moldadas pela configuração de paisagens musicais locais particulares, incluindo cenas musicais localizadas.

2.2. Notas sobre a música independente de Hong Kong

A paisagem musical de Hong Kong é caracterizada pela hegemonia cultural e industrial, sob a forma vernacular da música *pop* comercial conhecida como *Cantopop* (abreviatura de *Cantonese pop music*). Embora a cidade se orgulhe das suas infraestruturas para performances de larga escala, geridas pelo governo e destinadas a promover vários estilos de música (principalmente formas clássicas e comerciais ocidentais de *jazz*), nos últimos 40 anos, o *Cantopop* tem estado no centro das lucrativas indústrias de entretenimento privadas da cidade - operando frequentemente em sinergia com as indústrias cinematográfica, televisiva e de imprensa popular (Hu, 2006) - e têm funcionado efetivamente como o principal significante musical da identidade contemporânea de Hong Kong (Fung & Chik, 2020). Este domínio dificultou o estabelecimento e a alimentação de cenas musicais alternativas (Cheung, 2020: 79). A marginalidade industrial e cultural da música, fora do *mainstream* em HK, é agravada pelas rendas residenciais e comerciais elevadas, pelo custo de vida globalmente caro, bem como pelas rigorosas políticas de licenciamento de atividades culturais de base (para a cobertura geral destas dificuldades ver, por exemplo, Ives, 2017). Como resultado destes fatores combinados, em HK, uma vasta gama de estilos de música popular - *hip hop*, *indie rock*, *hardcore metal*, *experimental*, etc. - podem dizer-se independentes: existem principalmente através do trabalho "faça você mesmo" de atores culturais que beneficiam de pouco apoio industrial ou governamental, e que atuam sob um conjunto de atividades atrofiadas em torno de estilos musicais ou sub-estilos específicos, bem como operam algures entre a quase invisibilidade/inaudibilidade em vários formatos do *underground* (Charrieras & Mouillot, 2021).

Esta cena fragmentada é ainda caracterizada pelo estatuto de amador da maioria dos seus atores (muitos deles têm empregos como professores ou trabalham em empresas), e pela sua relativa desconexão das várias redes internacionais de digressão encontradas em estilos musicais independentes. Tal como acima referido, a nível local, o aluguer dispendioso e as políticas de licenciamento sem apoio levaram a uma falta de locais (e, portanto, de público) e à fragmentação da cena. Mas a escassez de infraestruturas de apoio à música independente em HK, levou também a dificuldades entre os atores locais em inscreverem a cidade como destino para os músicos estrangeiros independentes. Porventura, os organizadores locais de eventos, como o artista sonoro Dennis Wong e o músico eletrónico, o compositor e proprietário de *Twenty Alpha*, Steve 'Nerve' Hui (discutido abaixo), adotaram uma prática de utilizar o estatuto histórico da cidade (e do seu aeroporto) como um centro de trânsito que liga a região asiática ao resto do mundo, a fim de agendar concertos com artistas internacionais durante as longas estadias destes na cidade, visto que

para os músicos estrangeiros independentes, HK raramente é um destino². Por outras palavras, com um número limitado de atores locais que tendem a lutar para criar e/ou manter estas infraestruturas, o pouco apoio comercial e público, as poucas audiências e uma separação geral de outras cenas globais semelhantes, a cena musical independente de música ao vivo em HK, encontra-se num estado perpétuo de quase desaparecimento.

3. A cena musical independente de Hong Kong durante a pandemia

O impacto da pandemia de Covid-19 na música independente em HK, materializou-se numa perda adicional do território físico do seu cenário. Como discutido anteriormente, os músicos independentes há muito que lutam para estabelecer espaços físicos e instituições, frutíferas para a prática da música independente na cidade. No processo de hibridização do património cultural local latino-americano, ritualizado à luz dos efeitos hibridizadores da globalização americana e europeia, o antropólogo Nestor García Canclini referiu-se à (des)territorialização como "a perda da relação 'natural' da cultura com os territórios geográficos e sociais". (2005: 229). Contudo, os processos de (des)territorialização também afetam práticas culturais que não estão enraizadas nos costumes ou na herança ancestral de um local particular - a música independente quase nunca foi tradicional de Hong Kong, muito pelo contrário - mas que, no entanto, têm sido ancoradas em discursos e práticas relativas a um sentido de localidade. Ao discutir a (des)territorialização (e a (re)territorialização) da cena musical independente em HK, durante a pandemia da Covid-19, conferimos maior ênfase às dimensões geográficas e infraestruturais da cena e não à sua ligação a um putativo sentido de tradição.

A cena musical independente de HK, tem sido – de forma evidente - há muito desterritorializada. Tem sido uma prática "estrangeira" para a cidade desde o seu início nos anos 80, importada da Europa, da América do Norte e do Japão por vários atores locais com experiência internacional, e sempre ocupou pouco espaço físico e industrial na cidade. Contudo, a pandemia da Covid-19 - uma crise de saúde pública internacional resultante em parte dos avanços do capitalismo globalizado - aumentou a perda de território, ou seja, os espaços tradicionais que têm sido utilizados nos últimos anos para a prática de música independente ao vivo, que podia ter sido ganha nos últimos 20 anos através dos esforços dos atores locais.

A (des)territorialização da cena devido à Covid-19, assumiu três formas primárias. A mais evidente tem sido o encerramento permanente de espaços de concertos, muitas vezes devido à impossibilidade de continuar a pagar renda sem as receitas geradas pela atividade musical. O encerramento de um local de referência da cena

² Existem poucas, mas notáveis exceções, suscetíveis de atrair atos internacionais, incluindo festivais de grande escala como *Clockenflap* ou *Sónar Hong Kong* (ambos cancelados durante a pandemia da Covid-19).

independente, o *Hidden Agenda*, no seguimento de anos de dificuldades legais e realocações (Reuters, 2020), é talvez o perfil mais evidente de tal tendência. Outra forma de (des)territorialização pode ser identificada em pausas indefinidas para eventos presenciais, levados a cabo pelas infraestruturas existentes, tais como o cancelamento de uma série de concertos de música experimental nómada: *Signal to Noise*, *Kill Jazz* e *Darklander*, liderados por Dennis 'Sin: Ned' Wong (em Junho de 2021, Wong ainda não organizou nenhuma atuação musical ao vivo).

Como muitos outros, Wong considerou a pandemia da Covid-19 como uma oportunidade para reavaliar as práticas individuais e coletivas, à luz dos desafios ambientais, sociais e políticos mais amplos (comunicação pessoal de 3 de julho de 2020). Finalmente, a (des)territorialização da música ao vivo independente em HK foi marcada por um recuo para um *underground profundo*, interligando-se com eventos organizados e promovidos pelo passa-a-palavra, geralmente sem qualquer tipo de atividade pública online, a fim de evitar a intervenção da polícia ou outros tipos de autoridade. Como mencionado anteriormente, estas três diferentes modalidades de (des)territorialização da cena musical independente de HK durante a pandemia da Covid-19, representam a continuação ou a aceleração de um fenómeno pré-existente, ao invés de novos desenvolvimentos. A efemeridade das infraestruturas de música ao vivo, assemelha-se a uma característica determinante da cena desde os anos 80, e os espetáculos "off-the-radar" [fora do radar] em locais clandestinos, têm sido uma tendência crescente desde que o governo da cidade tem sido visto por alguns atores locais como cada vez mais duro face às iniciativas culturais de base (Wong, 2021). No entanto, um desenvolvimento recente é a forma como estes processos têm dado lugar à digitalização de eventos de música ao vivo e que, simultaneamente, reforçaram a (des)territorialização e articularam formas de (re)territorialização digital.

4. A platforming da cena da música independente de HK

Dadas as dificuldades sistémicas enfrentadas por muitos atores no contexto da cena musical independente local, os meios de comunicação social digitais e as plataformas de *streaming* proporcionaram diferentes micro-cenas musicais independentes em HK, uma melhor oportunidade de sobrevivência mesmo antes da pandemia da Covid-19. Por exemplo, ao escrever sobre a participação em espetáculos musicais experimentais na cidade, no início e em meados dos anos 2010, de Seta salienta que: "A cena musical experimental de Hong Kong encontra os seus espaços mais fiáveis em plataformas de comunicação social como Facebook, Twitter, e YouTube, onde os espetáculos são organizados, promovidos, documentados, e assim inscritos na cena cultural da cidade". (2021: 103). Embora estes espaços digitais tenham proporcionado um ambiente estável para os músicos experimentais (e outros independentes) de HK coordenarem e arquivarem algumas das suas atividades, até à pandemia da Covid-

19, as plataformas digitais não tinham, no entanto, sido globalmente utilizadas como espaços primários de atuação para os músicos independentes de HK em geral³.

Se um aumento na música independente ao vivo, digitalmente mediatizada - entre março de 2020 e março de 2021, em comparação com os tempos pré-Covid - foi claramente observável, este fenómeno não compensou, de modo algum, a queda geral nas atividades de música ao vivo neste período. Devido à pressão financeira, logística e emocional induzidas pela pandemia e que foram enfrentadas por muitos atores dentro da cena; e devido à (des)territorialização das infraestruturas musicais locais ao vivo acima referidas, o número global de atuações de música ao vivo (presenciais ou online) na cena musical independente de HK, diminuiu substancialmente. No entanto, a reintermediação digital parcial da atividade de música ao vivo independente, apresenta implicações significativas no contexto de uma cena musical independente atrofiada e isolada de HK.

Jeremy Wade Morris demonstrou que os utilizadores de plataformas musicais (isto é, ouvintes, artistas, comerciantes) tiveram de identificar "quais os elementos de uma plataforma que importam [...] e depois usar elementos sónicos, metadados, e técnicas infraestruturais para otimizar o seu conteúdo em conformidade" (2020: 7), nas tentativas de maximizar a capacidade de descoberta, monetização e circulação das/nas plataformas. A aceleração da direta *platforming* de produção de música ao vivo através de *live streaming* durante a Covid-19, provocou mudanças nas lógicas de produção e distribuição entre os músicos envolvidos no *live stream*. Na cena musical indie HK, onde os atores da cena são utilizados para operar nas margens das indústrias da música e onde a monetização ou a capacidade de descoberta, não são muitas vezes objetivos primários na produção musical, as possibilidades e limitações das plataformas digitais resultaram em diferentes fenómenos. Nos parágrafos seguintes, destacámos exemplos das formas como os efeitos combinados da pandemia da Covid-19 e estas possibilidades/limitações, têm apontado para tendências de redes internacionais de plataformas e representação visual de HK, através de performances em fluxo contínuo, bem como para a desvinculação digital dentro da cena.

O efeito mais previsível da *platforming* da música ao vivo na cena musical independente de Hong Kong, tem sido o desenvolvimento das suas dimensões "em rede" através da promoção de um maior número de colaborações internacionais em fluxo.⁴ As cenas locais são frequentemente baseadas numa rede "interna" de

³ Uma notável exceção da Rádio Comunitária de Hong Kong, que discuto mais adiante, que tem funcionado como um canal de atuação em linha desde o seu início.

⁴ As colaborações a que aqui nos referimos ocorrem sobretudo a nível organizacional - com artistas localizados em diferentes partes do mundo que partilham a mesma fatura, ou que partilham a mesma plataforma. São, portanto, diferentes das 'performances em rede' que tipicamente se referem a artistas que tocam juntos remotamente em tempo real.

indivíduos que se movem entre o seu centro e as periferias, e em muitos casos, funcionam também como elos dentro de redes internacionais ou nacionais de atividades culturais mais vastas. Isto é verdade para a cena musical *indie* de HK: esta funciona através de comunidades fragmentadas, mas dedicadas, de indivíduos que se reúnem em torno de eventos ou projetos específicos e que se movimentam através de uma variedade de atividades em toda a cidade. No entanto, tal como acima descrito, uma das características proeminentes da cena musical independente de HK em tempos pré- pandémicos, tem sido uma relativa desconexão dos circuitos internacionais de *tournee* de música *indie*, com poucos músicos internacionais independentes a pararem para tocar em HK, ou artistas de HK a irem para o estrangeiro para atuarem. A *platforming* da música ao vivo durante a pandemia da Covid-19, permitiu um maior número de eventos de música ao vivo com colaborações entre músicos independentes de HK e músicos de cenas de música *indie* internacionais semelhantes.

Na altura em que escrevemos este texto, exemplos de tais parcerias internacionais envolveram *Nerve* (quer como artista solo, quer através de *Twenty Alpha* como co-organizador) na curadoria e atuação, em parceria com o espaço criativo *IKLEKTIK* e *Café Oto*, sedado no Reino Unido, para eventos distintos, atuando na já mencionada série de concertos de "digressão virtual" organizada pelo músico eletrónico americano Jeff Carey, atuando no evento *multi-site 02022020*. *SPACE* organizado pelo artista *HK Lam Lai*, e uma participação no festival de música eletrónica CTM com sede em Berlim; Edward Sanderson organizando um evento que liga artistas de música experimental HK (como Dennis Wong) a artistas da China Continental; e a fundação de arte sonora *HK Soundpocket* (em colaboração com o curador *Ahkok Wong*), organizando um concerto de promoção dos músicos independentes marginalizados de HK através da plataforma *The Quarantine Concert*, gerida pelo *Experimental Sound Studio* de Chicago, nos EUA.

Como aponta Benjamin Bratton, as plataformas: "distribuem algumas formas de autonomia para os limites das suas redes, ao mesmo tempo que normalizam as condições de comunicação entre elas". (2016: 168). Neste sentido, enquanto a cena HK pode ter estado nas margens inaudíveis das redes internacionais de música ao vivo independente antes da crise da Covid-19, devido, em parte, à ausência de locais de atuação, a pandemia - com o encerramento temporário de locais, os intérpretes que se encontram a utilizar ferramentas semelhantes para atuarem online em todo o mundo - mostrou o potencial de esbater as distinções entre centro e periferia, dentro da circulação global da música ao vivo independente. Apesar de aparentemente prolongarem a (des)territorialização da cena, as plataformas têm servido para preservar e expandir as funções da cena como coletividades, espaços de montagem e de travessia e preservação delineadas por Straw, proporcionando-lhe uma maior sensação de coerência internacional.

Através de concertos em fluxo contínuo - incluindo, mas não se limitando, aos espetáculos acima mencionados - as plataformas digitais dos atores de música *indie* HK, forneceram meios para uma inscrição alargada, temporária, da cena HK dentro dessas redes. A prática amplamente difundida das colaborações internacionais, trazidas pela plataforma digital durante a pandemia, demonstrou, portanto, o potencial de aumentar a visibilidade da cena local de HK, no seio de redes internacionais de música independente e de proporcionar alguma medida contratatante contra o seu relativo isolamento.

5. Mediações visuais da cidade e a (re)territorialização da cena

Canclini defende que a (re)territorialização - "certas realocações territoriais parciais de antigas e novas produções simbólicas" (2005: 229) através da fixação de "sinais de identificação e rituais" (2005: 239) - é um corolário da (des)territorialização. Durante as fases iniciais da Covid-19, as manifestações de (re)territorialização no âmago da cena musical independente de HK, aconteceram através da utilização de plataformas digitais. Em vários locais, ao longo do período de encerramento dos locais de espetáculo e restrições de aglomerados sociais, vários atores da cena local, promoveram espetáculos em locais ao ar livre não convencionais, e que foram transmitidos em diversas plataformas de comunicação social. Tais eventos incluíram atuações em bares de karaoke antigos locais, tais como o *TONE Online Music Festival*, que foi organizado por antigos promotores da *Hidden Agenda* (Figura 1); concertos regulares de pequenos grupos de *jazz* num restaurante local (Figura 2); múltiplas microperformances improvisadas de música experimental em espaços públicos 'icónicos' de HK, tais como as escadas de edifícios industriais (Figura 3); nas calçadas do distrito comercial Central (Figura 4); em elétricos (Figura 5) por *Nerve* e o coletivo *Haptic Collision*, transmitidos via *Instagram*, e mostrados na série *swinging by* organizada por Ahkok Wong para a organização *Soundpocket*, e transmitida nas plataformas HKCR e Chicago-, e posteriormente arquivada/publicada no *YouTube* (Figura 6).

Para além do facto de a sua função original não ser para a música ao vivo, estes locais enunciados têm algo em comum: para qualquer pessoa com um sentido visual da cidade, incluindo os próprios intérpretes, estes locais são frequentemente significantes quotidianos num ou vários aspetos da vida em Hong Kong. Por sua vez, a documentação visual dos eventos musicais *indie* estabelecidos nestes locais, através de plataformas de comunicação social, fornece uma componente visual que funciona como uma espécie de reinscrição destes eventos de música ao vivo no território.



Figura 1: Screenshot do grupo de J-Pop 乙女新夢 filmado num bar de Karaoke em HK, como parte do TONE 2020 Online Music Festival
Fonte: Autor.

Existem múltiplas formas de compreender a presença destes marcadores visuais, das dimensões da vida cultural local, em espetáculos de música *indie* transmitida online. A utilização de locais exteriores – por toda a cidade - é uma resposta pragmática às restrições impostas à utilização dos espaços habituais de concertos e às restrições sociais, e uma forma de diminuir o risco de propagação da Covid-19. Também a confiança em espaços de espetáculos não convencionais está muito enraizada na prática de várias formas de música *indie*, *underground*, e de vanguarda/experimental⁵: algo que foi reforçado na pandemia. Num outro nível mais específico, a utilização de cenários urbanos distintos como cenários de fundo para espetáculos musicais em fluxo contínuo é uma forma de fazer uso da "visualidade difundida" (Bucher, 2012: 1165), amplamente associada a plataformas de *streaming* como o YouTube, Facebook ou Instagram. Finalmente, podemos pensar na utilização de visuais elaborados nestes eventos de *streaming* como uma forma de compensar as limitações de qualidade sonora das plataformas de comunicação social, bem como uma potencial falta de conhecimento tecnológico sobre a produção sonora e/ou de equipamento profissional, e experiência da audiência associada a estes espetáculos: muitos músicos não têm o *know-how* específico nem possuem o equipamento para produzir conteúdos áudio de alta qualidade em fluxo contínuo, mas as câmaras de vídeo com capacidades de alta resolução, nomeadamente em telemóveis, são relativamente comuns e fáceis de utilizar.

⁵ Os compositores e músicos de música de vanguarda, por exemplo, há muito que utilizam as propriedades sónicas dos edifícios e espaços em atuações específicas nos locais, e os marcos urbanos facilmente identificáveis, são típicos nos videoclips de *rap*.



Figura 2: Screenshot de Noodle Jazz 5 - Hong Kong Noodles Shop x Jazz, performance transmitida em streaming no YouTube, a10 de maio de 2021
Fonte: Autor.

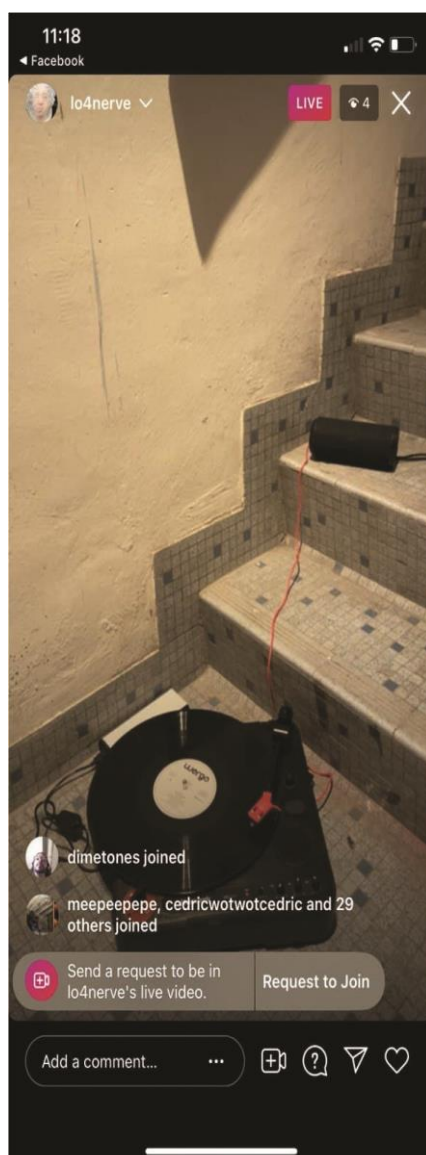


Figura 1: Screenshot da tela de Instagram do improviso de Nerve, que transmitiu o desempenho experimental da mesa giratória na escadaria de um edifício histórico, apresentando pavimentos de azulejos arquetípicos em edifícios de HK daquela época
Fonte: Autor.



Figura 2: Screenshot de uma mesa giratória experimental, transmitida no Instagram de Nerve no distrito comercial central de HK
Fonte: Autor



Figura 3: Screenshot de um espetáculo de arte sonora transmitido no Instagram por Haptic Collision, que aconteceu no elétrico de HK
Fonte: Autor.



Figura 4: Screenshot do arquivo YouTube de um espetáculo de hip-hop a decorrer numa loja local de HK (inicialmente transmitido na plataforma Experimental Sound Studio localizada em Chicago)
Fonte: Autor.

Outra interpretação é que as atuações musicais transmitidas ao vivo, durante a pandemia, permitiram que os atores musicais *indie* locais tivessem, deliberadamente, em primeiro plano a identidade da cidade nas suas atuações em termos visuais. O organizador do festival *TONE Online Music*, Jason Ngan, explicou a organização de uma atuação de música *indie* num icónico bar de karaoke de HK no bairro histórico de Yau Ma Tei, afirmando que "[os bares de karaoke são] uma parte da cultura de Hong Kong [...] Queríamos lembrar as pessoas disso, mesmo que não seja um sítio onde nunca se tenha estado". (Russell, 2020). Da mesma forma, o curador da colaboração entre o estúdio *Experimental Sound Studio* de Chicago- e a organização de HK *Soundpocket*, Ahkok Wong, salienta que: "Soundpocket gosta da ideia de mostrar como Hong Kong é, por isso pensei: que melhor lugar do que uma loja de bongo em [bairro de uso misto ocupado] Prince Edward para o nosso hip hop subterrâneo local" (comunicação pessoal, 29 de abril, 2021).

Tal prática está inscrita numa longa tradição de representações visuais da cidade nas artes. Como Helena Wu (2020) demonstrou, o que representa ou representou o "local" de Hong Kong circula frequentemente através de uma miríade de reinterpretações de coisas e lugares específicos que atuam como "ícones culturais" visuais associados ao passado colonial da cidade e ao que John Nguyet Erni chamou a sua "pós-colonialidade liminar" (2001). Estes estão frequentemente envolvidos em processos de produção e consumo culturais intermediários envolvendo profundas "interações industriais entre cinema, música, imprensa, televisão e karaoke" (Hu, 2006: 414) características da paisagem de entretenimento de HK.

Em relação à música e às suas cenas, o uso de visuais pode ajudar a melhorar a dimensão afetiva da ligação da cena à sua "localidade". Escrevendo sobre o que ele denomina uma "volta do vídeo" na música, tal como foi possibilitado pelas plataformas digitais antes da pandemia de Covid-19, Fabian Holt argumenta que: "O

vídeo permite à cena de rock indie [Nova Iorque] comunicar os olhares e atitudes que são importantes para a sua noção de hipismo, mas muitas vezes subestimados e deixados por dizer". (2011: 57). Para além da noção de *hipness*, a utilização de plataformas de social media em HK, transmitiu concertos de música indie durante a crise de saúde Covid-19 e ajudou a representar a cena num cenário local visualmente curado, comunicando, assim, uma sensação de lugar, tanto para si própria como para o mundo.

Embora seja difícil atribuir-lhe um único significado político definido, esta prática aparece ainda mais significativa num contexto em que a cena tradicionalmente mantém uma pequena pegada física na cidade e luta para afirmar a sua visibilidade entre os contextos *underground* musicais globais. Estas reterritorializações surgem, também, numa altura em que vários atores culturais de base de HK podem ter-se sentido cada vez mais ameaçados no meio de mudanças políticas, legais e culturais provocadas pela crescente integração na Região de Administração Especial na China.

6. Deixar as plataformas digitais corporativas da música ao vivo: o caso da rádio comunitária de Hong Kong

Finalmente, para alguns atores locais, a pandemia aumentou as reflexões críticas pré-existentes sobre a sua dependência face a características técnicas e modelos de negócio das plataformas corporativas e, em alguns casos, levou a práticas de "desengajamento digital" de plataformas específicas, envolvendo "desconexão, retirada, escolha de saída, não-uso, não-participação, detox, unplugging" (Kuntsman & Miyake, 2019: 905). Para alguns atores da cena musical independente de HK, esta desvinculação tomou o modo de favorecer plataformas específicas de social media em detrimento de outras - por exemplo, *Nerve* teve partes de DJ sets silenciados pelo Facebook como parte da repressão da plataforma sobre a utilização de materiais audiovisuais protegidos por direitos de autor, e sendo que, posteriormente, tentou utilizar outras plataformas -, mas outros decidiram desvincular-se totalmente das plataformas de redes sociais corporativas. Neste caso, o caso da Rádio Comunitária de Hong Kong (HKCR) constitui um exemplo revelador.

Criado em 2016, o HKCR é uma plataforma comunitária online e uma estação de rádio independente, com o objetivo de ligar comunidades locais de música eletrónica experimental de HK a audiências globais. O HKCR começou por transmitir vídeos de DJ sets de músicos internacionais gravados no seu estúdio físico, num movimentado distrito de entretenimento em HK. O HKCR inicialmente transmitiu conteúdos principalmente através do Facebook Live, mas ao longo da pandemia, investiu no desenvolvimento do seu próprio website e mudou a natureza e formatos das suas emissões para conteúdos principalmente de áudio, transmitidos através do seu próprio leitor baseado no website (comunicação pessoal, 26 de março de 2021). Segundo o co-fundador Gavin Wong, esta mudança foi a combinação de fatores

circunstanciais relacionados com a Covid - com músicos em *tournee* incapazes de entrar em HK, devido a restrições de controlo da pandemia, a estação online já não podia gravar o conteúdo de vídeo que passou a estar associado a plataformas como o Facebook Live, YouTube e o Instagram -, com descontentamento fundamental face aos formatos e à governação das plataformas de *streaming* corporativas. Entre estes últimos elementos, Wong apontou para uma tendência algorítmica para recomendar artistas/conteúdos patrocinados por empresas que o HKCR normalmente não promove, envelhecendo a base de utilizadores em plataformas específicas como o Facebook (Feola, 2018), bem como "o imenso aperto do policiamento dos direitos de autor nas referidas plataformas" como aspetos que dificultam o seu desejo de mais "alcance orgânico" durante a pandemia de Covid e para além dela (comunicação pessoal, 26 de março de 2021).

Embora não seja uma ocorrência comum em toda a cena, as lutas do HKCR com estes aspetos das plataformas empresariais online - particularmente a identificação das formas como os algoritmos dos média sociais constroem condições para a visibilidade online (Bucher, 2012: 1165), entendidas como desfavoráveis para eles - são significativas na medida em que apontam para as dimensões constitutivas da "governabilidade algorítmica", uma vez que se aplica, em concreto, à mediação digital da música ao vivo no contexto da cena musical independente de HK.

Entendido como o conjunto de processos sob os quais os algoritmos das plataformas digitais online têm influenciado cada vez mais os comportamentos e crenças individuais e de grupo, a governabilidade algorítmica reforça frequentemente a lógica dos sistemas hipercapitalistas globalizados (Stiegler, 2016). Ao construir a sua própria plataforma, numa tentativa de recuperar os meios para distribuir conteúdo online através de um website, concebido e controlado de forma independente, o HKCR - cujo mandato enfatiza claramente a construção da comunidade sobre a obtenção de lucros - parece estar a pressionar contra alguns dos efeitos hipercapitalizantes da governabilidade identificada por Stiegler e outros estudiosos, que apontam para a mercantilização dos dados que circulam através das plataformas. A decisão do HKCR de se desligar das plataformas de *streaming* corporativas online ilustra uma tendência marginal mas eficaz dentro do cenário para articular uma abordagem "negantrópica" (Stiegler, 2016) do "faça você mesmo" com a plataforma.

7. Conclusões

Em abril de 2021, as autoridades locais de HK permitiram o reinício de eventos culturais presenciais, com medidas de distanciamento social em vigor. Desde então, os eventos de música *indie* presenciais reapareceram gradualmente e o número de transmissões ao vivo foi diminuindo lentamente. Isto parece indicar que a remediação digital das atuações musicais ao vivo, na cena musical *indie* de HK tem promovido o

preenchimento de um vazio, até que as atuações presenciais possam ser retomadas, confirmando ou renovando a importância da experiência física da música ao vivo. Além disso, o aumento de eventos de música ao vivo em plataformas, através de *streams* pandémicos não parece ter aliviado alguns dos problemas centrais enfrentados por muitos membros da cena. Com tipicamente poucas pessoas a assistir a transmissões ao vivo em tempo real, e havendo, geralmente, menos eventos de música ao vivo em comparação com os números anteriores à pandemia da Covid-19, podemos referir que a crise global de saúde pública prolongou ou amplificou largamente algumas das questões de (des)territorialização estrutural de longa data, que afetam a cena: uma série de intervenientes-chave que atuam e organizam a cena fizeram pausas temporárias ou permanentes, enfatizando o pequeno número de membros ativos da cena, e as restrições de aglomerados sociais precipitaram o encerramento de uma série de locais-chave para a música independente, acelerando, assim, a (des)territorialização da cena.

O aparecimento de "streams pandémicos" durante a pandemia de Covid-19 permitiu, no entanto, reflexões e novas formas de experimentação tecnológica e estética sobre estas questões, oferecendo vislumbres de possíveis soluções para estes problemas. Por um lado, a organização de uma série de eventos ao vivo, em colaboração com atores internacionais de música *indie*, parece ter modificado parcialmente os parâmetros sociais da cena musical *indie* de HK, permitindo a sua inscrição adicional (se temporária) nas redes digitais internacionais de produção de música *indie*, específicas do género. Por outro lado, estes eventos deram ênfase à política multifacetada da cena: alguns atores reagiram contra a governação algorítmica, enquanto outros utilizaram a especificidade dos média de *streaming* e das tecnologias móveis, para reafirmar um sentido de identidade visual e de pertença à cidade, ao colocarem em primeiro plano a (re)territorialização de "caminhos locais alternativos de desenvolvimento" (Garcia-Canclini, 2005: xli). Isto deve ser entendido num contexto político complexo onde muitos atores culturais estão a encontrar diferentes formas de afirmar – paradoxalmente - um sentido do "local" na sua prática. Portanto, embora as plataformas possam não ter participado amplamente na mercantilização ou descoberta da música independente de HK, os *streams* pandémicos referentes à cena musical independente de HK realçam, no entanto, alguns dos impactos mais vastos da *platforming* música com referência a cenas musicais, nomeadamente o potencial da plataforma digital para contribuir para a remodelação dos parâmetros inerentes à socialidade, identidade cultural e economia política das cenas culturais. Por sua vez, isto reafirma o valor do local na transmissão da música ao vivo, juntamente com a sua ênfase na ocorrência em tempo real, e a necessidade de continuar a avaliar os impactos sociais e culturais das plataformas, no desenvolvimento de práticas culturais diversas e marginalizadas para além de HK e da pandemia de Covid-19.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bennett, Andy & Peterson, Richard (eds.) (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bratton, Benjamin H. (2016). *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bucher, Tania (2012). Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook. *New Media & Society*, 7, 1164–1180.
- Canclini, Nestor Garcia (2005). *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity (expanded edition)*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Charrieras, Damien. & Mouillot, François (Eds.) (2021). *Fractured scenes: Underground music-making in Hong Kong and East Asia*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Cheung, Lok Ming Eric (2020). Alternative music, language, and “Hong Kong” identity: The use of metaphor in English lyrics of Hong Kong independent music. In Anthony Fung & Alice Chik (Eds.). *Made in Hong Kong: Studies in popular music* (pp.78-90). London: Routledge.
- Daman Thomas, Mark (2020). Digital performances: Live-streaming music and the documentation of the creative process. In Les Gillon, Tony Rigg & Ewa Mazierska (Eds.). *The future of live music* (pp. 83–96). London/New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Danielsen, Anne. & Kjus, Yngvar (2019). The mediated festival: Live music as trigger of streaming and social media engagement. *Convergence*, 25 (4), 714–734.
- de Seta, Gabriele (2021). A “no-venue underground”: Making experimental music around Hong Kong’s lack of performance spaces. In Charrieras, Damien, & Mouillot, François (Eds.). *Fractured scenes: Underground music-making in Hong Kong and East Asia* (pp. 95–105). Singapore: Palgrave Macmillan.
- Erni, John Nguyet (2001). Like a postcolonial culture: Hong Kong re-Imagined. *Cultural Studies*, 15 (3–4), 389–418.
- Feola, Josh (2018, 8 de agosto). *A new community for Hong Kong’s underground music scene*. RADII | *Stories from the Center of China’s Youth Culture*. Disponível em: <https://radiichina.com/a-new-community-for-hong-kongs-underground-music-scene/>
- Fung, Anthony & Chik, Alice (Eds.) (2020). *Made in Hong Kong: Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Gillespie, Tarleton (2018). *Custodians of the Internet - Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. New Haven/London: Yale University Press.
- Holt, Fabian (2011). Is music becoming more visual? Online video content in the music industry. *Visual Studies*, 26 (1), 50–61.
- Hu, Brian (2006). The KTV aesthetic: popular music culture and contemporary Hong Kong cinema. *Screen*, 47 (4), 407–424.
- Ives, Mike (2017, 9 de julho). Crackdown chills Hong Kong’s indie music scene. The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/07/09/world/asia/hong-kong-live-music.html>
- Kuntsman, Adi & Miyake, Esperanza (2019). The paradox and continuum of digital disengagement: Denaturalising digital sociality and technological connectivity. *Media, Culture & Society*, 41 (6), 901–913.
- Maasø, Arnt (2018). Music Streaming, Festivals, and the Eventization of Music. *Popular Music and Society*, 41 (2), 154–175.
- Morris, Jeremy Wade (2020). Music platforms and the optimization of culture. *Social Media + Society*, 6 (3), doi:10.1177/2056305120940690
- Naveed, Kashif; Watanabe, Chihiro & Neittaanmäki, Pekka (2017). Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences. *Technology in Society*, 50, 1–19.
- Negus, Keith (2019). From creator to data: The post-Record music industry and the digital conglomerates. *Media, Culture and Society*, 41 (3), 367–384.
- Nguyen, Godefroy Dang; Dejean, Sylvain & Moreau, François (2014). On the complementarity between online and offline music consumption: The case of free streaming. *Journal of Cultural Economics*, 38 (4), 315–330.
- Nieborg, David B. & Poell, Thomas (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20 (11), 4275–4292.
- Plantin, Jean-Christophe & Punathambekar, Aswin (2019). Digital media infrastructures: Pipes, platforms, and politics. *Media, Culture & Society*, 41 (2), 163–174.
- Russell, Emma (2020, 24 de outubro). Covid-19: Hong Kong’s underground music scene has been hit hard but the show goes online. Hong Kong Free Press HKFP. Disponível em:

<https://hongkongfp.com/2020/10/24/covid-19-hong-kongs-underground-music-scene-has-been-hit-hard-but-the-show-goes-online/>

- Stiegler, Bernard (2016). *Automatic society: Volume 1: The future of work*. Cambridge; Oxford; Boston: Polity.
- Straw, Will (2015). Some things a scene might be. *Cultural Studies*, 29 (3), 476–485.
- van der Hoeven, Arno, & Hitters, Erik. (2020). Challenges for the future of live music: A review of contemporary developments in the live music sector. In Les Gillon, Tony Rigg & Ewa Mazierska (eds.). *The future of live music* (pp. 34–50). London/New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- van Dijck, José; Poell, Thomas & de Waal, Martijn (2018). *The platform society*. Oxford: Oxford University Press.
- Wong, Ahkok Chun-Kwok (2021). From indie to underground: The Hong Kong DIY rock scene in the post-Hidden Agenda Era. In Damien Charrieras & François Mouillot (Eds). *Fractured scenes: Underground music-making in Hong Kong and East Asia* (pp. 145–160). Singapore: Palgrave Macmillan.
- Woo Benjamin; Rennie, Jamie & Poyntz Stuart R. (2015). Scene thinking. *Cultural Studies*, 29 (3), 285–297.
- Wu, Helena Y.W. (2020). *The hangover after the handover: Things, places and cultural icons in Hong Kong*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Zhang, Qian & Negus, Keith (2021). Stages, platforms, streams: The economies and industries of live music after digitalization. *Popular Music and Society*, 1–19, doi:10.1080/03007766.2021.1921909

François Mouillot. Professor do Departamento de Humanidades e Escrita Criativa da Universidade Baptista de Hong Kong. François é um teórico cultural cuja investigação interdisciplinar se encontra na intersecção dos estudos culturais, dos estudos dos média e da música. Departamento de Humanidade e de Escrita Criativa, Hong Kong Baptist University, 224 Waterloo Rd, Kowloon Tong, Hong Kong, China. Email: fmouillot@hkbu.edu.hk. ORCID: 0000-0001-7726-2189.

Sofia Sousa. Doutoranda em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia com o projeto intitulado “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e activismos na contemporaneidade portuguesa” (ref. 2021.06637.BD). Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: sofarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

Financiamento: Este artigo é uma produção que se inscreve no projeto "Understanding the Hong Kong Live Music Sector": The Value of Live Music Infrastructures" - financiado pelo Hong Kong Research Grant Council com a subvenção número 12606520.

Receção: 10-09-2021

Aprovação: 10-01-2022

Citação:

Mouillot, François (2021). A dimensão social e cultural da *platforming* na música ao vivo: O caso da cena musical independente de Hong Kong durante a pandemia Covid-19. Tradução de Sofia Sousa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 11-32. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a1

AINDA UMA VEZ, BOB DYLAN

ONE MORE TIME, BOB DYLAN

UNE FOIE DE PLUS, BOB DYLAN

UNE VEZ MÁS, BOB DYLAN

Marina Marins Moretoni

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Luis Carlos Fridman

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: O artigo discute a distinção entre a “cultura de elite” e a “cultura de massa”, a partir do Prêmio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan pela Academia Sueca em 2016. Nessa apreciação, aborda variados aspectos da trajetória artística de Dylan e examina a importância de sua obra na cultura musical e poética norte-americana, com destaque para a influência da literatura beat e dos trovadores que o antecederam, portadores de uma visão crítica da vida do país. Nessa abordagem, analisa o tratamento conferido por Theodor Adorno ao jazz e à música popular diante da repercussão e da densidade da obra de Bob Dylan, que lhe valeu a premiação do Nobel de Literatura.

Palavras-chave: Bob Dylan, Prêmio Nobel de Literatura, cultura de elite, cultura de massa.

ABSTRACT: The article discusses the distinction between “elite culture” and “mass culture” based on the Nobel Prize for Literature awarded to Bob Dylan by the Swedish Academy in 2016. In this appreciation, it addresses various aspects of Dylan's artistic trajectory and examines the importance of his work on North American musical and poetic culture, with emphasis on the influence of beat literature and the troubadours who preceded him, bearers of a critical view of the country's life. In this approach, it analyzes the treatment given by Theodor Adorno to jazz and popular music in view of the repercussion and density of the work of Bob Dylan, which earned him the Nobel Prize in Literature.

Keywords: Bob Dylan, Nobel Prize in Literature, elite culture, mass culture.

RÉSUMÉ: L'article traite de la distinction entre «culture d'élite» et «culture de masse» sur la base du prix Nobel de littérature décerné à Bob Dylan par l'Académie suédoise en 2016. Dans cette appréciation, il aborde divers aspects de la trajectoire artistique de Dylan et examine l'importance de son travail sur la culture musicale et poétique nord-américaine, en mettant l'accent sur l'influence de la littérature beat et des troubadours qui l'ont précédé, porteurs d'un regard critique sur la vie du pays. Dans cette approche, il analyse le traitement accordé par Theodor Adorno au jazz et aux musiques populaires au regard du retentissement et de la densité de l'œuvre de Bob Dylan, qui lui a valu le prix Nobel de littérature.

Mots-clés: Bob Dylan, Nobel Prix de littérature, culture d'élite, culture de masse.

RESUMEN: El artículo discute la distinción entre “cultura de elite” y “cultura de masas” a partir del Premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan por la Academia Sueca en 2016. En esta apreciación, aborda varios aspectos de la trayectoria artística de Dylan y examina la importancia de su obra sobre la cultura musical y poética norteamericana, con énfasis en la influencia de la literatura beat y de los trovadores que le antecederon, portadores de una visión crítica de la vida del país. En esta aproximación, analiza el tratamiento que Theodor Adorno da al jazz y la música popular a la vista de la repercusión y densidad de la obra de Bob Dylan, que le valió el Premio Nobel de Literatura.

Palabras-clave: Bob Dylan, Premio Nobel de Literatura, cultura de elite, cultura de masas.

1. Introdução

Em 29 de maio de 2012, ao receber na Casa Branca, a Medalha da Liberdade dos Estados Unidos, pelas mãos de Barack Obama, Bob Dylan, de óculos escuros, não esboçou qualquer expressão de júbilo. Eram perceptíveis a reverência, o orgulho e uma vaga contração dos lábios. Certamente lisonjeado e reconhecido pelo primeiro presidente negro da América, por uma carreira de grande impacto cultural em mais de cinquenta anos, Dylan manteve a postura de recato preservada há décadas. Desde os anos 1960, ele recusa o papel de líder, decifrador, oráculo ou profeta da vida americana, lugar que uma multidão de admiradores e a mídia por infinitas vezes o colocaram. Na homenagem, Barack Obama se declarou um fã de Dylan, além de destacar que “não há gigante maior na história da música americana” (S/A, Rolling Stone, 2012: s/p) e “influência considerável no movimento pelos direitos civis nos anos 1960 e teve um impacto significativo na cultura norte-americana nas últimas cinco décadas” (S/A, Rolling Stone, 2012: s/p).

Em 2016, na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura a ele concedido, Bob Dylan não compareceu. Algumas semanas depois, no evento comemorativo da premiação organizado pela Academia Sueca, Dylan foi representado pela compositora, cantora e escritora Patti Smith que, nervosíssima, interpretou *A hard rain's A-Gonna fall*. Na ocasião, o texto de agradecimento de Dylan foi lido pela embaixadora dos Estados Unidos na Suécia, Azita Raji. Em uma das passagens, ele faz referência à grandiosidade da obra de Shakespeare e aos esforços corriqueiros de um artista:

Acho que ele se considerava um dramaturgo. Suas palavras foram escritas para o palco. Com o sentido de ser falado, não lido. Quando escrevia Hamlet, estou certo de que pensava em muitas coisas diferentes: “Quem são os atores adequados para estes papéis? Como devo fazer isto? Quero mesmo localizar isto na Dinamarca?”. Sua visão e suas ambições criativas estavam sem dúvida na vanguarda, mas também havia assuntos mais mundanos que considerava e tratava. “Como será o financiamento? Há lugares suficientes para o público? Onde vou conseguir um crânio humano?” Aposto que o que estava mais longe da mente de Shakespeare era a pergunta: “Isto é literatura?”. (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

Trazendo a questão para si, Dylan completou:

Mas, como Shakespeare, eu também com frequência estou às voltas com a busca de meus esforços criativos e lidando com todos os aspectos de assuntos mundanos da vida. Quem são os melhores músicos para estas canções? Estou gravando no estúdio certo? Esta canção está na clave correta? Algumas coisas nunca mudam, mesmo em 400 anos. Nem uma só vez tive tempo de me perguntar: Minhas canções são literatura? Por isso agradeço à Academia sueca, tanto por dedicar tempo a considerar essa mesma pergunta quanto, em última instância, por proporcionar uma resposta tão maravilhosa. Meus melhores votos para vocês todos. (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

O Nobel de Literatura concedido a Dylan causou uma grande discussão pública entre os simpáticos e os inconformados com a premiação de um poeta e músico *rock*. Era adequado atribuir a Bob Dylan um lugar destacado na literatura, especialmente um autor cuja carreira se deu no âmbito da música popular? O acontecimento remete à questão que o sociólogo escocês Simon Frith, estudioso da cultura popular e do *rock*, chama de “o problema Adorno” (Frith, 2018: 1), isto é, as objeções do filósofo alemão ao valor estético da música popular, baseadas na distinção entre “cultura elevada” e “cultura de audiência de massa”. Frith reivindica que a sociologia da música não deve se abster de apreciar a “música que a maioria das pessoas escuta a maior parte do tempo” (Frith, 2018: 2), rompendo com a polaridade que implica em julgamentos de valor que estabelecem uma hierarquia que destina à música popular um lugar inferior nas manifestações artísticas. Este artigo irá discutir a questão em torno da obra de Bob Dylan e sua importância na cultura contemporânea pela pergunta formulada em sua mensagem de agradecimento à Academia Sueca: “Minhas canções são literatura?” (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

Theodor Adorno não teria aventado a possibilidade de o Prêmio Nobel de Literatura ser destinado a um músico popular. Em sua vasta e decisiva obra de crítica estética, Adorno deixou profusas indicações acerca do valor atribuído à “música ligeira”, que não escapava das exigências do mercado interessado na fabricação de sucessos para consumo de massa. Para Adorno, a dinâmica comercial acabava por se impor à linguagem musical determinando a standardização das composições e a regressão da audição (Adorno, 1980). A produção musical relevante, a “música séria”, encontrava-se nas obras dos grandes compositores clássicos e nas experiências da vanguarda europeia das primeiras décadas do século XX, onde suas preferências recaíam sobre a obra de Arnold Schoenberg. Para Adorno, por força da indústria cultural, a música de entretenimento era ajustada aos padrões familiares do grande público e não oferecia à audição uma experiência densa das possibilidades musicais. Nessa crítica, a música popular se compunha de fórmulas de atração do gosto que a reduziam a ornamentos variados para temas de fácil assimilação (Gracyk, 1992: 529). Do ponto de vista comercial, as estratégias empresariais visavam a produção de *hits* que porventura atingiriam os primeiros lugares nas paradas de sucesso. Para Adorno, a estrutura musical dos *hits* requeria a repetição e a imitação como elementos necessários para embalar os temas e canções que acabavam por oferecer um prazer estético raso para os ouvintes. Incluída nas apreciações sobre a estrutura musical estava a indagação sobre a qualidade literária que um hit poderia embutir.

Sob a ótica da dialética negativa, movimento da razão que consiste no resgate das dimensões reprimidas e assim ultrapassar as limitações do existente, a crítica de Adorno projetava a possibilidade de elevação espiritual e de formação do gosto estético em contraste com a pasteurização oferecida pela indústria cultural. No

entanto, segundo Gabriel Cohn, esse processo não se restringe à mera passividade do público, “indefeso” e “submetido ao império das grandes organizações da indústria cultural” (Cohn, 2017: 251). Para Cohn, os admiradores e apaixonados pela música popular estariam aptos a

efetuar seleções no interior da massa de material simbólico oferecido no mercado cultural como também, e principalmente, para submeter o material selecionado a interpretações eventualmente discrepantes daquelas esperadas pelos controladores da sua produção e difusão (Cohn, 2017: 252).

Adorno viveu até o final dos anos 1960 e não pareceu sensibilizado com os desenvolvimentos do *jazz* e com a explosão do *rock* que acompanharam a linguagem de contestação da década. Desconheceu a influência musical e cultural dos *Beatles*, *Rolling Stones*, *Janis Joplin*, *The Doors*, *The Who* e outros mais, onde Bob Dylan se tornou uma referência incontestável pela força de suas palavras e o esmero de suas canções. A detalhada investigação de Adorno sobre as estruturas de arranjo e composição não incluiu a revolução no campo da “música ligeira” devido à valorização unilateral da música canônica. Nessa ausência de referências acerca da produção musical e poética que se tornou relevante desde então, vale aproximar a premiação do Nobel de Literatura para Bob Dylan com as formulações do filósofo e sociólogo alemão sobre a música popular.

2. Bob Dylan, rock e literatura

O historiador Eric Hobsbawm, que escreveu o ótimo *História social do jazz* (cuja primeira edição remonta a 1959), faz o seguinte comentário no capítulo *Os anos 60* do livro *Tempos interessantes – uma vida no século XX* (Hobsbawm, 2002):

Acontece que eu tinha admiração pelos Beatles e reconhecia fragmentos de gênio em Bob Dylan, um grande poeta em potencial demasiadamente indolente ou absorvido por si mesmo para conseguir manter a atenção da musa por mais de dois ou três versos de cada vez (Hobsbawm, 2002: 280).

Amante do *jazz* e de suas origens no blues, portanto suscetível às inovações da música popular, Hobsbawm reconhece que “... olhando para trás depois de pouco mais de trinta anos, é fácil ver que interpretei mal o significado histórico da década de 1960” (Hobsbawm, 2002: 279). Hobsbawm subestimou o alcance da música de Bob Dylan, já então uma antena privilegiada para captar o “espírito do tempo”, o *Zeitgeist*. Suas canções se constituíram em ingrediente poderoso de identificação daquela geração e das que se seguiram, além de reverberar de forma singular na mudança cultural do período. O parágrafo que inicia o livro *No direction home – a vida e a música de Bob Dylan*, de Robert Shelton, a única biografia que contou com a colaboração de Dylan, traça o seguinte perfil desse protagonismo:

Esta é a história de um poeta e músico nascido e renascido vezes a fio, que “morreu” diversas “mortes” e ainda assim continuou a viver. É a história de um herói popular que negou o próprio heroísmo, de um rebelde que desafiou a sua cultura com tal eloquência que ajudou a construir uma contracultura, e que então se voltou contra os excessos do que ajudou a criar. Esta é uma crônica da mudança, do desafio à tradição inquestionável e da própria tradição da mudança. Esta é uma tentativa de contar a verdade a respeito de um criador de mitos, um apropriador de mitos, um destruidor de mitos. Se os mitos são sonhos públicos e os sonhos mitos privados, então esta história tentará mostrar um poeta da canção que se tornou um sonhador público que transformou em mito os sonhos e pesadelos de uma geração (Shelton, 2011: 7-8).

O menestrel que se tornou um “sonhador público” em nada se parece com um mercador musical de bugigangas. Bob Dylan trouxe poesia e literatura em padrões elevados para a parada de sucessos. Suas palavras soaram na vida americana desde o início da carreira nos anos 1960. Os exemplos são vários. O nome *Weathermen* [meteorologista], organização originária do movimento estudantil contra a guerra no Vietnã que optou pelas ações violentas e pela clandestinidade, proveio da canção *Subterranean homesick blues* (1965)⁶: “You don’t need a weatherman/ to know which way the wind blows” [Você não precisa de um meteorologista/ para saber para que lado o vento sopra]. Quando Jimmy Carter aceitou a indicação de sua candidatura para a presidência dos Estados Unidos, o fez lembrando dos versos “he not busy being born/ is busy dying” [ele não está ocupado nascendo/ está ocupado morrendo] de *It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)* (Shelton, 2011: 9). *Blowin’ in the Wind* tornou-se uma espécie de hino nas gigantescas manifestações contra a guerra no Vietnã. Segundo o poeta e dramaturgo Daniel Mark Epstein, que escreveu o livro *A balada de Bob Dylan*, “algumas das canções tinham um impacto mensurável sobre os eventos, de um modo que a arte raramente tem” (Epstein, 2012: 104).

Em uma espécie de premonição do prêmio recebido décadas depois, Bono, o cantor e compositor da banda U2, definiu sua admiração por Dylan como o Shakespeare de camisa de bolinhas. As palavras e imagens de Dylan capturaram as flutuações da vida moral, os ideais e os comportamentos da América. Foi herdeiro literário da Geração Beat, de nomes como Allen Ginsberg (de quem se tornou grande amigo), Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, William Burroughs e outros, no entanto sua produção teve um alcance que sobrepujou as influências iniciais. Compôs canções que tocaram gente dos mais diversos estratos sociais e daí proveio o comentário de que os “filhos de Dylan” (Biskind, 2009: 78) estavam nas universidades, na imprensa, no cinema, no teatro, na literatura, na música, nos escritórios, nos quartos dos adolescentes, nas estradas povoadas por andarilhos sem destino certo e nas manifestações de rua.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGxjIBZvx0>

A literatura de Dylan está gravada em trilhas sonoras ouvidas na intimidade dos lares, nas apresentações para grandes multidões em arenas, estádios ou casas de shows, nas manifestações políticas e nas paradas de sucessos. Dylan foi escutado e cantado no mundo inteiro e sua incorporação ao mercado fonográfico não inibiu ou deturpou o valor artístico de sua produção. As canções desse ídolo da música popular ganharam significados transcendentais para multidões, algo um tanto diverso de uma regressão, ainda que tenha feito girar uma prodigiosa roda de lucros da indústria fonográfica. A produção literária e musical de Bob Dylan abarca a tradição do blues, a expansão de limites do *jazz*, a influência de Kipling, Shaw, Thomas Mann, Albert Camus, Hemingway, a força da inspiração de Allen Ginsberg, Kerouac ou William Burroughs, os poemas de Ovídio, Milton e Edgard Allan Poe, as canções de Bertolt Brecht e Kurt Weill, a voz do blues de Robert Johnson, a vivência das estradas percorridas, além dos tormentos e vertigens que lhe causam a vida americana. Recentemente Bob Dylan vendeu os direitos sobre suas canções para a editora Universal em uma transação estimada, no mínimo, em trezentos milhões de dólares.

Há décadas Bob Dylan não é acessível à imprensa e aos meios de comunicação de massa, a não ser por momentos cuidadosamente escolhidos, incluindo a seleção de seus entrevistadores: “É um fardo quando prestam muita atenção a você. Por isso, eu sempre desapareço” (Bob Dylan, S/A: s/p). Desde os anos 1960 recusou enfaticamente o papel de profeta de uma geração e daí se seguiu uma carreira de guinadas surpreendentes que envolveram adesões religiosas temporárias, interesses variados sobre as fontes musicais da América, críticas demolidoras à justiça e à vida moral de seu país e uma absoluta fidelidade e integridade ao que ele considera liberdade e criação artística.

Nem sempre amado, Dylan despertou a ira daqueles que insistiram que sua música deveria associar permanentemente os violões acústicos com temas compromissados com questões sociais. Em 1965, durante sua apresentação no *Newport Folk Festival* em que introduziu a guitarra elétrica nos arranjos, Pete Seeger, o aclamado cantor e compositor *folk*, tentou cortar com um machado os cabos ligados aos amplificadores e microfones no palco. Em 1966, nas apresentações de uma excursão à Inglaterra foi estrepitosamente vaiado por plateias de jovens e estudantes decepcionados com a eletrificação de sua música. Dylan chocou os puristas que viram na mudança instrumental o abandono dos temas implicados com a consciência social. Não se deteve diante de concepções caricaturais como a de que “a guitarra elétrica representava o capitalismo, as pessoas estavam se vendendo” (Epstein, 2012:175). Epstein completa: “A velha guarda sentiu-se traída – política e esteticamente” (Epstein, 2012:176). Bob Dylan sempre se considerou, antes de tudo, um poeta. Nesse período, o som de sua guitarra trazia impregnadas as inspirações de Rimbaud e de Dylan Thomas, o que passava despercebido aos decepcionados. No entanto, as

reações foram de curta duração e, apesar do custo pessoal, não afetaram decisivamente o reconhecimento que lhe era devido.

Dylan não se prestou a ser o trovador da esquerda, nem encarnar o papel messiânico a ele atribuído. Sua independência ideológica não deve ser confundida como uma renúncia ou despedida no testemunho dos modos de vida americanos. Está tudo lá, nas suas canções. Ele resiste de maneira implacável a demandas exteriores ao que lhe toca intransferivelmente na elaboração de seus sentimentos ou na convivência com seus demônios. Ele dizia que não era “professor, pastor ou salvador de almas” (Shelton, 2011: 459). A música e a poesia foi a forma que encontrou de se situar nesse barulho todo e assim alcançou universalidade através do seu trabalho. Allen Ginsberg atribuiu a Dylan um lugar único na cultura americana através da música popular:

Nossa mensagem foi captada pelos Estados Unidos. A princípio pelos rebeldes e malditos, em seguida pelo próprio establishment. Ajudamos a modificar a face e a consciência da América, isso é certo. De alguma forma, influenciámos todos os poetas e escritores que vieram depois. Influenciámos Bob Dylan – e Bob Dylan mudou o mundo (Ginsberg in Bueno, 2019: 27).

Ginsberg tornou-se grande amigo de Dylan e há o registro fotográfico da visita deles ao túmulo de Jack Kerouac em outubro de 1975, durante uma turnê pela América, que ganhou o nome de *Rolling Thunder Revue*. Percebeu na obra de Dylan a ampliação de fronteiras poéticas, em dimensão mais ampla do que aquela tentada pela geração anterior de escritores:

Enfim se começa a fazer justiça ao imenso legado musical e poético de Bob Dylan... Mas, por parte da crítica – e por parte do público, de alguma forma –, ainda não existe o reconhecimento total daquilo que Dylan realmente significa, de todas as barreiras que rompeu e do universo poético que ele ampliou, difundiu e popularizou. Dylan atingiu a plenitude daquilo que buscávamos ao tentar fundir poesia e *jazz*, na Costa Oeste, na década de 50. Suas músicas, suas letras, a forma como ele as canta, tudo faz o mais absoluto sentido. Creio que ele é o maior artista que jamais conheci. Acho que a mídia deve estar esperando que ele morra para então descobrir o quão genial ele era. Mas Bob ainda tem muita vida pela frente (Ginsberg in Bueno, 2019: 28).

Essas palavras foram ditas em 1992. Ginsberg faleceu em 1997, vinte anos antes do amigo receber o Prêmio Nobel de Literatura. Os escritores *beat* haviam buscado um fluxo de palavras assemelhado à sucessão das notas nas improvisações dos músicos de *jazz*, enquanto Dylan disseminou seu universo poético através do *folk* e do *rock*. Nos episódios em que Dylan foi acusado de se vender ao sistema ao introduzir a guitarra elétrica em sua música, Ginsberg reagiu declarando que Dylan havia se vendido a Deus por canções de alto valor poético acessíveis a muita gente. Opinião insuspeita, já que Allen Ginsberg esteve na vanguarda do movimento *beat* na

década 1950 e se tornou uma figura célebre dos movimentos de contestação e da contracultura dos anos 1960. Na mesma época, Dylan havia definido suas canções como *vision music* [música visionária], expressão aberta às mais diversas interpretações e que frustrava aqueles que queriam definições explícitas de um arauto do inconformismo. A música visionária, que segundo Ginsberg tinha em William Blake uma referência definitiva (Coupe, 2007: 15), acenava à integridade moral e investia contra as mazelas da cultura dominante. Desse modo, fazia sonhar e querer mais do que se oferecia para uma vida 'integrada'. Portanto não é de se estranhar que as canções alcançassem a política e as feridas mais profundas do país, algo que não se dissolveu ao longo de todos esses anos. Sem pretender ser 'a voz' que iluminaria o caminho, Dylan testemunhou de forma singular os desenganos, desilusões e esperanças diante das falências morais e éticas de seu país.

Décadas depois, na época do atentado ao *World Trade Center*, Bob Dylan lançou *Love and Theft* (2001), um disco de grande força poética e musical. Mais uma vez perguntado sobre suas motivações, não recuou:

Eu não fico pensando muito. Uma canção é um reflexo do que eu vejo ao meu redor o tempo inteiro... O álbum inteiro lida com poder. Se a vida nos ensina qualquer coisa, é que não existe nada que os homens e as mulheres não farão para alcançar o poder. O disco lida com poder, dinheiro, conhecimento e salvação – o modo como olho isso (Gilmore, 2008: 405).

Diante daqueles acontecimentos dramáticos, completou com um poema de Rudyard Kipling, *Gentlemen-Rankers*:

Acabamos com a Esperança e a Honra, estamos perdidos no Amor e na Verdade/ Estamos descendo a escada passo a passo/ E a medida de nossos tormentos é a medida de nossa juventude/ Deus nos ajude, porque conhecemos o pior tão jovens! (Gilmore, 2008: 406).

Nas histórias comuns relatadas de forma incomum pelo bardo, Dylan descortinou "o macrocosmo [que] se manifesta no microcosmo" ou ainda, na lembrança de Coupe sobre Spengler, buscava "ver o mundo em um grão de areia" (Coupe, 2007: 26). Dylan repete que jamais teve controle sobre o alcance ou o significado último de suas palavras, apenas quis encontrar a expressão adequada para as suas inquietações, desejos e esperanças. Não foi necessário: elas ganharam o mundo com efeitos transcendentais de uma grande arte.

3. A literatura beat, a viagem e a "ideologia das ruas"

O abandono de Minnesota rumo ao leste pelo jovem Dylan guardou grande semelhança com o périplo dos escritores da Geração Beat pelas estradas americanas e marcou o desenraizamento em relação ao lar, ao lugar de origem, visto como o ambiente de relações a serem abandonadas. Para Dylan, o livro *On the road* (2012), de Jack Kerouac, "mudou a minha vida, como mudou a de todo mundo".

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lucien Carr e outros expoentes da literatura *beat* viajaram pelas rodovias e ferrovias, frequentaram os bairros pobres e boêmios das pequenas e grandes cidades e conheceram uma América diversa da que lhes fora apresentada na escola, nos livros didáticos, no cinema e nos programas de rádio e televisão. Kerouac encontrou nas estradas dos Estados Unidos e do México a substância de *On the road* (2012), a ideologia das ruas, percebida como uma jornada de afastamento ou fuga da vida comum americana. A experiência de liberdade nas estradas fazia ver uma *outra* América, diversa das visões idílicas da cultura dominante, desta vez protagonizada pela figura do “vagabundo”, daquele que não tinha inserção definida na divisão social do trabalho, o sem profissão. Fazia parte dessa postura um “jogo de cintura século XX”, que alimentou o espírito de rebeldia de “um grupo avançado de novos rapazes americanos atentos à vida” (Kerouac in Charters, 1990: 262). Para Kerouac tratava-se de uma jornada de descoberta espiritual, alimentada pela revelação que teve em 1954 na Igreja St. Jeanne d’Arc em Lowell, Massachussets, em torno da “experiência de vagabundos iluminados”, aqueles verdadeiramente ricos e encharcados de vida por serem despossuídos, excluídos e largados na América. O “jogo de cintura” da Geração Beat acabou se tornando um marco na história cultural norte-americana da década 1950.

A literatura dos *beats* buliu com os mitos fundadores de um país supostamente agraciado por um *Destino Manifesto*, construção narrativa acerca da elevação da América a um lugar destacado no mundo. Nessa idealização, a Europa representava o Velho Mundo, ancorado no passado histórico e no peso de suas tradições, enquanto a América (carente desse passado) estava predestinada por Deus à grandeza, com riquezas naturais que não poderiam ser encontradas em nenhum outro lugar do planeta e do caráter desbravador do povo americano capaz de superar as dificuldades e barreiras impostas pela *wilderness* [vida selvagem]. Segundo o historiador americano Frederick Jackson Turner em *O significado da fronteira na história americana*, de 1893, e *O problema do Oeste*, de 1896, o processo de americanização mimetizava a saga da Marcha para o Oeste, onde o povo de origem europeia foi capaz de superar barreiras geomorfológicas e intempéries, enfrentar os povos selvagens e deixar para trás o legado do Velho Mundo. Assim foi possível a esse contingente tornar-se americano ‘de verdade’. Na literatura dos *beats* encontra-se o contraste entre a produção ideológica desse mito e o processo profundamente violento de expansão territorial e extermínio de populações ameríndias.

Parte significativa dos guias americanos de viagem elaborados na primeira metade do século XX recuperavam a ideia do *Destino Manifesto*, destacando as riquezas naturais e as localidades históricas que testemunhavam o processo de expansão territorial. Os folhetos anunciavam os passos dos pais fundadores, garimpeiros, desbravadores e pioneiros, em uma réplica da Marcha para o Oeste como reafirmação dos valores que constituíram a identidade nacional.

Filho de imigrantes franco-canadenses e com antepassados *mohawk* (Bueno, 2019), Jack Kerouac partiu do Leste civilizado rumo ao Oeste e encontrou uma América diferente da imagem que cultivou enquanto crescia como parte de uma classe média baixa, branca e cristã em uma pequena cidade industrial de Massachussets, quando era fã das matinês infantis do cinema, dos seriados radiofônicos e das revistas sensacionalistas. Ao cair na estrada e metabolizar suas experiências, Kerouac revelou essa outra imagem dos Estados Unidos, algo que reverberou na juventude norte-americana.

A América que Jack Kerouac conheceu nas estradas não era a dos colonizadores de tempos passados e pais fundadores. Ele se deparou com turistas pedantes, fazendeiros casca-grossa, vigilantes ou homens de alma policial na Califórnia, colhedores de algodão, arruaceiros de Nova York, jovens andarilhos, vagabundos e aventureiros à procura de algo que não se casava com o apelo ideológico da terra da liberdade, das oportunidades e da igualdade. Neal Cassidy, que inspirou o papel de Dean Moriarty nas páginas de *On the road* (2012), andou com o pai pelos trilhos das ferrovias durante a Grande Depressão, roubava carros só por diversão e vivia de fazer bicos. No livro, outro personagem, *Sal Paradise*, um estudante de classe média que deseja conhecer os Estados Unidos durante as férias de verão, parte rumo ao Oeste de seus sonhos após estudar os mapas e guias americanos com os materiais informativos sobre estradas e lugares a serem visitados. No trajeto, *Paradise* se dá conta dos grupos sociais que foram subjugados na Marcha para o Oeste e excluídos da narrativa oficial dos guias e livros didáticos. Na literatura de Kerouac, o *Destino Manifesto* se esboroa nas descrições das gentes que povoavam a América real.

Nas viagens realizadas entre 1947 e 1952, Kerouac escreveu sobre a “grande América”, suas belezas e riquezas naturais nas paisagens de rios, planícies e montanhas. Exaltou a vida dos pobres, despossuídos, andarilhos e vagabundos, além do ambiente das comunidades negras, especialmente inebriado pelo ritmo do *jazz*. Descreveu o cultivo no campo, a exploração nas fábricas, o trabalho na marinha mercante, conviveu com os índios americanos e seus “olhares impassíveis” (Kerouac, 2012: 57), questionou “as histórias estúpidas que já lemos sobre o México” (Kerouac, 2012: 336) e experimentou sexo e drogas sem limites. Tais relatos atraíram parcelas da juventude americana que se viram inclinadas a testemunhar o abismo entre a América ideal e a América real. Na época, milhares de jovens deixaram suas casas e se lançaram nas estradas do país sob a inspiração de Kerouac de que “a estrada é a vida” (Kerouac, 2012: 262).

Ao publicar seu primeiro livro *Cidade pequena, cidade grande* (2008 [1955]), Kerouac foi considerado um escritor jovem e promissor. No entanto, a crítica sugeriu que ele deveria encontrar a própria voz. Isso aconteceu em *On the road* (2012), no estilo que chamou de prosa espontânea e, apesar da enorme aceitação posterior, o texto enfrentou grande resistência do mercado editorial, passando de editora em

editora desde 1951, quando foi escrita sua primeira versão, até ser publicado em 1957 após diversas alterações e cortes. Interessado em “sentenças sinfônicas, equilibradas e extensas” (Ginsberg, 2018: 223) e inspirado pelas performances dos músicos de jazz, o livro ainda sofreu outras críticas, a começar por seu amigo e então agente Allen Ginsberg. Ao ler o original datilografado em um rolo de papel para telex de quarenta metros, sem parágrafos, Ginsberg considerou o texto impúblicável e questionou o autor em uma carta: “Você está tentando nos ferrar de propósito?” (Ginsberg, 2018: 225).

Na prosa espontânea de escrever aquilo que se pensa da maneira como se pensa, Kerouac buscou uma musicalidade nas palavras que ecoava o ritmo do jazz, além de transportá-las para os temas pulsantes da vida cotidiana. Ginsberg sentiu-se envergonhado por sua reação à versão original de *On the road* (2012), preocupado com a possibilidade de venda da obra. “Foi uma lição traumática que aprendi sobre as condições da arte real. Às vezes as coisas são uma bagunça” (Ginsberg, 2018: 225). Incentivado por William Burroughs e Allen Ginsberg, Kerouac produziu textos como *Essentials of spontaneous prose* (1958), além de possuir uma sensibilidade aguçada para ler e interpretar os Estados Unidos. Em sua auto apresentação no livro *Viajante Solitário* (2005), Kerouac conta que passou pela Universidade de Columbia (1940-1942), pela New School for Social Research (1948-1949) e estudou ciências humanas (1936-1949), mas não concluiu qualquer formação. Segundo Ginsberg, “Kerouac foi verdadeiramente um gênio solitário, inovando e indo em frente em áreas não conhecidas e não mapeadas da composição” (Ginsberg, 2018: 225).

Em 1968, quando era aluna da Universidade de Columbia, a biógrafa Ann Charters ouvia de seus professores comentários depreciativos sobre Kerouac, no entanto “gostara do quadro de vida em Berkeley pintado por ele em *The Dharma Bums*, sentindo que ele captara algo de minha própria experiência lá” (Charters, 1990: 2). Desde o final da década 1950 a literatura de Kerouac e Ginsberg lhe “parecia verdadeira, de uma forma especial, face a meus próprios pensamentos e sentimentos em relação à América” (Charters, 1990: 2). E adiciona: “tínhamos sensibilidade para o que chamávamos de ‘coração aberto’. Acreditávamos em sonhos e possibilidades, numa América que pertencia a todos nós”.

Uivo, o poema de Allen Ginsberg (1956)⁷, caiu como uma bomba literária nos Estados Unidos com a denúncia da realidade dos portos, dos hospícios e das periferias. Theodore Roszak considera que *Uivo* anunciou o distanciamento da juventude rebelde com as ideias e os valores compartilhados por seus pais (Roszak, 1972). O poema foi lido em público pela primeira vez em 1955, em um evento alternativo realizado na *Six Gallery*, em San Francisco, e chegou a ser censurado até

⁷ Poema publicado em 1956, que se tornou numa espécie de manifesto da Geração *Beat* norte-americana.

que um juiz autorizou sua veiculação em nome da liberdade de expressão. Começa com as seguintes palavras: “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura, famintos histéricos nus, se arrastando na aurora pelas ruas do bairro negro na fissura de um pico...”⁸. *Uivo* vocalizou os acontecimentos das ruas, do Harlem, da Times Square, dos jovens jogados em hospícios por conta das drogas ou desviantes da aparente normalidade da classe média branca americana. *On the road* (2012), por sua vez, reverberou em um desejo intenso de vida e de liberdade, expresso na fala de *Sal Paradise*, personagem que foi uma versão do próprio Kerouac:

Para mim pessoas mesmo são os loucos, os que são loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifícios explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos aaaaaah! (Kerouac, 2012: 25).

Originalmente, *On the road* (2012) foi escrito em um único e extenso parágrafo, para ser lido em voz alta, brincando com a cadência das palavras. Evocava o ritmo do jazz, especialmente do gênero *bebop*, surgido nos anos 1940, onde pontificaram Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk e Kenny Clark, entre outros. A influência da música popular na obra de Kerouac não foi ocasional. Ao final dos anos 1950, Kerouac desenvolveu o hábito de fazer leituras de poemas e trechos de seus romances ao som do blues e do jazz. Em 1959, leu passagens de *On the road* no programa de televisão *Steve Allen Show*, em rede nacional, enquanto o apresentador tocava piano ao fundo. Os dois gravaram juntos o álbum *Poetry for the Beat Generation*, lançado naquele ano pela Hanover Records. Para Kerouac, literatura e música popular deviam ser interligadas: “Ao ser o pioneiro da ideia de literatura como performance, ele efetivamente legitimou a ideia de canção popular – ela mesma uma performance – como literatura. Ao aliar a expressão literária à musical, ele abriu novas possibilidades de criatividade” (Coupe, 2007: 85).

Quando Allen Ginsberg perguntou a Bob Dylan como ele havia conhecido a obra de Jack Kerouac, Dylan respondeu que alguém lhe havia entregue uma cópia de *México City Blues*, que considerou como “a primeira poesia a falar sua própria língua” (Ginsberg in Coupe, 2007: 80). Posteriormente teve acesso a *On the road* (2012), além de *Uivo* e *Bomb*, de Gregory Corso (Gair, 2007: 170). Diz-se que Bob Dylan fugiu de casa depois de ler *On the road* (Bueno, 2019: 44) e não é um exagero relacionar o livro com o movimento *hippie* da década 1960. *On the road* (2012) trouxe para Dylan a estrada como jornada de vida e o afastamento da vida comum americana, além da percepção de uma ‘outra’ América, diversa das visões idílicas da cultura dominante. Compreendia as paisagens humanas e a ordem de relações que presidia o país nos

⁸ Pequeno trecho disponível em: <https://www.revistaprosaveroarte.com/leia-trecho-do-celebre-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>

anos 1950, trazendo o ambiente dos deslocados e as iniquidades da nação, além das palavras que traduziram o olhar particular dos andarilhos e vagabundos que povoavam as estradas:

Por mais indigna que seja uma época, sempre sobram homens íntegros nela: Woody Guthrie e Joe Hill são apenas dois exemplos. *Bound for Glory*, a emocionante autobiografia de Guthrie (em cujo violão estava escrito à faca: “Esta máquina mata fascistas”), oferece um retrato bastante fiel deste período sombrio, quando o Oeste foi tomado por andarilhos, desempregados e marginais em geral, viajando sobre os trens de carga, enfrentando a fúria dos guarda-freios e dos fura-greves (Bueno, 2019: 78).

A influência de Woody Guthrie no jovem de Minnesota foi decisiva. Quando leu *Bound for Glory* (1943), Dylan sofreu uma verdadeira transformação. Passou a se interessar por tudo que dizia respeito àquele que viria ser um mestre inspirador do início de sua carreira, com profundas implicações em sua vida pessoal. Sua fascinação por Woody Guthrie foi tão intensa a ponto de amigos e conhecidos terem a impressão, por um tempo, de que Dylan havia sobreposto traços de Guthrie à sua personalidade, como se tivesse pedido emprestado uma identidade.

Surpreendentemente para quem associa Bob Dylan somente aos anos 1960, ele sempre se sentiu vinculado às referências da “velha América” dos anos 1930 e 1940 e à arte e a militância de Guthrie naquele tempo. Segundo Greil Marcus, Woody Guthrie foi “o primeiro herói de música folk de Bob Dylan, trovador dos carentes, poeta da Grande Depressão, fantasma da autoestrada americana, um homem soprado pelo vento e feito de poeira” (Marcus, 2010: 151). Bob Dylan abraçou a música folk, onde imprimiu seu talento musical e literário a baladas de forte conteúdo social e com elas alcançou notoriedade pública e sucesso comercial. Dylan afirma que não teria como compor suas canções se não tivesse passado pela música folk, mesmo depois de ter absorvido as técnicas e interpretações de variadas fontes da música americana. Robert Shelton, o biógrafo de Bob Dylan, traça o seguinte perfil de Woody Guthrie:

Woody Guthrie foi o arquétipo do trovador americano, um cantor, contador de histórias, poeta, cantor-profeta, trabalhador braçal, organizador, sindicalista, viajante, jornalista, catador de pêssegos, caronista, andarilho, trabalhador migrante, refugiado. Ele foi um rebelde sem lar, um egresso precoce. Ele se tornou a voz dos deserdados de Oklahoma e de Arkansas, expulsos de suas terras pelas secas e pelas tempestades de areia da década de 1930. Ele foi o bardo da Grande Depressão, um pai andarilho, cantor, boca-suja, e bebedor dos *beats* da década de 1950, dos *hippies* da década de 1960 e de alguns ativistas políticos da década de 1970 (Shelton, 2011: 121).

Woody Guthrie não é apenas um nome a ser reverenciado no panteão da música popular e da cultura folk americanas, ou um artista e ativista social que deixou sementes germinadas posteriormente na grandeza alcançada por outros. Woody

Guthrie foi um gigante, um poeta maior, um artista que vivenciou as inúmeras feições da existência de seu povo, um ser absolutamente resoluto, original e dotado de uma integridade pessoal que se tornou símbolo dos despossuídos da América. Ele encarnou a força da cultura popular americana com sua irreverência e coragem, amou o seu país e se lançou contra as forças que roubavam as possibilidades de vida de seus iguais. Tinha largo conhecimento das canções tradicionais por formação familiar e seu primo, Jack Guthrie, era cantor de música *country*. Compôs centenas de baladas *country* e *folk*, muitas delas incorporadas definitivamente ao cancionário americano. Em sua saga pelas estradas da América cantou para trabalhadores, sindicalistas e para o povo pobre. Era poeta, escritor e sua formação política teve a influência de Mike Quinn, “poeta e colunista do *The People’s World*, jornal comunista da Costa Oeste” (Shelton, 2011: 124).

Woody Guthrie e Jack Kerouac podem ser tomados como referência na interpenetração da literatura com a música e Bob Dylan seguiu no mesmo caminho, desta vez com o *blues*, o *folk* e o *rock and roll*. Ainda que não tenha perseverado no folk, Dylan levou sua poesia para as ruas, para os bares, para os shows e para os lugares menos ‘sagrados’ da apreciação estética. Sua obra obteve reconhecimento nos mais amplos círculos sociais, desde a sofisticada crítica acadêmica até o ouvinte comum que se identificou ou sofreu o impacto de suas palavras e de sua música.

Os livros de Bob Dylan estão condensados em muitas centenas de canções e puderam ser “lidos” e cantarolados em todo o planeta. Sua música rompeu as fronteiras entre a “arte superior” e a “arte de massa”, favorecendo desfrutes estéticos não mais restritos aos ambientes ‘seletos’ onde se poderia ‘entender’ adequadamente o alcance das obras. Inserido na “indústria do entretenimento popular comum”, objeto de tantas restrições por parte de Theodor Adorno, sua produção trouxe contribuições que ultrapassaram os limites da comercialização pela expansão e assimilação de uma arte relevante para a vida de seu público. Bob Dylan foi e é um colecionador de *hits* e o ineditismo de ter sido laureado com o Prêmio Nobel de Literatura atesta a profundidade de sua influência cultural.

4. Theodor Adorno, os *hits* e a grande arte de Bob Dylan

A crítica estética de Theodor Adorno, focada na estrutura musical das obras, tem como principal ponto de apoio o conhecimento para a fruição. Em seus estudos destaca o ouvinte *expert*, aquele que supostamente poderia entender com profundidade a tessitura do fazer musical e assim desfrutar do gênio de Chopin, Haydin, Webern etc. Afora o círculo dos músicos profissionais, o ouvinte plenamente competente seria aquele que:

Ao seguir espontaneamente o curso de uma música intrincada, ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros, de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza. Ele apreende

distintamente até mesmo as tramas complicadas da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia (Adorno, 2017: 60).

Mas o próprio Adorno reconhecia que, diante das possibilidades culturais oferecidas em relações sociais marcadas pela distribuição desigual de recursos culturais, “aquele que quisesse converter todos os ouvintes em experts comportar-se-ia de modo desumano e utópico sob as condições sociais dominantes” (Adorno, 2017: 61). Ou seja, supor um mundo de indivíduos plenamente esclarecidos e cultivados para entender e desfrutar da “música elevada” é mera utopia. A arte musical se desenvolve em circunstâncias sociais onde a grande maioria não tem acesso ao devido conhecimento das mais amplas realizações até então alcançadas. Portanto, concepções estéticas que supõem um *tour de force* de aprimoramento súbito do ouvir desconsideram as realidades humanas. Em seus tipos ideais de ouvintes e da recepção da música, Adorno também arrola o “bom ouvinte”, assim definido:

Compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente. É o tipo que pensamos quando dizemos de alguém que ele é musical, desde que se lembre, com tais palavras, de sua capacidade de escuta imediata e preste de discernimento, e não do fato de alguém simplesmente “gostar” de música (Adorno, 2017: 62).

Esse tipo é localizado historicamente e teria sobrevivido até o século XIX para dar lugar, na modernidade avançada, ao “consumidor cultural”:

Respeita a música como um bem cultural, e, muitas vezes, como algo que se deveria conhecer pela própria importância social: tal atitude vai desde o sentimento de respeito sério até um esnobismo vulgar. A relação espontânea e direta com a música, a capacidade de execução conjunta e estrutural é substituída pela quantidade máxima possível de conhecimentos sobre música e, em especial, acerca de dados biográficos e méritos dos intérpretes, assuntos sobre os quais conversa inutilmente horas a fio. Não raro, este tipo dispõe de extenso conhecimento do acervo musical, mas de sorte que lhe permite resumir os temas das obras musicais famosas e recorrentemente repetidas, identificando imediatamente aquilo que se escuta. Pouco importa o desenvolvimento de uma composição, sendo que a estrutura auditiva é atomizada: o tipo fica à espera de momentos determinados, melodias supostamente belas e momentos grandiosos (Adorno, 2017: 63-64).

Esse ouvinte, na qualidade de consumidor, pode incorporar ou transitar por um volume imenso de informações musicais que, de fato, não substituem a fruição. Não se encontra habilitado a ouvir música em seu sentido mais amplo – a capacidade de execução conjunta e estrutural – que, para Adorno, remete aos grandes feitos da tradição da música clássica e as experiências de vanguarda que se aventuram na atonalidade. A atenção para os momentos grandiosos revela apenas um espírito de colecionador ao invés da relação espontânea e direta com a música, marcado por

uma escuta rasa ou pelo exibicionismo vazio. Adorno busca assim ressaltar, na relação entre execução e audição, a necessidade de ultrapassar as limitações do já dado (ou a consolidação do que é “familiar” aos ouvidos) e a possibilidade de elevação espiritual na arte. Tais oportunidades desperdiçadas estão diretamente vinculadas à dinâmica estabelecida pela indústria cultural.

Adorno também se ateve ao *jazz*, desde os músicos individuais às *big bands*, de largo prestígio no período do exílio do filósofo na América. Mesmo reconhecendo o talento dos artistas do gênero, Adorno foi um crítico severo da “artificialidade” do *jazz* e de uma “liberdade” que não desafiava os limites impostos pela indústria cultural. Seus ouvintes e admiradores foram caracterizados como “ouvintes de entretenimento”, pelos quais “se calibra a indústria cultural” (Adorno, 2017: 75) e as iniciativas no mercado dela decorrentes. Sempre postulando a autorreflexão e o conhecimento como elemento indispensável à fruição da música, Adorno atribui ao *jazz* o “conforto da distração”, “meio de relaxamento” e “fonte de estímulo” que não oferece acesso a uma “estrutura de sentido” (Adorno, 2017: 76-77). Nesse âmbito, o ouvinte do *jazz* desenvolve seu gosto ainda sujeito à “regressão da audição”, tomada como a aceitação passiva do idêntico e do repetitivo, que o impede de alcançar as produções mais ricas e complexas da música:

A regressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia de suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores (Adorno, 1980: 180).

Debruçado sobre o sucesso das *big bands* na América, Adorno considerou que o material dominante do *jazz* era o *hit*, ouvido nas rádios e reconhecido com exclamações e aplausos quando as orquestras iniciavam suas passagens nos ambientes de dança. Na comparação com a “música elevada”, o *hit* exibia os seguintes atributos:

A principal diferença entre um *hit* e uma canção séria, ou, conforme o belo paradoxo da linguagem de tais autores, uma canção *standard*, estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma (Adorno, 2017: 92).

Na distinção entre um *hit* e uma canção séria, as técnicas de promoção eram recursos indispensáveis para alçar uma composição ao sucesso de público. Supunha a standardização do material, operada na conjugação da linguagem musical com a repetição através de fórmulas que estabeleciam um “cenário rudimentar” que reduzia o deleite a uma “experiência familiar”, quando “nada de fundamentalmente

novo será introduzido” (Adorno, 1986:117). Assim, em sua estruturação musical intrínseca, os hits não poderiam conter elementos densos de uma arte significativa.

Trazendo a tipologia de Adorno para a análise de centenas de canções de Bob Dylan que figuraram no topo das paradas de sucessos, alguns aspectos merecem ser considerados para além do mero entretenimento. O esquema estrito, atribuído ao *hit*, não contempla a possibilidade de uma literatura refinada e expressiva chegar aos ouvidos dos amantes da música popular, pela suposta limitação nas melodias e nas letras que coincidiria com a artificialidade das fórmulas empregadas pela indústria na fabricação de sucessos. Mas um *hit* – não somente alguma das memoráveis canções de Dylan, como também de outros compositores produziram peças de grande valor estético – pode despertar uma profusão de emoções e sentidos que acenam para regiões e símbolos porventura não visitados anteriormente pelo ouvinte. Uma canção pode abrir portas para outros fluxos da sensibilidade e da consciência sem requerer uma cultura musical prévia, gerando efeitos comoventes ou transcendentais. Na canção popular, a elevação espiritual (e o conhecimento eficiente para a devida fruição), pode sobrevir aos ouvintes mesmo que eles não estejam inteiramente aptos a reconhecer os elementos constituintes de sua relevância estética. Trata-se de um devir sempre incompleto e sujeito à ressignificação por parte dos admiradores e fãs. Tal acesso não requer um passaporte de inteligibilidade preliminar para tocar as mentes e corações e trazê-los para questões importantes de um dado tempo.

A obra de Bob Dylan atingiu as percepções e sensações de ouvintes das mais diversas origens sociais, introduzindo-os em universo estético “elevado” que desfaz hierarquias do gosto artístico. O elogio de Ginsberg a Dylan, quando cunhou a frase de que ele não havia se vendido ao sistema, mas a Deus, denotava a oferta generosa de momentos de transcendência através de uma arte finamente elaborada e acessível a todos. Daí se depreende que os “genuínos valores da cultura” (Adorno, 1980: 169) não são alheios ao que pode ser encontrado na música popular, apesar da standardização e da regressão continuamente disseminadas pela indústria cultural. Poucos terão se igualado a Dylan e o Prêmio Nobel de Literatura a ele conferido nos faz lembrar das canções que aprendemos a gostar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (1980). O fetichismo na música e a regressão da audição. In Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, & Jürgen Habermas (Eds). *Textos selecionados (Coleção os pensadores)* (pp.173-200). São Paulo: Abril Cultural.
- Adorno, Theodor (1986). Sobre música popular. In Gabriel Cohn (Org.). *Theodore W. Adorno* (pp.115-146). São Paulo: Editora Ática.
- Adorno, Theodor (2017). *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP.
- Biskind, Peter (2009). *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Bueno, Eduardo (2019). *Textos contraculturais, crônicas anacrônicas e outras viagens*. Porto Alegre: L&PM.
- Charters, Ann (1990). *Kerouac: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Camus.
- Cohn, Gabriel (2017). *Weber, Frankfurt: Teoria e pensamento social*. Rio de Janeiro: Azougue.

- Coupe, Laurence (2007). 'Vision Music': Bob Dylan via Jack Kerouac and Allen Ginsberg. In Laurence Coupe (Ed.). *Beat sound, beat vision - The beat spirit and popular song* (pp.79-120). Manchester: Manchester University Press.
- Dylan, Bob (2001). *Love and Theft*. Álbum. CD. Columbia Records.
- Epstein, Daniel Mark (2012). *A balada de Bob Dylan: Um retrato musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Frith, Simon (2018). Afterword. In Robert Fink, Melinda Latour, & Zachary Wallmark (Eds). *The relentless pursuit of tone: Timbre in popular music* (pp.1-10). Oxford: Oxford University Press.
- Gair, Chris (2007). *The american counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilmore, Mikal (2008). Bob Dylan. In Jann Wenner & Joe Levy (Orgs). *As melhores entrevistas da revista Rolling Stone* (pp.399-406) São Paulo: Larousse do Brasil.
- Gilmore, Mikal (2010). Bob Dylan: a antena do poeta do rock. In Mikal Gilmore (Ed.). *Ponto final: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões* (pp.383-397). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginsberg, Allen (2018). *The best minds of my generation*. New York: Grove Press.
- Gracyk, Theodore (1992). Adorno, jazz, and the aesthetics of popular music. *The Musical Quarterly*, 76(4), 526-542.
- Guthrie, Woody (1943). *Bound for Glory*. USA: E.P. Dutton.
- Hobsbawm, Eric (2002). *Tempos interessantes: Uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hobsbawm, Eric (2009). *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Kerouac, Jack (2016). *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM.
- Kerouac, Jack (2012). *On the road – Pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM.
- Kerouac, Jack (2008 [1955]). *Cidade pequena, cidade grande*. Porto Alegre: L&PM.
- Marcus, Greil (2010). *Like a rolling stone – Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Roszak, Theodore (1972). *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes.
- S/A (2012). Bob Dylan Awarded Presidential Medal of Freedom. *The Rolling Stone*. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-awarded-presidential-medal-of-freedom-98634/>
- S/A (2016). Bob Dylan. Banquet speech. *The Nobel Prize*.
- Shelton, Robert (2011). *No direction home – A vida e a música de Bob Dylan*. São Paulo: Larousse.
- Turner, Frederick Jackson (2004 [1896]). O problema do oeste. In Paulo Knauss (org). *Oeste americano: quatro ensaios de história dos estados unidos da américa de Frederick Jackson Turner* (pp.55-69). Niterói: EDUFF.
- Turner, Frederick Jackson (2004 [1893]). O significado da fronteira na história americana. In Paulo Knauss (org). *Oeste americano: quatro ensaios de história dos estados unidos da américa de Frederick Jackson Turner* (pp.23-54). Niterói: EDUFF.

Marina Marins Moretoni. Mestre em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense. Bacharel em Turismo pela Faculdade de Turismo e Hotelaria da Universidade Federal Fluminense. Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, Icaraí, 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: mmorettoni@id.uff.br. ORCID: 0000-0001-8079-6683.

Luis Carlos Fridman. Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador vinculado ao NECTAR – Núcleo de Estudos de Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, Icaraí, 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: lcfriedman@globocom.com. ORCID: 0000-0002-9730-4451.

Receção: 15-06-2021

Aprovação: 10-02-2021

Citação:

Moretoni, Marina Marins Luis Carlos, Fridman (2021). Ainda uma vez, Bob Dylan. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 33-51. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a2

‘THE GREAT WORK OF CONTEMPORARY ART’ AND ‘THE GREAT CURATOR’: AUTHORIAL CURATORSHIP AT THE BIENAL DE SÃO PAULO (1985 AND 1987)

**“A GRANDE OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA” E “O GRANDE CURADOR”:
CURADORIA AUTORAL NAS BIENAS DE SÃO PAULO (1985 E 1987)**

**«LA GRANDE ŒUVRE D'ART CONTEMPORAINE» ET «LE GRAND
CONSERVATEUR»: AUTEUR COMMISSARIAT AUX BIENNALES DE SÃO PAULO
(1985 ET 1987)**

**“LA GRAN OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA” Y “EL GRAN CURADOR”:
CURATORIO DE AUTOR EN LAS BIENALES DE SÃO PAULO (1985 Y 1987)**

Tálisson Melo de Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

ABSTRACT: This essay focuses on two editions of the Bienal de São Paulo organised by Brazilian art critic Sheila Leirner, in 1985 and 1987, as a key context to analyse the consolidation of exhibition curatorship within the Bienal’s structure and Brazil’s contemporary art circuit. Built on the analyses of Leirner’s curatorial projects, I reflect on how and with which implications the conditions and repercussion of these exhibitions may indicate or have affected the direction of the Bienal, structuring its bases to the following globalisation process that circumscribed the shaping of contemporary art biennials.

Keywords: Bienal de São Paulo, biennials, exhibition history, authorial curatorship.

RESUMO: Este ensaio foca duas edições da Bienal de São Paulo organizadas pela crítica de arte Sheila Leirner, em 1985 e 1987, como contextos-chave para analisar a consolidação da curadoria na estrutura da Bienal e no circuito artístico contemporâneo do Brasil. Tomando os projetos curatoriais de Leirner como estudos de caso para abordar esse contexto, reflito sobre a maneira como suas condições e repercussões podem indicar ou têm afetado nos rumos da Bienal, estruturando suas bases para o processo de globalização que se seguiu circunscrevendo a formulação das bienais de arte contemporânea.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo, bienais, história das exposições, curadoria autoral.

RÉSUMÉ: Cet essai se concentre sur deux éditions de la Biennale de São Paulo organisées par la critique d'art Sheila Leirner, en 1985 et 1987, comme contextes clés pour analyser la consolidation de la curatelle dans la structure de la Biennale et dans le circuit de l'art contemporain au Brésil. Prenant les projets curatoriaux de Leirner comme des études de cas pour aborder ce contexte, je réfléchis à la manière dont ses conditions et répercussions peuvent indiquer ou avoir affecté la direction de la Biennale, structurant ses bases pour le processus de mondialisation qui a suivi, circonscrivant les formulations biennales de l'art contemporain.

Mots-clés: Biennale de São Paulo, biennales, histoire des expositions, curation d'auteurs.

RESUMEN: Este ensayo se centra en dos ediciones de la Bienal de São Paulo organizadas por la crítica de arte Sheila Leirner, en 1985 y 1987, como contextos clave para analizar la consolidación de la curaduría en la estructura de la Bienal y en el circuito del arte contemporáneo en Brasil. Tomando como casos de estudio los proyectos curatoriales de Leirner para abordar este contexto, reflexiono sobre la forma en que sus condiciones y repercusiones pueden indicar o haber incidido en el rumbo de la Bienal, estructurando sus bases para el proceso de globalización que siguió, circunscribiendo las formulaciones bienales de arte contemporáneo.

Palabras-clave: Bienal de São Paulo, bienales, historia de las exposiciones, curaduría autoral.

Art is... Answer this: art is...
Art is what you want it to be
This, this is art ...
Art is representation
This is representation
In art the idea can be represented by the idea itself
This is an idea
Art can be immaterial
This is immaterial
Art is reflection
This is reflection.

1. Introduction and framework

This is an extract from a poem that is part of a visual poetry-video-performance artwork created and presented at the Contemporary Art Museum of the *Universidade de São Paulo* (MAC/USP), in 1983, by Sheila Leirner (*in Souza, 2019: 119*) – entitled *Trilogia Amorosa* (Love Trilogy) and it has been in the Museum's collection as a video art piece since then. This is the only production by Leirner that is categorized as a work of art, her presence in Brazilian art historiography is more important as an art critic and exhibition curator, her central activities since the 1970s, however, this multimedia piece's meaning has a lot to do with how Leirner has understood borders or flows between artists and critics' activities. Since 1975, Leirner has written regularly for *O Estado de São Paulo* (one of the biggest Brazilian newspapers) and for exhibition catalogues, and she had been in the position of General Curator for two editions of the Bienal de São Paulo, in 1985 and 1987. Then, Leirner was a young art critic with no previous and consistent experience in charge of any institution, taking a central spot in the decision-making structure of the Bienal, right after the first two editions of the exhibition that counted on the formal position of a well-known specialist as a curator, Walter Zanini, an art historian, professor and former founder-director of the MAC/USP (1963-1978).

The first of these two exhibitions that Leirner curated, the XVIII Bienal, became the epicentre of controversies that heated debates among artists, critics and cultural attachés participating in the event or not, even before its opening – and her curatorial project itself was a new element of the biennials expected polemical repercussion. Besides some exhibitors whose presence was highlighted on media coverage around the launching of the show, the way space, architecture, display and concepts were used by Leirner as the curator became a source and target for criticism, cultural journalism and artists' reactions (*Souza, 2015: 77-80*). Sheila Leirner's poem-video-performance is strongly verbal, addressing art as idea, representation, and mediation, revealing self-consciousness on her position as an intermediary agent. It is also an example of her reading of the more than ten-years-long debate and intellectual systematisation about arts mediation, conceptualisms, institutional critique, creativity, the asserted crises of criticism, so on. Following the presentation of her

artwork, Leirner gave a lecture about art critics' activity, avowing her intentions to make the video piece:

I would like art criticism to have the right to construct and to express itself through the same dynamic used by art. What has happened is that critics have been able to dissolve the borders separating criticism from creation. Not literarily as it was used to be before. Now, artistically. [...] Because the mediation and the idea have become more important than a completed product. The critic who has always employed concepts to talk about formal elements of the work, the critic has started using ideas to address only ideas. After all, what critics have been doing is the same artists have been doing. Both making art and making criticism (Leirner, [1983] 1991: 55).

Leirner also said that her artwork was a “metacritical dialogue”, and her lecture about it was “criticism on criticism about criticism”. Declaring her understanding of her own activity as simultaneously creative and critical, Leirner has made this set of asseverations a kind of programmatic view that had already guided her work as an art critic for some years, which would also have core implications on the way she curated exhibitions in the following years. When Leirner presented her metacritique at MAC/USP, she was a member of the *Fundação Bienal de São Paulo*'s internal advisory group - the Art and Culture Council (CAC) – during the organising of the XVII Bienal curatorial project's elaboration, when Walter Zanini was the General Curator and presided the CAC. Early in 1984, Leirner was nominated to ascend to the position of General Curator for the next Bienal, finding the means to experiment her understanding of arts mediation in other realms. Leirner's curatorial projects for the Bienal and their reception are useful case study for understanding how the role of “curator” as an “exhibition auteur” became prominent in Brazil's art circuit dynamics and debates, and the implications of this change. This brings the constitution and repercussion of the Bienal's curatorial project into the analytic center of this essay.

Leirner and the XVIII Bienal gave voices, names, venue, and concrete content for discussions that had been burgeoning throughout the 1970s and 1980s – from conceptual tendencies, experimental works in performance, installations, video art, to the emerging movement so-called “return to painting”. Some events found conditions to happen and to be spread across a broadening international network of modern and contemporary institutions, contributing to the shaping and consolidating processes of curating and curators as constitutive tasks, positions, and agents in the visual arts. Among many issues discussed around that time, wider debates concerning authorship in regard to curating and biennials have gain new configurations while new cases were following (Martini & Martini, 2010). Leirner's curatorial project for both the 18th and 19th editions of the *Bienal Internacional de São Paulo* were decisive as the institution, its events and participating actors were connected in a transnational network made of travels, publications, touring exhibitions, international conferences and exhibitions (Souza, 2015: 58-61). Well-known cases like Harald Szeeman's landmark “documenta 5” (1972), and his self-

definition as an “exhibition maker”, ascribed as a father-figure of the role of “curator” as we understand it nowadays, have been studied through (geographically) comparative approaches that emphasises a “remarkable simultaneity” of analogous gestures applied in planning, organising, creating and theorising the ways artistic objects and propositions meet their audiences.

Taking Brazil as an example, the professional trajectories of some museum directors or independent curators⁹ have received more and more attention, as has been the case of Walter Zanini (1925-2013), included for instance in Hans Ulrich Obrist’s “Brief History of Curating” (2010). Zanini was the first person to fill the formal position of General Curator for two editions of the Bienal – right before Leirner’s XVIII Bienal, those which took place in 1981 and 1983 (Souza, 2021: 280). Before that, he had been running the MAC/USP from 1963-78, then building a network of institutions, collections, artists, and intermediary agents, and it helped keeping ideational and practical flows between the national and foreign contemporary art scenes (Freire, 2013).

Other significant cases have been brought into examination, such as art critic and art history professor Aracy Amaral (1930), who worked as Zanini’s assistant at MAC/USP in the 1960s, and was the director of the Pinacoteca do Estado de São Paulo (1975-1979), also organising exhibitions more independently, and art critic Frederico Morais (1936), who had programmed exhibitions and events related to the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, the *Paço das Artes* in Belo Horizonte, and private galleries, between 1967 and 1972, that all together compose a series of gestures questioning and reshaping definitions of artistic creation, evaluation, interpretation, and presentation (Tejo, 2017; Dalcol, 2018).

Above mentioned episodes of a genealogy of curating practices in São Paulo and Rio de Janeiro are only the most visible and systematic examples of experiments and programs in contemporary art exhibitions curating in Brazil that compounded a horizon of possibilities for Leirner when she saw herself in charge of organising an international large-scale exhibition. As she had no previous experience managing such a complex process by then. Analysing her essays and reviews on artworks and exhibitions written before and during the elaboration of her first curatorial project, I aim to address the way she consciously took part in the development of a different mode of visibility that may indicate, also having affected, the future shape of the

⁹ I am aware the term “independent curator” is anachronic in reference to the early 1970 in Brazil, most activities more usually assigned to curators’ activities as we understand it nowadays were performed by so-called “artistic directors” and “cultural programmers”, what were the case of MAM-SP’s director who organized the Bienal between 1951-1961, Walter Zanini running the MAC/USP in the 1960s and 1970s, and Frederico Morais in the late 1960s and early 1970s when working for the MAM-Rio.

Bienal de São Paulo and of the biennials in general (see: Souza, 2015; Dalcol, 2018, 2019).

The XVIII Bienal's vague theme, "Man and life", was the discursive dimension of Leirner's attempt to "capture" a *Zeitgeist* - or what she has called "The Great Contemporary Work of Art" since 1980 in her texts - and "translate" it into the concrete form of an exhibitionary event. This choice of *modus operandi* provoked debates and reactions on different directions and with several implications, but also provided an early case for a procedure that became a prevalent convention for the globalisation of contemporary art biennials. As Paulo Herkenhoff, curator of the XXIV Bienal (1998) put it lately: "Sheila Leirner proved the possibility to produce a curatorial focus within the eclecticism that had resulted from the national representations and especial rooms. [...] I think 'The Great Canvas' attested the Bienal's potential to think on issues in an international scope" (Herkenhoff, 2008: 24).

2. XVIII Bienal de São Paulo – 'Man and life'

The XVIII Bienal ran from 4 October to 15 December 1985, in the giant three-floor Pavilion within *Parque Ibirapuera*, in Sao Paulo. Right next to the entrance in the ground floor, a set of white walls formed the "historical nucleus" of the show, besides a corner with two sculptures by Yoshishige Saito (Japanese, 1904-2001), and nineteen photographs by Manuel Álvarez Bravo (Mexican, 1902-2002). A total of almost 150 paintings by already celebrated artists from different countries, Fernando Botero (Colombian, 1932), Jo Delahaut (Belgian, 1911-92), Patrick Caulfield (British, 1936-2005), Wifredo Lam (Cuban, 1902-82), and Emilio Vedova (Italian, 1919-2006), were hanging on the white walls of seven aisles there was all converging to a room-like space, distinguished by red vinyl floor, where more paintings, sculptures, printmakings, and drawings by members of CoBrA group were displayed. As I have analysed more carefully (Souza, 2015), the curatorial activity by Leirner also constituted interventions into the negotiating process with the official-diplomatic sectors in charge of national representation for foreign countries in the Bienal, although its reaching was partial, her project of display was more consistent in terms of articulating the content (artworks) sent by those attachés, going further with the previous two editions of the Bienal, when Zanini advocated for the switching the eminent criterion of exhibition design from national divisions to the notion of "language analogies" (Souza, 2021).

Walking up the ramp to the elevated section of the first floor, there was the nucleus "Contemporary 1", a kind of labyrinthine formation of white walls built to display 472 artworks by 89 artists from several countries (mostly Latin American countries, but also from Australia, East and West Europe, Egypt, and Surinam). All these divisions were combined around the Pavilion's architectonic core, a wide and high chamber crossed by a twisting ramp climbing around a tree-like structure. This huge space was

filled by American Jonathan Borofsky's (1948) sculptural interventions: seven "Chattering Men" standing up in cycle, and over them, hanging from the ceiling, "Flying Man", between levitation and fall. More artworks could be seen from the meandering railings of the two upper floors. The third and last level was the area for "special exhibitions" and the educative programme (an open studio for children and teenagers visiting the show). Each room was adapted to host different curatorial projects and touring shows that took the XVIII Bienal as their venue: "Viennese Studio of Lithography", "Expressionism in Brazil",¹⁰ "Bolivian Masks" (120 masks and ritual garments by native peoples from Bolivia), "*Cabichu*" (a Paraguayan illustrated newspaper active during the years of war and occupation of Argentina, Brazil and Uruguay against Paraguay, 1864-70), "*Cordel Contemporâneo*".

In a tiny room, the Surinamese collective Waka Tjopu displayed registration of an "aesthetic and ethnographic" work carried out within a community inhabiting the Commewijne riverbanks. In another room, with a singular scenography, black walls and altar-like displays, "*O Turista Aprendiz*", an installation by English-born naturalized Brazilian photographer Maureen Bisilliat (1931), showing 400 photographs she took during 20 years of expeditions across native communities in Northern and Northeast Brazil, as well as documentation of her research on Brazilian modernist writer Mário de Andrade (1893-45), who travelled to the same region of the country in the late 1920s, poeticising his experience in a book and series of 50 photographs. The United States official representation sent a curatorial project for a special room, it was a large one, entitled "Between Science and Fiction", and showcased photographs, interactive installations, prints, collages, kinetic and mechanical objects. Another section was divided into three rooms for 72 works based on video by artists from Argentina, Great Britain, France, the United States, and West Germany.

Walking down again, to the second floor, another section of the "Contemporary 1" and the "Contemporary 2" nuclei displayed in many cells built in a zigzagging structure of white walls. According to the guide 'How to visit the Bienal' distributed to visitors in the entrance, with texts by Leirner, there "You can find artists which follow up with what you have seen downstairs" (Leirner, 1985 in Polo, 2006: 228) Closer to the railings around the central span, paintings by 17 artists from various countries, among them some representatives of "neo-expressionism", like Hella Santarossa (Germany, 1949), Jorge Pizzani (Venezuela, 1949), Martin Disler (Switzerland, 1949-1996), and Luís Gordillo (Spain, 1936); within the cells, drawings, printmakings, objects, performances, and installations by other 43 artists. Stepping out of this labyrinth, an installation by French artist Daniel Buren (1938), "*A Room in a Room*", was placed right in the middle of a gate for three straight and long corridors.

¹⁰ The exhibition *Expressionismo no Brasil* was co-curated by Stella Teixeira de Barros and Ivo Mesquita.

Leirner's text in the guide makes clear that from the entrance saying that "it meant a transitory period to the 'Great Canvas' right in front of you" (Leirner, 1985 *in* Polo, 2006: 228). The high and white walls of those corridors were brim-full of 204 paintings by 49 artists representing 16 nations -and the gap between each of them varied from 4 inches to 1 foot. Among them, some names already known as part of international movements that had recently flourished across exhibitions in galleries and museums, more representatives of the neo-expressionism from Germany, like Bernd Koberling (1938), Helmut Middendorf (1953), Jiří Dokoupil (1954) and Salomé (1954); and some of those included in the Italian Transavantgarde – Enzo Cucchi (1949), Stefano Di Stasio (1948), and Sabina Mirri (1957); as well as other artists connected to the "return of painting" in other countries: Mechu Lamas (Spain, 1954), Marlene Dumas (South Africa, 1953), Guillermo Kuitca (Argentina, 1961), Paula Rego (Portugal, 1935, representing Great Britain), Gunter Rambow (Austria, 1958-2016), Ádám Zoltán (Hungary, 1959), and Brazilian artists who had never exhibited abroad before, as Leda Catunda (1961), Daniel Senise (1955), and members of Casa 7 Group.

Crossing the "Great Canvas" corridors, the sculpture "Four Figures" by British artist John Davis (1946) marked another transition to more cells displaying multimedia artworks made of a diversity of materials and visualities, forming different kinds of installations, environments, records of performance art, and graffiti. This area was named "Zone of Turbulence" both in the guide and in the catalogue of the XVIII Bienal, and it was qualified in Leirner's presentation essay as "where the Bienal is based upon, where the most important questions burst out from".

3. Leirner's 'Great Artwork'

Sheila Leirner is one more descendant of a Polish Jewish couple which immigrated from Warsaw to Sao Paulo in 1927, Isaí and Felícia Leirner, setting up a textile enterprise amongst the city industrialisation in the 1930s. As their business was scaling up throughout the next decades, they maintained engagement in the foundation and promotion of cultural and professional associations and institutions. After being the first director of the Centro Cultural Brasil-Israel for some years, and holding a position in the management structure of the MAM-SP and the III Bienal (1955), Isaí Leirner (1903-62) invested more and more in the visual arts, and he created the "Leirner Contemporary Art Prize", in 1956, and the Galeria de Arte das Folhas, 1958. Felícia Leirner (1904-96) became a renowned sculptor after being the first woman to study with the modernist artist Victor Brecheret (1894-1955), and whose artworks were presented in many editions of the Bienal, being awarded and honoured with retrospective exhibitions in the late 1960s. Their children, Giselda (1928), and Nelson Leirner (1932-2020), also became renown artists focused on different media and associated with specific movements in Brazil's art historiography (Oliveira, 2019). Giselda Leirner's daughter, Sheila Leirner (1948) grew up immersed in her family's artistic activities, visiting exhibitions, artists' studios, and hearing the debates of

modern art since her childhood, even those stirred up by the first editions of the Bienal, as she recalls in an essay about her relationship to the art world and the Bienal: “there I felt I was itty-bitsy as a cat in a factory, but fulfilled of an inexplicable civic feeling. I was five years old, and the ‘culture’, the world and Brazil, to me, were all one and the same thing” (Leirner, 2003: 111-2).

Sheila Leirner’s education was partially completed in Paris, where she lived in the late 1960s, studying Sociology of Art, Architecture, and Cinema. Back in Brazil, Leirner began a career as an art critic in 1973, receiving regular space to publish her reviews and essays in *O Estado de São Paulo*, from 1975 onwards. It did not take long for her to be recognised by her peers, having been laureated by the ABCA (Brazilian branch office of the International Association of Art Critics – AICA) in 1976, in the category of “Best art critic of the year”. Her membership and association to both institutions were crucial for her finding a chair in the *Fundação Bienal’s* cultural advisory board, in 1982, as she was indicated as a representative of both institutions in the Bienal, being, later, nominated as General Curator (Souza, 2015: 64).

As it can be obvious (but due to its significance for this narrative, I want to be sure it is not dismissed), the reception of Sheila Leirner’s ideas and public persona were mutually affected. Besides naturalised sexism among intellectuals and critics that affected some approaches to her work and position¹¹, other elements of Leirner’s life style and worldview, social markers and ideological perspective were also pointed out and expressed by other art critics and artists, revealing that the public perception of her was distant from unanimous, as synthesize in the ironic depiction by Telmo Martino: “Sheila Leirner is the art critic who has everything. If she lands in Curitiba bringing all her luxury and beauty, the city is going to be thankful and so overwhelmed it will never feel overlooked anymore for never receiving visits from movie stars coming to Brazil” (1980).

Art historian Stéphane Huchet has proposed a typification of art criticism and critical procedures/postures, defining three categories: “criticism of legitimation, of empathy, and of intervention”. Huchet characterises the last category as connected to the implications of the other two that can be associated to a militant critic, engaged and polemic “projecting the analytical thinking into a spectrum of more objective implications”. To exemplify this category, Huchet suggests three names of Brazilian art critics, namely Aracy Amaral in the 1960s, Ronaldo Brito, and Leirner in the next decade: “Not so much remembered nowadays, in the 1970s, Sheila Leirner was proposing short but incisive critical reviews, obeying a combative determination” (Huchet, 2009: 78-9).

¹¹ Art historian Cristiana Tejo (2017), studying the trajectories of Walter Zanini, Aracy Amaral, and Frederico Moraes, in comparison, also called attention to the fact that the reception of the only woman among them, Aracy Amaral, was usually marked by sexist comments.

While Leirner was getting closer to institutional positions involved in arts management and exhibition, even before being in charge of the Bienal's curating, her writing reflected the way she was getting gradually more aware of exhibitions as a key-context to present art integrated into a discourse, this is, the exhibition as medium, as well as another space for criticism (see: DALCOL, 2018). Her "interventionist criticism", then, finding access to the means of international large-scale exhibitions organisation, could be projected onto other devices than the writing paper of newspapers, magazines, books or catalogues, exploring the specific spatial, temporal, material, multisensorial, and symbolic dimensions of art exhibition.

4. From 'The Great Work of Art' to the 'Great Canvas'

Leirner published texts addressing a large range of issues, from Medieval and Classic art to emerging contemporary artistic languages and artists; reacting to salons jury selections and awards; answering other critics; highlighting some artists' works and trajectories; covering cultural events and art exhibitions, mainly in Sao Paulo, but also as a correspondent for *O Estado de São Paulo* newspaper, traveling to other cities in Brazil and abroad, as Kassel, Paris, and Venice, where other international perennial large-scale exhibitions had settled travelling agendas of contemporary art showcase¹². Taking these last kinds of texts by Leirner as a whole, I was able to retrace how she got in contact to the debated definition of the curator's role in the late 1970s and early 1980s, before and during her time as an advisor and curator for the Bienal¹³.

In Leirner's reviews of exhibitions that she had visited, it is possible to identify her stances and preferences on the way an art exhibition can be conceived, also developing deeper and more elaborated concerns on the mediation of artworks, cultural values and ideas, both as criticism and exhibitions organisation. As Leirner herself put it lately: "Curating was the dream to make concrete in space the critical ideas that we could only put on paper before. It was a kind of tridimensional criticism, a work of art about art, as an opera, a play, a concerto" (Leirner in "Para Sheila...", 2014). The image of a maestro is also evoked when, in a conference included in the XXVIII Bienal (2008), Leirner was invited to talk about her experience curating the two editions of the Bienal in 1985-87 and their repercussion, in the occasion she showed a "magic wand" she used during the setting-up process to indicate places and works, as a maestro conducting an orchestra of workers and monitors, or waving it as a fair to have her wills becoming true.¹⁴

¹² Leirner's essays published on *O Estado de São Paulo* can be consulted on the journals online archive, as well as on two books she organized compiling her essays (Leirner, 1982, 1991).

¹³ For a concise analysis focusing Leirner's essays on exhibitions and curatorship (Souza, 2019).

¹⁴ In 2008, the 28.^a Bienal de São Paulo held a program of conferences, one of them was entitled "The Bienal de São Paulo and the Brazilian Artistic Milieu: Memory and projection", focusing the XVIII Bienal. Artist Rodrigo Andrade and curators Sheila Leirner, and Felipe Chaimovich were compounding the table. The video record of the conference is available to consultation at the Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo, in Sao Paulo.

From 1978-87, Leirner's essays were increasingly based on the notion she called "The Great Work of Art".¹⁵ Since 1980, she wrote essays openly defending the idea of a universal analogy among all artistic actions: "The Great Artwork is a synchronic addition of contemporary artistic actions, that is neither hierarchical nor eligible, uniting the polarities and embedding the diversities, making evidence of the simultaneity of these actions" (Leirner, 1982: 125). Each text from this period is directly connected to the former, unfolding topics and clarifying positions, as if Leirner was interviewing herself, thus, making bolder assertions around her vision of contemporary art or the current constitution of art as a symphonious phenomenon. In one of Leirner's essays from 1981, entitled "The balloon and the Great Artwork", she emphasises the metaphorical base of her interpretation, indicating the universal scope and contingency of the "Great Artwork" – I reproduce an excerpt in which the main aspects of Leirner's conceptualisation are distilled:

Now our vision is able to reach a panorama, our senses became globalising, our aesthetic borders are inclined to open enough to avoid labelling non formalist tendencies as anti-art or literary Dadaism, it becomes harder to imagine or to look for fresh conceptions, natural-like and popular ones, alluding our own experience, vocabulary, and language. The homological character of all art has been confirmed – the overcoming from one structure to another via analogy, what artists have always made (Leirner, 1982: 115).

Some of Leirner's bolder assertions in her texts from the early 1980s are examples of a cosmopolitanism that could easily be related to the 'global village' theorised by Mashall McLuhan (1962) in the 1960s. As when she writes:

The individual artist, in any part of the world - New York, Berlin, Tokyo, Sao Paulo, Paris – brings face to face not with external impositions, but with the ubiquitous activity of art, also with a constant revelation of the totality of thinking, faith, and humans' achievements via archaeological and anthropological research. [...] These findings enable a wider vision, anti-historicist, in relation to the identity of man. Man, and his artwork [...] Facing all the fragments and actions collectively representing the condition of art in its original state of unity: The Western contemporary Great Artwork (Leirner, 1982: 22-3).

Despite Leirner's attempts to depict her notion of the "Great Artwork", her writing only started presenting more concrete indications of this through reviews and comments expressing her position on exhibitions of controversial receptions. A significant case was the event "*Como vai você, Geração 80?*" ("How have you been, 80s Generation?"), that took place in the Visual Art School of *Parque Lage*, in Rio, 1984. It was an occasion of spontaneous presentation of artworks within a palace,

¹⁵ The development of *The Great Work of Art* throughout Leirner's activity as an art critic is presented in a concise way in both books compiling her essays published between 1975 and 1981 (Leirner, 1982), and from 1982 to 1990 (Leirner, 1991). In both cases, the selection of texts was carried out by Leirner herself, framing a coherent linearity of her thinking and approach to the arts.

around its water pool, and outdoors, in the gardens, on the street, and in close points of the neighbourhood. Mostly engaged by “young” art critics and more than 60 artists, displaying paintings and sculptures, intervening on street walls, assembling objects, performing, and dancing, the event was narrated under a general assertion they were celebrating a new path in painting, in making art, far from the rationale of the former “generation”, the 1970s. Besides its relation to a democratisation process of Brazil’s political regime, the main issue this exhibition arose was the fact that a “new generation” of artists was making evident the “homogenisation” and “commodification” of current artistic trends, namely the “return to painting”. As a reaction to this, Leirner gave concrete existence to the “Great Artwork”, adding fuel to the fire: “There were no twenty years of military dictatorship in Belgium, Germany, England, France, Italy, and so on, although, the new generations have hatched out there with the same energy as ours” (Leirner, 1991: 108).

From 1981-86, many exhibitions in Rio de Janeiro, Sao Paulo, and Belo Horizonte focused on painting by contemporary artists, Leirner wrote an essay for the catalogue of one of these, “3 x 4 *Grandes Formatos*” (1983) in which she made a direct reference to the source of her metaphoric concept of “Great Canvas” – another essay, by Germano Celant, published on Artforum in the year before (Celant, 1982):

This term was employed before, in a different way, by an Italian art critic who has intended to demonstrate the rhythm between the canvas and the environment through painting. But in my vision, the ‘Great Canvas’ is a real and symbolic unity, of wide effect, that gathers the current production of a new painting and that is folded within itself. [...] In the ‘great canvas’ all works are articulated among themselves, a narrative, noisy, and uninterrupted unrolling. However, do not wait for any lineal and fluent discourse coming from it. On the opposite, the ‘great canvas’ reveals mainly friction, shock, and antagonism, what is typical of all deep and lovely relationship. [...] what is actually intended is to create a disturbing space, a turbulent zone, analogous to that we can see in contemporary art (Leirner, 1983).

In an interview about the latest Bienal, in 2006, Leirner narrated the moment the “Great Canvas” design was idealised: ‘The feelings caused by that invasion of painting were consuming me [...] I looked at the Avenue I was driving on and I imagined a giant canvas, from a point of view moving in high-speed, its figures were animated throughout its lengthiness. This imaginary installation virtually named itself as the ‘Great Canvas’ (“*Para Sheila...*”, 2014). Transfiguring this idea into a plan for displaying artworks in the XVIII Bienal took the form of three long corridors crowded of huge canvases by artists from many countries.

The reasons for a centralisation on the “Great Canvas” are multiple: even being a transition to “Turbulent Zone”, the corridors of paintings captivated audiences, gathering a kind of artworks that were appealing at the moment, a magnet for critical attention and media controversy. Proposing a revision of curatorial studies, curator

Lisette Lagnado (of the XXVII Bienal, 2006), brings a question regarding to Leirner's project for the XVIII Bienal and its repercussion in Brazil's art historiography: "As time goes on, where is the recognition of the emphasis Leirner gave to music (with John Cage coming), to video art (curated by Jorge Glusberg), and to performances by Ulay and Marina Abramovic, to mention only a few stars in the Bienal of 1985?" (Lagnado, 2015: 84).

5. From the 'Great Canvas' to 'the Great Curator'

Reviewing other exhibitions between 1982 and 1984, Leirner explicitly defended and expressed a programmatic view on curators' activity, referring to concepts, cases, theories and theorists of mediation, and focusing on curatorial experiments she considered exemplar ones. The exhibition *Design no Brasil: História e Realidade*, curated by architect Lina Bo Bardi (1914-92) at the SESC Pompéia (São Paulo, 1982), was defined by Leirner as "An embodiment of perfect mediation between the critical view of its organizer and the focused object (sine qua non condition for an actually didactic approach), the exhibition is an ideal simulacrum, a convincing narrative of the multifaceted and unorganised process experienced by handcrafted and industrial utilitarian product in our country" (Leirner, 1982: 20).

Leirner wrote to *O Estado de São Paulo* as a correspondent from documenta 7, 1982, curated by Rudi Fuchs (1942). Her review on the exhibition focused the curator's "personal angle that shines through the exhibition", considering this aspect a positive one. Leirner evaluated its curator's method to bring into the exhibition the same contingent and "globalising" features of that fin de siècle, a context she qualified as "the most polemic, effervescent and ambiguous of all them". In her passionate writing-style, Leirner celebrated that her notion of a creative criticism, subjective and interventionist at the same time, was being incarnating in one of the most influent art institutions, taking the form of an exhibition. Fuchs curatorial project fitted in the perspective she had been elaborating regarding the relationship between artistic criticism and creation: "In summary, this documenta is a point of view, as it could not avoid being after a hard-fought conquest for critical freedom. [...] An extremely creative work that is fused within other works of art" (Leirner, 1982: 20). Leirner's positive reception of current curating methods carried out in large-scale exhibitions gained triumphant notes when she observed similar posture being consolidated at the Bienal under Walter Zanini curatorship (1981-83). His basic *criterium* of "analogy of languages" to conceive the display for the XVI and XVII Bienais was connected to methods employed elsewhere, particularly at the Kassel's event:

The XVII Bienal is already a landmark one, due to its critical correlations. They are very clear through the new terminology, and critical criticism professor Walter Zanini created with the International Committee in charge of the exhibition display. [...] Nuclei, vectors, and satellite exhibitions are essential terms that, in practice, allow an articulation between languages,

a less limiting relationship between art and its techniques – as Zanini wants to promote. This also distinguishes the Bienal de São Paulo from other international large-scale exhibitions, as Kassel, Venice, and so on (Leirner, 1982: 20).

The global simultaneity/ubiquity Leirner found and indicated in contemporary artistic production that was crucial to her theorisation of “The Great Western Contemporary Artwork”, thus, was also understood in terms of mediation. Cases of curating methods that she had seen as models, as a natural configuration of contemporary art, came to have herself as a gear in the mechanism that made it so prominent, or “naturalised”. In 1984, when Leirner was already holding the position of General Curator of the Bienal, she found large and effective complicity in the Fundação Bienal’s new director, Roberto Muylaert. He had entered in the scene with a managing and advertising project that played an important role in the overturn of proportions from private and State investment, making the 18th edition the first to be funded by a majority of non-public sources, 85% of the total budget (Souza, 2015; Pereira, 2016).

Muylaert’s project also encompassed proposing the Bienal “as a party”, with continuous activities to bring audiences to be in contact with art, and in 1984, a typically off black year for the institution, the FBSP organised a large-scale exhibition of Brazilian art, composed by a team of co-curators specialised in diverse themes from pre-colonial art too contemporary, passing by the contributions of the Bienal itself to modern art in Brazil. The show, entitled “Tradition and Rupture: Synthesis of Brazilian Art and Culture”, occupied the entire pavilion of the Bienal, divided into seven exhibitions with its own curators and display method. In Leirner’s review of the exhibition, when she was already the General Curator for the next Bienal, it is depicted as a kind of “Brazilian Great Artwork”, although she did not coin this exact expression: *Tradição e Ruptura* is indeed a construction of a dream. And all dreams become metaphors when they come into reality. In spite of the multiplicity of visions of its curators, the exhibition represents the epopee of heroic traditions and ruptures, the almost romantic capture of dialectic time, space and visuality. In an analogical way, it is the country’s history, a surprising spectacle of suspense, emotion, and pleasure” (Leirner, 1991: 189).

Nominated to the position of General Curator with the slogan ‘The Bienal is a party’ already settled up by the *Fundação*’s director, Leirner’s main goal was to project a “critical spectacle” over it. The idea of promoting a show based on the “universal plurality” of Leirner’s “Great Western contemporary artwork”, like that she saw as audience and advisor for the CAC during the XVII Bienal, right before seeing herself in the central position to design the exhibition: “the historical part of the exhibition, the satellite exhibitions like ‘*Arte Plumária do Brasil*’, aborigine painting from Australia’s central desert, artists and groups in the ‘Nucleus II’, like Torsten Anderson, Flavio de Carvalho, Fluxus, Manzoni, Panamarenko, Bram van Velde [...] with a

undeniable potential to dialogue with and confront artworks by younger artists” (Leirner, 1991: 210).

But Leirner also manifested being cognizant of inherited aspects of the Bienal’s structure that affected the 1983 edition, potentially constraining the means to make concrete her ideal curating. However, her understanding of art was based upon an ontological perspective:

Despite economic dependency obstructing the curating to choose most of the foreign artists, at the Bienal, after all, art is dictating the norms. The curating was strongly persuasive, the fact it could invite names and tendencies of great significance according to what has been produced currently in the world, and the fact it could also frame the examples of official, anachronical, and folkloric art within its specific organisation, via a powerful analogy of language, have led the show itself independent (Leirner, 1991: 210.).

After one year of preparation for the show, in March 1985, Leirner and Muylaert first public comments with definitions on the XVIII were very optimistic, “the Bienal is a polemic thing itself” (Soller, 1985: 33). The General Curator highlighted that her basic criteria were elaborated in order to provide a critical presentation of the decade’s *Zeitgeist*, and her vision of it was branded as “the current desire to avoid the languages of the 1970s, which were art for art’s sake” (Leirner, 1991: 210). In the XVIII Bienal catalogue, Leirner’s presentation text says the organisation of the exhibition was based on taking the next step with prerogatives earned with Zanini’s curating, those she considered “were responsible to the recovering of the Bienal’s international prestige, practically lost”, as Leirner itemised: “the display based on ‘language analogies’ instead of the traditional geopolitical representation, the attempt to influence foreign representatives (mostly successful), hiring meaningful international name to add to the Brazilian curatorial project, and primarily the asseveration of the exhibition as the consequence of a firm critical point of view” (Leirner, 1985: 13).¹⁶

The Fundação Bienal also promoted short insertions on TV and spread hoardings to attract more audiences to the Bienal. Months before its launching, the curatorial project was being detailed and explained on the news, Leirner and Muylart were interviewed many times as the participations were being confirmed, announcing the focus on contemporary art with installations, photographs, different special rooms, and an interdisciplinary program of seminars, films, videos, performances, and music¹⁷. But in the last week of preparation, the first protests involving the “Great

¹⁶ I researched the way geopolitical categories of nation and region were employed in the Bienal’s organization and curating processes in my Ph.D. dissertation (Souza, 2021), and I offer a detailed analysis of the previous period from the 14th to the 17th Bienal, including the *Bienal Latinamericana*, in 1978.

¹⁷ The musical program “Música e Vida” was curated by singer and researcher Anna Maria Kieffer and its concerts took place during October, with participants from many countries of Europe and the Americas.

Canvas" popped up, and swept. Director of the Kunsthalle Dusseldorf, Jüngen Harten, invited to collaborate with the display settle-up, decided to step out of the process due to the fact "the exhibition was already defined when he arrived" (*Bienal, A Performance...*, 1985: 52). Following this episode, German artist Koberling took off the wall two on nine painting he had brought. But, as Alan Riding wrote in a review of the Bienal for *The New York Times* that highlighted the "Great Canvas" and reactions to it, "Miss Leirner defended her decision, arguing that 'a disturbing space, an area of turbulence' harmonized with the biennial's new critical spirit" (Riding, 1985: 1.101). In the case, that "critical spirit" gained the outlines of the curator's "Great Artwork". Among the most active art critics in Brazil, Leirner's project was interpreted and debated on the news, earning more layers of meanings to the experiment. Some of them recognised the diverse constitution of its core section following the curator's intension, both the "Great Canvas" and the "Turbulent Zone". For instance, Frederico Morais wrote:

On one hand, 'The Great Canvas' radicalized the concept of languages analogy, on the other, it rationalized the way to assemble an exhibition, thus it enabled an intelligent distribution of works throughout the building, in such a way that nothing could escape visitors' sight. *De facto*, if 'The Great Canvas' worked as a central nave accompanied by two lateral aisles – to keep the metaphor of a religious buildings –, the installations were the altars distributed around a chancel, representing diverse sodalities, that gave, at the same time, unity and diversity to that temple of art (Morais, 1985: 3).

But another "interventionist" art critic, Aracy Amaral, then director of the MAC/USP, dedicated a three-pages-long essay to express her opinion on the XVIII Bienal and Leirner's curating, emphasising that the way works were presented was more controversial than neo-Expressionist paintings on display:

The 'Great Canvas' is an installation by Sheila Leirner, and she confirms this space was indeed an installation from her perspective. Although Leirner is reluctant to acknowledge it was a co-authorship with the architect and chief designer, Haron Cohen in this case, it actually means that her curatorial project for the XVIII Bienal was appropriating the paintings by participating artists in order to conceive an interpretative space on the current art created by the most recent generations and legitimated by the international market' (Amaral, 1986: 206).

Besides many "accusations" suggesting the "Great Canvas" was celebrating the "return of painting" or was "the funeral of gestural neo-Expressionism" (Abramo, 1985: 70), long discussions among critics and intellectuals analyzing the project, speculating its future consequences on the Bienal, on Brazilian art, or on contemporary art in general, inserted the exhibition as a case to retrace the examination of "post-modern society" n. And artists reaction also drew attention to the curator's authorship overlapping and outshining artists' individual expressions; as Luiz Paulo Baravelli, who had exhibited his work at the XVII Bienal and represented

Brazil at the XLI Biennale di Venezia, 1984, used his permanent space on *Ilustrada* to publicize his repudiation of a curating also considered authoritative: “Why must an artist agree to show a piece in the *Great Canvas*, modifying its original intentions completely? In name of which ‘god’ would one commit such a suicide? The ‘Great Curator’?” (Baravelli, 1985: 48).

6. The ‘Great Collection’ and the structural incrustation of an opaque role

Art historians Francisco Alambert and Polyanna Canhête claimed that “The ideology of curatorial authorship had been drafted at the Bienal in the early 1980s, under Walter Zanini curating, then, with its new curator, Sheila Leirner, it reached a very theoretical status” (Alambert & Canhête, 2004: 173). I consider the XVIII Bienal’s reception was centralised on the effects and reaction related to the authorial and subjective configuration of its curator, being the “Great Canvas” alleged to be her most “daring” gesture among them, on one hand it was interpreted as sign of a progressist moment of Brazil’s artistic milieu, but on the other, authorial curating brought to the surface a set of criteria related to subjective perspectives and choices, and the understanding of exhibitions as a medium gained an irreversible opacity in debates concerning contemporary art (Souza, 2015; Dalcol, 2018). Meanwhile, Brazil was experiencing a process of re-democratisation after a 20-years-long military dictatorship that installed oppressing mechanisms on media and cultural expressions, the XVIII Bienal was the first edition launched under a civilian-president, and an authorship to its organisation based on a universal perspective was also perceived as authoritarian and anti-democratic, since artists’ voice were manipulated to fit in Leirner’s authorial narrative.

I brought some details above regarding Leirner’s familial origin, social class, and education, as well as her life-long connection with the Bienal Internacional de São Paulo as a main channel to access art from “around the world”, her material and symbolic means to “get around” and feel herself as a “natural” part of a globalising network of artists and art intermediaries, institutions and exhibitions, in permanent flows and interchanging. There is no simple determination or direct causality between those facts and the conditions of Leirner’s insertion in the Bienal or to hold the role of its Curator for two times, however, I consider they play many roles in it, and are intertwined in her discursive practices both as an art critic and curator, allowing to retrace Sheila Leirner’s position in a constellation of actors, objects, visualities, institutions, and aesthetic, political, and ethical ideas, ideals, and practices. Leirner’s conception of “the Great contemporary Artwork” (sometimes written also as “Western” even being defined as “universal” and “natural”), considered the works of art as a kind of incarnated thinking, and the artistic activity as a synchrony between mental components and its plastic forms, resulting in “fragments” and “plurality” the “Great Arwork” was able to absorb and harmonise. Her “universalizing” perception/approach to contemporary art shares many historical and interpretative aspects with other critics/curators working as key mediators in other geographic

contexts – the perspective promoted by Italian art critic Achille Bonito Oliva around the same years, for instance, that coined a national (Italian) section within the *Biennale di Venezia* in 1980 (the Aperto'80), then being generalized as the as “International Transavanguardia”, as a global phenomenon (Souza, 2015: 20-21).

Keeping the position of General Curator for the XIX Bienal, 1987, Leirner gave a further step into the authorial curating strategy, “Utopia versus Reality” was its title, and “Great Collection” was the core of her “curatorial installation”, evoking a Wunderkammer of contemporary artworks. The repercussion on the news did not avoid the issue, but it did not find the same resistance, revealing the accommodation or broader acceptance of the new authorial status curators had performed all around the (art) world – as biennials were showing it, so ubiquitous and simultaneously as the “Great Western contemporary Artwork” Sheila Leirner had theorised, making it seemingly natural.

If, according to art historian Caroline Jones, the configuration of a “biennial culture” has its development rooted back in the 1970s, with “the individuation that had depoliticized the work in Attitudes and de-democratized documenta” (Jones, 2016: 188) around Szeemann’s activity in Europe. I bring the structural reformulation of the *Fundação Bienal de São Paulo*, that had been in process throughout the late 1970s and the 1980s, with its curatorial projects by Zanini and Leirner, not only as adapting the institution to the consolidating position of exhibition curators, but also as contributing to re-establishing the Bienal’s position as a gear or channels in a wider transnational network, making it able to represent and to intervene in the shaping of contemporary art in the world, even been attached to its geographical location, in Latin America, Brazil, Sao Paulo. Taking place one year after the launching of the Bienal de La Habana, in Cuba, with its explicit Latin Americanist and Third-Worldist scopes, the XVIII Bienal, with Leirner’s curating, functioned as sticking a flag into the globalist terrain.

The XX Bienal, 1989, brought back to its organisational structure the national representations, dissolving curatorial authorship into a team of three curators (Carlos von Schmidt, Stella Teixeira de Barros, and João Cândido Galvão), responding to the questioned centrality and authoritarianism of a General Curator, but the following exhibitions of the 1990s found a way to re-establish the position, giving it more autonomy as the Bienal become less dependent on diplomatic mediations. The opaque figure of curators, operators of exhibitions as media, became a constant issue, and the XVIII Bienal was the shocking context of this realisation.

REFERENCES

- Branco, Luís Carlos S. (2018). *Antônio Antes de Variações: o Percurso Inicial do Cantor*. (Tese de Alambert, Francisco & Canhête, Polyanna (2004). *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo.
- Baravelli, Luiz Paulo (1985). Introduzindo o Leminguismo 3. *Folha de São Paulo*, 18/10/1985, p.48.

- Abramo, Radha (1985). Funeral do neo-expressionismo gestualista. *Folha de São Paulo*, 6/10/1985, p.70.
- Amaral, Aracy (1986). Anotações à Margem da XVIII Bienal: O Ecletismo da Arte de Nosso Tempo. *O Estado de São Paulo*, 26/01/1986, p.206.
- VV AA (1985). Bienal, A performance começou. *O Estado de São Paulo*, 22/09/1985, p.52.
- Celant, Germano (1982). *Framed: Innocence or Guilt? Artforum*, 20 (10).
- Dalcol, Francisco (2018). *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: A Constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (Anos 1960-1980)* (Ph.D. Dissertation). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Freire, Cristina (2013). *Walter Zanini: escritura crítica*. São Paulo: Annablume.
- Herkenhoff, Paulo (2008). Bienal 1998: princípios e processos. *Marcelina*, (1), 20-36.
- Huchet, Stéphane (2009). Partilhas no ambiente da crítica. *Revista Porto Arte*, 16 (27), 78-79.
- Jones, Caroline (2016). *The global work of art: World's fairs, biennials, and the aesthetics of experience*. Chicago/London: Chicago University Press.
- Lagnado, Lisette (2015). *Por uma revisão dos estudos curatoriais, Poiesis*, 1 (26), 81-97.
- Leirner, Sheila (1991). *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva.
- Leirner, Sheila (1982a). *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva.
- Leirner, Sheila (1985). Uma visão universalista. *XVIII Bienal de São Paulo*. Exhibition catalogue. São Paulo: XVIII Bienal de São Paulo.
- Leirner, Sheila (1982b). "Um Exemplo de Perfeita Mediação". *O Estado de São Paulo*, 27/04/1982, p.20.
- Leirner, Sheila (2003). "O Grande é Pequeno". *Revista ARS*, (2), p.111-112.
- Martini, Federica & Martini, Vittoria (2010). Questions of Authorship in Biennial Curating. In Filipovic, E.; Hal, M. & Øvstebø, S. (Eds.). *The Biennial Reader: Anthology of essays on the global phenomena of biennials* (pp.260-275). Bergen: Ostfildern.
- Martino, Telmo (1980). Unanimidade crítica. *Jornal da Tarde*, August 1980.
- McLuhan, Marshall (1962). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Morais, Frederico (1985). Bienal: da 'grande tela' aos pequenos erros. *O Globo Segundo Caderno*, 18/12/1985, p.3.
- Obrist, Hans Ulrich (2010). *A brief history of curating*. Zurich: JRP.
- Oliveira, Fernando (2019). *Isai Leirner: Homem de negócios, homem das artes*. MA Thesis. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- VVAA (2006). Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva. Interview. *UOL Diversão*: 27.^a Bienal. <https://entretimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>.
- Pereira, Verena (2016). *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte*. (Ph.D. Dissertation). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Polo, Maria (2006). *Estudo sobre expografia: Quatro exposições paulistas do século XX* (MA Thesis). São Paulo: Universidade Estadual Paulista.
- Riding, Alan (1985). São Paulo Art Show: A Giant. *The New York Times*, 09/11/1985, p.1101.
- S/A (1983). *3 x 4 grandes formatos*. Exhibition catalogue. Rio de Janeiro: Galeria do Centro Empresarial Rio de Janeiro.
- Soller, Neide (1985). *A 18ª Bienal de SP Já Está Preparada*. *Folha de São Paulo Ilustrada*, 19/03/1985, p.33.
- Souza, Tálisson Melo (2021). *Transações e transições da arte contemporânea: mediação e geopolítica nas Bienais de São Paulo (1978-1983)* (Ph.D. dissertation). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Souza, Tálisson Melo (2019). Criticar / criar / curar arte: Sheila Leirner e sua "Grande Obra" na imprensa e em exposições. *Revista Teoria & Cultura*, 14 (1), 117-133.
- Souza, Tálisson Melo (2015). *18ª E 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a prática e o debate no Brasil* (MA Thesis). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Tejo, Cristiana (2017). *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini* (Ph.D. Dissertation). Recife: Universidade Federal do Pernambuco.

Tálisson Melo de Souza. Ph.D. in Sociology and Anthropology from the Federal University of Rio de Janeiro. Visual artist, curator and researcher. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro

- RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1456-0215>.

Receção: 09-07-2021

Aprovação: 15-03-2022

Citação:

Souza, Tálisson Melo de (2021). 'The Great Work of Contemporary Art' and 'The Great Curator' : Authorial curatorship at the Bienal de São Paulo (1985 And 1987). *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 52-70. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a3

CHAMELEON IDENTITY OF ROCK MUSIC. CAREERS, EMPLOYABILITY, AND DIY IN PORTUGAL

IDENTIDADE CAMALEÓNICA DA MÚSICA ROCK. CARREIRAS, EMPREGABILIDADE E DIY EM PORTUGAL

IDENTITÉ CAMÉLÉONIQUE DE LA MUSIQUE ROCK. CARRIÈRES, EMPLOYABILITÉ ET DIY AU PORTUGAL

IDENTIDAD CAMALEÓNICA DE LA MÚSICA ROCK. CARRERAS, EMPLEABILIDAD Y DIY EN PORTUGAL

Ana Martins

Institute of Sociology of the University of Porto, Porto, Portugal

ABSTRACT: We know that currently, time is liquid and contemporary society is constantly changing. What is new today, tomorrow will cease to be, and it is up to us as a society to develop the ability to adapt to all these transformations that occur at all levels of our social life. In this sense, the recent field of the so-called creative industries has also undergone several transformations, especially with regard to music and the different ways in which it is interpreted and socially perceived by us. If, once, recording a record was the culmination of a lot of effort and hard work of a band or performer, nowadays with the technological evolution there are a lot of artists who can do it without leaving their home. And consequently, these transformations bring with them new ways of making music, as well as new roles for artists. However, will this adaptation to new social, economic, cultural and technological contexts be an easy task? And in what way(s) do musicians or performers experience this need for transition and adaptation? Also in Portugal, artists face all these issues and changes in the music field. So, they need to find strategies that help them to develop a chameleon identity necessary to provide continuity to their professional careers in the contemporary and challenging music industry. In this paper the methodology used is based on a documentary analysis (and consequent categorical content analysis) of different media and authors based on a collection of secondary and primary information - analysis of first-hand interviews.

Keywords: Rock music, Portugal, Careers, DIY.

RESUMO: Sabemos, que atualmente o tempo é líquido e que a sociedade contemporânea está em constante mudança. O que é novo hoje, amanhã deixará de o ser e cabe a nós, como sociedade, desenvolver a capacidade de nos adaptarmos a todas essas transformações, que ocorrem em todos os níveis de nossa vida social. Neste sentido, o campo recente das chamadas indústrias criativas também tem sido alvo de várias transformações, especialmente no que diz respeito à música e às diferentes formas através das quais esta é interpretada e socialmente percebida por nós. Se antes gravar um disco era o culminar de muito esforço e trabalho de uma banda ou intérprete, hoje em dia, com a evolução tecnológica, existem muitos artistas que conseguem fazê-lo sem sair de casa. E, conseqüentemente, essas transformações trazem consigo novas formas de fazer música, bem como novos papéis para os artistas. Porém, será essa adaptação aos novos contextos sociais, económicos, culturais e tecnológicos uma tarefa fácil? E de que forma(s) músicos ou intérpretes vivenciam essa necessidade de transição e adaptação? Também em Portugal, os artistas são confrontados com todas estas questões e transformações no campo musical e procuram encontrar estratégias que os ajudem a desenvolver uma identidade camaleónica necessária para dar continuidade de suas carreiras profissionais na indústria musical contemporânea e desafiadora. Assim, neste artigo, a metodologia utilizada baseia-se na análise documental (e consequente análise categórica de conteúdo) de diversos meios de comunicação e autores, a partir de uma recolha de informação secundária e primária - análise de entrevistas em primeira mão.

Palavras-chave: Música rock, Portugal, Carreiras, DIY.

RÉSUMÉ: Nous savons que le temps est actuellement liquide et que la société contemporaine est en constante évolution. Ce qui est nouveau aujourd'hui ne le sera plus demain et c'est à nous, en tant que société, de développer la capacité d'adaptation à toutes ces transformations, qui se produisent à tous les niveaux de notre vie sociale. En ce sens, le domaine récent des industries dites créatives a

également subi plusieurs transformations, notamment en ce qui concerne la musique et les différentes manières dont elle est interprétée et socialement perçue par nous. Si avant l'enregistrement d'un album était l'aboutissement de beaucoup d'efforts et de travail d'un groupe ou d'un interprète, de nos jours, avec l'évolution technologique, de nombreux artistes peuvent le faire sans sortir de chez eux. Et, par conséquent, ces transformations amènent avec elles de nouvelles façons de faire de la musique, ainsi que de nouveaux rôles pour les artistes. Mais cette adaptation aux nouveaux contextes sociaux, économiques, culturels et technologiques sera-t-elle une tâche facile ? Et comment(s) les musiciens ou interprètes vivent ce besoin de transition et d'adaptation ? Toujours au Portugal, les artistes sont confrontés à toutes ces questions et transformations dans le domaine musical et cherchent à trouver des stratégies qui les aident à développer une identité caméléon nécessaire pour poursuivre leur carrière professionnelle dans l'industrie musicale contemporaine et stimulante. Ainsi, dans cet article, la méthodologie utilisée est basée sur l'analyse de documents (et par conséquent l'analyse de contenu catégorique) de différents médias et auteurs, basée sur une collecte d'informations secondaires et primaires - analyse d'entretiens de première main.

Mots-clés: Musique rock, Portugal, Carrières, DIY.

RESUMEN: Sabemos que el tiempo es líquido actualmente y que la sociedad contemporánea está en constante cambio. Lo nuevo hoy ya no lo será mañana y nos corresponde a nosotros, como sociedad, desarrollar la capacidad de adaptación a todas estas transformaciones, que se producen en todos los niveles de nuestra vida social. En este sentido, el campo reciente de las llamadas industrias creativas también ha sufrido varias transformaciones, especialmente en lo que respecta a la música y las diferentes formas en que es interpretada y percibida socialmente por nosotros. Si antes grabar un disco era la culminación de mucho esfuerzo y trabajo de una banda o intérprete, hoy en día, con la evolución tecnológica, son muchos los artistas que pueden hacerlo sin salir de casa. Y, en consecuencia, estas transformaciones traen consigo nuevas formas de hacer música, así como nuevos roles para los artistas. Sin embargo, ¿será esta adaptación a los nuevos contextos sociales, económicos, culturales y tecnológicos una tarea fácil? ¿Y cómo experimentan los músicos o intérpretes esta necesidad de transición y adaptación? También en Portugal, los artistas se enfrentan a todos estos problemas y transformaciones en el campo musical y buscan encontrar estrategias que les ayuden a desarrollar una identidad camaleónica necesaria para continuar sus carreras profesionales en la desafiante y contemporánea industria de la música. Así, en este artículo, la metodología utilizada se basa en el análisis documental (y consecuente análisis de contenido categórico) de diferentes medios y autores, a partir de una recopilación de información secundaria y primaria - análisis de entrevistas de primera mano.

Palabras-clave: Música rock, Portugal, Carreras, DIY.

1. Introduction

We can admit that the development of social life is a process of continuous growth. The transition of time remains an issue that has intrigued human beings since the very beginning of their existence and, consequently, continues to be the object of constant and profound reflections on the contemporary period. Several authors have contributed to this debate of sociological thinking over time, each one giving a distinct designation to the moment in which we live: postmodernity (Lyotard 1979), late capitalism (Jameson 1991), risk society (Beck, 2011), hypermodernity (Lipovetsky & Charles, 2004), late modernity (Giddens, 1991), liquid modernity (Bauman, 1999) or risk society (Beck, 2011) to name a few. Generally, these authors “[...] try to understand the new cultural and historical conditions that determine the meaning of life, construct subjects, impose new subjectivities and forge meaning” (Ferreira & Santos, 2018: 81). Regardless of the different conceptions, all of them are based on the social individual and his problematization. Or, in other words, “the ideas culminate in the perspective that contemporary individuals are complex, multiple, kaleidoscopic, and direct experimenters of recent transformations” (Ferreira & Santos, 2018: 81).

Clearly, the constant and quick development of current technology eventually intensifies social transformations, highlighting a scenario of collective instability. All these processes of change are visible in the most diverse aspects of social daily life, namely with regard to the accelerated transmission of information. In this sense, “the ever-faster, ever-flowing stream of images, sounds, data, and news flies uninterrupted, ever renewed, toward the next sensation” (Jaeger, 2007: 310). Thus, this instantaneous and incessant multiplication of information results in a society characterized by non-existent geographical boundaries (Rossetti, 2016). And in this way, we live in a period characterized by “[...] a growing globalization trend, forming a living and dynamic process that interferes with our life models, behaviour patterns, languages, leading culture to be in permanent adaptation” (Agostini, 2008: 144).

Currently, the relationship of individuals with time and space has undergone a profound transformation, particularly due to the role of technological evolution (Rossetti, 2016). For Vandenberghe (2014) the world has shrunk, and the barriers have been erased: “Globalization has disfigured world cartography - every place in the world (to varying degrees) has become the centre of a concave plane to which all spatio-temporal coordinates converge” (Guerra, Alves & Souza, 2015: 117). For Geißler, (2002), chronological time is different from the subjective experience that individuals have. Today, there is an intense desire to try to prolong and control the time to the point where individuals have extended the day through artificial lighting, in order to recreate a more homogenized time. Jameson (2006) also reflected on contemporary time speed, which results in a lack of clarity regarding the past and future. As a result of these characteristics, the present tense values the pleasure, the experimental and the enjoyment of the moment (Maffesoli, 2012). Thus, “[...] the advent of modernity increasingly tears out the space of time by fostering relationships among other

'absent', locally distant from any given situation or face-to-face interaction [...]” (Giddens, 1991: 27). As Benjamin (1983) and Giddens (1994) emphasize, this new social architecture tends to determine another form of the individual's perception of the world, enhancing their reflexive capacity, and increasing their ability to articulate the multiplicity of information they have access to.

For Jameson (2006) who reflected in the culture of the image in the contemporary period, the image nowadays provides an excessive experience due to its saturation. Thus, “all elements of social life are now represented by images, and a new reality is configured where there is a bombardment of information that undermines the subject” (Rossetti, 2016: 212). All these transformations eventually have repercussions on the identities of individuals, as well as on their social relationships. The question of identities itself has also been central in the field of sociological thinking and has been moving its perspectives in direction: “the ideal of this world is the efficient individual, focused on productivity and performance, not just at work, but in all aspects of life” (Fortier & Juarez, 2017: 209). As we live in an increasingly mass and consumption-centred societies, this has strong repercussions on the constitution of our social identity. And “the non-adaptation of the individual to this imposed consumerist pattern would in many cases lead to their exclusion and social stigmatization” (Enne, 2006: 13). Within the sociology of culture, all these social, economic and political transformations of recent decades have led, according to Harvey (2000: 7) to the “[...] emergence of more flexible modes of capital accumulation and a new cycle of compression of space-time in the organization of capitalism”. Thus, the productive structures became more flexible, which contributed to a greater circulation of capital and the constitution of travelling capitalism (Guerra, Alves & Souza, 2015). As a result, artistic and cultural creation are embodied in the capitalist logic of product or commodity creation. In other words, “the frantic economic urgency of producing ever-new waves of goods (from clothing to airplanes) with ever-increasing rates of return attributes an increasingly important structural function and an increasingly central position to aesthetic experimentation and innovation (Jameson, 1991: 4-5).

Basically, for Jameson (1991) the contemporary period is marked by a superficial culture, which values the image and the simulacrum and devalues the historicity. The strong presence of technologies ends up serving as a privileged instrument for the dissemination of cultural products, products that involve fewer and fewer feelings of affection on the part of the individuals who create and consume them. In this scenario of fragmentation and flexibility, “everything seems to fade, to liquefy, to lose consistency” (Guerra, Alves & Souza, 2015: 119). In fact,

Postmodern culture is not metaphysical: it is an expression of time and place metamorphosed into a denial of time and place (above all, by its compression, its indifference to historicity and its exaltation of discontinuities and ornament) (Guerra, Alves & Souza, 2015: 119).

Thus, the relationship between globalization and culture is plural, leading to a weakening of classifications of cultural forms and modalities. This is because “artistic classification systems are becoming more differentiated and less hierarchical, and weaker and less universal classifications” (DiMaggio, 1987: 452). We are thus facing a scenario of reproduction and cultural circulation that promotes a growing unfolding of cultural genres in various ways, providing different experiences and experiences to individual consumers. For Janssen, Verboord & Kuipers (2011) the most salient change in the cultural classification systems of Western societies concerns the decline of traditional cultural hierarchies and the lower propensity of cultural producers and consumers to define tight hierarchical distinctions. Individualization processes have thus contributed to individuals being “[...] increasingly obliged to choose individually and to show individual 'authenticity' in the expression of taste, resulting in a fragmentation of taste cultures and styles of life” (Janssen, Verboord & Kuipers, 2011: 141). Within this environment of late modernity, all these social and technological transformations also took place in the field of culture and within this in the subject of music. As a result of these rapid and constant changes, the field of creative industries and popular music had been permanently reorganized to meet the new challenges that contemporary society imposes on us. In this sense, we consider it crucial to reflect on how musicians and the record industry itself within rock music have been adapting to new contemporary challenges.

2. Make music today: changes and challenges

Over the years, the way we listen and make music has changed dramatically, and the industry has become notoriously unpredictable (Hracs, 2012; Scott, 1999) and “the recording industry is entering a time of transition and technological conflict” (Stein & Evans, 2009). As technology has evolved, the business models and business strategies of traditional players in the music landscape have changed significantly. The first major transformation took place with the advent of television, which for the first time made it possible to bring to the public the combination of sound and movement: “with the flow of moving images and sounds in sync, cinema and television were among the most popular forms of media entertainment in the twentieth century” (Holt, 2011: 50). Due to its social importance, television assumed a prominent role in the popularization of music after its emergence and consolidation (Bronfenbrenner, 1970; Wright & Huston, 1983). With the emergence of video clips and the spread of cable television channels, a boom in the music industry eventually spawned (Aufderheide, 1986). It is in this scenario of growing enthusiasm that MTV - Music Television is born, which came to play a key role in the ensuing broadcast and dissemination of music. And it was a huge challenge in the 1980s for musicians and industry professionals, who now had to start investing heavily in video clips, in particular, by hiring agencies or audio-visual producers.

As we may know, the music industry has been marked by a discontinuous course, taking into account the adversities that arise permanently. In this context, “the Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal ■ Ana Martins **[75]**

introduction of the Compact Disc (CD) initiates the transition from an analogue to a digital environment in the music industry” (Lampel, Bhalla & Jha, 2008: 7). In addition to the collapse of the album in favour of the single provided by the music video and MTV, the vinyl record as the concept album’s preferred format has been losing commercial momentum (Valencia, 2008). Although a challenge for the music industry, this change was very positive for music fans as it became easier to get CDs to play at home (Lampel, Bhalla & Jha, 2008). However, this technological breakthrough also opened the door to music piracy, which is rooted in the recording of home-made cassettes from CDs. Later, the digital technology backed by the boost of the Internet is the latest challenge and had immediate and profound effects when it comes to music from composition to production, manufacturing, distribution, and then retail. As Hughes and Lang (2003: 180) suggest, “digital technology changes everything: the way music sounds, the way it's created, produced and recorded, the way it's distributed and the ways it's used or consumed”. With the move to MP3 format, the Internet enabled a music revolution: it was now possible to store a large amount of music on one device and, it became extremely easy to purchase and share music files. Accordingly, “MP3, which stands for Motion Picture Experts Group-1 Audio Layer 3, allows users to make near perfect quality copies while simultaneously facilitating the use of the Internet as a marketplace for illegal products” (Cross, 1999: 2). However, once again, these developments have brought a huge concern about piracy: “in fact, this platform “[...] allowed users to download and share music without compensating the recognized rights holders” (Wikström, 2014: 9). Despite these legal threats, it is undeniable that the Internet today plays a key tool in the career of artists, particularly in the promotion and large-scale dissemination of their work:

The Internet, as a medium without geographical constraints and as an extremely powerful advertising tool, enabled them to potentially reach a wider audience, by using it as a means to gain the exposure they lacked by the ‘traditional’ media [...] Evidently, it is possible that not all artists have had a benefit from the Internet” (Patokos, 2008: 241).

Traditionally, the music industry has invested heavily in advertising and promoting new artists and/or products. However, through the Internet and online advertising options such as the possibilities for increasing demand and consumption are enormous, and it enables users to discover and buy new music and artists faster, easier and in a more flexible way (Styvén, 2007). Therefore, an evolution of online music distribution has become unsurpassed with a bet from major online publishers, after recognizing the importance of this support for consumers and the need to offer legal options for them (Janssens, Daele & Beken, 2009). However, they suggest that exposure to music piracy really did play an important role in promoting record labels, as it is allowed to embrace emerging new technologies, get on the Internet, create richer, more feature-rich websites, and experiment with digital distribution (Easley *et al*, 2003). According to Easley (2005: 165) the main challenges for publishers are:

First, there is the loss of value for their existing economies of scale for production of the physical products, the CD's themselves. Even in electronic format, there is a loss of control of the format, with many efforts to establish copy-protected formats failing to attract the critical mass of users necessary to attract device makers. Then there is the threat to their existing distribution channels and control of those channels. Channel control was one of the issues in the settlement of the price fixing lawsuit mentioned above, where the labels allegedly went too far in exerting control over pricing via distribution channel agreements.

In fact, all these transformations have compromised the way we make music, and how it is currently consumed. Thus, record labels no longer have full control over an artist's image (Sen, 2010), and musicians today are increasingly responsible for managing their own careers. In other words, "artists are in control of their own careers for the first time since the role of record labels is being questioned by new technologies, which significantly reduced the cost of production and distribution (Kusek in Valencia, 2008: 65). It is in this environment of late modernity that DIY ethics has gained new importance. According to Baker & Huber (2013), the DIY ethic has long been present in popular music, since the punk and post-punk cultures. Following a DIY path, artists have become increasingly independent of record labels and more specialized in different fields such as music production, marketing, or logistics. As Bennett and Peterson (2004: 5) point out, "this scene-supporting industry is largely the domain of small collectives, fans turned entrepreneurs, and volunteer labour". At the tail of DIY ethics, independent labels also emerged with a pro-alternative philosophy and opposed to the capitalist ideals mostly oriented to record albums for tours. Nowadays, "a musical band that is in demand can grow their revenues from live music by increasing the number of concerts and raising the ticket prices" (Wikström, 2014: 12). This idea meets Frith's (1986) perspective when he tells us that technology is a prerequisite for authenticity and not an enemy. In this context, some bands have even completely disbanded record labels, choosing not to have any contracts. At this time, independent music production has become the most significant production model (Hracs 2012).

Within the new sharing and streaming services, many musicians have been focusing on providing free music and videos to their fans. As examples, "British rockers like the Arctic Monkeys and Lilly Allen have built a huge fan base by making their music available on MySpace where bands can post entire songs and video clips" (Sen, 2010: 18). Social networks have played a very important role for musicians today, because besides allowing more effective dissemination of their work and concerts, it also allows a much closer relationship with their fans. As a result, "meanwhile, consumers are increasingly invested in loops of feedback, commentary, and customization in the digital spaces of new music media, from music blogs to cell phone clips" (Prior, 2008: 399). Moreover, the closeness possibilities that social networks allow also fruitful when it comes to cooperation between musicians and bands and the creation of new musical projects: "the motivations behind the

collaboration, behind the goal of wider pop success at a national and international level go beyond the base desire for financial comfort and the competitive desire to beat all rivals” (Hesmondhalgh, 1999: 53). In this sense, the challenges regarding how the music industry works today are immense. The role of musicians today is very diverse, and it’s not just about playing and singing any more. For this reason, we talk about chameleon identities of contemporary musicians due to the multiplicity of functions they adopt. In order to show this scenario in Portugal, it was important to focus on a qualitative approach to use a collection of secondary and primary information, particularly from first-hand interviews to Portuguese rock actors. These face-to-face in-depth interviews were conducted in the context of my PhD research about consumption and stereotypes in Portuguese rock music. In addition to in-depth interviews, other qualitative indirect data sources such as document analysis of the topics of this article.

3. Chameleon identities in Portuguese rock music

As Becker (1982) and Faulkner (1983) have shown, the art worlds represent by a considerable surplus of workers. Accordingly, in this scenario of contemporary uncertainty it is not easy for individuals to achieve stable and comfortable careers, and “cultural workers report strong feelings of stress regarding their job and career uncertainty” (Frenette, 2013: 369). As a result, cultural and creative workers often organize their career paths around their professional field rather than the company, or in other words, now is the individual that takes the lead and not the firm:

For virtually all those involved, the locus of the career is now the field and not the current employer, and, as in contemporary team sports, players work very hard for their employer not so much out of long-term loyalty to the team but to ensure and enhance their own career prospects in the field at large (Peterson & Anand, 2002: 272).

Also in Portugal, the evolutions in the music industry led to changes in career management, in toward to a DIY logic. Since music is a unifying set of activities understood as a cluster of interrelated traded and untraded activities (Becker, 1982; Leadbeater & Oakley, 1999; Menger, 1999) it is important to analyse the multiple ways in which creative workers, namely musicians, have been developing their work independently. According to Bernardo and Martins (2014) within the context of the music industry the term 'independent' or 'indie' is applied to agents with no ties to a major record corporation. This kind of freelance logic has consequences not only in the way musicians and other professionals produce music, but also in the way they live their daily lives (Guerra & Oliveira, 2016). Therefore, these musicians today simultaneously adopt different and complementary roles — the role of musicians, producers, designers, and promoters, for example — generating intersections between various artistic and creative subsectors, as well as questioning boundaries between the professional and amateur (Hennion, Maisonneuve, & Gomart, 2000).

I also have some music projects, but the development of the record industry itself has gone around a lot, which made me rethink what it is like to make a record today. Because I don't play live, the record only makes sense to me if someone picks it up. So I'm still not sure how I'm going to do this... (I40).

Right now, I have a solo career, which I started in 2012 at a time when the music industry and market were very different. And so I've been a little doing some digital editing, vinyl editing as well and always trying to be a bit more alternative to what the mainstream industry offers (I19).

Nowadays, having a contract with a record label is not so relevant anymore, as musicians are increasingly able to produce and distribute their own material, as well as material of other musicians. It was one of the main important changes that happened in the Portuguese music industry, because for the first time musicians began to engage into new professional roles. And also they began to know the true reality of what it is to record an album. Some of them even created their own indie labels:

[...] my own little independent record label, which is very important also in my way of seeing music. Because seeing music from the musician's point of view is one thing, seeing music from the perspective of the music executive/professional industry/label is another (I4).

Rock music today, I think, is important, but any kind of music is important. And in the Portuguese landscape there are many things being done and there is more and more independent music promoting the artists themselves and not just the major record labels anymore (I23).

In the present reality, the DIY ethics the work is not lonely, there is a strong collaborative practice between musicians and between musicians and other creative professionals. In other words, cultural workers emphasize the importance of strong networks at all stages of their careers. As Oliveira and Guerra (2016) suggest, being independent or doing things in an independently is related to the demand for autonomy and freedom to be creative, but it doesn't necessarily mean do it alone. That's why in the Portuguese music field, musicians work with each other and have various musical and even other kinds of projects:

I am starting a new project with Samuel Uria, which is still more or less secret. We are starting a new album with *Clã* and a rehearsal process with the *Best Youth* to make the whole tour of this album. In addition, I have daily co-working management with my girlfriend (I45).

Collaborating with all the guests we have ever had, with each one of them it was really remarkable (I23).

As they took the lead in producing, recording and distributing their own musical material, musicians also began to do this kind of work for other musicians within this collaborative logic. Much of this work is done in home-developed studios. This fact meets Leyshon (2009) thought about the introduction of digital technologies and the decrease of production costs, which leads the independent artists to make extensive Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal ■ Ana Martins [79]

use of home studios for production, and of digital networked media for dissemination and promotion.

At this moment I have been doing solo concerts, I have edited two solo albums; I have the Mira Mar project with Frankie Chavez, which will be published soon; I have the Electric Guitar and Bass Orchestra, which is a project that is slowly happening; I teach; I have worked a lot with theatre and contemporary dance; and right now, I have Rui David's album production (I46).

And suddenly, when I found myself, I was in Spain producing and later playing with the group (I24).

However, all these fast and constant technological transformations also result in a fear shared by some professionals in this field, particularly regarding the role of social networks in opposition to the alternative ideal of rock music. This means that some musicians fear that the purpose and power of rebellion of rock music in the face of certain social realities could be lost in this new model.

Today, people actually send messages on Facebook and there is nothing that cannot be said in a mobile message, which a song used to say. It is amazing the brutal change of things, and in that sense, music has also resented a little and lost some importance. But it is part of technological and sociological evolution (I40).

Then, it was this growth, because rock music began to distort its evolution a bit, since all these new technologies come in, which makes the creation of music a lot easier. But somehow, it is no longer that age of innocence and rock music became not just more consumed, but considered a utilitarian thing, rather than a creative form that allowed people to appreciate as an art (I14).

Although, these evolutions in music industry and rock music genre are inevitable in this scenario of late modernity. Therefore, these new ways of listening and doing rock music must be accepted as part of social evolution. This is not to say that rock music has lost all its purpose; rather, the way we make rock music today has evolved along with the evolution of society as a whole.

Rock music has to do first and foremost with an introduction of: a new language, new forms of communication, new ways of life, new fashions, a new organization of society, new creative impulses, all of which is triggered by the so-called rock culture (I14).

Rock music has disintegrated into many other expressions, and also follows technology itself. It is a kind of dematerialization of things (I40).

4. Concluding remarks

Independent music production has evolved from a niche market position to a mainstream model (Hracs 2012). In the run-up to the digital revolution, independent production was very limited and yet required too many costs and skilled production

and distribution professionals, especially for tours. However, with the emergence and consolidation of the digital revolution, production costs have fallen considerably, as it has become increasingly accessible and common to create home studios. Thus, “independent artists are now making extensive use of home studios for production and of digital networked media for global dissemination and promotion” (Bernardo & Martins, 2014: 10). It is undeniable that this DIY approach in contemporary popular music, particularly in rock music, requires the acquisition of multiple skills such as musicianship, performance, technical, through to business aspects. But this new model of independence in the music industry gives greater control over musicians' material, resulting in greater autonomy and creativity. They no longer feel bound by third-party contracts and impositions, and can develop their music the way they want.

This new approach to work also allows musicians to focus on fans, by sharing their music and projects online (via social networks or other sharing platforms), which allow them to increase their music fan base. According to Young and Collins (2010), musicians are increasingly concerned about the direct engagement with their audiences, and are increasingly aware of the resources available to build this bond, especially through the role of new technologies. So,

in this sense, digital networked media provides not only effective functional elements, but also cues about their importance and the possible ways for its target audiences to interact with in order to fulfil their needs (Bernardo & Martins, 2014: 13).

In a way, this idea converges with the thought that digital media and networks can be seen today as means of production that are available to everyone (Winter, 2012). This author suggests that social networks are essential to the success of any music project, both in the context of a record label and in an independent approach focused on online (Winter, 2012). Valadares (2011) also emphasizes the role of online in developing the careers of independent musicians, identifying production, promotion, and distribution as key areas where digital network media is having a significant impact. In addition to production and distribution, Portuguese rock musicians today also assume the role of managing their own careers. And the Internet offers a number of applications that allow them to optimize this type of work and do it in a collaborative environment (Bernardo & Martins, 2014). Here, an important and recent phenomenon that it should be pointed out is crowdfunding, which is an alternative and independent funding model. According to these authors, “in a crowdfunding campaign, promoters request funding from a multitude of individuals through an online platform, usually in return for rewards, such as future products or personalized gifts” (Bernardo & Martins, 2014: 16).

As we can see, DIY logic based on the potential of the Internet and digital technologies allows for the development of careers in an increasingly autonomous way. All this evolution and revolution must be considered as a challenge, but also as an important step in the empowerment of musicians in their work. It is from this point

of view that Portuguese rock musicians must develop their musical trajectories, which in a way affirms their original ideology of independence from the dominant market.

REFERENCES

- Aufderheide, Pat (1986). Music Videos: The Look of the Sound. *Journal of Communication*, 36 (1), 57-78.
- Agostini, Frei Nilo (2008). Pós-modernidade e Ser Humano. *Revista de Cultura Teológica*, 16 (63), 113-126.
- Baker, Sarah & Huber, Alison (forthcoming). Notes towards a typology of the DIY institution: identifying do-it-yourself places of popular music preservation. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/1367549413491721>
- Bauman, Zygmunt (1999). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Beck, Ulrich (2011). *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34.
- Becker, Howard. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter (1983). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Peter Berger & Thomas Luckmann (eds). *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bernardo, Francisco & Martins, Luís Gustavo (2014). Disintermediation Effects on Independent Approaches to Music Business. *International Journal of Music Business Research*, 3 (2), 7-28.
- Bronfenbrenner, Urie (1970). *Who cares for America's children?* Invited address presented at the conference of the National Association for the Education of Young Children, Washington, DC.
- Cooley, Charles Horton (1964). *Human Nature and the Social Order*. New York: Schocken.
- Cross, Nia (1999). *Technology vs. The Music Industry: Analysis of the legal and technological implications of MP3 technology on the Music Industry*. New Media, Law, and Democracy Course, New York: Columbia Law School.
- DiMaggio, Paul (1987). *Classification in art*. *American Sociological Review*, 52, 440 - 455.
- Enne, Ana Lúcia (2006). À perplexidade, a complexidade: a relação entre consume e identidade nas sociedades contemporâneas. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 3 (7), 1-29.
- Easley, Robert. F. (2005). Ethical Issues in the Music Industry Response to Innovation and Piracy. *Journal of Business Ethic*, 62, 163-168.
- Easley, Robert F. et al (2003). The MP3 Open Standard and the Music Industry's Technological Response to Internet Piracy. *Communications of the ACM*, 46 (11), 1-96.
- Faulkner, Robert R. (1983). *Music on demand: Composers and careers in the Hollywood film industry*. New Brunswick, NJ: Transaction.
- Ferreira, Fabio Alves & Santos, Henrique Gomes (2018). A condição do indivíduo na pós-modernidade: leituras de Bauman e Lipovetsky. *Sinais*, 22 (1), 80-89.
- Fortier, Isabelle. & Juarez, Mariana Castellanos (2017). How Hypermodern and Accelerated Society is Challenging the Cultural Sector. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47 (4), 209-217.
- Frenette, Alexandre (2013). Making the Intern Economy: Role and Career Challenges of the Music Industry Intern. *Work and Occupations*, 40 (4), 364-397.
- Geißler, Karlheinz (2002). A Culture of Temporal Diversity. *Time and Society*, 11 (1), 131-140.
- Gergen, Kenneth J. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of identity in contemporary life*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP.
- Guerra, Paula (2013). *Punk, ação e contradição em Portugal*. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102, 111-134.
- Guerra, Paula (2017). 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16 (3), 283-303.
- Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal ■ Ana Martins

- Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12 (2), pp. 241-259.
- Guerra, Paula; Alves, Thiago Menezes & Souza, Lucas (2015). Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela sociologia da música. *Música Popular em Revista*, 1, 102-134.
- Guerra, Paula & Oliveira, Ana (2016). 'I make the product': Do-it-yourself ethics in the construction of musical careers in the Portuguese alternative rock scene. In Paula Guerra & Pedro Costa (Eds.). *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 135-148). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Hall, Stuart (2001). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Harvey, David (2000) *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola.
- Hennion, Antoine; Maisonneuve, Sophie & Gomart, Emilie (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'aniour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.
- Holt, Fabian (2011). Is music becoming more visual? Online video content in the music industry. *Visual Studies*, 26 (1), 50-61.
- Hracs, Brian J. (2012). A creative industry in transition: The rise of digitally driven independent music production. *Growth and Change*, 43, 442-461.
- Hughes, Jerald & Lang, Karl Reiner (2003). If I had a song: The culture of digital community networks and its impact on the music industry. *The International Journal on Media Management*, 5 (3), 180-189.
- Jaeger, Michael (2007). A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. *Estudos Avançados*, 21 (59), 309-322.
- Jameson, Frederic (1991). *Pós-modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.
- Jameson, Frederic (2006). *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Janssen, Susane; Verboord, Marc & Kuipers, Giseline (2011). Comparing cultural classification: High and Popular Arts in European and U.S. Elite Newspapers, 1955-2005. *KzfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 63 (51), 139-168.
- Janssens, Jelle; Daele, Stijn van & Beken, Tom Vander (2009). The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime*, 17, 77-96.
- Lampel, Joseph; Bhalla, Ajay & Jha, Puskar (2008). *Intellectual Property Rights and Industry Evolution: The Case of the Recorded Music Industry*. *The Creative Industries and Intellectual Property*.
- Leadbeater, Charles & Oakley, Kates (1999). *The Independents: Britain's new cultural entrepreneur*. London: Demos.
- Leyshon, Andrew (2009). The Software Slump: digital music, the democratisation of technology and the decline of the recording studio sector within the musical economy. *Environment and Planning A*, 41 (6), 1309-1331.
- Lipovetsky, Gilles & Charles, Sébastien (2004). *Os tempos Hipermódnos*. São Paulo: Barcarolla.
- Lytard, Jean-François (1979). *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Maffesoli, Michel (2012). *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Mead, George Herbert (1934). *Mind, self, and society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Menger, Pierre-Michel (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25 (1), 541-574.
- Oliveira, Ana (2018). Sons para lá do palco. Estratégias para a gestão de carreiras diy na cena musical independente portuguesa. *Revista Todas as Artes*, 1 (1), 131-142.

- Patokos, Tassos (2008). A New Era for the Music Industry: How New Technologies and the Internet Affect the Way Music is Valued and have an Impact on Output Quality. *Panoeconomicus*, (55) 2, 233-248.
- Peterson, Richard. A. & Anand, N. (2002). How chaotic careers create orderly fields. In Maury Peiperl; Michel Arthur & N. Anand (eds.). *Career creativity: Explorations in the remaking of work* (pp. 257-279). New York, NY: Oxford University Press.
- Rossetti, Micaela Ludke (2016). O tempo presente: diálogo sobre a pós-modernidade. *Percurso Académico*, 6 (11), 207-215.
- Salawu, B. (2010). The phenomenon of sócio-cultural change in the context of sociological tradition: A discourse on the founding fathers of sociology. *International Journal of sociology and Anthropology*, 2 (1), 1-10.
- Scott, A. J. (1999). The US recorded music industry: On the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy. *Environment and Planning A*, 31 (11), 1965-1984.
- Sen, Abhijit (2010). Music in the Digital Age: Musicians and Fans Around the World "Come Together". *Global Media Journal*, 9 (16).
- Setton, Maria da Graça Jacintho (2005). A particularidade do processo de socialização contemporâneo. *Tempo Social*, 17 (2), 335-350.
- Stein, Andi & Evans, Beth Bingham (2009). *An Introduction to the Entertainment Industry*, New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Styvén, Maria (2007). The Intangibility of Music in the Internet Age. *Popular Music and Society*, 30 (1), 53-74.
- Valencia, Jazmine (2008). The impact of technology on the music industry. (Master thesis of Science). Florida: Florida Atlantic University.
- Vandenbergh, Frederic (2014). Globalização E Individualização Na Modernidade Tardia. Uma Introdução Teórica À Sociologia Da Juventude. *Mediações*, 19 (1), 265-316.
- Wikström, Patrik (2014). *The Music Industry in an Age of Digital Distribution*. Change: 19 Key Essays on How Internet Is Changing Our Lives. Madrid: BBVA OpenMind.
- Winter, Carsten (2012). How media prosumers contribute to social innovation in today's new networked music culture and economy. *International Journal of Music Business Research*, 1 (2), 46-73.
- Wright, John C. & Huston, Aletha C. (1983). A matter of form: Potentials of television for young viewers. *American Psychologist*, 38, 835-843.
- Young, Sherman & Collins, Steve (2010). A View from the Trenches of Music 2.0. *Popular Music and Society*, 33 (3), 339-355.

Ana Martins. Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora no Instituto de Sociologia da mesma instituição. Investigadora no projeto Casa Comum do Rock, em parceria com o Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e a Reitoria da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: carlos_f_pinto@sapo.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0102-4560>.

Receção: 16-09-2020

Aprovação: 03-12-2020

Citação:

Martins, Ana (2021). Chameleon identity of rock music. Careers, employability, and DIY in Portugal. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 71-84 . ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a4

751 DIAS: UM ENSAIO DE MEMÓRIA LÍQUIDA. ABORDAGEM DA PROGRAMAÇÃO CULTURAL DE PAULO CUNHA E SILVA

751 DAYS: AN EXERCISE OF LIQUID MEMORY. APPROACH TO PAULO CUNHA E SILVA'S CULTURAL PROGRAMMING

751 JOURS: UN EXERCICE DE MEMOIRE LIQUIDE. APPROCHE DU PROGRAMACION CULTURELLE DE PAULO CUNHA E SILVA

751 DIAS: UN EJERCICIO DE MEMORIA LIQUIDA. APROXIMACION AL PROGRAMACION CULTURAL DE PAULO CUNHA E SILVA

Carlos Pinto

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Porto, Portugal

RESUMO: À luz da abordagem dos principais conceitos dos estudos contemporâneos de memória, estudaremos o perfil de Paulo Cunha e Silva, as suas linhas de programação cultural e as políticas culturais implementadas ao longo dos 751 dias em que assumiu o pelouro da cultura do Município do Porto. Tomaremos como corpus de análise as notícias / entrevistas / crónicas / editoriais que o evocam no intervalo temporal referido e publicadas online pelo Jornal Público e respetivos suplementos P³ e Ípsilon. Recorrendo à análise de conteúdo categorial dos dados recolhidos nestas publicações online, far-se-á um estudo exploratório que relacione as linhas mestras de trabalho transdisciplinar de Paulo Cunha e Silva com o legado de uma memória cultural e de uma cidade líquidas.

Palavras-chave: Paulo Cunha e Silva, cidade do Porto, política Cultural, mediação e programação cultural.

ABSTRACT: Through the approach of the main concepts of contemporary memory studies, we will study the profile of Paulo Cunha e Silva, his lines of cultural programming and cultural policies implemented during the 751 days in which he assumed the responsibility of culture in the Municipality of Porto. We will take as a corpus of analysis the news / interviews / chronicles / editorials that evoke him in the mentioned time interval and published online by Jornal Público and respective supplements P³ and Ípsilon. Using the categorical content analysis of the data collected in these online publications, an exploratory study will be carried out that relates the main lines of Paulo Cunha e Silva's transdisciplinary work with the legacy of a cultural memory and a liquid city.

Keywords: Paulo Cunha e Silva, Porto, cultural policy, cultural mediation and programming.

RÉSUMÉ: À la lumière de l'approche des principaux concepts des études de la mémoire contemporaine, nous étudierons le profil de Paulo Cunha e Silva, ses lignes de programmation et les politiques culturelles mises en œuvre au cours des 751 jours pendant lesquels il a assumé le portefeuille de la culture de la municipalité de Porto. Nous prendrons comme corpus d'analyse les nouvelles / interviews / chroniques / éditoriaux qui l'évoquent dans l'intervalle de temps mentionné et publiés en ligne par le journal Público et les suppléments respectifs P³ et Ípsilon. En utilisant l'analyse de contenu catégorique des données recueillies dans ces publications en ligne, nous ferons une étude exploratoire qui met en relation les lignes directrices du travail transdisciplinaire de Paulo Cunha e Silva avec l'héritage d'une mémoire culturelle et d'une ville liquide.

Mots-clés: Paulo Cunha e Silva, ville de Porto, politique culturelle, programmation et médiation culturelle.

RESUMEN: A la luz del enfoque de los principales conceptos de los estudios de la memoria contemporánea, estudiaremos el perfil de Paulo Cunha e Silva, sus líneas de programación y las políticas culturales implementadas a lo largo de los 751 días en que asumió la cartera de cultura del Ayuntamiento de Oporto. Tomaremos como corpus de análisis las

noticias/entrevistas/crónicas/editoriales que lo evocan en el citado intervalo de tiempo y publicadas online por el diario Público y los respectivos suplementos P³ e Ípsilon. Utilizando el análisis de contenido categórico de los datos recogidos en estas publicaciones en línea, haremos un estudio exploratorio que relaciona las directrices del trabajo transdisciplinario de Paulo Cunha e Silva con el legado de una memoria cultural y una ciudad líquida.

Palabras-clave: Paulo Cunha e Silva, ciudad de Porto, Política cultural, programación y mediación cultural.

1. Introdução

“Paulo Cunha e Silva era uma pessoa que tinha uma visão completa da cultura. Marcou profundamente a dinâmica cultural do Porto” (Carvalho *et al.*, 2015: s/p). É assim que Paulo Cunha e Silva é caracterizado por Luís Braga da Cruz¹⁸ na notícia do Jornal *Público* de dia 11 de novembro de 2015, notícia essa que dava conta do seu falecimento (Carvalho *et al.*, 2015).

Segundo Silva (2018), desde cedo que Paulo Cunha e Silva é reconhecido como sendo um pioneiro de conferências performativas que cruzam várias disciplinas artísticas. Em 1995 conclui o Doutoramento na Faculdade de Desporto da Universidade do Porto com a tese “O Lugar do Corpo: elementos para uma cartografia fractal”, distintiva por cruzar transversalmente as artes e as ciências. O novo milénio vai sedimentar o seu desígnio de programação artística total. Foi coordenador para a área científica dos Estudos Contemporâneos da Fundação de Serralves, Comissário da área do Pensamento, Literatura e Projetos Transversais na Porto 2001– Capital Europeia da Cultura, entre outros cargos. Assumiu a vereação da cultura da Câmara do Porto entre 2013 e 2015, por 751 dias, tendo recebido o prémio de Melhor Programação Cultural Autárquica atribuído pela Sociedade Portuguesa de Autores. Viria a falecer em novembro de 2015, numa altura em que o seu nome é um dos apontados na lista dos ministeriáveis (Ministro da Cultura) do primeiro Governo de António Costa. Como era do domínio público, vivia uma agenda de vertigem. Também apelidado de “genial organizado” ou “Senhor Cultura” - no quadro das notícias de jornal recolhidas nesta pesquisa -, era omnipresente e tinha um ritmo de trabalho alucinante.

Uma vez apresentado o nosso objeto de análise, importa referir que neste trabalho, após apresentação de uma breve nota biográfica, parte-se para uma revisão da literatura que se ordena do geral para o específico numa lógica hipotético-dedutiva, na qual abordar-se-ão os principais conceitos dos estudos contemporâneos de memória, relacionando-os com a intermediação cultural e o planeamento cultural municipal - chamando à cena a possível profissão do protagonista do nosso ensaio: a de programador cultural. Relacionámos também a intermediação com o conceito de *liquidez*, resgatado por Paulo Cunha e Silva a Bauman (2001) e base filosófica subjacente a toda a sua *praxis*.

Cruzar-se-á este quadro teórico com as linhas de programação cultural e das políticas culturais desenvolvidas por Paulo Cunha e Silva nos 751 dias em que foi Vereador da Cultura do Porto. Para tal, utilizar-se-á a análise de conteúdo categorial temática (Bardin, 2016) face ao apuramento e análise das notícias / entrevistas / crónicas / editoriais que evocam Paulo Cunha e Silva no intervalo temporal referido e

¹⁸ Presidente da Fundação de Serralves entre 2010 e 2015.

que foram publicadas online pelo Jornal *Público* e respetivos suplementos *P³* e *Ípsilon*. O requisito amostral destes conteúdos refere-se à abordagem dos momentos de maior destaque na dinâmica cultural na cidade do Porto após a eleição de Rui Moreira como presidente da câmara Municipal do Porto, tomando posse a 22 de outubro de 2013. Interessa-nos recolher publicações que sejam o mais detalhadas possível quanto à caracterização das lógicas subjacentes à programação interdisciplinar, as políticas culturais implementadas por Paulo Cunha e Silva, e ao impacto destas nas dinâmicas culturais locais. O último tópico dedica-se à apresentação e análise dos dados e na conclusão relacionar-se-ão os dados resultantes da análise de conteúdo com os conceitos anteriormente acionados.

2. Intermediação cultural, cidade e estudos de memória

De acordo com Martins (2011:3), na senda de Steiner (1992) “[...] a criação artística acompanha [...] os anseios, as aspirações, as expectativas e as memórias do seu criador, bem como as da sociedade e do tempo em que é desenvolvida”, contribuindo para a construção de um imaginário cultural coletivo, a formação de identidades, promoção do sentimento de pertença e coesão social.

Importa-nos, neste contexto, abordar o conceito de *memória coletiva*, introduzido por Halbwachs (1990), relacionando a memória individual, a memória social e o espaço público, nomeadamente a ideia de que qualquer memória coletiva formulada por um determinado grupo, com base nos contextos sociais, culturais, políticos que lhe estão afetos, tem por base uma correspondência a um espaço físico (Connerton 1989). Para Cardin (1988) (in Mahfoud, 1993: 294), na perspetiva de Halbwachs, a *memória cultural* está também intrinsecamente ligada aos processos históricos, ao dar visibilidade ao que, de outra forma, cairia no esquecimento.

A grande protagonista da história é a memória coletiva, que tece e (re)tece, continuamente, aquilo que o tempo cancela e que, com a sua incansável obra de mistificação, redefinição e reinvenção, re-funda e requalifica continuamente um passado que (Cardini In Mahfoud, 1993: 294).

Coser (1991:34) corrobora com esta ideia, afirmando que a memória coletiva se trata de um exercício de “reconstrução do passado à luz do presente”, pelo que “a memória necessita de alimento permanente de recursos coletivos, sustentados por adereços sociais e morais”. Outros autores, como Aleida Assmann (2010) desconsideram o conceito de memória coletiva, evocando a linha de pensamento de Sontag para referir que todas as memórias são individuais e não reproduzíveis, pelo que uma sociedade é capaz de escolher, de pensar e de falar, mas não de “lembrar” (Assmann, 2010: 36), sendo que “as memórias do indivíduo fundem-se com o sistema simbólico intersubjetivo da linguagem e, em bom rigor, não são mais uma propriedade puramente exclusiva e inalienável” (Assmann, 2010: 36), pelo que poderá ser comunicada, mas não transferida de um indivíduo para o outro. A autora

considera ainda que as culturas, para se constituírem e preservarem, assentam em dois tipos de sistema de memória cultural: uma ativa, canónica, que perpetua o que a sociedade considerou como valores vitais para uma “orientação comum e memórias partilhadas” (Assmann, 2010: 43), sendo legitimada pelas instituições como as escolas, os museus e os palcos; e uma segunda, de arquivo, acessível apenas a especialistas e que não circula como conhecimento comum, constituindo-se como memória cultural latente. Apesar disto, os dois sistemas são permeáveis em ambos os sentidos.

Também Burke (2010) diferencia memória cultural de *memória social*, descrevendo a memória cultural como “um repertório de símbolos, imagens e estereótipos” a que membros de uma determinada comunidade recorrem ou que ativam quando necessário, construindo, assim, uma memória prótese, que, apesar de não ser originária, se torna gradualmente parte integrante do corpo. (Burke, 2010: 106). Por outro lado, a memória social reside no conjunto de “pistas” que a “comunidade de memória” fornece a cada indivíduo (quer seja a família, localidade, igreja, nação ou todos estes) “ao sugerir o que lembrar e como lembrar”, em parte através da participação em performances coletivas tais como comemorações, ou seja, atos “colaborativos de recordação ou rememoração” (Burke, 2010: 106). Estas ações podem ser, no fundo, percebidas como ações performativas (rituais) de afirmação e canonização de referenciais do passado como forma de “dizer algo” acerca do tempo presente. São eventos particulares que apresentam uma narrativa, reconstróem a história e, ao serem encenadas, “reúnem fragmentos do passado, formando novos padrões” (Burke, 2010: 106).

Também Duncan (1995: 6) relaciona as práticas com os seus lugares, referindo-se aos museus que, enquanto “estruturas rituais” são “objetos ricos de história social e política”, enquanto símbolos da memória cultural oficial, sendo no contexto deste cerimonial que transmitem crenças e valores a quem os visita. Lopes (2010) sugere que, tal como os museus, também os teatros são, segundo esta lógica, símbolos de cultura oficial, sendo o programador cultural, tal como os filósofos e os políticos, um agente de uma reflexão e codificação da realidade, participando desse modo na construção de uma memória coletiva e na definição de uma verdade particular.

Ainda no que diz respeito à memória cultural, é de assinalar o conceito de *lugares de memória (lieux de mémoire)* (Nora, 1993) como elementos fundamentais na formação e transmissão da memória coletiva, na medida em que, sendo detentores de uma aura simbólica e objeto de um ritual - quer se trate de celebrações, discursos, arquivos, museus ou outros acontecimentos ou instituições - nenhuma memória coletiva pode ser formada sem referência a um lugar específico, sob pena de que “o que estes lugares” defendem, seja extinto pela história.

Alves *et al.* (2016), por outro lado, notam que os Estudos de Cultura têm considerado a circulação de memórias entre diferentes gerações (*memória transgeracional*), diferentes culturas e diferentes horizontes temporais, potenciando a dinâmica cultural e até a portabilidade da memória. Assim, e tendo em consideração fatores como a intensificação de fluxos migratórios, a evolução tecnológica e mediática - que alteram significativamente as políticas e as práticas culturais - conduzem a uma disseminação global da memória e à sua ressignificação em novos contextos.

As memórias precisam de circular para se manterem vivas, diluindo fronteiras territoriais e sociais e transpondo horizontes temporais. Isto não significa que as memórias locais se extingam face à entrada de outras memórias itinerantes; trata-se (...) de uma relação dialógica entre diferentes culturas (...) de traduzir e integrar outras experiências no seu repertório memorialístico (Alves *et al.*, 2016: 7).

Vale a pena lembrar Levy e Sznajder (2002) e o seu conceito de *memória cosmopolita*: com efeito, estes autores afirmam que na era de globalização, as memórias nacionais e étnicas particulares ver-se-iam transformadas por padrões comuns que se combinam com os elementos pré-existentes, dando origem às memórias cosmopolitas. Outros autores como De Cesari e Rigney (2014) identificam a *memória transnacional* como processo que coloca em relação a movimentação da memória e da cultura com a existência de fronteiras. Todas estas designações configuram um espaço de transversalidade, de interdisciplinaridade e de hibridismo associados às memórias contemporâneas e conseqüentemente à sua estreita relação com o nosso objeto de análise. Neste ensejo, Guash (2011) evoca o conceito de *memória transdisciplinar* quando refere que o sincrónico e o diacrónico já não são mais percebidos como categorias separadas e até antagónicas, sendo a partir da zona intersticial, da memória em *parallax*, que se reinventa e reconstrói a realidade.

Reconcertando-nos na programação artística como lugar de memória contemporânea, correlacionando os conceitos de memória cultural e de memória coletiva com os equipamentos culturais, Lopes (2010) nota (relativamente à figura do programador) que:

Ter autoridade sobre o conteúdo e modelo expositivo ou de representações nos teatros e museus é ter a possibilidade de controlar as representações de uma determinada sociedade, assim como poder definir os vários posicionamentos relativos numa comunidade. Enquanto microcosmos em constante evolução, museus e teatros também potenciam rituais públicos: localizados nas áreas mais centrais das cidades apresentam interiores grandiosos (para a reunião de cidadãos), escadarias monumentais que conduzem à ascensão do saber, corredores à escala de procissões, cadeiras com iluminação ou ecrã de tradução, intervalos para sociabilização interpares (Lopes, 2010: 245).

Madeira (2002) e Duncan (1995) acompanham Lopes na justa proporção em que reconhecem que os teatros e os museus são locais de ritualidades que dispõem dos elementos de performance, sendo os espaços de excelência da corporização de memórias. Mas, neste processo de ritualização simbólica, os públicos desses lugares são os protagonistas da representação, elementos centrais de apropriação e leitura de textos de memórias e da sua reprodução e recriação. Assim, neste triângulo de produção e reprodução das memórias: os públicos constituem-se elementos centrais dos processos e *devir* da memória.

3. Intermediação cultural e a liquidez da programação artística

Mendonça (2014:14) sugere a transição do museu sólido para o museu líquido, considerando que:

No contexto da pós-modernidade ou modernidade líquida, o valor de mercado do conhecimento, da arte e da cultura reuniu condições para infundir um novo papel a assumir para aqueles que se ocupavam de atividades ligadas ao conhecimento e ao saber. Conhecidos como intelectuais, estes sujeitos passaram de indivíduos que se ocupavam de pensar as 'coisas' para aqueles que fazem coisas acontecerem.

Os museus surgem, deste modo, como lugares de identidades dominadas, alternativas, diversas e contestadas fazendo com que o “processo de perpétua modernização” seja concebido “como um estado de permanente liquidez das relações, práticas, instituições e visões de mundo” (Mendonça, 2014:17). Ora isto interliga-se ao conceito de mundo líquido de Bauman (2001), utilizando o termo *liquidez*¹⁹ para explicar a instantaneidade e mobilidade inerente à vida pós-moderna e ao de *ambivalência* para refletir os conflitos contemporâneos, como as desigualdades sociais, os paradoxos da globalização, os efeitos das ondas de informação, a diluição dos afetos, as relações virtuais, as crispações identitárias, o medo do outro ou as ruturas sociais que põem em causa a democracia.

Bovone (1997) relaciona o surgimento das novas figuras (intermediários culturais/programadores) num campo cultural em reconfiguração no contexto de uma cultura acêntrica como a da era pós-moderna. Os intermediários são portadores de diferentes lógicas e, sobretudo, parecem ter a capacidade, ou a necessidade, de compatibilizar diversas lógicas e de conviver pacificamente com essa ambivalência, pelo que na perspectiva da autora, é pertinente classificar os novos intermediários culturais como intelectuais emergentes, mas também como agentes de comunicação, ligados, de forma geral, aos sistemas de comunicação de massas. Bovone (1997) considera ainda que é de absoluta relevância atentar na categoria dos novos intermediários culturais como encruzilhada onde convergem lógicas

¹⁹ Conceito, em parte, adiantado por Karl Marx e Friedrich Engels no tratado político (originalmente denominado) “O Manifesto do Partido Comunista”, ao abordarem desvanecer do estado sólido das relações sociais e das instituições.

diferentes — de informação e de mercado, da comunicação de massas, de pesquisa intelectual e de expressividade, de conservação e de emancipação. Em suma, são estes os grandes protagonistas da memória contemporânea.

Hennion (1983:462) propõe que encaremos os diretores culturais como “objeto central da sociologia da arte”, perspetivando que “não existe outro lugar nem outro meio de conhecer os dois mundos [da criação e da receção da obra] que não no trabalho dos intermediários” tendo em conta que ao “deformar, triar, reagrupar” ele põe em relação arte e sociedade, colocando em evidência a criação enquanto quadro social cuja contextualização exige avaliação dos domínios económicos, políticos e sociais de uma determinada sociedade. Enquanto intermediário, não é o funcionário passivo que aplica as leis (musicais, económicas, culturais), ele constrói novos mundos. Mundos esses que, segundo Lopes (2010: 167) não se restringem aos das artes e letras, mas abarcam também as arenas académicas, mediáticas, políticas, comerciais. Desta forma, a legitimação da sua ação constrói-se por via de “um jogo cruzado de transferência de recursos simbólicos de umas para outras” (Ferreira, 2002:16), para além de que são detentores de um poder simbólico (Bourdieu, 1989) na produção, recriação e difusão de símbolos e expressões identitárias, digam respeito a comunidades territoriais ou a subculturas e comunidades de estilos de vida, que (Ferreira, 2002:17).

Alexandre Melo (2001: 109) relaciona a dimensão simbólica ao conjunto das atividades do intermediador, nomeadamente o distribuidor, sendo a principal função destes profissionais a de contribuir para a criação e elaboração discursiva dos consensos informais em que assentam os “processos de valorização das obras”, tornando-se a dimensão simbólica o veículo de uma validação e legitimação cultural ao nível da sociedade global. Melo encara-os como decisores institucionais, relevando que a sua posição sai reforçada e legitimada por pertencerem ao aparelho do Estado.

Madeira (2002:104) também aponta a diluição entre processos de criação/mediação/receção como fator determinante para os programadores configurarem e definirem o que pode ser elevado ao estatuto de arte, uma vez que, ao se constituírem *gatekeepers*, emitem julgamentos acerca da admissão de artistas e obras no campo cultural.

Janssen e Verboord (2015) acrescentam a esta série de poderes (Lopes, 2010) a capacidade de estes mediadores (aqui centramo-nos na figura do programador), poderem ser caracterizados como formadores do gosto²⁰ e, conseqüentemente, de padrões de consumo, empreendedores de reputações ou mesmo coprodutores da

²⁰ Neste campo, as teorias de Pierre Bourdieu são absolutamente centrais. Destacamos a sua obra *A distinção* (2010).

obra de arte. No fundo, e independentemente do espectro de ação, contexto institucional e da visibilidade que cada um dos mediadores assume no campo cultural (Bourdieu,1984), atuam em todas as fases da cadeia de valor do produto cultural.

Neste enlace, estes mediadores auto-consagram-se (Madeira, 2002), em parte por via da criação de um discurso intelectualizado, nomeadamente no quadrante da alta cultura (Lopes, 2010; Janssen & Verboord, 2015). Lopes (2010), realça a dimensão criativa da profissão de programador, assinalando que, por via de um discurso autoral estes profissionais cruzam universos simbólicos não apenas de ordem estética, mas também de carácter valorativo de obras, artistas e instituições, bem como à profissionalização, à gestão, à clusterização e qualificação de sistemas de governança.

A cultura e as artes são, assim, colocadas em relação com outras políticas públicas, designadamente de reabilitação urbana, de inclusão social, de turismo, tendo em vista a promoção da marca local e a captação de residentes e investidores, numa lógica de alavancagem cultural do desenvolvimento local (Silva *et al.*, 2013). Desta forma, o sistema de recursos e atividades culturais permanece como sistema aberto, mantendo um conjunto alargado de interligações com os sistemas político, social e territorial. Concorre assim para a configuração e evolução de diversas formas de capital no contexto local, como sendo o capital humano (complementarmente à educação formal), capital social (na senda da participação cívica), capital cultural, entendendo os bens artísticos e culturais enquanto ativos de diversos tipos de capital (Silva *et al.*, 2015). Esta amplitude de fluxos entre cultura e outros sistemas motiva os autores a esboçarem um modelo de análise das políticas culturais que toma como fundamentais a caracterização do contexto (político, social, territorial e cultural), das dinâmicas do sistema político que contribuem diretamente para a formação e aplicação da política cultural local; o planeamento da implementação e governação das políticas culturais; e, por final, o resultado das políticas culturais.

4. Metodologia

Tomou-se como *corpus* de análise as principais notícias/entrevistas/crónicas/editoriais publicados *online* pelo *Público*, bem como pelos suplementos *Ípsilon* e *P3*, evocando Paulo Cunha e Silva. Esta pesquisa foi realizada entre os dias 3 e 10 de janeiro de 2022, incidindo nas publicações *online* referentes aos 751 dias de vereação de cultura de Paulo Cunha e Silva (de 22 outubro de 2013 a 10 novembro de 2015), bem como dos dias do seu falecimento e velório (11 e 12 de novembro 2015, respetivamente). Assim a investigação foi conduzida pelas questões: (1) Quais são as principais lógicas de programação cultural e de conceção de políticas culturais de Paulo Cunha e Silva?; (2) Qual a relação entre programação e políticas culturais de Paulo Cunha e Silva com os principais conceitos dos estudos contemporâneos da memória, nomeadamente de memória cultural?

Após se proceder à análise de conteúdo categorial dos dados recolhidos nestas publicações online, procederemos a um estudo exploratório, tendo em conta o objetivo de compreensão em profundidade das realidades em estudo. Os dados foram analisados e tratados de acordo com o método de análise textual, atentando nas condições contextuais dos seus produtores e na conceção crítica e dinâmica da linguagem (Puglisi & Franco, 2005), extraindo-se sentido de dados textuais recolhidos de material não estruturado de modo sistemático, através de um sistema de categorias teoricamente orientadas (Ketele & Roegiers, 1999).

Seguindo-se uma lógica hipotético-dedutiva, procedeu-se a uma análise de conteúdo categorial temática assente em três polos: (A) apuramento dos conteúdos online relacionados com Paulo Cunha e Silva, referentes à dinâmica cultural do Porto no intervalo temporal dos 751 dias; formulação das questões de investigação e objetivos; (B) seleção e ordenamento das publicações com base nas temáticas, tendo-se seguido as seguintes abordagens: (B1) na abordagem dos mais relevantes acontecimentos que se constituem referenciais no que diz respeito à retoma do projeto artístico municipal da cidade do Porto no domínio das artes performativas pós-eleições autárquicas de 2013, nomeadamente: caderno de encargos e visão artística para os espaços Teatro Campo Alegre e Teatro Rivoli; a seleção do coreógrafo e programador Tiago Guedes como diretor artísticos do projeto Teatro Municipal do Porto após procedimento concursal; a retoma da programação nos teatros; (B2) na abordagem dos projetos transdisciplinares Cultura em Expansão e Fórum do Futuro, concebidos e programados por Paulo Cunha e Silva em 2014 e 2015; (B3) no pormenor noticioso, tendo em vista a compreensão em profundidade das lógicas de programação e das políticas culturais.

No tratamento dos dados obtidos e sua interpretação (C) foi tido em conta o discurso direto de Paulo Cunha e Silva aos jornalistas, buscando nas suas declarações elementos que nos permitissem caracterizar as suas linhas de programação e políticas culturais, bem como encontrar, nos seus âmagos, pontos de convergência com as referências teóricas abordadas no domínio dos estudos contemporâneos da memória. Pretendemos também, com base nesta análise, aferir a adequabilidade do conceito de liquidez aos conceitos de memória.

5. Resultados

Dos resultados obtidos, elencámos as seguintes publicações como sendo as mais representativas e aquelas que consubstanciam informação mais relevante acerca do objeto de estudo deste trabalho.



Figura 1: Recorte da publicação online do suplemento *Ípsilon* “O Porto pode ser um laboratório político-cultural do país”

Fonte: <https://www.publico.pt/2013/11/17/culturaipsilon/noticia/entrevista-1612770>

Numa entrevista publicada a 17 de novembro de 2013²¹, Paulo Cunha e Silva destaca o entusiasmo em assumir as rédeas das políticas culturais da cidade e a preocupação na reativação do Teatro Rivoli. Evidencia também a necessidade de serem assegurados conteúdos aos espaços culturais municipais, começando por identificar as principais linhas estratégicas a Cultura, que, na sua ótica, deverão estar intrinsecamente articuladas com os domínios da coesão social e o do desenvolvimento económico.

A sua ideia [de Rui Moreira] que eu partilho, não é a de uma cultura entregue a si própria, mas aberta à cidade, como fator de promoção e desenvolvimento. [...] E partilhamos também a convicção de que a cultura pode ser um fator de internacionalização da marca Porto, de um Porto mais cosmopolita e turístico, menos prisioneiro dos seus estereótipos. [...]. Essa articulação do popular e do cosmopolita, de que Rui Moreira tem falado, é uma ideia central (Queirós, 2013).

Na prossecução deste pensamento estratégico, a programação deve reger-se não por uma política de gosto, mas antes por um espetro amplo de oferta cultural dirigida a todos os públicos.

A câmara [...] desenha janelas de oportunidade, territórios onde se inscrevem as políticas. (...) Não estamos a programar para Serralves, estamos a programar a cidade, que é feita por pessoas diversas (Queirós, 2013).

A sua visão é a de uma cidade multipolar e líquida, toda ela programável.

Essa cidade líquida não é uma cidade cristalizada em torno de uma ideia de bairros. É uma cidade em que tudo pode acontecer em todo o lado [regida pela] articulação que a cultura deve estabelecer com as zonas mais fragilizadas da cidade. [...] toda a cidade deve ser programável. A ideia de

²¹ Esta é uma das primeiras entrevistas após a eleição de Rui Moreira como Presidente da Câmara do Porto; a eleição ocorreu no dia 22 de outubro de 2013.

um bairro disto ou daquilo não me agrada, vai contra essa ideia de cidade líquida, de uma cidade que se mexe (Queirós, 2013).

Neste prisma, a programação tem também lugar fora dos espaços legitimados e institucionalizados, nomeadamente nas zonas mais periféricas da cidade. Um dos projetos indicativos desta metodologia denomina-se Cultura em Expansão.

Quando falo na cultura fora do sítio, estou a pensar, por exemplo, em bairros sociais. E já tenho alguma programação definida: haverá Wagner num bairro. O dinheiro é pouco, mas vamos desenvolver uma política de parcerias e tentar capitalizar o estado de graça que Rui Moreira conquistou (Queirós, 2013).

Perante o número elevado de equipamentos afetos ao Município, o vereador alerta para a necessidade de se passar para uma *Política de espaços* para uma *Política de Conteúdos*, privilegiando-se um planeamento cultural integrado.

É agora tempo de passar dos espaços aos conteúdos [Programação]. A quantidade de espaços que temos é perigosa. [...] Há 12 anos vivíamos uma política de espaços: vamos construir e depois logo se vê. É preciso passarmos agora para uma política de conteúdos. A quantidade de espaços que temos neste momento é perigosa, e há várias patologias no âmbito da edificação cultural. [...] O Porto será, para a sua dimensão, uma das cidades mais bem equipadas do mundo. Não há nenhuma cidade com 235 mil habitantes que tenha os equipamentos culturais do Porto (Queirós, 2013).

Um outro projeto que tem interesse em desenvolver é o *Fórum do Futuro*, que pretende que seja “programação de topo em termos científicos e de ideias”. Este é, assim, um dos projetos nos quais assenta um outro conceito que Paulo Cunha e Silva viria a utilizar frequentemente, o de *elevador cultural*²².

Quando me perguntam se acho que tudo deve funcionar em rede, respondo que não, que um dos meus grandes medos contemporâneos é justamente o medo da rede, porque a rede nivela tudo. As redes de cineteatros fazem com que a programação seja igual em todo o lado, de Viseu a Faro (Queirós, 2013).

Um outro projeto que Paulo Cunha e Silva desenvolveu foi *Uma Peça e os Seus Discursos*, atentando o seu discurso nos objetos de memória cultural integrados nas coleções dos espaços culturais municipais.

Ao longo do ano, todas as semanas haverá uma peça do património do Porto em destaque. É uma coisa muito simples, porque a peça não sai do sítio, mas dará protagonismo ao nosso património municipal, que é riquíssimo e está muito esquecido (Queirós, 2013).

²² Numa clara alusão ao conceito de *elevador social*.

Paulo Cunha e Silva entende também que Residências Artísticas e os corredores/eixos culturais temáticos deveriam ser projetos integrantes da programação artística autárquica²³.

Como o programa eleitoral já anunciava, vamos apostar nas residências artísticas. Convidar um artista sénior a viver durante alguns meses no Porto e a produzir uma obra a partir dessa experiência. [...]. Outro projeto é identificar na cidade vários percursos temáticos. Vamos começar com os caminhos do cinema e da arquitetura, e à medida que acrescentarmos outros percursos, eles ir-se-ão sobrepondo, como transparências num caderno de argolas com o mapa da cidade em fundo (Queirós, 2013).



Figura 2: Recorte da publicação online do jornal *Público* “Câmara do Porto e associação Plateia discutem uso do Teatro do Campo Alegre e do Rivoli”.

Fonte: <https://www.publico.pt/2013/12/23/local/noticia/camara-do-porto-e-associacao-plateia-discutem-nova-ocupacao-do-teatro-do-campo-alegre-1617364>.

Antes da reabertura dos teatros municipais Rivoli e Campo Alegre (agregados no projeto cultural Teatro Municipal do Porto – TMP), Paulo Cunha e Silva viria a reunir-se com a Plateia, com o intuito de discutir a vocação artística destes espaços, numa tentativa de abertura ao diálogo com os agentes culturais locais e de rotura com o “vazio em termos culturais dos últimos anos”, nas palavras do dirigente da Plateia.



Figura 3: Recorte da publicação *online* do jornal *Público* “Coreógrafo Tiago Guedes escolhido para novo director do Rivoli”.

Fonte: <https://www.publico.pt/2014/07/02/local/noticia/coreografo-tiago-guedes-escolhido-para-novo-director-do-rivoli-1661246>

²³ Esta visão viria a concretizar-se com maior ímpeto em junho de 2021 quando o Município do Porto, através da empresa municipal Ágora, inaugura um espaço municipal que cumpre este intuito, o Campus Paulo Cunha e Silva. Vale a pena, a este respeito, consultar a seguinte publicação. <https://www.publico.pt/2021/06/10/culturaipilon/noticia/campus-paulo-cunha-silva-porto-apoiar-projectos-dar-condicoes-artistas-1965980>

Em julho de 2014, Tiago Guedes sai vencedor do concurso público para o recrutamento do futuro diretor do TMP. Este, que foi um dos primeiros procedimentos públicos nacionais com o intuito de recrutar um programador para uma sala de espetáculos com grande reconhecimento, tem como um dos critérios de seleção a avaliação da metodologia de trabalho proposta para a elaboração do projeto de programação, metodologia essa assente em quatro requisitos: planeamento do projeto programático, a metodologia e prazos de implementação da proposta de programação, e a avaliação e monitorização do trabalho de programação. Paralelamente a este concurso, realiza-se na cidade um debate público promovido por agentes culturais da cidade sobre o teatro municipal, sob o mote “Teatro Municipal: Que Serviço Público?”, que tinha como objetivo repensar a política cultural do Porto na ótica dos agentes artísticos.



ípsilon

ENTREVISTA TEATRO

Com o novo Teatro Municipal, o Porto vai “passar do 8 ao 80”

Tiago Guedes O recém-nomeado director artístico do novo Teatro Municipal do Porto acredita que o público que desapareceu com o progressivo apagamento do Rivoli depois da sua entrega a Filipe La Féria pode ser recuperado. E que a cidade tem no Teatro do Campo Alegre outra “ferramenta de luxo” que é urgente pôr ao serviço da criação artística.

Inês Nadais e Mariana Correia Pinto · 10 de Agosto de 2014, 8:45 (actualizado a 10 de Agosto de 2014, 8:45)

Figura 4: Recorte da publicação online do suplemento *Ípsilon* “Com o novo Teatro Municipal, o Porto vai “passar do 8 ao 80”

Fonte: <https://www.publico.pt/2014/08/10/culturaipsilon/entrevista/com-o-novo-teatro-municipalo-porto-vai-passar-do-8-ao-80-1665886>

Em agosto de 2014 são reveladas algumas das lógicas que irão reger as linhas de programação do TMP, bem como determinar o seu posicionamento na dinâmica local. Neste contexto, Paulo Cunha e Silva renova a perspetiva de existência de um *elevador cultural* que permita aos diferentes públicos moverem-se na cena cultural do Porto por diferentes tipologias de propostas artísticas, indicando a lacuna existente até à reativação do projeto do TMP: “Faltava uma relação de meio-termo, que ligasse o subterrâneo ao institucional; o teatro municipal opera nesse patamar de proximidade, e é isso que é muito interessante na sua missão”.



Figura 5: Recorte da publicação *online* do suplemento P3 "Teatro Rivoli, no Porto, volta a dançar a partir de 12 de Setembro"

Fonte: <https://www.publico.pt/2014/09/04/p3/noticia/teatro-rivoli-no-porto-volta-a-dancar-a-partir-de-12-de-setembro-1821257>

O festival *O Rivoli Já Dança!* marca a reativação do Rivoli. Na apresentação do programa, Paulo Cunha e Silva afirmou querer que o palco do Rivoli fosse o palco do "desassossego e da inquietação" e que a programação fosse "popular e cosmopolita", com a apresentação de "propostas locais, nacionais e internacionais". No contexto deste festival, o vereador destaca o que considera ser "aspeto político" relevante: o da existência de um passe para todos os espetáculos pelo valor de 25 euros, que pensa ser um "exercício de cidadania", uma aposta na captação de públicos e um "prémio da reabertura do teatro". A dança passou a ser, desde então, a disciplina artística central da programação destes equipamentos, pela vocação transdisciplinar, pela inexistência de barreiras linguísticas (o intuito de captação de públicos estrangeiros/turistas está patente na estratégia programática), mas também porque era esse o espaço por ocupar (nomeadamente a dança contemporânea) no espectro da oferta cultural na cidade do Porto.

A primeira produção própria do TMP, *Ícones do Desporto* foi apresentada a 14 e 15 de novembro de 2015 no Teatro Rivoli, dias depois do falecimento de Paulo Cunha e Silva. Esta criação parte de uma sua ideia, a de colocar em palco a memória coletiva e figuras da história do desporto na cidade do Porto, colocando em trânsito vários setores.

CÂMARA DO PORTO

Cultura em Expansão leva cinema, performance e música ao matadouro, ao bairro e à ilha municipal

Câmara do Porto avança com programa que leva diferentes manifestações artísticas a palcos menos usuais da cidade.



Patrícia Carvalho · 29 de Setembro de 2014, 7:11

Figura 6: Recorte da publicação online do jornal *Público* “Cultura em expansão leva cinema, performance e música ao matadouro, ao bairro e à ilha municipal”

Fonte: <https://www.publico.pt/2014/09/29/local/noticia/a-cultura-em-expansao-leva-o-cinema-a-performance-e-a-musica-ao-matadouro-ao-bairro-e-a-ilha-municipal-1671009>

Em outubro de 2014 arrancou a primeira edição do *Cultura em Expansão* (já anteriormente mencionado), que reforça a ambição de situar a “oferta cultural onde ela deve estar: em todo o lado, como se a cidade líquida não pudesse ser fechada”, ditando “uma política de acesso à Cultura sem fronteiras e sem barreiras”. As atividades artísticas aconteceram no antigo Matadouro Industrial do Porto²⁴, em Campanhã, na ilha municipal da Bela Vista e no Bairro Social da Pasteleira. Em alguns dos projetos programados alguns grupos da população integraram o processo de criação, juntamente com atores amadores e profissionais das artes do espetáculo.

ípsilon

CÂMARA DO PORTO

No Porto, o futuro é já no final do mês

Durante uma semana, cientistas de topo, da bioquímica e da bioengenharia à neuropsiquiatria, mas também arquitectos, sociólogos, romancistas, filósofos, cineastas ou políticos vão reunir-se no Porto para espreitar o futuro.



Luís Miguel Queirós · 11 de Novembro de 2014, 9:02

Figura 7: Recorte da publicação online do suplemento *Ípsilon* “No Porto, o futuro é já no final do mês”.

Fonte: <https://www.publico.pt/2014/11/11/culturaipsilon/noticia/no-porto-o-futuro-e-ja-no-final-do-mes-1675774>.

²⁴ Era já nesta altura do domínio público que o Município trabalhava num projeto de reconversão do Matadouro Industrial de Campanhã, com o objetivo de a transformar num campus de desenvolvimento empresarial, cultural e social. Vale a pena, a este respeito, consultar a notícia online <https://www.porto.pt/pt/noticia/do-velho-se-faz-novo-matadouro-de-campanha-ja-tem-obra-a-vista>

Depois do ciclo *O Futuro do Futuro* (concebido no contexto da Porto-Capital europeia da cultura 2001), em final de 2014, Paulo Cunha e Silva concebe o *Fórum do Futuro* - fórum transdisciplinar que agrega pensadores, cientistas, artistas nacionais e internacionais - olhando o futuro como “um tema do tempo”, mas acima de tudo vinculando-o “ao espaço, à cidade”. Neste contexto, um dos debates que integra o fórum, *O lugar dos artistas e a gentrificação da cidade* viria a ser, nos anos seguintes, assunto-corrente na discussão das políticas públicas para o território. Cunha e Silva acreditava que as práticas artísticas poderiam dar um contributo relevante e uma visão de futuro neste domínio, apontando o interesse de vários artistas estrangeiros em viver no Porto, contribuindo para fazer da cidade “numa espécie de micro-Berlim da Europa do Sul”. Ao recorrer a esta metáfora, confirma o cosmopolitismo que projeta na cidade, bem como o desejo de conexão do Porto com as grandes cidades europeias.

6. Um desfecho

Observando que as lógicas de programação cultural e as políticas culturais desenvolvidas por Paulo Cunha e Silva no Município do Porto entre 2013 e 2015 foram decisivas para o ressurgimento de uma dinâmica cultural que ainda hoje se verifica, se sedimenta e se relaciona com outros setores, pode-se concluir que deixa uma marca no panorama cultural português.

Pode-se considerar a existência de cinco tempos da vida e da atuação profissional de Paulo Cunha e Silva. O primeiro, chamado de *Efervescência*, compreende o período 2000-2011, em que desenvolveu programação na Porto 2011-Capital Europeia da Cultura, em Serralves, na Gulbenkian, foi Presidente do Instituto das Artes (atual DG Artes) e conselheiro cultural da embaixada de Portugal em Roma. Neste período, Paulo destaca-se pela criação de um conceito transdisciplinar de programação artística, que coloca em relação as artes com os diversos domínios do saber. Esta lógica estava já subjacente à sua dissertação de doutoramento. À segunda fase, a que corresponde o ano de 2013, chamámos *Revolução*, correspondendo ao período em que se junta a Moreira na Campanha eleitoral para a presidência do Município do Porto, pensando a cidade como o principal equipamento cultural, como território de ambivalência centro/periferia em relação com as lógicas de transnacionalidade e cosmopolitismo.

A terceira fase, denominada *Senhor Cultura*, referente aos anos 2014 e 2015 (Paulo Cunha e Silva viria a falecer em novembro de 2015) é associada à concretização de uma *cidade líquida*, em permanente ativação e renovação, em que a cultura acontece em todos os lugares (não só nos espaços legitimados entretanto reativados, mas também nos campos menos institucionalizados) e os públicos se movem com a maior facilidade entre diversas propostas de fruição cultural. As memórias coletiva, cultural

e social cruzam-se nos palcos, nos museus, nas bibliotecas e noutros lugares de memória local.

A quarta fase *Pós: O Homem do Futuro* e quinta fase *Pós-pós: O agora: Ágora* correspondem a um período da vida de uma cidade que está em luto pelo seu “Ministro da Cultura”, que se vê obrigada a reposicionar e re-centralizar a gestão da cultura no âmbito governativo, mas também a elevar a figura do seu anterior vereador da cultura à de uma referência, socorrendo-se das suas memórias como linha condutora para uma política cultural autárquica sempre líquida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Fernanda Mota; Soares, Luísa Afonso & Rodrigues, Cristiana Vasconcelos (eds.) (2016). *Estudos de memória. Teoria e análise cultural*. Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Assmann, Aleida (2010). Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. In Karin Tilmans, Frank Van Vree & Jay Winter (eds.). *Performing the Past – Memory, history and identity in Modern Europe* (pp. 35-50) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bardin, Laurence (2016). *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, Pierre (2010). *A Distinção*. Lisboa: Edições 70.
- Bovone, Laura (1997). Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna. In Carlos Fortuna (ed.). *Cidade, cultura e globalização – Ensaio de sociologia* (pp. 105-120). Lisboa: Celta Editora.
- Burke, Peter (2010). Co-memorations. Performing the past. In Karin Tilmans; Frank Van Vree & Jay Winter (eds.). *Performing the Past – Memory, history and identity in Modern Europe* (pp. 105-118) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Cardini, Franco (1988). Un sociologo al Santo Sepolcro. In Maurice Halbwachs (ed.). *Memorie di Terrasanta* (pp. vii-xxiv). Venezia: Editora Arsenale.
- Carvalho, Patrícia (2013, dezembro 23). Câmara do Porto e associação Plateia discutem uso do Teatro do Campo Alegre e do Rivoli. *Público*. Acedido em <https://www.publico.pt/2013/12/23/local/noticia/camara-do-porto-e-associacao-plateia-discutem-nova-ocupacao-do-teatro-do-campo-alegre-1617364>.
- Carvalho, Patrícia (2014, julho 2). Coreógrafo Tiago Guedes escolhido para novo director do Rivoli. *Público*. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/07/02/local/noticia/coreografo-tiago-guedes-escolhido-para-novo-director-do-rivoli-1661246>.
- Carvalho, Patrícia (2014, setembro 29). Cultura em Expansão leva Cinema, performance e música ao matadouro, ao bairro e à ilha municipal. *Público*. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/09/29/local/noticia/a-cultura-em-expansao-leva-o-cinema-a-performance-e-a-musica-ao-matadouro-ao-bairro-e-a-ilha-municipal-1671009>.
- Cesari, Chiara De & Rigney, Ann (eds.) (2014). *Transnational memory: circulation, articulation, scales*. Berlim: De Gruyter.
- Connerton, Paul (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coser, Lewis (ed.) (1991). *Maurice Habwachs. On Collective Memory*. Chicago: Chicago University.
- Costa, Diego Rivadulla (2019). Os modos de memória transnacionais e o estudo da novela galega da memória. In: Cristina Tejero, & Santiago Pérez Isasi (eds). *Perspectivas críticas sobre estudos ibéricos* (pp.275-293). Galiza: Universidade de Corunha.
- Duncan, Carol (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Abingdon: Routledge.

- Ferreira, Claudino (2002). Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas. *Oficina do CES*, 167, 1-38.
- Guash, Anna Maria (2011). Cartografias de lo Global: Memórias Y Lugares. In Cristina, Pratas Cruzeiro & Rui, Oliveira Lopes (eds.). *Arte & sociedade: quinto ciclo de conferências*. (pp. 312 -321). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A Memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Hennion, Antoine (1983). Une sociologie de l'Intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés. *Sociology du Travail*, 4, 459-471.
- Janssen, Susanne & Verboord, Marc (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, (5/2), 440-446.
- Ketele, Jean-Marie & Roegiers, Xavier. (1999). *Metodologia de Recolha de Dados - Fundamentos dos Métodos de Observações, de Questionários, de Entrevistas e de Estudo de Documentos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Levy, Daniel & Sznajder, Natan (2002). Memory Unbound: The Holocaust and the formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory* 5 (1), 87-106.
- Lopes, Eliana (2010). *Programação cultural enquanto exercício de poder* (Tese de mestrado). Universidade Nova de Lisboa (FCSH), Lisboa.
- Lusa (2014, setembro 4). Teatro Rivoli, no Porto, volta a dançar a partir de 12 de Setembro. P³. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/09/04/p3/noticia/teatro-rivoli-no-porto-volta-a-dancar-a-partir-de-12-de-setembro-1821257>.
- Madeira, Cláudia (2002). *Novos Notáveis. Os programadores culturais*. Oeiras: Edições Celta.
- Mahfoud, Maria (1993). Habwachs: Memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, 4 (1/2), 285-298.
- Martins, Marta (2011). *As artes performativas na construção da memória cultural. O caso do espetáculo Vale* (Tese de mestrado em Estudos Culturais). Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.
- Middleton, David e Brown, Steve (2011). Memory and Space in the work of Maurice Halbwachs. In Peter Meusberger, Michael Heffernan & Edgar Wunder (eds.). *Cultural Memories: The Geographical Point of View* (pp. 29-50). Heidelberg: Springer.
- Melo, Alexandre (2001). *Arte*. Lisboa: Quimera.
- Mendonça, Lúcia Glicério (2014). A persistência da memória: do museu sólido ao museu líquido. In Alice Semedo, Sandra Senra & Teresa Azevedo (eds.) *Processos de Musealização. um seminário de investigação internacional* (pp. 125-142). Porto: Universidade do Porto.
- Nadais, Inês & Pinto, Mariana Correia (2014, agosto 10). Com o novo Teatro Municipal, o Porto vai “passar do 8 ao 80”. *Ípsilon*. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/07/02/local/noticia/coreografo-tiago-guedes-escolhido-para-novo-director-do-rivoli-1661246>
- Nora, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista projeto história* (10), 7-28.
- Puglisi, Maria Luísa; Franco, Barbosa (2005). *Análise de conteúdo*. Brasília: Líber Livro Editora Ltda.
- Queirós, Luís Miguel (2013, novembro 17). O Porto pode ser um laboratório político-cultural para o país. *Público*. Acedido em <https://www.publico.pt/2013/11/17/culturaipsilon/noticia/entrevista-1612770>.
- Queirós, Luís Miguel (2014, novembro 11). No Porto, o futuro é já no final do mês. *Ípsilon*. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/11/11/culturaipsilon/noticia/no-porto-o-futuro-e-ja-no-final-do-mes-1675774>.
- Silva, Augusto Santos; Babo, Eliza Pérez; Guerra, Paula (2013). Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, 12 (2), 113-131.
- Silva, Augusto Santos; Babo, Eliza Pérez & Guerra, Paula (2015). Políticas Culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, problemas e práticas* (78), 105-124.

- Silva, Helena Teixeira (2018). *751 dias – O tempo não consome a eternidade*. Porto: Edições Município do Porto.
- Silva, Paulo Cunha (1995). *O Lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal*. (Tese de Doutoramento em Ciência do Desporto). Porto: Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física da Universidade do Porto.
- Steiner, George (1992). *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água

Carlos Pinto. Doutorando do Programa Doutoral em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigador integrado no CITCEM Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) com o projeto de investigação com a referência SFRH/BD/147144/2019 intitulado QUEBRANDO A QUARTA PAREDE: A emergência e afirmação da programação artística como arte em Portugal na última década orientado pela Professora Doutora Paula Guerra. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: carlos_f_pinto@sapo.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5837-2921>.

Agradecimentos: Agradeço as profícuas sugestões de leitura e a apreciação do texto por parte da Professora Doutora Paula Guerra.

Receção: 12-03-2019

Aprovação: 26-06-2020

Citação:

Pinto, Carlos (2021). 751 Dias: Um ensaio de memória líquida. Abordagem da programação cultural de Paulo Cunha e Silva. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 85-104. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a5

JAZZ-OFF. A REVOLUÇÃO DE JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. THE REVOLUTION OF JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. LA RÉVOLUTION DE JORGE LIMA BARRETO

JAZZ OFF. LA REVOLUCIÓN DE JORGE LIMA BARRETO

André Quaresma

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Coimbra, Portugal

RESUMO: 25 de Abril de 1974 é o dia que ficou marcado como o da revolução em Portugal, mas toda a década de 1970 transporta o sentimento revolucionário. Esta constatação pode ser feita numa análise às diversas formas de expressão literária ou artística da década onde os discursos e temáticas espelham o sentimento dos autores e consequentemente da época. Jorge Lima Barreto destaca-se neste contexto, para além do discurso fortemente revolucionário, torna-se um dos maiores responsáveis pela introdução do Jazz em Portugal, e apresenta-o como estética de revolução, nascida das raízes africanas dos escravos americanos e apresentada ruidosamente como oposição ao colonialismo do regime. Lima Barreto cria uma estética de Jazz Conceptual, devidamente sustentada pela sua análise teórica e implementação prática num projeto denominado de Anar(quista) Band. A instrumentação vanguardista (com sintetizadores, registos concretos e pianos preparados) aliada a técnicas de composição indeterminísticas do minimalismo da Escola de Nova York, a utilização dos processos orientais do budismo zen ou das viagens do psedelismo americano, o registo áudio em lançamentos de edição bastante zelosa e o registo notacional com qualidades estéticas plásticas muito para além das notacionais; todas estas características tornam o trabalho de Jorge Lima Barreto nesta década fundamental para a compreensão da produção de estéticas experimentais de Portugal pós 25 de Abril.

Palavras-chave: Jorge Lima Barreto, Música Portuguesa Contemporânea, Anos 70.

ABSTRACT: April 25, 1974 is the day that will be remembered as the one of the revolution in Portugal, but the entire 1970s carry that revolutionary feeling. This realization can be attainable when we look at the various forms of literary or artistic expressions of this decade in which the speeches and thematics mimic the authors' (and consequently of the epoch) sentiment. Jorge Lima Barreto stands out in this context, in addition to his heavily revolutionary discourse, he becomes one of the main figures responsible for the introduction of Jazz in Portugal and presents it as an aesthetic of revolution, born from the African roots of American slaves and displayed loudly in opposition to the regime's colonialism. Lima Barreto creates a Conceptual Jazz aesthetic, properly supported by his theoretical analysis and practical implementation in a project called Anar(chist) Band. The avant-garde instrumentation (with synthesizers, concrete recordings and prepared pianos) combined with the indeterministic composition techniques of the New York School's minimalism, using the oriental processes of Zen Buddhism or the trips of American psychedelia, the audio records of very zealously cherished editions and the notational records with aesthetics of plastic qualities far beyond the notational ones; all these characteristics make Jorge Lima Barreto's work in this decade fundamental for understanding the production of experimental aesthetics in a young democratic Portugal.

Keywords: Jorge Lima Barreto, Contemporary Portuguese Music, The 70's.

RÉSUMÉ: Le 25 avril 1974 est le jour qui restera dans les mémoires comme celui de la révolution au Portugal, mais l'ensemble des années 1970 a porté le sentiment révolutionnaire. Ce constat peut être fait dans une analyse des différentes formes d'expression littéraire ou artistique de la décennie où les discours et les thèmes reflètent les sentiments des auteurs et par conséquent de l'époque. Jorge Lima Barreto se démarque dans ce contexte, en plus de son discours fortement révolutionnaire, il devient l'un des plus responsables de l'introduction du Jazz au Portugal, et le présente comme une esthétique de la révolution, née des racines africaines des esclaves américains et présenté bruyamment comme une opposition au colonialisme du régime. Lima Barreto crée une esthétique conceptuelle du jazz, dûment soutenue par son analyse théorique et sa mise en œuvre pratique dans le projet appelé Anar(chiste) Band. L'instrumentation d'avant-garde (avec synthétiseurs, registres de musique concrète et pianos préparés) alliée aux techniques de composition non déterministes de

musique répétitive (minimaliste) de la New York School, utilisant les procédés orientaux du bouddhisme zen ou les voyages du psychédélisme américain, les enregistrements audio d'éditions très zélées et le dossier notationnel avec des qualités esthétiques plastiques bien au-delà de celles de la notation ; toutes ces caractéristiques rendent l'œuvre de Jorge Lima Barreto de cette décennie fondamentale pour comprendre la production de l'esthétique expérimentale au Portugal après le 25 avril.

Mots-clés: Jorge Lima Barreto, Musique portugaise contemporaine, les années 70.

RESUMEN: El 25 de abril de 1974 es el día que se marcó como el de la revolución en Portugal, pero toda la década de 1970 estuvo cargada de sentimiento revolucionario. Esta observación puede hacerse en un análisis de las diferentes formas de expresión literaria o artística de la década donde los discursos y temas reflejan el sentir de los autores y en consecuencia de la época. Jorge Lima Barreto se destaca en este contexto, además de su discurso fuertemente revolucionario, se convierte en uno de los máximos responsables de la introducción del Jazz en Portugal, y lo presenta como una estética de la revolución, nacida de las raíces africanas de los esclavos americanos y presentada ruidosamente como oposición al colonialismo del régimen. Lima Barreto crea una estética de Jazz Conceptual, debidamente sustentada en su análisis teórico e implementación práctica en un proyecto llamado Anar(quista) Band. La instrumentación de vanguardia (con sintetizadores, registros concretos y pianos preparados) combinada con las técnicas compositivas indeterministas del minimalismo de la Escuela de Nueva York, el uso de los procesos orientales del budismo zen o los viajes de la psicodelia americana, la grabación de audio en muy celosos y el registro notacional con cualidades estéticas plásticas mucho más allá de las notacionales; todas estas características hacen que el trabajo de Jorge Lima Barreto en esta década sea fundamental para entender la producción de estética experimental en Portugal después del 25 de abril.

Palabras-clave: Jorge Lima Barreto, Música Portuguesa Contemporánea, años 70.

1. Ponto de partida

Jorge Lima Barreto é uma das mais importantes individualidades da música portuguesa no pós-25 de Abril de 1974, quer pela sua escrita, produção musical e experiências performativas o seu nome surge inevitavelmente nos movimentos mais experimentalistas das primeiras quatro décadas de um Portugal democrático. O nosso foco neste estudo será o início do trabalho de Lima Barreto, na década de 1970, onde teorizou e aplicou um conceito de jazz conceptual que denominou de Jazz-Off. A proximidade cronológica aliada à pouca popularidade da estética e ao atraso cultural do público são fatores que contribuem para a falta de documentação do trabalho de Lima Barreto. Por outro lado, os testemunhos dos atores envolvidos no trabalho de Lima Barreto são perspetivas fundamentais que temos o privilégio de ainda ter, tendo sido feitas várias entrevistas²⁵ a músicos charneira, tais como Rui Reininho, Manoel Barbosa ou Carlos “Zíngaro” com o intuito de esclarecer dúvidas e situações e assim completar a história que pretendemos documentar.

O jazz em Portugal começa a ganhar notoriedade com Luis Villas Boas, em 1945 inicia o seu programa de rádio e em 1950 é fundado o *Hot Clube de Portugal* – numa tentativa de Villas Boas emular o Hot Club de France fundado em 1934. Nas décadas seguintes Villas Boas continua a promover o Jazz em Portugal através de artigos na imprensa e eventos no clube por ele fundado, e o *Hot Clube de Portugal* torna-se num espaço importante onde os músicos portugueses podiam assistir a concertos, praticar esta nova estética e conhecer outros músicos com os mesmos interesses. Em 1961 nasce a Secção de Jazz da Associação Académica de Coimbra e passados três anos é fundado o *Clube de Jazz do Orfeon* – o primeiro clube de Jazz da cidade. Há, no entanto, um quase completo vazio – com exceção de casos raros, como os trabalhos do trompetista Domingos Vilaça – de produção jazzística no panorama musical português até à década seguinte. Em 1972 Jorge Lima Barreto publica o livro *Revolução do Jazz* onde descreve a situação do Jazz em Portugal, relativamente à sua divulgação refere vários problemas:

No que respeita à divulgação, está o Jazz entregue a um pobre sistema de colonização musical: inexistência absoluta de críticos, dois ou três disk-jockeys, um apresentador escolástico de TV. A exiguidade de concertos, o baixo nível deles (apoiados por amadores mal informados e de pouca cultura jazzística); a estética da divulgação girando em volta de New-Orleans, Be-bop, Blues ou Soul-music; a mitificação abusiva e burguesa de realidades do passado histórico do Jazz formulada em termos culturais-críticos estagnados e impróprios (Barreto, 1972: 315-316)

²⁵ O artigo cumpriu integralmente as diretrizes incluídas na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia (2000/C364/01), especialmente no que diz respeito ao artigo 8º "Protecção de dados pessoais", incluindo qualquer informação, privada ou profissional, relativa a uma pessoa singular identificada ou identificável (alínea a) do artigo 2º da Directiva 95/46/CE da UE). Assim, o autor obteve o expreso consentimento informado por parte dos entrevistados, possibilitando a não anonimização dos nomes dos entrevistados.

Concluindo que:

Não só os novos valores que surgem são grotescamente manobrados nessa estrutura corrupta, mas também é obrigado o amator sério a refugiar-se num auto-didactismo que é, por sinal, insuficiente (Barreto, 1972: 315-316).

Ao falar dos músicos o cenário apresentado por Lima Barreto (1972: 315-316) é também idêntico:

O problema dos músicos é o reflexo desta didática: número reduzido de interessados, paupérrima qualidade, abstenção de contactos com grandes individualidades do Jazz mundial, imitação simiesca de estilos ultrapassados, completa ausência de cultura estético-artística global (hoje imprescindível para qualquer criador de Arte) motivada por duas causas: inteligência inferior de alguns músicos ou então impossibilidade profissional da quase totalidade.

Este cenário descreve um país ainda a conhecer o jazz, da forma que consegue e com os recursos que tem. Jorge Lima Barreto refere ainda em nota que após a execução do livro teve a informação que se iria realizar o 1.º *Festival Internacional de Cascais* e que seria o primeiro grande evento de Jazz do país. Este festival ocorre em 1971 organizado por Luís Villas-Boas e traz a Portugal nomes como Miles Davis, Ornette Coleman e Dizzy Gillespie entre outros marcando o início da consolidação da produção jazzística no país. Na década de 1970 assiste-se ao nascer e evoluir de alguns projetos de Jazz, António Pinho Vargas funda o grupo *Zanarp*²⁶, *Rão Kyo*²⁷ lança o seu primeiro álbum *Malpertuis* em 1976, o grupo *Plexus*²⁸ de um Carlos “Zíngaro” pós-serviço militar em Angola regressa com uma força vanguardista e Jorge Lima Barreto funda o seu projeto *Anar Band*²⁹ com Rui Reininho.

²⁶ Quarteto de Free Jazz do Porto nos anos 1970 composto por António Pinho Vargas, José Nogueira, Artur Guedes e José Martins

²⁷ Filho de um fadista amator, integrou diversos coros a partir dos sete anos. Começou os seus estudos musicais com Vítor Santos, interessando-se mais tarde, enquanto autodidata, pela flauta de bambu. Contactou pela primeira vez com o jazz e seu repertório de *standards* ao frequentar as *jam sessions* do Hot Clube de Portugal e do Louisiana Jazz Club a partir de finais da década de 1960.

²⁸ Agrupamento musical fundado em 1967, em Lisboa, por Carlos Zíngaro, Jorge Valente, José Teixeira Lopes, Celso Carvalho, Nelson Moura e Luís Pedro Fonseca. Aquando da sua formação, o grupo tinha como referentes musicais estilos e géneros tão diversos como *free jazz*, *ragas* indianas, *blues* e o rock sinfónico. Suspendeu a sua atividade entre 1969 e 1973, devido ao facto de C. Zíngaro ter de cumprir o serviço militar, tendo desde então permanecido ativo até 1983. Novos membros foram integrados, o que se traduziu numa nova abordagem, mais marcada pelo *free jazz* europeu, pela música contemporânea e pela música eletroacústica, o que se coadunava com o contexto ideológico e político da época, uma vez que pretendia promover a liberdade criativa relativa a todos os parâmetros musicais e interpretativos.

²⁹ Projeto criado por Jorge Lima Barreto no início da década de 1970 e que passou por diferentes denominações como *Anar Jazz Group*, *Anar Conceptual Jazz* ou *Anar Jazz Trio*. O projeto pretendia ser a materialização dos conceitos jazzísticos explorados por Lima Barreto nos seus livros e artigos, tendo uma grande componente performativa na desconstrução e improvisação, conseguida através da colaboração com diferentes músicos nos concertos. Apesar das várias colaborações o projeto consolidou-se com Lima Barreto e Rui Reininho, tendo os dois lançado o seu único registo em 1977 no álbum *Anar Band*.

2. Faroleiros do obscurantismo

O início do século XX apresenta-nos um Portugal culturalmente desfasado, o regime autoritário do Estado Novo tinha características reacionárias que reagiam à novidade como se de um vírus se tratasse. Concretamente, a maioria da população vivia miseravelmente sem condições de habitação digna ou de acesso à saúde, sujeita a exploração laboral – tempo e predisposição para a cultura seriam naturalmente secundários a quem tentava sobreviver. À medida que os agregados aumentavam o costume seria as crianças mais velhas começarem a trabalhar para alimentar os mais novos. O regime criou uma educação focada na promoção da pátria e do nacionalismo, a identidade portuguesa era cunhada pelas escolas nas crianças criando uma ideia integralista genética e cultural, endeusando os feitos lusitanos e promovendo a glória do império, o ensino tinha um interesse propagandista e não educativo (Rosas, 2015). A manipulação cultural é um dos mais trágicos crimes do regime fascista de Salazar, pois encheu gerações de crenças e dogmas, gerações essas que educaram outras num círculo vicioso de nacionalismo ignorante fazendo dos portugueses no século XXI verdadeiras relíquias da Idade Média em conceitos como, por exemplo, o racismo biológico. Para além desta lavagem cerebral que provocava rejeição a estímulos internacionais, a guerra colonial – pela manutenção do império – não lidava bem com os movimentos revolucionários que alimentavam a revolução cultural da década de 1960. A música sofria as consequências, o estado promovia a identidade lusitana com o Fado, o folclore português e o nacional-cançonetismo (Guerra, 2010).

Fernando Jorge da Ponte de Lima Barreto nasce a 26 de dezembro de 1949 no Município de Vinhais, Bragança – “a região mais pobre e isolada do país” segundo as palavras do seu irmão, o ator Luís Lima Barreto. Filho de pai médico a exercer em Vinhais e mãe professora numa “escola de uma daquelas aldeias miseráveis”. Durante a sua infância o acesso a música era raro, não havia qualquer tipo de educação musical, não havia televisão e o pouco contacto seria um rádio de pilhas que se ouvia muito mal. A sua infância não seria muito diferente da de muitas outras crianças do país. Luís refere alguns episódios:

A título de curiosidade, brincávamos muito nas ruínas de um convento de freiras, anexo à casa do meu avô, e na cadeia, que era em frente; quase nunca tinha presos e o maior amigo do Jorge era um dos filhos do carcereiro, tudo gente muito pobre. Por minha influência, fazíamos muitas teatradinhas. Dias únicos e inesquecíveis (Luís Lima Barreto, entrevista).

A situação socioeconómica extremamente precária do país é a realidade da infância e adolescência dos dois irmãos, influenciando a sua forma de pensar a sociedade e a política:

Essa referência à dificuldade económica da maioria da população portuguesa é normal, convivemos na pele com esse mundo, só nos dávamos com essas pessoas e foram um lastro na nossa formação social e

política. Uma pessoa, a setenta ou sessenta anos de distância, não pode imaginar o que era. Nós fomos privilegiados, filhos de uma professora e de um médico, mas mesmo assim a vida não era fácil. Mas fez-nos muito bem essa vivência (Luís Lima Barreto, entrevista).

Mais tarde Jorge vai para o Liceu de Bragança, ficando com o seu irmão Luís no colégio e regressando para as férias que ambos passavam com os seus muitos primos. “Passeios, rio, patuscadas, mas nada de música.” Quando Luís faz 17 anos deixa de poder estar no colégio e mudam-se os dois para casa da sua avó em Chaves, Jorge teria 12 anos e ficaria entre Chaves e Vila Real até terminar o Liceu. É nesta época que Jorge desenvolve uma paixão pela leitura, nomeadamente livros policiais, “Tinha uma coleção enorme, que trocava e vendia para comprar outros”. Terá sido também nestes anos que contacta com o universo do jazz. Vítor Rua refere a influência do Dr. Vicente de Bragança no gosto pelo género – Vicente de Sousa era médico em Bragança e melómano de jazz, colecionador de álbuns, revistas e bibliografia. No início da década de 1970 viaja com Villas-Boas aos E.U.A. para assistir ao *Festival Jazz de Newport* e quando os eventos de jazz começam em Portugal, Vicente de Sousa estaria presente.

Será importante fazer uma análise a esta aparente ausência de música na infância de Jorge Lima Barreto. A realidade do país justifica a falta de acesso a música ou qualquer outro tipo de cultura e Trás-os-Montes nos anos 1960 seria muito diferente de Lisboa onde, por exemplo. Carlos “Zíngaro” era influenciado no Liceu Francês Charles Lapierre pelos seus colegas estrangeiros que “ouviam essencialmente as últimas novidades do pop rock anglo saxónico” (Guerra, 2016) e pelo próprio pai que ouvia *big bands* de jazz. Carlos “Zíngaro” conclui:

Fundamentalmente estas possibilidades de escuta e leitura antes de 1974 eram mercê de uma camada sócio económica que o permitia [...] Eu tive a sorte de poder aproveitar essa situação, que não era de todo a minha realidade familiar (Carlos “Zíngaro”, entrevista).

Ou até de Rio Maior, onde a proximidade à capital permita a um jovem Manoel Barbosa algum contacto com cultura e arte:

A minha vida na década de 1960 até 1970 (vivida em Rio Maior, província...) foi de um jovem (nasci em 1951) ávido por saber, conhecer praticamente tudo, particularmente artes visuais e não só. Fui sempre um rebelde, desconfiado, hostilizava e hostilizo o tédio. Amante da Liberdade. Comecei a pintar e a desenhar com 15, 16 anos. Li muitos livros facultados pelas célebres carrinhas da Fundação Gulbenkian. Desde os 16 ia muitas vezes a Lisboa para ver exposições, comprar livros e as revistas (Coloquio-Artes, Artes e Letras, e outras) que haviam permitidas pela censura. Mais jornais (Comércio do Funchal...), etc. Com 16, 17 anos, eu era um dos únicos três compradores (os outros dois, muito mais velhos foram presidentes da câmara post 25 de Abril) em Rio Maior, da Vida Mundial, onde lia notícias, crónicas, textos diferentes da 'normalidade' política e cultural vigente. Comprava também o Diário de Lisboa e o Século Ilustrado.

Em Lisboa, mais tarde, comprava o Memória do Elefante...Com 19 anos fui a Paris.... abriu-se-me o mundo, sobretudo o da arte!.... Foram dias e noites inesquecíveis, todos os momentos aproveitados. Ainda se sentia, cheirava Maio'68.... (Manoel Barbosa, entrevista).

Outra situação dificilmente evitável para estes jovens era a guerra colonial, uma vez que o serviço militar era obrigatório e a grande maioria dos homens acabava por se ver diretamente envolvida no conflito, regressando com consequências traumáticas que se revelavam na forma de pensar e ver o mundo e o país. “Zíngaro” será o exemplo de um artista a quem a guerra afeta a estética. O grupo *Plexus* surge com uma sonoridade influenciada por projetos como os *Greatful Dead*, *King Crimson*, *Soft Machine* ou *Hendrix*, “uma ‘salada’ feita de ‘free jazz’, blues, ragas e música sinfónica”. Depois de três anos em Angola (1970-1973) regressa e transforma o *Plexus* em “grupo radicalmente *free jazz*, estética do grito, revoltada, traumatizada”. Manoel Barbosa testemunha ainda outras práticas, como o envio compulsivo dos ideologicamente dissidentes para os teatros de guerra. A consequência comum é indubitavelmente a influência do trauma na produção criativa dos artistas:

Vivi (...desconfiado desde 1967-68) o regime consabido. Oposicionista. Ávido por ler, conhecer tudo o que fosse contra regimes totalitários. Em 1970 (com 19 anos) recebi o prémio Pintura numa grande exposição de âmbito nacional, em Lisboa, organizada pela SEIT – Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Houve um jantar de gala para entrega de prémios na (ardida) Galeria de Belém, recusei ir ao jantar. O regime já andava de olho sobre mim, descobriu porque me recusei, já em 1975 ou 1976 soube que fui enviado para a guerra colonial por vingança. Fui enviado em 1973 para um dos piores terrenos da guerra colonial, Zemba, situado na temível região dos Dembos. Foram quase dois anos vividos com desespero, medos, muitos. E com estórias e histórias incríveis. A partir de julho de 1974, o meu batalhão foi chamado para Luanda, para travar a guerrilha urbana (diferente em tudo da guerra na mata), estive nela, também com medos, aventuras, rebeldias, muita droga, álcool, faltas a compromissos militares(!) e relacionamentos sociais e artísticos em Luanda para tentar viver aquilo. Por períodos largos, em Zemba e em Luanda, decidi ser um verdadeiro 'combatente', um guerrilheiro, igualmente com bastantes estórias formidáveis...e perigosas. Regressei a Lisboa em janeiro de 1975, bastante transtornado. Aqueles três anos como militar prejudicaram, atrasaram enormemente a minha criatividade. Mas também aprendi muito, a ser resiliente em tudo, vi, vivi momentos fabulosos, comecei -- e continuo - a interessar-me por guerras, conflitos, especializo-me em estratégias, etc. (Carlos “Zíngaro”, entrevista).

Jorge Lima Barreto tem uma abordagem criativa a esta inevitabilidade, na inspeção em Vinhais finge-se de gago e quando é chamado a Lamego volta-se a fingir gago, livrando-se assim do serviço militar obrigatório e conseqüentemente da guerra colonial. Quando termina o Liceu, Jorge Lima Barreto entra na Faculdade de Direito em Lisboa, foi colega de Marcelo Rebelo de Sousa e de Helena Roseta, numa fase em que se vestia de fato e gravata. Não gostou do curso e mudou-se para o Porto.

3. A Revolução do jazz

Jorge Lima Barreto chega ao Porto na viragem da década de 1960 para a de 1970 e será nesta cidade que a sua música se consolida e se desenvolve. Estes são os primeiros momentos em que começamos a encontrar conceitos políticos e filosóficos que depois se vêm a observar ao longo da sua carreira de escrita e composição, desde logo o espírito anarquista como oposição a qualquer tipo de hierarquia ou dominação sejam elas políticas ou culturais, e os primeiros livros que escreve referem frequentemente este sentimento. Rui Reininho refere-se ao grupo de pessoas do qual os dois faziam parte da seguinte forma:

O núcleo anarca era muito forte de convicções e de *praxis*, aquele núcleo que se movimentava na baixa do Porto desde o Majestic até ao Piolho era uma gente danada e criativa, uma só ida à praia já era revolucionária porque na altura eu lembro-me de nós sermos pateados e assobiados só porque íamos de calções. O Porto é suposto ser uma cidade litoral, não é? mas no caso de se usar bermudas e o Jorge usava um daqueles Keffiyeh árabes, tudo aquilo era o chamado *provocatio ad totum*, era uma performance quase (eu arrisco a dizer) diária, e depois mais tarde com o conflito das forças organizadas, digamos, revolucionariamente, os PCs, os maoistas e não sei quê, tudo aquilo nos inspirava um conflito, claro não era uma coisa física, mas era digamos uma desinquietação intelectual muito forte (Rui Reininho, entrevista).

Este sentimento que provocava tais celebrações de liberdade era comum às expressões musicais que Lima Barreto explorava, o jazz era uma linguagem de revolução – para além de revolucionária em todos os sentidos da palavra – e mesmo os movimentos pós-modernistas da música erudita como o experimentalismo e o minimalismo são progressistas ao ponto de colocarem em causa a própria definição de música. Estas ideologias são visíveis na forma como Jorge Lima Barreto produz conteúdos musicais, desde logo o nome que dá ao seu projeto remete para o anarquismo – *Anar Band* ou *Anar Jazz Group* como é referido no livro *Revolução do Jazz* – mas também no consumo que é feito da música, um bom exemplo será o episódio recordado por Rui Reininho:

Por exemplo, pensando assim em voz alta, por um lado havia um respeito fantástico pelas vanguardas e transvanguardas, mas também lembro-me de nós irmos ver um espetáculo com coleções do Iannis Xenakis e levamos rádios de pilhas e nós próprios minávamos a própria performance, cada pessoa que chegava também intervinha, o que é estranhíssimo, as pessoas todas com um respeito enorme, pelo Xenakis acolá no Teatro da Trindade e nós, especialmente os mais miúdos, levávamos rádios portáteis com os jogos de futebol, que aquilo era domingo à tarde ou um sábado à tarde, então começávamos a pôr aquilo mais alto, quer dizer, havia ali uma vertigem quase suicidária, quase iconoclástica dentro do que começávamos a apreciar. Não era uma mitificação só, nem um respeito quase clerical pelos grandes mestres (o Luigi Nono também) mas eram momentos interessantes de facto como aquela gente aparecia no Porto a fazer os seus sons, a fazer as suas palestras, são momentos de facto únicos e que marcam, aquela vertigem

de adolescência acaba por ser o que nos forma, não é? e que nos faz de alguma maneira ser diferente (Rui Reininho, entrevista).

É neste contexto que Jorge Lima Barreto começa a produzir a sua escrita e música, o livro *Revolução do Jazz* apesar de lançado em 1973 estaria já escrito em 1971 – em nota de rodapé, ao falar do cenário jazzístico português, Jorge Lima Barreto refere “Ocorreu após a execução deste livro o *I Festival de Cascais* – primeiro grande acontecimento jazzístico no nosso país.” O evento ocorre em novembro de 1971. O projeto *Anar Band* é também referido no *Revolução do Jazz* como *Anar Jazz Group*, alínea c do capítulo XVIII – Problemas do Jazz em Portugal:

Passarei agora a falar do Anar Jazz Group pelo qual sou responsável teoricamente: A sua organização nasceu de uma necessidade de perverter esta situação aviltante do Jazz.

Não só se constata que o Jazz em Portugal é usufruto de poucos como também pertence declaradamente à tutela de estética repressiva. Atacar o Jazz clássico e desfigurado, atacar a sacralidade do termo «Jazz», atacar os sistemas de divulgação, atacar pelo método do boicote os concertos apresentados é, numa só palavra, atacar a ideologia dominante. O Anar Jazz Group é então um grupo anti-Jazz (mas este Jazz alvejado, que não se confunda com o verdadeiro Jazz, é o Jazz assimilado e corrompido). Para isso recorreu-se à instauração de uma teoria do «conceptual Jazz», absolutamente inédita e definida nos nossos panfletos e manifestos. As dificuldades de atuação têm sido imensas: economia precária, interdição policial, contra-ataque desleal da reação dos divulgadores principais, que, apesar de pretensa seriedade, recorreram à delação e ao colaboracionismo, incompreensão do público mal informado. Certo é que entre algumas massas trabalhadoras e pequeno ramo intelectual encontrou o Anar Jazz Group o apoio que necessitava. A minha tomada de posição não foi gratuita: em Viseu a Polícia proíbe o nosso concerto e a R.T.P. interdita a transmissão de um espetáculo gravado no dia 24-3-72. Apenas se demonstra como a mensagem estritamente musical pode ser transformadora do «status» social coletivo e como a reação se opõe às formas antiestéticas da nova arte musical. Os obstáculos encontrados não são de forma alguma inéditos: todos os movimentos vanguardistas e anti-formalistas os encontraram: poesia experimental, living-theater, música concreta, arte minimal e todos os ramos da Arte Pobre. Não imputamos grande valor jazzístico ao Anar Jazz Group, mas justificamos e insistimos na sua continuidade porque temos a certeza de abalar as falsas convenções que obscurecem o autêntico Jazz em Portugal. O Anar Jazz Group integra-se num movimento musical já vulgarizado no ocidente e está pronto a dar lugar ao legítimo Jazz e à democratização da estética (Barreto, 1972: 317-318).

Em 1973, Rui Reininho encontra-se na Bélgica onde pretende entrar numa academia de arte quando em troca de correspondência Jorge Lima Barreto o convence a regressar para terem “uma prática musical mais consistente”, ambos tinham convicção que o projeto poderia funcionar. Essa convicção foi crescendo com os espetáculos ao vivo que partilhavam os princípios do manifesto de Jorge Lima Barreto, ao falar dos concertos Reininho refere:

Não eram nada convencionais, havia problemas, eu acho que nessa circunstância nunca me lembro de ter sido tão vaiado em palco. Nós íamos a festivais importantes na altura, ao lado de grupos como *Zanarp*, o *Rão Kyo* também, que eram grupos de incidência mais jazzística e as nossas experiências, de facto, ali vestidos com uns fatos brancos... E na Faculdade de Economia a lista anarca (havia a lista A, a lista B uma mais próxima dos PCs outras de várias forças políticas) a lista anarca ganha ali e faz um espetáculo connosco em que de facto as pessoas, enquanto metade inventava outra metade aplaudia porque achava aquilo muito revolucionário, atiraram-nos os cisnes que estavam no jardim do cordier para cima do palco. Havia aquela coisa do piano preparado e as bolas [de ping pong] a caírem. Eram momentos... E parecendo que não, esse espetáculo acabou por ser capa do Jornal de Notícias o que é muito surpreendente, não é? Digamos uma atividade daquelas ter chegado, quer dizer, só faltava ter estado lá o raio da RTP que devia ser o único canal da altura porque de facto era muito provocatório dentro do sistema (Rui Reininho, entrevista).

Reininho acrescenta:

O Jorge quando vai tocar a Cascais no Festival Internacional de Jazz eu lembro-me que tive que separá-lo do conhecido Villas-Boas que era o organizador e houve ali um momento patético em que ele dizia 'Isto é só uma provocação! Isto nem sequer é música! Tu queres que me cubram de escarros! Isto é uma vergonha! Isto é uma vergonha!', eram momentos muito tensos e eu lembro-me até na altura do Jorge estar assim chocado 'Epá, eu venho aqui tocar e este gajo insulta-me antes de eu entrar em palco?!'. Porque ele viu o ensaio e ficou 'o que é esta tragédia que me vais fazer?'. No fundo havia ali uma amizade e uma cumplicidade e um amor pela música improvisada, mas os espetáculos eram um pouco demais, eram de facto excessivos para os comuns mortais, não era fácil e eram momentos de sofrimento.

A assistir a um destes "momentos de sofrimento" estaria Vítor Rua que, quando questionado sobre o primeiro contacto que teve com Jorge Lima Barreto, responde:

Eu tinha assistido a um concerto dos *Anar Band* e foi tão marcante que escrevi num caderno de uma aula de Psicologia: 'Eu hei-de tocar com estes músicos', e de facto pouco depois estava com o Reininho no meu grupo *GNR* e um ano depois com o Jorge Lima Barreto nos *Telectu* (Vítor Rua, entrevista).



Figura 5: *Anar Band* - Jorge Lima Barreto e Rui Reininho

Fonte: Espólio doado à Universidade de Coimbra.

4. JAZZ-OFF

A estética da música de Jorge Lima Barreto nos anos 1970 é uma matéria várias vezes abordada pelo próprio, há uma procura de desconstrução do jazz motivada pela revolta em relação à repetição e imitação das estéticas mais populares, uma conceptualização dos processos jazzísticos – como a improvisação – associado a outros conceitos da música moderna – como estruturas concretas gravadas e adulteradas em registos magnéticos – e a uma instrumentação também ela muito avançada, o *Arp Odyssey* é adquirido no ano seguinte ao seu lançamento no mercado.

Uma análise comparativa aos dois registos desta fase, os álbuns *Anar Band* e *Encounters*, ajudam a examinar a estética favorecida por Jorge Lima Barreto na primeira fase da sua carreira. À primeira vista, poderão parecer estéticas distintas devido à mudança dos músicos que acompanham Jorge Lima Barreto e conseqüentemente à sua instrumentação. Rui Reininho apresenta uma guitarra elétrica de dois braços e recursos percussivos associados a influências progressivas dentro de estéticas rock, como é exemplo o *krautrock*; por outro lado “Saheb” Sarbib é contrabaixista de jazz, com um estilo de improvisação jazzístico (a segunda música de *Encounters* – *Nightwings* – começa com um solo de baixo que faz lembrar Charles Mingus, esta estética não seria alcançável por Rui Reininho). Mas apesar desta diferença de intérpretes ser importante, é talvez a única diferença na estética dos dois

projetos. Jorge Lima Barreto refere várias vezes as capacidades de orquestração que o *Arp Odyssey* e técnicas de *re-recording* permitem e estes processos e estas tecnologias são a base da estrutura musical do compositor. Há duas figuras interpretativas, o orquestrador e o solista, sendo o orquestrador responsável pela ambiência, criando a base sonora onde o solista pode intervir. Esta estrutura não fixa os intérpretes, o facto de a orquestração ser maioritariamente responsabilidade de Lima Barreto não o impede de frequentemente assumir o papel de solista (o *Arp Odyssey* e o *Re-recording* facilitam estas sobreposições de papéis interpretativos).

Esta análise é feita com base em apenas dois álbuns, no entanto é importante sublinhar a frequência e a importância dos concertos e eventos performativos ao longo de toda a década de 1970 da dupla *Anar Band* – Jorge Lima Barreto e Rui Reininho. Para estas performances era frequente serem convidados outros intérpretes como bateristas e baixistas como Dom Lino e Luís Carlos – fazendo formações mais típicas nas estéticas rock e jazz – ou cantores como o tenor Jorge Chaminé que segundo Rui Reininho seria “importante pela sua bizzaria”. Em 1977 há um concerto na Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal, em que o *Anar Band* se apresenta como um trio com Carlos “Zíngaro” a juntar-se a Lima Barreto e a Reininho. Instala-se uma cena com músicos, espaços, atuações, experimentações associadas à vivência urbana da música experimental e ao transcurso cosmopolita (Guerra, 2020a).

Também importante será analisar as motivações que dão origem a esta estética. No início da década, Jorge Lima Barreto num dos seus primeiros encontros com Carlos “Zíngaro” propõe a ideia de criar a Associação do Conceptual Jazz, para a qual escreve o Manifesto do Conceptual Jazz com a “concordância e pontuais ajustamentos” de Zíngaro. O livro *Revolução do Jazz* apresenta no último capítulo o *Manifesto do Conceptual Jazz*:

A luta que a Cultura trava com os sistemas políticos e a falsa estabilidade social é aparentemente apaziguada pelo Estado. Apareceu no entanto, após o processo de uma guerra de frente contra o Poder instituído, uma corrente subterrânea que não pode de maneira nenhuma por ele ser tutelada ou assimilada: o antiformalismo; levado ao último grau pelas artes plásticas (exemplo: uma exposição de arte pobre de farrapos manchados de óleo); no teatro (ex: uma manifestação «living» em que os atores são meros empregados de escritório saindo de um prédio onde trabalham), no cinema (ex: um filme «Underground» cujas imagens são projeção de uma fita estragada e a sonorização uma bobine moída), na literatura (ex: um poema experimental que consiste na repetição exaustiva da letra B). Há milhões de exemplos elucidativos – a sua consumibilidade imediata pressupõe uma crise do sistema de exploração da sociedade de consumo. O sujeito consumidor mitifica numa mágica primitiva um objeto considerado desprezível igualando-o aos signos de um código tradicional que ridiculariza. A necessidade humana transformou ludicamente o círculo convencional que nos oprime. É a passagem do Homogéneo (que pressupõe sistemas fechados) ao Simultâneo (que indica a vivência

momentânea). A posição do público integrado no sistema arquetipal e conservador é o de não reconhecer valor lúdico ao quotidiano – a bestialização e a subordinação animalesca redu-lo a hábitos. A sua mágica é condicionada por tabus seculares que as elites burguesas impuseram; é, pois, uma atitude metafísica, religiosa e reacionária. Na Música processa-se o mesmo fenómeno: Pierre Henri, apresentando como objeto musical o ruído de uma porta, é tendenciosamente antiformalista. No Jazz, Ornette Coleman apresenta uma criança (que não é menino-prodígio) como baterista. Podemos considerar este facto «Jazz» dada a sua origem visceral e libertadora. Não há citação, colagem ou sistema de referência (pop music) nem objetos individualizados (concretismo) nem abstratização matemática (Música de Vanguarda): há sim uma descarga física. É isto o Jazz de hoje – um novo humanismo na Música. O Anar Jazz Group pretende introduzir na música negro-americana o que se chama de Conceptual Jazz. Deste ao Free-Jazz vai a diferença da arte informal à antiformalista. Na primeira, tal como no Free, a negação da forma surge como forma acabada; no Conceptual Jazz e no antiformalismo não há um objeto como coisa acabada – existe apenas durante a conceção. Não se confunde com a música Aleatória dada a única intenção (nem sempre subordinada ao Acaso) de violentar. Recolhemos sons que os instrumentos produzem quando estimulados, distorcemo-los numa violência puramente sensitiva e damos-os ao público como Conceptual Jazz. É válida qualquer incongruência, qualquer erro técnico, qualquer falha de memória musical, qualquer incapacidade de comunicar (mesmo ao nível altamente individualista de cada músico). Estes elementos são condicionantes do Conceptual Jazz. O objeto musical (som) é sintetizado e autonomizado – criação minimal, a soma desses objetos simples, que sistematizados perdem por absurdos todo o significado linguístico, a antiestética, a antipragmática, o antijazz são os ingredientes da nossa Arte. Na base do Conceptual Jazz está uma sinalética do Free-Jazz que articulada num discurso ilógico perde a simbologia e a infinitude estética. Criamos matrizes a partir dessa base linguística do Free e estruturamos os sons num complexo não determinado aberto a toda a criatividade e a novas estruturas. Na sua especificidade musical o conceptual jazz só pode ser entendido através de uma ótica jazzística, daí a sua propriedade terminológica de Jazz. Na sua comunicação a magia dos sons absorve o indivíduo numa participação quase religiosa – um politeísmo em que o deus são os sons e o pecado é a passividade. Para além do Free tornado produto de consumo, uma nova música: uma proposta idêntica à da Arte Pobre. Mais um golpe na ética e na pseudocultura. É o nosso regresso à primitividade africana. Na destruição não há diálogo (Barreto, 1972: 339-342).

A Associação do Conceptual Jazz não é mais que um conceito que pretendia defender uma abordagem mais aberta e vanguardista ao jazz, sendo representado pelo *Anar Band* no Porto e pelo *Plexus* (grupo de Carlos “Zíngaro”) em Lisboa. Houve ainda assim alguma implementação prática do conceito como “Zíngaro” testemunha:

Houve um primeiro encontro das duas bandas no espaço alternativo 1º ACTO em Algés em 1973, com a polémica leitura do manifesto e debate com os locais divulgadores do ‘jazz’. Este encontro limitou-se a improvisações coletivas e não de qualquer prática conjunta. De facto, e como já dito, partiu de uma ideia do Jorge Lima Barreto para contextualizar as práticas (algo diversas) das duas formações que nós liderávamos.

Tentando alguma visibilidade mediática, com alguma polémica face aos poderes instalados no que se referia ao 'jazz' enquanto idioma. De facto, a designação 'conceptual' era apenas mais um termo com pouco significado nas nossas práticas... (Carlos "Zíngaro", entrevista).

Para além da intenção de apresentar um jazz conceptual, as várias influências que conseguimos identificar em Jorge Lima Barreto também influenciam a estética dos seus trabalhos. Os livros que lança e os artigos que escreve são provas concretas da sua bagagem, não há dúvidas que Lima Barreto é um especialista em todo o jazz, com grande conhecimento em relação aos movimentos da música clássica contemporânea – experimentalismo e minimalismo – e o livro *Rock/Trip* (1975) mostra uma consciência e exploração teórica dos processos criativos do psicadelismo. Rui Reininho é testemunha na primeira pessoa destas influências, referindo:

Digamos que a minha contribuição para o universo do Jorge que era muito mais jazzístico (isto sem o mínimo de pretensão) foi também dar-lhe a conhecer outras coisas que conheci na Europa, o chamado *krautrock*, os *Kraftwerk* que já vinham de setenta e tal também e eu já tinha tido acesso a essas coisas. Portanto, aquela fusão toda é que nos fez se calhar aproximar nesse aspeto e em contrapartida eu levava com Stockhausens e com coisas assim. Acho que ali as trocas eram bastantes incendiárias... e havia também uma prática muito psicadélica – essas coisas eu acho que também não devem ter aquele rótulo do moral em cima – as experiências psicadélicas eram muito importantes. Há o advento das chamadas viagens de LSD e essas coisas todas são muito importantes para abrir portas, as tais *Doors of Perception*, o Timothy Leary e essas coisas todas. Era muito interessante e depois com contactos fora da cidade do Porto, numa certa Coimbra também, que nessa altura nós chamávamos o Nova Iorque dos pobres por brincadeira, porque era uma cidade bastante pretensiosa (Rui Reininho, entrevista).

Todas estas influências, as contribuições de vários colaboradores e as motivações de Jorge Lima Barreto tornam a sua estética muito original. Entre as "autoridades" da música experimental portuguesa, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes, por exemplo, achavam o projeto de uma sonoridade "estranhíssima" – Nunes inclusivamente pensava que eram um grupo estrangeiro. Rui Reininho refere que só bastante mais tarde viu projetos nacionais que se pudessem comparar à fusão de estéticas de *Anar Band*, apontando projetos já dos anos 1980 como *Ocaso Épico*³⁰, *A Máquina do Almoço dá Pancadas*³¹ e *Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre!*³². Interessante será referir que em 2017 a editora *Cherry Red* inclui o tema *Tarzan* do álbum *Anar Band* à

³⁰ Projeto fundado por Carlos Cordeiro (Farinha Master) com Rui Fingers, Paulo Neto, Anabela Duarte e Alberto Garcia. Lançou os EPs *Muito Obrigado* (Dansa do Som) e *Desperdícios* (edição de autor), em 1988 e 1989 respetivamente.

³¹ Projeto composto por Carlos Guilherme Nascimento, João Pires de Campos (Flak), Lívio, Luís Filipe Valentim, Rodrigo Amado; os únicos temas registados são as quatro músicas com que contribuíram para a compilação *Em Tempo Real* (1991) pela editora El Tatu.

³² Projeto criado por Jorge Ferraz, Vítor Inácio e Fernando Quaresma em Lisboa em 1986. Em 1987 Luís Coroado junta-se ao projeto e em 1989 é lançado o álbum *Free-Terminator* pela Ama Romanta. Em 1990 sai Fernando Quaresma e entram Tó Trips e Sapo (*Pop Dell'Arte*) e em 1991 é lançado o EP *Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre!*

sua antologia *Noise Reduction System (Formative European Electronica 1974-1984)* ao lado de grande parte das referências do início da música noise e industrial como *De Fabriek*, *Esplendor Geométrico*, *Asmus Tietchens*, *Klaus Schulze*, *Maurizio Bianchi* entre muitos outros. Fazendo desta forma Jorge Lima Barreto e Rui Reininho os representantes portugueses da história do *noise* e da música industrial europeia. A originalidade da estética de *Anar Band* é em grande parte responsabilidade do conceito de formações de orquestrador e solistas, mesmo quando se tentam fazer compilações de estéticas como é exemplo o álbum referido, o projeto de Jorge Lima Barreto é comparado ou com formações próximas do *rock/pop* com vocalistas e caixas de ritmos ou com experiências ambientais de sintetizadores.

Em conclusão as produções de Jorge Lima Barreto nos anos 1970 poderão ser classificadas como *Jazz Conceptual* com mecanismos e filosofias da música minimal e uma atitude *pop/rock* na vertente mais progressiva e psicadélica. O trabalho com Rui Reininho em particular, devido à destruição jazzística e à originalidade da sua instrumentação tem resultados que por vezes se aproximam das experiências com sintetizadores e instrumentos não convencionais que deram origem às estéticas do *Noise* e da *Música Industrial*. Seguindo a definição de Lima Barreto será uma estética *Jazz-Off*.



Figura 6: Jorge Lima Barreto, Rui Reininho e Carlos "Zíngaro"
Fonte: Espólio UC.

5. Improvisação, composição e notação

Os processos composicionais e consequentes respostas notacionais de Jorge Lima Barreto são nesta primeira fase da sua carreira variados, quer por necessidade, quer pelas várias experiências a diferentes abordagens.

Antes de trabalhar com sintetizadores os intérpretes seguiam partituras sonoras feitas com gravações em fitas analógicas, a ideia destes registos era a da estimulação criativa para a improvisação. Jorge Lima Barreto, na sua estética de desconstrução jazzística, privilegiava os aspetos exploratórios e performativos do método. As interpretações eram *happenings* em que a exploração da improvisação tinha em si uma qualidade performática e o conceito favorecia a (ir)repetibilidade. Nesta situação, o registo analógico como partitura mantém uma sonoridade coerente ao longo da interpretação levando os intérpretes a uma convergência melódica. Outra virtude deste tipo de partitura é a eliminação do elemento da construção musical com o qual toda a gente (intérprete e público) tem mais dificuldade em lidar, o silêncio.

Os sintetizadores trazem a necessidade da configuração do som e são inclusivamente acompanhados de *pre-sets*, registos das configurações que Lima Barreto alterava e aos quais adicionava notas manuscritas para poder replicar as sonoridades que que ia explorando. Para além destes registos, havia ainda partituras abstratas que tinham como objetivo estimular os músicos para as sonoridades que delas interpretassem. Reininho, em entrevista, descreve todos estes processos da seguinte forma:

[...] antes da utilização do Arp a pauta a seguir eram fitas analógicas com ecos e com gravações em que se alteravam os *pitchs*, as velocidades, eu lembro-me de fazer gravações de jogos de ténis, *ping pong* e tal, pelo menos a parte percussiva que era a que eu gostava mais de me dedicar, [...] Depois com aquelas anotações que vinham com o Arp, tentavam-se arranjar uns *pre-sets*, alguns vinham de fábrica, o Arp já trazia programações que eles se calhar achariam mais industrializáveis, por exemplo os *sequencers* e aquelas coisas todas. Relativamente à outra parte em que havia simultaneidade do Arp, por exemplo, com o piano muitas vezes era aleatório, o Arp funcionava como um *sequencer* dentro de uma certa cadência. As gravuras serviam como pautas porque havia ali um certo ritualismo, eu tinha essa convicção, o livro *I Ching*, de notações orientais, o Cage já tinha usado, o La Monte Young também, todo esse universo que tinha a ver com a meditação e com a ingestão de produtos psicadélicos e cogumelos, uma pessoa reagia perante as cores também, daí a grande profusão de cores da fase Silvestre Pestana que é um pouco diferente da primeira fase que é mais, não quero dizer a preto e branco, mas tem mais a ver com o impressionismo, com o Bauhaus, pronto essas estéticas. Os ensaios às vezes eram muito temáticos, digamos que, um fim de semana, pronto este fim de semana vai ser muito expressionismo alemão, vai ser muito Bauhaus, vai ser muito Metrópolis, Klingklang - lá está o *Krautrock* - e essas influências todas, o que eu posso dizer é que passamos uns meses, para não dizer uns anos muito divertidos (Rui Reininho, entrevista).

A notação musical serve os propósitos da composição e da interpretação e nos formatos mais tradicionais privilegia a repetição de uma música codificada numa pauta. A motivação criativa de Lima Barreto era a negação desta repetição: “Repetir é submeter a imaginação ao autoritarismo.” – John Cage já havia respondido esta problemática com o indeterminismo. A notação utilizada por Jorge Lima Barreto, porém, não pretende codificar o processo, mas sim estimular a interpretação, aproximando-se assim mais das pictografias de Haubenstock-Ramati³³ que das partituras indeterminísticas da Escola de Nova Iorque.

Uma partitura sonora trata-se de uma base de som, uma ambiência que pretende estimular os solistas para uma certa estética, mas que lhes permite uma criação tendencialmente original baseada no sentimento provocado ao intérprete e não em instruções. Os *pre-sets* de um sintetizador servem o mesmo propósito com a vantagem de permitirem uma manipulação dinâmica do som, durante a interpretação podem ser alterados e ajustados aumentando exponencialmente as possibilidades de composição/interpretação quando comparados com uma gravação numa fita magnética. Este dinamismo cria uma maior complexidade levando a outro género de necessidades notacionais – apesar de nos referirmos a partituras sonoras para as replicar é necessário registar os parâmetros do sintetizador, ao contrário de um registo áudio estático que apenas tem de ser posto a tocar. “Os musicogramas são estímulos visuais para improvisações *ad libidum*.”, escreve Jorge Lima Barreto no texto que acompanha o disco *Anar Band*³⁴. Estes musicogramas ou musografias servem a mesma necessidade de que os modelos referidos anteriormente, a estimulação sensorial, neste caso visual – os anteriores seriam uma estimulação sonora. Mas esta não será a única diferença, enquanto os anteriores criam a ambiência para a improvisação – como se fosse uma tela onde o solista pode improvisar, – as musografias são focadas na estimulação da improvisação em si. Trata-se de partituras abstratas com figuras geométricas, imagens, letras e mensagens apresentadas no estilo da poesia concreta, instrumentações, estruturas concretas e conotações estilísticas. A sua leitura pressupõe um ritualismo, uma abordagem de meditação e hipnose, uma procura do tribalismo ritualístico da música – a música é uma linguagem espiritual, catalisa o histerismo da fé – esta característica acompanha o Jazz desde a sua origem e a sua improvisação frequentemente procura este estado de sub ou super consciência metafísica. A experiência psicadélica pretende explorar estas viagens, as substâncias psicadélicas aumentam a capacidade sensitiva dando outras dimensões às cores e às formas. Estes mecanismos são metodicamente explanados por Lima Barreto no livro *Rock/Trip* e seriam também uma exploração que o compositor não poderia deixar de fazer nos seus estudos sobre música e composição. As musografias de *Anar Band* são feitas por Jorge Lima Barreto

³³ Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994), compositor polaco conhecido por compor partituras gráficas pictográficas.

³⁴ *Anar Band*. 1977. «Anar Band». Alvorada.

e Silvestre Pestana, existe uma por cada tema do álbum homónimo – os temas são denominados com nomes de heróis de banda desenhada e estas musografias são identificadas com a imagem de cada um desses heróis – e duas genéricas que parecem ser instruções para leituras das primeiras, com ordens ou sugestões de estruturas concretas, conotações estilísticas e técnicas de utilização. Estas partituras têm ainda a importância de permitir o registo visual da composição tornando-as objetos que podem ser registados como pautas de composições e oficializando o papel do músico como compositor.

A análise da notação do trabalho de Jorge Lima Barreto até 1980 tem como primeiro requisito a identificação dos registos por ele criados durante essa fase. O material presente no espólio doado à Universidade de Coimbra é a principal fonte de informação e foi relacionado com o registado na Sociedade Portuguesa de Autores. O registo das composições na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) é uma ação de identificação de propriedade sobre uma obra, tornando-a também uma oficialização da composição. As estéticas de improvisação privilegiadas por Lima Barreto nas suas performances eram únicas e irrepetíveis, por outro lado, registar uma composição implica uma representação gráfica que permita uma interpretação, notações com as características das Musografias possibilitam as duas situações ao fornecer estímulos e informação que apelam a uma coerência sem, no entanto, impor restrições à improvisação.

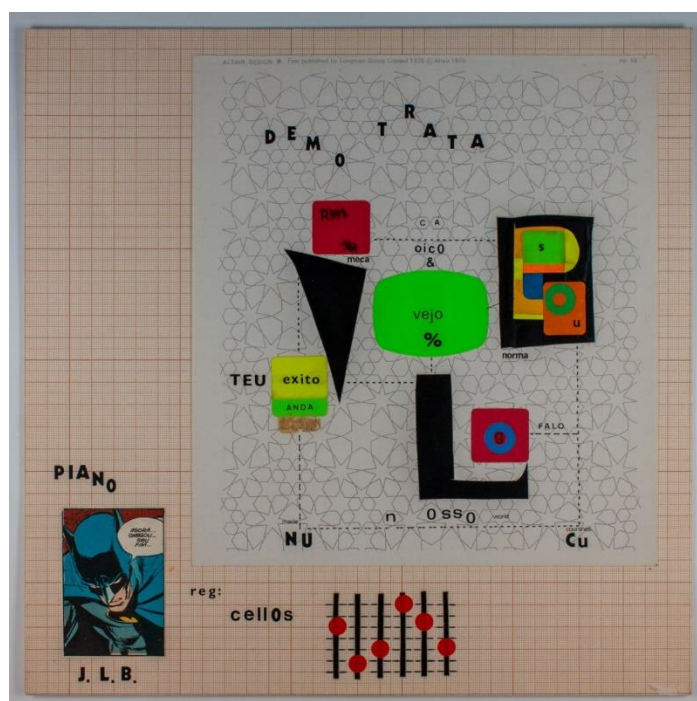


Figura 7: Musografia (partitura) do tema Batman
Fonte: Espólio UC.

6. Conclusão

Tentar posicionar um autor e compositor como Jorge Lima Barreto na história da música ajuda a sublinhar a originalidade do seu trabalho e defini-lo como uma expressão vanguardista no contexto nacional e internacional. Obviamente este posicionamento é resultado desses mesmos contextos nacionais e internacionais. Nos Trás-os-Montes esquecidos de um Portugal obscuro, Jorge Lima Barreto encontra o prazer do jazz e da literatura, a sua avidez faz com que aos 23 anos publique uma enciclopédia de jazz – *Revolução do Jazz* é uma obra escrita por um melómano. A cidade do Porto dá-lhe as pessoas e os espaços para poder desenvolver os seus conceitos – anarcas e contra-culturais – e a aquisição de instrumentação futurista – sobretudo o sintetizador *Arp Odyssey* – torna-o numa verdadeira bizarrice na sua estética musical.

Os primeiros intérpretes que encontramos a trabalhar com este sintetizador estão ligados a estéticas distintas, quer umas das outras, quer das de Lima Barreto. Desde Herbie Hancock a *Kraftwerk*, podemos notar que estas suas estéticas também são em si extremamente originais. Não havia exemplos nem normas para utilizar este tipo de instrumentação e cada um o aplicou nas suas estéticas como quis ou como pôde. Mas mais fundamental será a análise conceptual às utilizações, o conceito de *Jazz-Off* de Jorge Lima Barreto é baseado na sua cultura de jazz e de música minimal sendo o seu objetivo uma reconstrução estilística à custa dos destroços da sua destruição dos estilos populares do jazz e da pop. Este caminho é o oposto do de outros projetos que também começaram a usar esta instrumentação e que procuravam encontrar os ritmos e os tons, ao invés de os destruir. Este tipo de destruição não descaracteriza os processos jazzísticos, como a improvisação a que dão preferência, o que associado à organização em orquestração e solo dá ao projeto uma estética muito original.

Durante a década de 1970 Jorge Lima Barreto apresenta o seu trabalho em vários concertos, colaborando com diferentes músicos, poetas e artistas plásticos nas suas performances. Perante a resistência de públicos e regimes ignorantes e reacionários e em situações financeiras muito difíceis. Deixou dois registos dessa época, o álbum *Anar Band* e o *Encounters*, dois álbuns diferentes da norma, irrepetíveis e não replicáveis. Obras de arte não só do ponto de vista musical, as capas são trabalhos dos artistas plásticos Dario Alves e Abel Mendes e até as partituras são obra do artista Silvestre Pestana.

Por tudo isto Jorge Lima Barreto foi um movimento revolucionário, nascido no interior esquecido de um regime ditatorial e colonialista tornou-se num especialista de uma estética que o regime não privilegiava e transmitiu esse conhecimento na primeira obra sobre jazz em Portugal – *Revolução do Jazz* – e nos artigos que publicava na imprensa da época. Os seus concertos eram atos de rutura de normas que

chocavam os mais conservadores e entusiasmavam os mais rebeldes. A sua produção musical era a implementação dos conceitos que como crítico e pensador descrevia na sua escrita, com um cuidado quase científico nas explorações composicionais, devidamente transpostas para notações abstratas de motivação sensorial e registadas na Sociedade Portuguesa de Autores. O estudo desta produção permite uma visão bastante elucidativa da realidade de um dos mais importantes compositores de estéticas experimentais na década da revolução em Portugal. E, sobretudo, a emergência de uma cena musical muito experimental e cosmopolita que marca ainda a contemporaneidade portuguesa (Guerra, 2020b).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreto, Jorge Lima (1972). *Revolução do jazz*. Porto: Editorial Inova Limitada.
- Barreto, Jorge Lima (1975). *Rock/trip: música pop e droga*. Porto: Edições Rés.
- Félix, Pedro (2010). Plexus. In Salwa Castelo-Branco (coord.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Figueiredo, Luís (2016). *Jazz, identidade musical e o piano Jazz em Portugal*. (Tese de Doutoramento em Música – Performance Jazz). Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Guerra, Paula (2010). A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. (Tese de Doutoramento em Sociologia). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2015). Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*. 52 (4), 615-630.
- Guerra, Paula (2020a). Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In George McKay & Gina Arnold (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press.
- Guerra, Paula (2020b). Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In David Treece (ed.). *Music scenes and migrations. Space and transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic* (pp. 185-194). London: Anthem Press.
- Manso, Miguel (2021). Em Foco: António Pinho Vargas. *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa*. Disponível em: <<http://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=280>>
- Quaresma, André (2021). *Jazz-Off – A música de Jorge Lima Barreto na década de 1970*. (Tese de Mestrado em Estudos Artísticos). Coimbra: Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Rosas, Fernando (2015). *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*. Lisboa: Tinta da China.
- Veloso, Manuel Jorge / Silva, João (2010). Kyao, Rão. In Salwa Castelo-Branco (coord.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VVAA (2019). *Um JazzMan em Bragança. Braga: Teatro Municipal de Braga*. Disponível em: <https://teatromunicipal.cm-braganca.pt/pages/98?event_id=1083&fbclid=IwAR3WTqGTE0YJwdn32180mXoBV086QYqI0Aq2VyOZU3pK1nusueCOuEVhVEE>

André Quaresma. Doutorando em Estudos Artísticos. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal. E-mail: andrew.oq@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9277-545X.

Receção: 09-09-2021

Aprovação: 10-12-2021

Citação:

Quaresma, André (2021). JAZZ-OFF. A revolução de Jorge Lima Barreto. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 105-125. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a6

DISTANCIAR PARA COMPREENDER EM TEMPOS DE CRISE: O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA E O DOCUMENTÁRIO SOB O VIÉS DO ESTRANHAMENTO COGNITIVO

DISTANCE TO UNDERSTAND IN TIMES OF CRISIS: SCIENCE FICTION AND DOCUMENTARY CINEMA FROM THE PERSPECTIVE OF COGNITIVE ESTRANGEMENT

LA DISTANCE À COMPRENDRE EN TEMPS DE CRISE: SCIENCE-FICTION ET CINÉMA DOCUMENTAIRE DANS LA PERSPECTIVE DE L'ÉLOIGNEMENT COGNITIF

LA DISTANCIA PARA COMPRENDER EN TIEMPOS DE CRISIS: LA CIENCIA FICCIÓN Y EL CINE DOCUMENTAL DESDE LA PERSPECTIVA DEL EXTRAÑAMIENTO

Deborah Lemes Ribeiro

Escola Superior Artística do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Para a academia cabe a tarefa de abstrair, registrar historicamente, entender e suscitar reflexões, principalmente, em momentos de crise como o que vivemos no momento. Assim, apresentamos neste estudo uma tentativa de compreender como os gêneros cinematográficos da ficção científica e documentário se relacionam com este tempo pandêmico, na medida que a busca por estes gêneros tem se intensificado. Amparados por referenciais científicos, teorias basilares, apresentamos a história de ambos os gêneros, enquanto potencializadores de olhares críticos, localizando sua relação com períodos de crise. A constatação da arte, neste caso estudado, do cinema, como recurso de conscientização e transformação, está relacionada com um movimento dialético de estranhamento cognitivo, que inclui o processo de deslocamento do espectador de seu cotidiano, cujo distanciamento possibilita reflexão, ampliação e compreensão da sua realidade.

Palavras-chave: Estranhamento cognitivo, ficção científica, documentário, crise.

ABSTRACT: It is up to the academy the task to abstract, historically register, understand and raise reflections, especially in moments of crisis such as the one we live in at the moment. Thus, we present in this study an attempt to understand how the cinematographic genres of science fiction and documentary relate to this pandemic time, as the search for these genres has intensified. Supported by scientific references, basic theories, we present the history of both genres, as potentializers of critical looks, locating their relationship with periods of crisis. The verification of art, in this case, cinema, as a resource of awareness and transformation, is related to a dialectical movement of cognitive estrangement, which includes the process of dislocation of the spectator from his daily life, whose distancing enables reflection, expansion and understanding of his reality.

Keywords: Cognitive estrangement, science fiction, documentary, crisis.

RÉSUMÉ: C'est à l'académie que revient la tâche d'abstraire, d'enregistrer historiquement, de comprendre et de susciter des réflexions, surtout dans les moments de crise comme celui que nous vivons actuellement. Ainsi, nous présentons dans cette étude une tentative de comprendre comment les genres cinématographiques de la science-fiction et du documentaire se rapportent à cette période de pandémie, alors que la recherche de ces genres s'est intensifiée. Soutenus par des références scientifiques, des théories de base, nous présentons l'histoire des deux genres, en tant que porteurs de regards critiques, en situant leur relation avec les périodes de crise. La vérification de l'art, dans ce cas, le cinéma, comme ressource de conscience et de transformation, est liée à un mouvement dialectique d'éloignement cognitif, qui inclut le processus de dislocation du spectateur de sa vie quotidienne, dont la distanciation permet la réflexion, l'expansion et la compréhension de sa réalité.

Mots-clés: Éloignement cognitif, science-fiction, documentaire, crise.

RESUMEN: Corresponde a la academia la tarea de abstraer, registrar históricamente, comprender y plantear reflexiones, sobre todo en momentos de crisis como el que vivimos actualmente. Así, presentamos en este estudio un intento de comprender cómo se relacionan los géneros cinematográficos de la ciencia ficción y el documental con este tiempo pandémico, ya que la búsqueda de estos géneros se ha intensificado. Apoyados en referencias científicas, teorías básicas, presentamos la historia de ambos géneros, como potencializadores de miradas críticas, ubicando su relación con períodos de crisis. La constatación del arte, en este caso, del cine, como recurso de concienciación y transformación, está relacionada con un movimiento dialéctico de extrañamiento cognitivo, que incluye el proceso de dislocación del espectador de su vida cotidiana, cuyo distanciamiento posibilita la reflexión, ampliación y comprensión de su realidad.

Palabras-clave: Extrañamiento cognitivo, ciencia ficción, documental, crisis.

1. Introdução

Muito tem se falado sobre os tempos pandêmicos vividos, e sua relação com narrativas de ficção científica. Um vírus até então desconhecido, se inicia com um foco isolado, mas rapidamente se alastra pelo mundo todo, desencadeando um cenário de altas taxas de internações e mortes, e ainda, a necessidade do isolamento social, em que por períodos mais críticos, são controladas até as idas ao supermercado e farmácia. De fato, muito se assemelha a um *sci-fi* hollywoodiano. Não obstante, verificou-se³⁵ que desde o início da pandemia, o interesse nas buscas online por temáticas, livros, filmes, e séries do gênero cresceu exponencialmente, e, associa-se a isso uma busca por respostas de enfrentamento ao contexto novo. Em contrapartida, também é possível associar esta crescente no consumo de narrativas de ficção científica, uma alternativa de escapismo da realidade, preconceito com o gênero, que acontece desde as suas primeiras narrativas enquanto tal, ou ainda enquanto um subgênero da fantasia. Em um movimento oposto, o gênero do documentário, que é comumente associado a apresentação da realidade, ou de diferentes realidades, também cresce cada vez mais nas pesquisas³⁶. As produções de documentários, principalmente as amadoras, também aumentaram no cenário de realidade atípica. O confinamento, foi propício para o registro diário, bem como para exploração de criatividade, e apoio emocional para passar os dias isolados da presença física.

A hibridização do real, e do que até então era entendido enquanto uma fantasia distante, acontece no momento presente, e rompem-se as fronteiras do que de fato é mesmo inalcançável em um mundo de exploração e avanços tão desenfreados. No entanto, a relação da realidade e da ficção científica, bem como, do documentário e seu extravasamento enquanto retrato da realidade, não são novidades nas pesquisas que buscam entender esses gêneros enquanto uma importante ferramenta para compreender a sociedade. O que queremos dizer, é que o momento atual, justifica imensamente a necessidade de perceber e localizar estes interesses, mas também de nos debruçarmos no contexto histórico de surgimento destes gêneros, e sua relação com períodos de crise. Neste estudo, buscamos nos orientar por teorias basilares que localizam produções do documentário, bem como de ficção científica, enquanto possibilitadores de um olhar mais crítico, e voltado para as mudanças sociais. Este entendimento da arte, e aqui mais especificamente do cinema, enquanto potência conscientizadora e transformadora, está relacionado com um movimento dialético de estranhamento cognitivo, ou seja, de ampliar a compreensão da realidade do espectador, ao distanciá-lo da mesma.

³⁵ Disponível em < <https://trends.google.pt/trends/explore?date=today%205-y&q=Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica> >

³⁶ Disponível em < <https://trends.google.pt/trends/explore?date=today%205-y&q=Document%C3%A1rio> >

De maneira isolada, discutiremos como cada gênero tem sua oportunidade retórica de estranhamento das realidades, e suas possibilidades associativas críticas. Revisaremos as concepções teóricas de Darko Suvin (1979) e Bill Nichols (2005, 2016), que se relacionam com o estranhamento cognitivo na ficção científica e no documentário. Referimo-nos também aos postulados práticos e teóricos do teatro de Bertolt Brecht e do cinema de Serguei Eisenstein, que defendem uma arte mais política e didática, quando os processos de subjetivação do espectador são possíveis pelo choque e deslocamento do cotidiano. Concluimos que o deslocamento da realidade, permite ao espectador uma observação mais crítica da sua realidade individual, culminando em uma cognição que permite o retorno ao universo conhecido a partir de uma perspectiva diferente. Retomamos ao momento atual, de pandemia da Covid-19, e enfatizamos a necessidade de perceber o interesse por estas temáticas, que vai além de uma identificação simplista de realidades, e, tem possibilidades empreendedoras revolucionárias.

Em brevírio, o objetivo deste artigo passa pela reafirmação de possibilidades questionadoras do aparato e aparelho televisivo e cinematográfico, ou seja, pretendemos estudar as referências teóricas e empíricas dramatúrgicas que levam à conceptualização do processo de estranhamento cognitivo. Pretendemos vislumbrar as possibilidades de transformação social, através de uma análise centrada no uso de estratégias de deslocamento e conflito, propondo, assim, a percepção da diferenciação desta proposta de narrativa, em oposição a modelos narrativos convencionais.

2. Distanciar o olhar para enxergar melhor

O subtítulo acima pode parecer contrário à uma referência imediata que temos de visão apurada. Quando estamos na sala do oftalmologista, fazendo um esforço tremendo para enxergar as letrinhas que se distanciam, ou então, quando afastamos um livro para lê-lo melhor, pensamos que estamos doentes. No entanto, quando falamos sobre uma apreciação intermediada pela visão artística, não existe uma cartilha de regras fixas, que dizem sobre a saúde dos nossos olhos, ao contrário, trata-se da subjetividade de cada olhar. A essa abstração, entendemos que as interpretações são imensuráveis, tanto do artista, quanto de quem absorve aquela obra. Quando pensamos nas artes do cinema e teatro temos as narrativas clássicas, que se amparam em uma representação mais naturalista da realidade, buscando através da *mimese*, a identificação com a realidade do espectador. Em contrafluxo, somos apresentados a propostas que rompem com este fazer que imita as ações, e buscam ser uma continuação da vida. E é neste contexto que nos apoiamos nos referenciais teóricos e práticas artística que rompem com um modelo narrativo clássico, postos no cinema de Serguei Eisenstein e no teatro de Bertolt Brecht. A título exemplificativo, e nos focando na exploração da ficcionalização do documentário e do cinema, cineastas como Herzog exploram a estilização da imagem através do uso

da câmera móvel, algo que transforma as imagens de registro documental em abstração.

Com vista a uma arte comprometida politicamente com a conscientização das massas, ambos os postulados e fazeres, defendem um rompimento com o cotidiano do espectador. Tomemos como exemplo, a poesia de Brecht:

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural.
Pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural.
Nada deve parecer impossível de mudar.
(Bertolt Brecht, 1982: s/p).

Em oposição declarada aos moldes tradicionais aristotélicos, Brecht defendia que a exploração da artificialidade no teatro, assim como Eisenstein no cinema, comunicava ao espectador uma realidade totalmente construída, passível de modificação. Amparados na teoria marxista, Brecht e Eisenstein, formulavam um fazer artístico que se comprometia a distanciar, desnaturalizar, ou ainda estranhar o cotidiano do público, em um movimento dialético de recusa ao estático, que rejeita um esgotamento do fenômeno em sua aparência. Ou seja, a identificação imediata do indivíduo não é intentada, na medida em que a transparência daquilo enquanto algo alterado, tem mais potencial de olhar crítico e transformador da própria realidade.

Em Brecht temos a elaboração do teatro épico, e em Eisenstein, da montagem de atrações, que perseguem o mesmo objetivo: o estranhamento cognitivo. Para concretização deste movimento dialético em seus fazeres, utilizavam-se de diferentes recursos narrativos e organizacionais em comum, e ainda, alguns mais específicos do campo cinematográfico. É importante, para os fins deste estudo, localizar historicamente estas propostas, na medida em que compreendem momentos de crise mundial, em que existe um descontentamento com expressões artísticas que buscam a identificação imediata por parte do espectador.

Inserido no contexto pré-revolução Russa, Serguei Eisenstein integrava um grupo de artistas e revolucionários, associados ao movimento construtivista Russo que estavam descontentes com a produção cinematográfica. De acordo com Batista Júnior (2017) ainda que a monarquia tivesse tomado iniciativas para a produção autônoma, ela ainda estava muito atrelada a imitação do real. Foi a partir da

destituição do Czar Nicolau II, iniciado um novo momento para o cinema russo, que se relacionava diretamente com os ideais de uma arte a serviço da sociedade e da revolução. Com fins de entender o cinema enquanto um instrumento político e didático, muitas experimentações foram feitas neste novo momento de vanguarda artística, buscando promover transformações na cultura política e social vigente, e uma maior conscientização popular. Assim, nos remetemos às ideias de Brecht para pensar o teatro político, e a Serguei Eisenstein partindo de sua compreensão formulada sobre a arte, enquanto ferramenta capaz de mobilizar ideias revolucionárias (Ribeiro, 2021).

A reflexão sobre questões políticas vigentes, para Eisenstein, era mais acessível ao espectador, na medida em que houvesse um esforço anti-ilusionista, de transbordamento da representação realista (Ádams, 2014). Quando nega a representação realista, mas também a ilusão, reforça-se a ideia de uma construção mecânica, com fins específicos, que não busca se esconder na imagem em sincronia com o cotidiano do espectador.

Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a 'integridade' dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos (Xavier, 2005: 62).

Em suas práticas cinematográficas, o realizador buscava explorar o poder dialético da montagem não realista, por meio de rupturas com a linearidade narrativa. Eisenstein provocava interrupções nos fluxos dos acontecimentos, introduzindo elementos sonoros e narrativos exteriores a ação; utilizando um posicionamento não habitual da câmera em relação ao objeto/ator; também a relação simbólica, negando a primeira leitura literal do espectador, e ainda, na estrutura de uma montagem que acelera e retarda o tempo de cenas, bem como a repete. Tudo isso acontece no cinema deste realizador, de forma a perturbar visivelmente o universo conhecido do espectador, sem esconder a montagem, e ao contrário, a evidenciá-la.

Eisenstein postula acerca da potência de síntese do espectador, maximizada por meio da utilização de técnicas de ruptura com a realidade. A montagem de atrações proposta por Eisenstein serviu de referência posterior para o teatro épico de Brecht, pois ainda que não utilizasse a mesma terminologia, Eisenstein se referia a um estranhamento cognitivo, que envolveria o espectador por meio da atração entre os opostos, para que este então fizesse a conclusão ideológica final (Ribeiro, 2021: 52).

Como mencionado, o cinema de Eisenstein teve grande influência no teatro épico de Bertolt Brecht, e na elaboração de uma arte que resiste a representação naturalista clássica. Ambos são contemporâneos, e a Primeira Guerra Mundial tem grande peso em seus posicionamentos ideológicos de esquerda. Conforme aponta Barreto (2017), Brecht nasceu na Alemanha, e apoiou a guerra em um primeiro momento,

acreditando em uma melhoria das condições de vida no país após aquele período. Entretanto, com a vivência das mazelas da guerra, a percepção dos problemas políticos que assolavam a Alemanha, e, também ao servir enquanto enfermeiro em um hospital militar em Augsburg, Brecht redirecionou seu entendimento em torno das possibilidades de mudança social. Ao perceber a falta de politização dos soldados, se deu conta que a condição de vida estava estagnada, e necessitava de interferências que conscientizassem os indivíduos da sua condição enquanto explorados.

Vislumbrava conscientizar o homem das condições sub-humanas e provocá-lo a realizar modificações necessárias para a existência de um lugar habitável. Esta concepção foi trabalhada no final da peça *A Exceção e a Regra* (1929/1930). Nesta peça, Brecht trabalha a ideia da necessidade de reconhecer o abuso para que se possa agir sobre ele. No entanto, entendendo que o abuso é familiar e rotineiro, há a dificuldade de reconhecê-lo como tal. Neste sentido, o autor aponta a necessidade de uma interferência qualquer capaz de retirar a familiaridade já existente. E na produção desta interferência é que surge o termo estranhamento, de acordo com o dicionário alemão (Araújo, 2016 in Ribeiro, 2021: 39).

No teatro de Brecht, o palco não era uma continuação da plateia, tampouco o ator deveria entrar no personagem a tal ponto em que se confundem. Brecht discorreu de forma mais aprofundada acerca de técnicas específicas, que podem ser utilizadas para promover este efeito de estranhar o espectador, em uma série de textos, que foi publicada como livro em 1963, após a sua morte. Os estudos sobre teatro (*Schriften zum Theater / 1963*), faziam menção a interpretação exagerada do ator, sem esconder a ação fingida, *mise-en-scène* não naturalista, recursos sonoros dissonantes da ação, participação do público na ação, também, a utilização de textos projetados e narração, transparecendo a interlocução, o apoio a ação dramática exposta.

Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria tudo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar sobre uma coisa, mas, sim, a partir dessa coisa (Brecht, 2004: 41).

Além da ação orientada, como mencionado acima, Brecht também utilizava a quebra na linearidade na montagem das peças teatrais. Frequentemente, o dramaturgo dividia suas peças em atos, que não tinham comprometimento de interdependência, pois o texto no teatro épico “é um ponto de partida e não de chegada, ou seja, os atos tem de funcionar isolados, enquanto potência de reflexão. Nada neste teatro se propõe como absoluto, mas sim em circunstância” (Ribeiro, 2021: 42). O deslocamento da representação mimética da realidade é uma possibilidade do espectador de sair de si mesmo, ou seja, de negar a sua realidade cotidiana, e então transformá-la. Sobre isso, concordamos com Morales Jr (1996), quando discorre sobre o cinema de Eisenstein:

O que seria esse 'sair de si mesmo'? Seria o efeito da obra patética, levando o espectador ao 'êxtase'. Para Eisenstein, esse sair de si mesmo é uma saída da condição ordinária em que vivemos no cotidiano. Se sairmos de uma condição ordinária vamos, em contrapartida, para uma outra condição que se encontra num nível qualitativamente diferente. Não se volta ao mesmo lugar. Esse movimento é patente na concepção eisensteiniana de montagem. Essa transição para alguma coisa, diferente em qualidade em relação ao antes, é o que o cinema deve buscar (Morales Jr., 1996: 2).

Aproximamos então, o cinema de Eisenstein e o teatro de Brecht, suas propostas do fazer artístico mais didático, e a compreensão do papel da arte de “[...] lançar ao espectador inquietações, interrogações, deixar os problemas da realidade em aberto, para que um espectador ativo a transforme” (Gutierrez, 2016: 285). Atendendo aos pontos já enunciados, apontamos, neste estudo, para o modelo do estranhamento cognitivo, e seu potencial empreendedor para uma sociedade mais consciente e ativa. A relação com momentos de crise, e a força da externalização do olhar em tempos sombrios, está imediatamente relacionada com o período pandêmico que atravessamos (Guerra, 2021a). Neste sentido, passamos a seguir, a uma revisão dos gêneros cinematográficos selecionados, o documentário e a ficção científica, e sua capacidade de comunicar através do distanciamento do ponto de vista do espectador, culminando em uma postura mais crítica da sua realidade.

3. O estranhamento no documentário

Quando pensamos em estranhar, ou ainda distanciar realidades no cinema, provavelmente não é o gênero do documentário que nos vem em mente. A própria palavra, advinda do termo documento, nos remete a algo que é totalmente relacionado ao factual, ao registro do que é. Contudo, as coisas não são tão simples assim na teorização sobre esta retórica tida como não ficcional, e suas distinções das narrativas ficcionais.

Para uma melhor localização do gênero, é importante percebermos sua relação com a história do cinema, também, entendermos a sua fundamentação conceitual histórica, que continua em constante transformação, haja visto as novas formas que o documentário tem assumido nos últimos anos, e sobre isso falaremos mais à frente. A história do documentário caminha junto com o surgimento do próprio cinema, em que, nos remetemos ao primeiro filme exibido em sessão pública da história, *A saída da fábrica Lumière em Lyon / La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), de Louis Lumière. Trata-se de um registro de um dia comum, da saída de operários de uma fábrica.

Posteriormente, o cinematógrafo foi explorado enquanto um gerador de entretenimento, principalmente quando se tratava de contar histórias ficcionais. Os filmes documentais, continuavam sendo produzidos, no entanto, ficavam mais restritos a registros com finalidades científicas e antropológicas. Também eram

produzidos filmes do que era conhecido enquanto *cinema de atração*, que não trazia complexidade em sua linguagem cinematográfica, e em sua maioria possuíam apenas um curto e único plano. Ainda que façamos esse traçado da história do documentário caminhando juntamente com o surgimento do cinematógrafo, o primeiro documentário, tido como tal, data do ano de 1922. Realizado por Robert Flaherty, *Nanook – o esquimó / Nanook of the North*, registrava o dia a dia de uma família de esquimós, quase como um diário de campo, e se propunha a observar sem interferir nas ações (Ribeiro, 2021).

Esta forma de fazer documentário, que se comprometia a retratar a realidade sem intervir, foi muito questionada, pois essa nulidade perturbativa se depara com a incredulidade em muitas discussões. Também, no mesmo momento do documentário, havia uma reprovação crítica a utilização deste fazer enquanto um cinema superior, com finalidades educativas e sociais, e ainda imparciais. Este modelo que foi iniciado pelo inglês John Grierson, posteriormente sendo adotada pela escola britânica, que entendia os filmes deste gênero com particularidades de produção estilísticas, local, e formato, específicos do documentário (Nichols, 2005).

Contemporâneo a Flaherty (1922)³⁷ e Grierson³⁸, bem como a Eisenstein, também decorre as experimentações possibilitadas pela facilidade de transporte das câmeras. Destacamos o trabalho de Dziga Vertov, teórico e cineasta, que inovou na forma de fazer cinema não ficcional, e revolucionou o cinema com seu filme *O homem da câmera da filmar / Chelovek s Kino-apparatom* (1929). Vertov afirmava um cinema político, na medida em que, ainda que se comprometesse com a documentação do real na captação das imagens, moldava, por meio das imagens, um dentre muitos pontos de vista (Ribeiro, 2021).

A produção de filmes documentários teve um exponencial crescimento desde então, e se intensificou ainda mais na década de 60, quando se tornou possível a captação sonora, reforçando o ideal de extração de toda a veracidade das cenas. Neste momento, em que o cinema não ficcional deu um salto em sua trajetória, surgem diversos movimentos, que buscavam esse registro totalmente comprometido com a realidade factual. A exemplo, podemos citar o cinema Direto, de Vertov, que intentava ser uma “mosca na parede” sem interferência alguma do realizador no ato filmado. Ainda, o *Cinema Verité*, de Edgar Morin e Jean Rouch, que também perseguia esse ideal de veracidade, no entanto, se fazia valer da participação do realizador na

³⁷ Realizador a quem se reporta a realização do primeiro documentário.

³⁸ Realizador a quem se reporta a ideia de ter sido o primeiro a centrar-se num formato cinematográfico que destacava a funcionalidade educativa e social do documentário. Aliás, foi o primeiro realizador a usar a terminologia “documentário”, para descrever o seu trabalho (Ribeiro, 2021: 8).

utilização de recursos como entrevistas, conversas e opiniões expressas no filme (Ribeiro, 2021).

Ainda que a vertente cinematográfica do documentário estivesse em momento de plena expansão, os estudos acerca deste cinema ainda eram de pouca expressividade, uma vez que as teorias que discutiam os gêneros cinematográficos, ficavam mais focadas no cinema ficcional. Contudo, acompanhando as discussões da corrente pós-estruturalista que

Novas ideias foram defendidas, de forma a focar no modo de representação ao invés de preocupar-se com a separação entre ficção e documentário. Entende-se, portanto, que os estudos que se esforçavam para uma teorização do cinema ficcional, também poderiam se relacionar, ou ainda serem úteis para o cinema que se comprometia em maior escala com a representação dos fatos históricos. Isso implicou numa revisão sobre o documentário e a noção de gênero, reconhecendo-o como gênero aberto, ou ainda na noção de discurso, em diferentes formas, o que materializa os modos de representação (Ribeiro, 2021: 10).

Estudiosos como Bill Nichols, abandonam o ideal do documentário enquanto um cinema que se propõe como retrato da realidade, para entendê-lo como um modelo de representação da realidade, tal qual o cinema ficcional. Assim como os gêneros de comédia, drama, ficção científica, romance, terror e outros, o documentário também estaria mediando a realidade, com um discurso que utiliza elementos específicos, e o difere dos outros gêneros. Enquanto as narrativas ficcionais inventam personagens, e se desenvolvem menos comprometidas com os acontecimentos, o documentário, de acordo com Nichols (2005), se relaciona com o mundo histórico evidenciando determinado(s) argumento(s) distinto(s) sobre aquele recorte.

Nesse sentido Nichols esclarece que, o documentário sendo a construção de um discurso é uma ficção, porém diferentemente construído, com relevância a aspectos de ética, estrutura, estratégias, estilos, e outros, de forma a caracterizá-lo como um domínio institucional particular. Para o autor não é adequado equiparar documentário e ficção entendendo apenas como construções discursivas, é necessário reconhecer as distintas especificidades que os caracterizam (Ribeiro, 2021: 10).

Além disso, ao defender a ideia do documentário enquanto interpretação intermediada do mundo, refutando o realismo documental, Nichols lança mão da ideia de diferentes modos de representação, que diferem a abordagem dentro do próprio documentário, diferindo nos modelos de argumentação apontada para o mundo histórico. Neste sentido, o autor destaca a importância da relação entre realizador e fato filmado, a fim de perceber as infinitas possibilidades de construção do discurso. Entendido enquanto representação, que tem intencionalidade, o documentário passa a ter um potencial mais crítico, de acordo com Nichols (2005), pois rompe com a ideia de apresentação da realidade cingida, enquanto retrato universal.

Fazendo menção a estas diferentes formas de comunicar no filme documentário, Nichols elabora o conceito da *voz do documentário*, que “fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.” (Nichols, 2005: 46). Direcionado por este processo de tomada de decisões do realizador do filme documentário, e suas distinções enquanto representação de realidades históricas, o estudioso apresenta seis modos de representação observados até então na história deste modelo cinematográfico, nomeadamente, os modos: *poético*, *expositivo*, *observacional*, *participativo*, *reflexivo* e *performativo*. Estes modos, localizados historicamente por Nichols, se diferem entre si, na forma como operam a relação narrativa/realidade, ou seja, nas deliberações técnicas tomadas pelo realizador, bem como, no seu tratamento. Importante mencionar, que, quando elabora essa distinção, Nichols não pretende isolar cada modo, e esclarece que ainda que haja uma predominância da obra em determinado modelo, podem ser observados traços comuns de outro modelo apresentado.

Para os fins deste estudo, com vistas a práticas que pretendem estranhar a realidade do espectador, voltamo-nos para o modo *reflexivo*, que, de acordo com Nichols, data dos anos 70 e 80, e se referencia na proposta do estranhamento cognitivo de Bertolt Brecht. Os documentários associados a este modo se propõem a promover determinados efeitos de distanciamento, e tomam como perspectiva principal, a relação entre o realizador e o espectador, centrando-se na construção filmica, e incorporando o processo de concepção da narrativa, bem como reconstruções, meta-textualidades, encenações, problemáticas da produção.

O documentário que se propõe reflexivo interessa-se mais pelo próprio processo de representação do mundo exterior, de forma a não o estancar apenas pela sua própria factualidade. Pelo contrário, esta proposta busca uma representação desnuda em suas artificialidades, que se revela como tal, de forma a não introduzir no espectador o que se pretende de forma identitária, mas sim extrair do mesmo uma oscilação entre identificação e desconfiança, a possibilitar um movimento autorreflexivo individual. Este desvio proposto pelo modo reflexivo, ambiciona representar o real na medida em que o contesta, tanto em suas características filmicas, quanto na expectativa de quem o assiste (Ribeiro, 2021: 15).

Existe neste modelo, assim como no teatro de Brecht, e cinema de Eisenstein, a exploração do objeto filmico enquanto algo fabricado, estilizado, contestando o realismo esperado do documentário, para atingir uma cognição real no espectador. O documentário, mesmo em seu modo *observacional*, que pretende uma fidelidade do que se vê aos factos filmados, pode distanciar o cotidiano do espectador, ao mostrar diferentes realidades, abordando questões sociais e políticas, e desta forma surtir efeitos práticos de mudança social, advindas da reflexão do espectador. No entanto, a repercussão do modo *reflexivo* no espectador está mais relacionada a uma leitura, e problematização da sua própria realidade. O distanciamento, ou ainda,

estranhamento promovido por esta forma de fazer documentário específica, coloca o espectador envolvido naquela representação da realidade exposta, e proporciona uma ponderação dos seus atos presentes.

Trata-se, no modo *reflexivo*, de uma maior possibilidade de problematizar o aqui e o agora, e se colocar enquanto sujeito da ação, não no sentido de mudar a realidade futura, em ações humanitárias, políticas, ecológicas e outras, mas sim, a entender o papel estrutural que o próprio espectador já exerce na sociedade, seja ele de opressor ou oprimido. O papel do distanciamento aqui, vem a serviço de empreender a postura mais crítica, o olhar que problematiza, quando possibilita esse deslocamento momentâneo. Quando pensamos na contemporaneidade, e a transformação do documentário desde os seus primeiros momentos, é possível afirmar que este é um gênero que se encontra em constante mudanças, a romper cada vez mais as fronteiras com o cinema de ficção, e inclusive as incorporando em suas retóricas, e vice e versa.

O *mockumentary*, ou ainda, *falso documentário*, é um destes exemplos, na medida em que comunica um acontecimento inventado, ficcional, mas utiliza da retórica do documentário para transmitir aquela narrativa. A produção desta nova forma de difusão das retóricas tem crescido no cinema e na televisão, e também se configura enquanto um importante objeto de estudo.

Craig Hight busca compreender esta nova forma híbrida de cinema ficcional e documental, e a define como uma obra que simula um documentário, ou seja, uma história inventada que se apropria dos códigos e convenções que até então eram assinalados ao cinema não ficcional. É possível identificar uma tendência política emergente nesta nova categoria fílmica, que se compromete coma crítica social através de um humor irônico, apresentando fatos que pareciam até então implausíveis, sob a retórica documental. Hight identifica esta adaptação discursiva do cinema ficcional com objetivos semelhantes ao documentário, o de discutir a realidade. O autor postula sobre a crescente produção de falsos documentários como um sintoma da perda de força do discurso do documentário tradicional, portanto, encara esse novo modelo discursivo híbrido com potência de inferir mais concretamente no tocante da reflexividade crítica do espectador (Hight *in* Ribeiro, 2021: 16).

Com os direcionamentos deste estudo, de pensar em um cinema que viabiliza o estranhamento cognitivo, traçamos um paralelo entre este comportamento híbrido do documentário e da ficção, e o *modo reflexivo* elaborado por Nichols. Ainda que se paute em uma narrativa totalmente ficcional, a utilização dos recursos metodológicos do documentário, enfatiza a importância de incluir nos estudos documentários, esta nova categoria, que reflete as transformações nas demandas da agenda contemporânea, que evidencia um período de extremas mudanças oriundas da revolução digital, e mais ainda, de um período específico de crise mundial. De acordo com Hight (2016), a forma como os indivíduos se relacionam com a realidade

tem se transformado, e a crescente procura por estas narrativas híbridas pode se caracterizar enquanto um potente reflexo desta mudança, bem como, demonstrar a facilidade com que a não-ficção pode ser transformada.

Neste sentido, reafirmamos que o documentário, em seu primeiro entendimento, constitui em importante recurso para aproximar realidades distintas, e nos identificarmos enquanto seres humanos, porém, podemos também atribuir a este gênero cinematográfico a função de distanciar-nos dos objetos filmados, aproximando-nos de uma crítica da nossa própria realidade. Com esta perspectiva, passamos agora a exploração do gênero da ficção científica, continuando neste movimento de inverter a associação clássica com a qual estamos habituados dentro de cada gênero. Se nos distanciamos com o documentário, seguimos para a identificação noutros tempos, ou em outros planetas.

4. A cognição na ficção científica

Desde o surgimento da Ficção Científica, sua definição como gênero, ou ainda subgênero narrativo, tem sido alvo de debates e discussões entre os teóricos do tema. O que inclui a própria categorização no que diz respeito aos limites entre a fantasia e a realidade, bem como, elementos necessários para que uma história possua esta categorização. No estudo do cinema *sci-fi* e suas possibilidades de cognição, é importante também o apoio nas teorias que se comprometem com a literatura do gênero. Foi no início do século XX, que a ficção científica teve um maior progresso no meio visual, no entanto, não podemos deixar de lembrar os escritores do século XIX, H.G. Wells e Júlio Verne, que foram referência no universo de leitura e estudo do campo da ficção científica, e inspiraram a obra considerada pioneira no cinema de mesmo gênero, o filme *Viagem à Lua / Le voyage dans la lune* (1902), de Georges Méliès.

Adam Roberts identifica algumas descrições de Ficção Científica, como a de Isaac Asimov (1983), teórico e escritor do tema, que define a ficção científica como uma literatura que dialoga com as respostas humanas, sobre as mudanças científicas e tecnológicas de seu tempo. Também Judith Merrill (1971) apresenta a ficção científica com um caráter especulativo, que se vale do método científico tradicional para tornar a fantasia mais palpável (Roberts, 2018).

O próprio Roberts, relaciona o surgimento do gênero com a Reforma protestante da igreja católica, e explana sobre uma tendência substitutiva do elemento mágico presente nas narrativas fantásticas até então, por referências mais materialistas, pautadas no universo científico e tecnológico, mesmo que de formas mais sucintas, imbricadas. Para o autor, a dicotomia entre a magia católica e a racionalidade humanista protestante é necessária para a dialética entre os dois ambientes que acompanham o surgimento da ficção científica, e para a delimitação e distinção da

fantasia e ficção científica. Neste sentido, é apresentada uma teoria crítica acerca da história da ficção científica orientada por preceitos religiosos e místicos, tanto no que se refere a sua consolidação, como a sua negação.

Nesta teorização mais contemporânea sobre a Ficção científica, o processo dialético é historicamente construído e afirmado mediante a binaridade entre o que transcende ou não, as leis físicas, e na sequência, uma interpenetração de ambos. “A maneira como escritores de FC utilizam estratégias realistas, e o próprio realismo, estão sempre condicionados pelo tipo de construção imaginativo- especulativa que caracteriza a FC” (Roberts, 2018: 60).

Ainda, segundo Roberts, foi o escritor Phillip K. Dick que propôs uma definição que parte da necessidade de um deslocamento conceitual. Trata-se de um desvio do tempo e/ou lugar presente do espectador, mas que possibilite o olhar de volta, ao se utilizar de mecanismos de distanciamento ainda que não de todo justificáveis, mas palpáveis ao leitor. Entretanto, o autor desconsidera as narrativas que fazem viagens temporais ao futuro, pela impossibilidade do deslocamento, já que ainda não ocorreram. Mesmo com esta reserva, a proposta conceitual do autor, integra importante e atual vertente teórica que tem mais potencialidades de reflexão social crítica, ao identificar também o receptor da história e seu contexto, como importantes para verificação do gênero.

Nesta perspectiva de pensar o gênero como propulsor de um pensamento mais crítico, localizamos um dos mais influentes teóricos contemporâneos acerca da ficção científica, e indispensável para esta explanação, que é Darko Suvin. O autor elabora de forma aprofundada sobre as características próprias do gênero, que o diferenciam da literatura considerada fantástica, e possibilitam um discernimento mais crítico, por meio do movimento dialético de estranhamento cognitivo. Suvin também se refere a um elemento novo ao universo conhecido do leitor, ou no caso do cinema, o espectador, como um dos componentes básicos para conferir a inserção de uma narrativa no gênero da ficção científica. Apesar da hegemonia teórica existente entre diversos estudiosos, Suvin inova elaborando o conceito de *Novum*, apresentando as características básicas para que uma narrativa seja considerada ficção científica.

Além disso, clarifica a necessidade de um estranhamento cognitivo pelo espectador que gere a possibilidade de um processo dialético de análise do presente. De acordo com Suvin,

[...] se alguém considerar apenas a diferença genérica da FC a presença de um *novum* narrativo (a *persona dramatis* e/ou seu contexto) significativamente diferente do que é a norma na ficção ‘naturalista’ ou empiricista, será constatado que a FC tem um parentesco interessante e próximo com outros subgêneros literários que floresce em diferentes épocas e lugares da história literária (Suvin, 1979: 4).

No intento de delimitar o campo da ficção científica, e diferenciá-lo de uma narrativa que recorre ao distanciamento da realidade por meio da fantasia, o autor propõe o entendimento da narrativa de ficção científica como a literatura do estranhamento cognitivo. Refere-se então, a presença de uma novidade estranha ao mundo empírico, relacionada com o conteúdo da narrativa, com a presença de elementos desconhecidos e descolados da realidade, mas que permita uma interlocução com a realidade, de forma a propiciar uma sintetização analítica mais crítica.

Em 1979, Suvin elaborou seu postulado sobre a ficção científica, e até os dias atuais é um dos autores mais referenciados neste campo, e nas diversas manifestações artísticas com esta narrativa. Diversos autores contemporâneos da ficção científica, propõem diferentes deslocamentos à teoria de Darko Suvin, e nos referenciamos a dois estudiosos que dialogam com esta teoria, a saber, Carl Freedman (2000) e Seo-Young Chu (2010). Ambos são autores que discorreram sobre a ficção científica e sua relação com o estranhamento cognitivo, de forma a apresentar possibilidades de flexibilizar o que Suvin enquadrava como o elemento *Novum*.

Neste sentido, argumentam sobre a ampliação a configuração não-mimética do *Novum* proposto por Suvin. O estranhamento proposto pela ficção científica é entendido por estes autores, como um meio para a representação da realidade, o que sugere que, os objetos de representação presentes no texto, não precisam ser inventados para que haja o estranhamento. Chu (2010) inclusive utiliza a expressão “referentes cognitivamente estranhos”, para desassociar o processo do estranhamento da ambientação ou ainda dos personagens presentes no texto. O estranhamento estaria nos objetos representados e não no texto, exatamente. Este último se valeria de recursos estéticos para potencializar o referente cognitivamente estranho.

Freedman (2000) também problematiza a não-mimetização proposta por Suvin, e considera que é justamente nesta representação do real que se encontra o estranhamento cognitivo. Em sua teoria, apresenta um deslocamento dos ideais de “mundos reais”, sob o entendimento de que o estranhamento é possível quando o texto faz menção a uma representação imaginária, que não se orienta por meio das concepções materiais realistas. Esclarece que os universos, real e imaginário podem se conectar, desde que o irreal tenha uma relação racional com seu objeto, assim como o real apresente elementos hipotéticos com continuidade ou não no mundo imaginário. É com esta ideia que Freedman considera a ficção científica como uma tendência narrativa, que pode ser utilizada em diversos textos, em maior ou menor proporção. Apesar das divergências apresentadas, é importante para esta explanação, que percebamos a convergência analítica dos autores, que reside na apresentação da dialética presente entre o estranhamento e a cognição.

Quando nos remetemos ao universo do cinema, a discussão acerca dos gêneros cinematográficos também apresenta uma ampla diversidade no que diz respeito ao seu enquadramento e categorização. Cornea (2007) esclarece que quando se remete ao estudo da ficção científica enquanto categoria cinematográfica, os padrões estabelecidos voltados para o cinema Hollywoodiano, que remontam ao *realismo clássico*, podem ser limitantes. A ficção científica, quando comparada aos outros gêneros cinematográficos, tem uma maior particularidade de análise categórica, na medida em que transita entre fantasia e realidade. Paralelamente a esta crítica, que aponta para uma dificuldade maior da ficção científica em se solidificar enquanto gênero cinematográfico, a autora esclarece a sua potencialidade simbiótica de intercâmbio com outros gêneros cinematográficos. A esta interconexão, a ficção científica pode permanecer como um gênero ativo, de maior protagonismo de um título, o que acarreta a sua associação pelo espectador; ou ainda de forma a se apresentar como retórica discursiva presente em filmes com maior representatividade localizada em outro gênero.

Quando pensamos na ficção científica, e sua interlocução entre a fantasia e realidade, é proposto também uma forma de expressão que busca nos elementos irrealis um suporte para representar um movimento social real, ou ainda os possíveis reflexos e consequências do presente, materializados através do discurso imagético no cinema (Ribeiro, 2021: 29).

Neste sentido, a ficção científica é tida como um gênero que apresenta maiores possibilidades vanguardistas aos limites fronteiros genéricos, na medida em que dentro da sua própria gênese já surge como um cinema que utiliza a retórica do realismo, bem como da fantasia. É um cinema que, de acordo com Mazierska e Suppia (2016), apresenta um potencial de progresso revolucionário, que possibilita uma leitura mais crítica do espectador, na direção da ruptura com um sistema dominante. E é com esta perspectiva que se aproxima dos estudos e teorias acerca da crítica social, como o Marxismo. Ao realizar um diálogo que identifica o gênero da ficção científica no cinema, e seu potencial de reflexão do presente através da imaginação do futuro, diversos autores tais como Annette Kuhn, Csicsery-Ronay, Mark Bould, Alfredo Suppia, apontam para uma tendência socialista presente no cinema de ficção científica, e se comunicam diretamente com as propostas de tipificação genérica da literatura que também argumentam sobre este potencial progressista do gênero (Ribeiro, 2021).

Neste direcionamento exposto, entendemos que o cinema de ficção científica, assim como a literatura, possibilita ao espectador um olhar que se volta para o futuro, para configurar o presente, ou ainda, vai a outros planetas, provocando uma problematização identitária, ao extravasar o mundo conhecido do indivíduo. Em entrevista ao jornal Nexo, que buscou compreender este aumento no consumo de narrativas de ficção científica, o jornalista e estudioso Alysson Oliveira afirma que,

ainda que este gênero narrativo possa se assemelhar ao presente, a crise atual, existe uma outra camada de tensão que está exposta em muitos filmes e livros de ficção científica, e que não acalenta o leitor e o espectador.

Por mais que tentem imaginar um outro tipo de sociedade, um outro modo de produção, todos os escritores e escritoras - de qualquer gênero - esbarram em algo intransponível: nossa organização socioeconômica. [...] Acho que a leitura da ficção científica nos dá, nem que seja momentaneamente, uma outra possibilidade de mundo (Oliveira, 2021: s/p).

As potencialidades do gênero de ficção científica portanto, vão além de ser um entretenimento que apenas desloca o espectador de sua familiaridade, e o possibilita o descanso de uma realidade que é ou está em crise. Ou ainda, de compreensão identitária a fins de compreender o momento de Covid-19. A superação desta própria crise, no presente, está associada a uma conscientização disruptiva ao modelo econômico dominante, vigente, que pode ser facilitada quando se externaliza o olhar por intermédio do *sci-fi*. Assim sendo, quando pensamos nos momentos atuais, e o aumento no interesse por temáticas que envolvam a ficção científica, é importante a compreensão deste gênero e seus potenciais críticos, mesmo quando as narrativas se aproximam do cenário atual, pandêmico. O deslocamento cognitivo que este gênero faz, analisado sob a perspectiva do estranhamento cognitivo, vai para além do que se percebe imediatamente na história, pois não se trata de um apocalipse, tal qual o retratado no filme, nem de uma invasão zumbi, mas sim de uma metatextualidade para que possamos compreender a necessidade de rompimento estrutural. Ainda que atualmente, a ficção científica possa parecer trazer respostas imediatas, ela tem um potencial maior de suscitar dúvidas e questionamentos mais amplos.

5. Conclusão

A história nos tem evidenciado que a cada tempo um desafio se coloca a ser vivido, estimulando a busca de uma movimentação humana para a reflexão e respostas a novas demandas. Sob este movimento, também a academia se debruça sobre as produções históricas disponíveis, colocando seu conhecimento a disposição do entendimento que subjaz a constante busca de novas indagações e respostas. O universo da produção historicamente construída e disponível, aliada às práticas evidenciadas vão dando corpo a novas produções. Neste sentido, a arte tem se colocado como um recurso que promove a reflexão, entendimento e possibilita a transformação social (Guerra, 2021b).

Vivemos em período de crise de pandemia da Covid-19, em que, face ao medo do desconhecido, isolamento social, e crises no sistema de saúde, político e econômico, observa-se uma mudança no perfil de comportamento de produções cinematográficas e interesse de consumo, que cresce em torno de narrativas de

ficção científica, bem como de documentários que registram esse momento histórico. Neste estudo, afirmamos a necessidade de compreender a formulação e transformação destes gêneros historicamente, em revisão teórica, para perceber a sua relação com momentos de crise. Concluímos que ambos os gêneros, documentário e ficção científica, podem apresentar a perspectiva de inserir na sociedade um sujeito mais ativo em relação a realidades críticas distintas. Assim sendo, foi oportuno realizar este compêndio, para entendermos estas conexões e os potenciais a serem explorados neste momento de crise pontual, que extrapolam a problematização imediata, da pandemia isoladamente.

Gêneros cinematográficos como a ficção científica e documentário, tem o potencial de levar o espectador a pensar a realidade que vive, de forma questionadora. Percebemos que a ficção científica desloca o espectador imediatamente, e apresenta uma grande possibilidade de aproximá-lo da sua realidade. O documentário, que se presume ser instantaneamente um gênero de familiaridade e aproximação, revela-se enquanto um mecanismo que também pode estranhar o espectador, com vistas a uma reflexividade que extrapola a fatualidade abordada.

Tratam-se de gêneros aliados da mudança social, que, no momento oportuno de crescimento e transformação de suas estratégias, inclusive se hibridizam cada vez mais de forma a potencializar o efeito de deslocamento da realidade para provocar uma cognição. As características do documentário contemporâneo têm sido reformuladas, e se aproximam cada vez mais das retóricas ficcionais, bem como da ficção científica e sua necessidade de se adequar ao elemento *novum*. A exemplo, citamos a crescente produção de falsos documentários, que possibilitam uma hibridização retórica também com a ficção científica, quando simulam acontecimentos ficcionais em outros planetas ou tempos, que transmite veracidade pela sua abordagem.

Neste estudo, então, focamos na análise destes gêneros sob a perspectiva do estranhamento cognitivo, que permite que, embora seja apresentado na tela conteúdos que fogem aparentemente ao cotidiano do espectador, na verdade tratam de uma intenção de deslocamento, para que ocorra uma percepção crítica subjetiva por parte do espectador. A referência ao estranhamento está em relação ao tempo em que a proposta foi criada, no entanto, se alinha ao momento de crise pandêmica em que vivemos, quando é potencializada a busca por estes gêneros cinematográficos, que possibilitam um olhar distanciado, que pode gerar a reflexão e caminhos para a transformação, num sentido de subjetividade e atuação sobre a coletividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ádams, Marcelo (2014) EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade. *Revista Cena em Movimento*, (4).
- Araújo, Nelson (Ed.) (2016). *Cinema Português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Batista J. R, Natalício (2017). Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. *Revista Lutas Sociais*, 21 (39), 64-76.
- Brecht, Bertolt (1982). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Elo Editora.
- Brecht, Bertolt (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cornea, Christine (2007). *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Freedman, Carl (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Guerra, Paula (2021a). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 33, 171-197.
- Guerra, Paula (2021b). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138.
- Gutierrez, Maria Alzuguir (2016). Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht. In Sofia Sampaio, Filipe Reis & Gonçalo Mota (eds). *Atas do V Encontro Anual da Associação de investigadores de Imagem em Movimento* (pp.251-260). Lisboa: ISCTE- IUL.
- Mazierska, Ewa & Suppia, Alfredo (2016). *Red alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Moura Barreto, Luciana (2017). *Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico*. (Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica) São Paulo: Programa de Pós graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-São Paulo.
- Morales Junior, Wagner Perez (1996). A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov. *Revista Eletrônica Logos*. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/13177/10095>
- Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Nichols, Bill (2016). Foreword. In Daniel Marcus & Semin Kara (eds.), *Contemporary Documentary*. Nova Iorque: Routledge.
- Oliveira, Alysson (2021). Como a ficção científica ilumina a realidade pandêmica. *Nexo Jornal*. Disponível em < <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2021/03/26/Como-a-ficção-cientifica-ilumina-a-realidade-pandemica>
- Ribeiro, Deborah Lemes. (2021). *O estranhamento cognitivo no cinema de Werner Herzog: As retóricas do documentário e da ficção científica nos filmes Lições da escuridão e Além do azul selvagem* (Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos). Porto, Portugal: Escola Superior Artística do Porto.
- Roberts, Adam (2018). *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Seoman.
- Seo-Young, Chu (2010). *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Connecticut: Yale University Press.
- Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Deborah Lemes Ribeiro. Mestre em Realização – Cinema e Televisão, pela Escola Superior Artística do Porto. Graduada em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, Paraná/BR, em 2012. Foi bolsista do Projeto de Iniciação à Pesquisa (PIBIC) nos programas da mesma universidade, nos anos de 2010 a 2012. Escola Superior Artística do Porto, Largo de São Domingos, 4050-545, Porto, Portugal. E-mail: dhlemes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6830-8480.

Receção: 19-11-2021

Aprovação: 31-12-2021

Citação:

Ribeiro, Deborah Lemes (2021). Distanciar para compreender em tempos de crise: o cinema de ficção científica e o documentário sob o viés do estranhamento cognitivo. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3),pp. 126-145. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a7

Reg

istos

d e

Pes

quisa

REPENSAR AS ESTRATÉGIAS DE LITERACIA MEDIÁTICA E DIGITAL: INTENCIONALIDADE CÍVICA ALIADA AO CIVIC DESIGN

RETHINKING MEDIA AND DIGITAL LITERACY STRATEGIES: CIVIC INTENTIONALITY ALLIED WITH CIVIC DESIGN

REPENSER LES STRATÉGIES D'ALPHABÉTISATION NUMÉRIQUE: L'INTENTIONNALITÉ CIVIQUE ALLIÉE À LA CIVIC DESIGN

REPENSAR LAS ESTRATEGIAS DE ALFABETIZACIÓN MEDIÁTICA Y DIGITAL: INTENCIONALIDAD CÍVICA ALIADA CON CIVIC DESIGN

Daniela Ferreira da Silva

Universidade do Minho, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Nesta breve reflexão pretendemos debruçar-nos sobre as intervenções pedagógicas de literacia mediática e digital. É certo que o ambiente digital facilita a participação cívica, na medida em que oferece espaços de expressão política e artística e dá luz às experiências pessoais, mas peca, por vezes, em efetivar uma participação cívica quando se promove uma leitura espetacularizada e superficial da realidade. Numa altura em que vemos brotar centenas de manifestação juvenis nas ruas e nas redes sociais contra a inação política face à crise climática, é necessário que as intervenções pedagógicas sejam aplicadas com um olhar atento no impacto que terão fora da sala de aula. As intervenções devem seguir motivações humanistas, promovendo o contacto ativo com as comunidades e o bem comum.

Palavras-chave: literacia mediática, literacia digital, intencionalidade cívica, juventude.

ABSTRACT: In this brief reflection, we intend to focus on media and digital literacy interventions. The digital environment indeed facilitates civic participation, insofar as it offers spaces for political and artistic expression and gives light to personal experiences. However, sometimes they fail to affect civic participation when a spectacular and superficial reading of reality is promoted. At a time when we see hundreds of youth demonstrations sprouting in the streets and on social networks against political inaction in the face of the climate crisis, pedagogical interventions must be applied with a careful eye on the impact they will have outside the classroom. Interventions must follow humanistic motivations, promoting active contact with communities and the common good.

Keywords: media literacy, digital literacy, civic intentionality, youth.

RÉSUMÉ: Dans cette brève réflexion, nous avons l'intention de nous concentrer sur les interventions pédagogiques en littératie médiatique et littératie numérique. Il est vrai que l'environnement numérique facilite la participation citoyenne, dans la mesure où il offre des espaces d'expression politique et artistique et met en lumière des expériences personnelles. Cependant, en promouvant une lecture superficielle et spectaculaire de la réalité, ils échouent à promouvoir une participation effective. A l'heure où l'on voit germer des centaines de manifestations de jeunes dans les rues et sur les réseaux sociaux contre l'inaction politique face à la crise climatique, il faut que les interventions pédagogiques soient appliquées avec un regard attentif sur l'impact qu'elles auront en dehors de la salle de classe. Les interventions doivent suivre des motivations humanistes, promouvoir un contact actif avec les communautés et le bien commun.

Mots-clés: littératie médiatique, littératie numérique, intentionnalité civique, jeunes.

RESUMEN: En esta breve reflexión pretendemos centrarnos en las intervenciones pedagógicas en alfabetización mediática y digital. Es cierto que el entorno digital facilita la participación ciudadana, en la medida en que ofrece espacios de expresión política y artística y da luz a las experiencias

personales, pero en ocasiones no logran la participación ciudadana cuando se promueve una lectura espectacular y superficial de la realidad. En momentos en que vemos brotar cientos de manifestaciones juveniles en las calles y en las redes sociales contra la inacción política ante la crisis climática, es necesario que las intervenciones pedagógicas se apliquen con la mirada puesta en el impacto que tendrán fuera de las aulas. Las intervenciones deben seguir motivaciones humanistas, promoviendo el contacto activo con las comunidades y el bien común.

Palabras-clave: alfabetización mediática, alfabetización digital, intencionalidad cívica, jóvenes.

1. Nota introdutória

Nesta breve reflexão pretendemos debruçar-nos sobre as intervenções pedagógicas de literacia mediática e digital. Esta análise foi motivada pelo trabalho de implementação e avaliação de um projeto-piloto numa turma de 9.º ano, numa escola pública no concelho de Vila Nova de Gaia. O projeto, denominado “Comunica com energia pela cidadania ambiental”, é dedicado ao trabalho de uma série de temáticas necessárias à melhor integração do jovem na sociedade civil – comunicação eficaz, literacia digital e cidadania ambiental (Silva, 2020).

É certo que o ambiente digital comporta uma miríade de ferramentas úteis e facilitadoras da participação cívica (Boulianne, Lalancette, & Ilkiw, 2020; Campos, Simões, & Pereira, 2018), mas peca, por vezes, em efetivar uma participação cívica (Paul Mihailidis, 2019; Smith, Krishna, & Al-Sinan, 2019). Ao mesmo tempo que a democracia se apresenta disfuncional (Jenkins *et al*, 2016), há, paralelamente, a emergência de formas alternativas de participação cívica movidas pelos mais jovens que procuram interesses coletivos (Pickard, 2019). Numa altura em que vemos brotar centenas de manifestação juvenis nas ruas e nas redes sociais contra a inação política face à crise climática – movimentos como o *SchoolStrikeForClimate/FridayForFuture* (FFF) ou *Extension Rebellion* (XR) –, é necessário que as intervenções pedagógicas sejam aplicadas com um olhar atento no impacto que terão fora da sala de aula.

2. O “civismo” na literacia mediática e digital

A bateria de conceitos que associam a necessidade de uma reflexão de caráter cívico nas estratégias de literacia mediática e digital é recente. A questão da literacia mediática aparece em meados dos anos 1960 (Cansever-Arslan, 2018), quando se dá conta dos efeitos dos média na construção da realidade observada pelos cidadãos. Existem vários quadros teóricos que explicam essas implicações. Em algumas, como é o caso da abordagem do protecionismo, os indivíduos são entendidos como seres passivos e vulneráveis que necessitam de proteção face aos efeitos nefastos dos média no quotidiano (principalmente nas crianças). A abordagem crítica, que aparece na década de 1980, considera a literacia mediática uma responsabilidade individual. Cabe ao cidadão fazer uma série de questões sobre a credibilidade da informação. Quanto mais consciencializado da estrutura “sedutora” da Internet, mais seguro seria navegar na Internet.

Mais tarde, dado o crescimento da penetrabilidade das tecnologias digitais no quotidiano das populações, o uso da Internet é quase inevitável em todas as esferas da vida. Nos *chats*, fóruns, caixas de comentários ou grupos de *Whatsapp*, discute-se política, visões morais, orientações sexuais, religiosas, estratégias ativistas, etc. A população começou a passar uma importante parte do seu dia no ambiente *online* e

é lá que consome informação política necessária às suas tomadas de decisão. Veja-se como é que, por exemplo, os jovens se apropriam das plataformas digitais para ações cívicas, expressão artística e política preponderantes ao seu desenvolvimento enquanto cidadãos integrados numa sociedade global (Jenkins, Ito, & boyd, 2016; Jenkins *et al.*, 2016). Em 2016, a média OECD-22 de tempo gasto na Internet por jovens (14-24 anos) ultrapassou as 4,37 horas diárias (OECD, 2019)³⁹.

Neste contexto, mais importante parece ser uma literacia que procure dar aos indivíduos e aos grupos orientações técnicas que lhes permitam perceber qual informação é mais relevante para si (lembre-se do recente fenómeno infodémico (WHO, 2020) durante a pandemia por COVID-19 que obrigou a definição de um pacote de estratégias de combate à desinformação). Mas não só. No uso das tecnologias digitais estão imbuídas motivações, intenções, valores, experiências que se vão espelhando nas nossas ações. Ainda que estejamos a interagir com um *software*, um ecrã, uma rede social, somos seres humanos e a nossa natureza reflete-se na apropriação das tecnologias. Sendo assim, a essas capacidades técnicas (tais como: qual é a fonte da informação? quem escreveu e com que propósito? etc.), somam-se outras que têm que ver com o nosso carácter humano – competências comunicacionais, emocionais, relacionais e cognitivas.

Recentemente percebeu-se que a hiperpersonalização espelhada nos algoritmos, assim como a espetacularização da mensagem mediática, não permeiam uma participação efetiva e de facto discutida (Mihailidis, 2019). O diálogo acontece dentro de bolhas que confirmam as nossas convicções. Na atual crise de legitimação dos média, a estrutura da Internet é alvo de grande desconfiança, sendo que os indivíduos confiam mais naquilo que é transmitido pelos seus pares do que na fonte da informação partilhada (Sundar, 2016), oferecendo um fraco sinal de proteção ou segurança. Isto é especialmente perigoso dada a rapidez com que circulam as notícias falsas e a efemeridade da relevância da informação. Tal como Mihailidis refere, quando os jornalistas reportam os factos, "communities have already decided on their version of the truth" (2019: 65).

As questões que deixamos para reflexão são as seguintes: com que intenção estão os indivíduos no ambiente *online*? O que os motiva a usar as tecnologias digitais? O que procuram? E para quê? Qual é o propósito? E quem educa? Com que intenção a escola/os educadores utilizam a Internet e as ferramentas digitais em ambiente de sala de aula?

³⁹ O tempo gasto diariamente pelos jovens portugueses ficou em segundo lugar na lista. Em média, um jovem português com idade entre os 14 e 24 anos gastou, em 2016, uma média de 5,67 horas diárias na Internet.

2.1. A re-intermediação digital e a *platforming* da música – da música gravada à música ao vivo

O nosso dia a dia é pautado pelo triângulo – “human, technology and practice”. Segundo Paul Mihailidis (2019), a prática deve ser pautada por uma “intencionalidade cívica”, isto é, procurando “produzir e reproduzir um sentimento de estar no mundo com os outros para bem comum” (Mihailidis, 2019: 13).

Seguindo a proposta do autor, este preserva a necessidade de uma literacia mediática entre os jovens, mas questiona a eficácia das abordagens normativas envolvidas neste processo, baseadas no esquema aceder, analisar, avaliar, criar e agir. Por essa razão, ao focarem-se, na maior parte das vezes, na desconstrução objetiva das mensagens mediáticas e no provisionamento de capacidades técnicas individuais, provocam uma certa desconfiança em relação às instituições mediáticas, desencorajando, desta forma, a participação cívica dos mais novos.

Paul Mihailidis dá conta da presença de uma “civic agency gap”. Isto é, uma lacuna nas intervenções de literacia mediática que prestam muita atenção às preocupações ou problemas que querem ver alertados (seja o “perigo” da publicidade, por exemplo), mas pouco à forma como pensam em traduzir essas preocupações em capacidades. Segundo o autor as atuais abordagens de literacia mediática possuem os seguintes problemas:

- “Critical distance”. Ainda que seja necessário um certo distanciamento em relação aos média de maneira a que se imaginem narrativas alternativas, não podemos separar a nossa experiência vivida “in favor of objective analyses of media texts” (2019: 40). A mensagem mediática não contém apenas evidências, mas intenções que precisam de ser consideradas. Procura-se um sentido de relação em vez de uma visão distanciada.
- “Transactionality”. Um problema que reside no facto de acreditarmos que alguém é “media literate” por adquirir um acervo de competências. Isto leva a uma maior desconfiança em relação às instituições mediáticas.
- “Deficit focus”. Mihailidis chama a atenção para as estratégias que se focam exclusivamente no lado negro dos média, como são manipulativos e distorcem a realidade. A literacia mediática, neste caso, funcionaria como um mecanismo de defesa, de construção de capacidade crítica. Como já vimos, pode ter um efeito contraditório (maior dúvida e ceticismo face aos média).
- “Content orientation”. É tão importante desconstruir a mensagem mediática como “levantar o tapete” e perceber a relação entre o mesmo conteúdo e a forma como as plataformas digitais são construídas.

- “Individual Responsibility”. Diz o autor que as atuais práticas de literacia mediática “absent a focus on values that promote belonging and relation in daily life risk prioritizing the individual versus the community” (2019: 44).

As intervenções de “civic media literacies” devem orientar-se para a intervenção e para a prática, procurando, desta forma, incluir a comunidade. Sendo assim, a literacia mediática deixa de ser compreendida como um atributo individual, mas um processo coletivo.

Mais, para além do esquema normativo que as intervenções de literacia já seguem (“process oriented”), o investigador sugere que sejam adicionadas motivações humanistas (“values oriented”) (Figura 1). Vejamos os valores que o autor propõe que sejam trabalhados de forma a responder à pergunta “how can technologies be Team Human?”:

- “Caring for”. Propõe-se que a agência individual se torne num processo coletivo, isto é, em vez de se pensar “eu tenho de fazer alguma coisa”, afirmar “alguma coisa tem de ser feita” e pensar de que modo é que, em conjunto, se pode fazer mudança.
- “Critical Consciousness”. Precusores como Paulo Freire e John Dewey propunham que se situassem os problemas num contexto social, cultural e político para melhor entendimento dos mesmos.
- “Imagination”. Os trabalhos de Henry Jenkins e outros investigadores são muito profícuos nesta matéria. A “civic imagination” é definida pela capacidade de imaginar futuros alternativos, outros caminhos para as atuais instituições ou problemas sociais, políticos ou económicos (Jenkins *et al.*, 2016: 29).
- “Persistence”. Como o próprio nome indica, este valor pressupõe um compromisso a longo prazo.
- “Emancipation”. Emancipação implica uma reformulação das práticas.

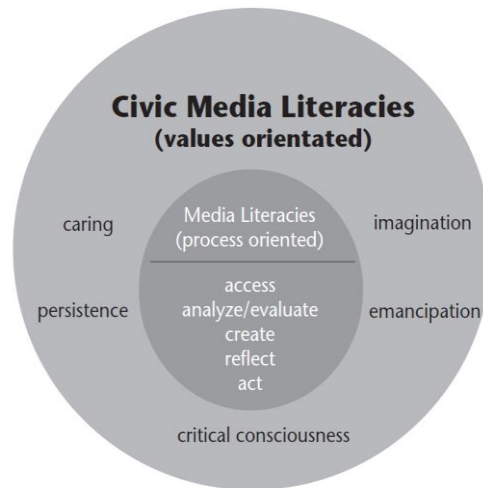


Figura 8: Proposta do autor sobre 'Civic Media Literacies'
 Fonte: Mihailidis (2019: 18).

No desenho de estratégias pedagógicas o autor dedica parte da sua obra aos contextos particulares de sala de aula (Mihailidis, 2019: 153-154), comunidades (Mihailidis, 2019: 154-156) e instituições cívicas (Mihailidis, 2019: 156-158). Ainda assim, há um quadro que é comum a todos os contextos (Figura 2).

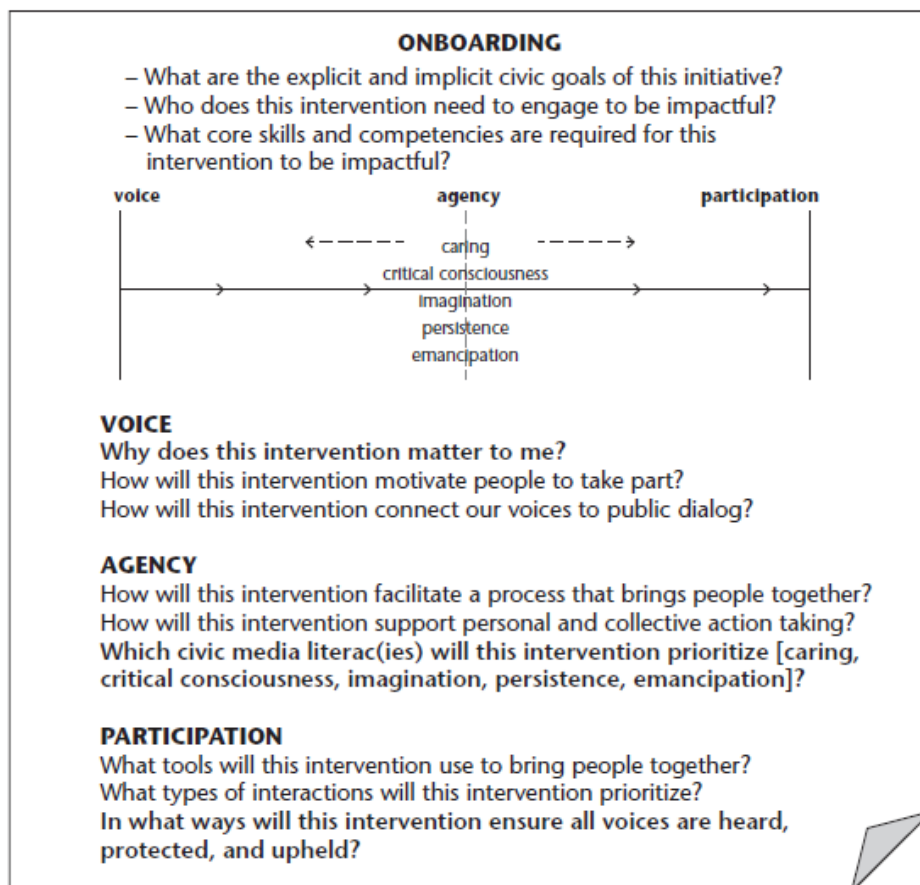


Figura 9: 'Civic Media Literacy Design Guide'
 Fonte: Mihailidis (2019: 150).

3. Civic design e novas modalidades de comunicação

Em 2016, nasceu em Boston o programa de mestrado “*Civic Media: Art & Practice (CMAP)*”, direcionado para a organização de projetos sociais inovadores (Gordon et al., 2017). Procurou-se integrar diferentes modalidades de comunicação interativas e desenvolver projetos de tese participativos que tivessem colaboração como o “mundo real”, isto é, que fossem consultados ativamente os agentes locais e internacionais (seja a vizinhança, a comunidade escolar ou um grupo de decisores políticos).

Este programa é um exemplo ilustrador de como se pode alocar a participação cidadã e a literacia mediática em contextos institucionais, com efeitos na comunidade. Neste caso, o desenho de ferramentas de carácter cívico (*civic design*) ou artístico beneficiam o grupo para além da esfera individual (indo ao encontro daquilo que é a intencionalidade cívica). Como referem os autores,

Civic designers leverage creative, affective methods—humor, play, provocation, novelty, spectacle, and beauty—borrowed from the arts that can create non-linear approaches to exploring civic voice, agency, and participation (Gordon et al., 2017: 69).

Neste programa, a estimulação para a intervenção acontece com o contacto com a comunidade e com o desenvolvimento de metodologias participativas, tais como a criação de tecnologias (criação de uma *app* dedicada a apanha do lixo que implica a coordenação da vizinhança), instalações artísticas (um musical imersivo que procura promover a educação cívica), *storytelling* participativo (criação de um fórum onde os cidadãos podem discutir sobre as principais alterações na cidade devido à gentrificação e aos despejos) e outras práticas que incluem o envolvimento cívico (EL_News, 2017). Todos estes projetos vão ao encontro dos valores que o Paul Mihailidis destaca: imaginação, procura de ação coletiva, cuidado com a comunidade, emancipação dos agentes e persistência.

Podemos ainda pensar em como novas formas de comunicação baseadas na expressão artística, como o uso do *hashtag* e/ou do *meme* (modalidades muito presentes na dieta comunicacional dos mais jovens), podem significar meios de participação, comunhão e afiliação (Gleason, 2018; P. Mihailidis, 2020). Estes dois tipos de comunicação podem, entre outras coisas, cultivar uma ideia de identidade coletiva entre sub-culturas (Wark, 2015), incentivar a mobilização e a mudança social; note-se nos exemplos dos movimentos representados pelos *hashtags* *#blacklivesmatter* (Freelon, McIlwain, & Clark, 2016; Yang, 2016), *#SchoolStrikeForClimate/#FridaysForFuture* (Boulianne et al., 2020) ou do *meme* “*Pepe The frog*” utilizado como mediador de comunicação política durante a campanha eleitoral de Donald Trump em 2016 (Applegate & Cohen, 2017).

No projeto “*Emerging Citizens*” (Mihailidis, 2020), o *hashtag* e o *meme* foram utilizados como modalidades de comunicação participativa numa intervenção pedagógica de literacia digital junto de jovens com idades compreendidas entre os 13 e os 16 anos. As atividades pretendiam levá-los a refletir sobre as suposições pessoais, sociais e políticas que estão inerentes às escolhas dos *hashtags*, e de que forma estes ecoam na prática (Mihailidis, 2020: 767). Além disso, pretendeu-se avaliar a perceção que os jovens estudantes tinham sobre a eficácia destas modalidades na expressão cívica e política. Apesar da maioria dos inquiridos acreditarem que as redes sociais expandem as suas mundivisões, uma grande parte (mais de 70%) acredita que a sua voz nas mesmas redes não tem efeitos sobre questões sociais e/ou políticas (Mihailidis, 2020: 768).

Ficou concluído que estas ferramentas são civicamente relevantes para os mais novos na medida em que servem a “personal and non-serious expression” (Mihailidis, 2020: 763). *Hashtags* e *memes* são artefactos digitais detentores de múltiplos significados, narrativas imbuídas em experiências pessoais (Yang, 2016). No entanto, para terem efeitos, necessitam de outras formas de compromisso que tenham impacto no espaço físico.

4. Reflexão final

Sabemos que nas plataformas digitais a atenção dada aos temas sociais e políticos é parca e superficial – “more information is being monitored, [...] not equate with a more informed citizen” (Mihailidis, 2019: 30). As redes sociais promovem um consumo contraproducente destes temas. Seguimos páginas de causas sociais, colocamos *like* e partilhamos a página nas *stories* do Instagram. E depois? As plataformas de índole comercial (tais como o Instagram, Facebook, Twitter, etc.) não estão construídas com o propósito (cívico) de alimentar discussões aprofundadas sobre os assuntos, mas sim manter o sujeito mais tempo implicado na plataforma e que este vá ocasionalmente reagindo às publicações de outras pessoas. Sendo assim, o indivíduo passa à próxima causa social, volta a colocar *like* e este comportamento confere-lhe uma falsa sensação de participação (Smith *et al.*, 2019). As redes digitais têm limitações neste sentido. O seu uso é imprescindível em fazer escalar a causa social, em dar voz aos sujeitos e conhecer outras realidades, mas a certa altura perde efeito e pode mesmo desaparecer (Davis & Santillana, 2019).

Nas ruas, na comunidade, nos encontros, onde a presença física tem outro tipo de implicação (e até risco) para o protestante (Castells, 2015; Gerbaudo, 2012; Maher & Earl, 2019), ganha-se um sentido de propósito e de compromisso (“Persistence”) imprescindíveis na manutenção do movimento.

Nesta reflexão tentou-se chamar a atenção para um desafio que se tem colocado aos educadores, nomeadamente à escola enquanto agente de socialização. Presas a

um currículo formal norteado por conhecimentos técnicos, com pouco tempo para atividades extracurriculares e num quadro de envelhecimento e desmotivação da classe docente, etc. (Silva, 2020). Em ambiente escolar, as questões de ordem social, afetiva, emocional e comunitária parecem ficar em segundo plano. Além disso, levando em conta os problemas apontados por Mihailidis, as atuais intervenções de literacia mediática e/ou digital parecem não passar de um acesso às tecnologias digitais desprovido de um propósito humanista e com especial interesse em envolver a comunidade.

Num contexto de deslegitimação da democracia, desconfiança face aos média, crise de valores e emergência climática, os jovens precisam de contar com o sistema de ensino que lhe auxilie na compreensão da realidade social, cultural e política à sua volta. É na experiência pessoal que esta realidade está espelhada, daí a necessidade da definição de momentos de reflexão e debate sobre os assuntos que lhes são pertinentes.

De acordo com Mihailidis, a voz atua como um precursor necessário para a agência e um catalisador para a participação (2019: 126). Dar voz significa reconhecer uma narrativa individual que comporta normas e significados fulcrais para a compreensão do indivíduo no seu contexto social. Como creem os autores de “By any media necessary”,

One cannot change the world unless one can imagine what a better world might look like. (...) one also can't change the world until one can imagine oneself as an active political agent (Jenkins *et al.*, 2016: 29).

É muito importante concluirmos com a ideia de que jovens mais consciencializados sobre os efeitos e usos das ferramentas digitais e detentores de capacidades de escrutínio da informação, não é por si só sinal de participação, criação ou ação. Antes disto é importante trabalharmos na agência, no empoderamento de cada estudante e na relação que os jovens têm com a sua comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Commodification as Culture. *Cultural Politics*, 13(1), 81-100.
- Boulianne, Shelley, Lalancette, Mireille, & Ilkiw, David (2020). “School Strike 4 Climate”: Social Media and the International Youth Protest on Climate Change. *Media and Communication*, 8(2), 208-218.
- Campos, Ricardo, Simões, José, & Pereira, Inês (2018). Digital media, youth practices and representations of recent activism in Portugal. *Communications*, 43.
- Cansever-Arslan, Belgin (2018). An Introduction to Media Literacy Handbook of Research on *Media Literacy in Higher Education Environments* (pp. 41-59). Hershey, PA, USA: IGI Global.
- Castells, Manuel (2015). *Networks of Outrage and Hope: social movements in the internet age* (Second edition ed.). Cambridge, UK: Polity Press.
- Davis, Stuart, & Santillana, Melissa (2019). From the Streets to the Screen to Nowhere: Las Morras and the Fragility of Networked Digital Activism. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 1, 18-32.
- EL_News. (2017). Civic Media: Art & Practice (CMAP): Student Thesis Exhibition 2017: Medium.

- Freelon, Deen, McIlwain, Charlton D., & Clark, Meredith D. (2016). *Beyond the hashtags: #Ferguson, #Blacklivesmatter, and the online struggle for offline justice*. Washington DC: Center For Media & Social Impact.
- Gerbaudo, Paolo (2012). *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*: Pluto Press.
- Gleason, Benjamin (2018). Thinking in hashtags: exploring teenagers' new literacies practices on twitter. *Learning, Media and Technology*, 43(2), 165-180.
- Gordon, Eric, D'Ignazio, Catherine, Mugar, Gabriel, & Mihailidis, Paul (2017). Civic media art and practice: Toward a pedagogy for civic design. [Review]. *Interactions*, 24(2), 66-69.
- Jenkins, Henry, Ito, Mizuko, & boyd, danah (2016). *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics* (1.^a ed.): Polity Press.
- Jenkins, Henry, Shresthova, Sangita, Gamber-Thompson, Liana, Kligler-Vilenchik, Neta, & M. Zimmerman, Arely (2016). *By any media necessary: the new youth activism*: New York University Press.
- Maher, Thomas. V., & Earl, Jennifer. (2019). Barrier or Booster? Digital Media, Social Networks, and Youth Micromobilization. *Sociological Perspectives*, 62(6), 865-883.
- Mihailidis, Paul (2019). *Civic Media Literacies: Re Imagining Human Connection in an Age of Digital Abundance*. New York: Routledge.
- Mihailidis, Paul (2020). The civic potential of memes and hashtags in the lives of young people. [Article]. *Discourse*, 41(5), 762-781.
- OECD. (2019). Daily time spent on the internet by young people aged 14-24. In S. a. G. O. S. I. OECD (2019), OECD Publishing, Paris, https://doi.org/10.1787/soc_glance-2019-en. (Ed.). *OECD, ICT Database; Eurostat, Information Society Statistics Database*, March 2016.
- Pickard, Sarah (2019). *Politics, Protest and Young People: Political Participation and Dissent in 21st Century Britain*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Silva, Daniela. F. d. (2020). *Cidadania e Ambiente: novos contextos de uma geração que se quer fazer ouvir*. Unpublished Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Porto.
- Smith, Brian G., Krishna, Arunima, & Al-Sinan, Reham (2019). Beyond Slacktivism: Examining the Entanglement between Social Media Engagement, Empowerment, and Participation in Activism. *International Journal of Strategic Communication*, 13(3), 182-196.
- Sundar, S. Shyam (2016, 08-12-2016). *There's a Psychological Reason for the Appeal of Fake News*. The New Republic.
- Wark, Scott (2015, 30-09-2015). Scott Wark – The Meme in Excess of its Instance. <https://transmedialeblog.wordpress.com/2015/09/30/scott-wark-the-meme-in-excess-of-its-instance/>
- WHO. (2020). 1st WHO Infodemiology Conference. from <https://www.who.int/news-room/events/detail/2020/06/30/default-calendar/1st-who-infodemiology-conference>
- Yang, Guobin (2016). Narrative Agency in Hashtag Activism: The Case of #BlackLivesMatter. *Media and Communication*; Vol 4, No 4 (2016): Political Agency in the Digital Age: Media, Participation and Democracy.

Daniela Ferreira da Silva. Socióloga e bolsista de investigação no "JUSTFUTURES - Climate Futures and Just Transformations: Narratives and Political Imaginaries of Young People" (Universidade do Minho), doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, e investigadora-colaboradora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e no projeto "ArtCitizenship - Youth people and the arts of citizenship: activism, participatory culture and creative practices" (CICS.NOVA). Email: dfsilva@letras.up.pt | danielasilva0497@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1230-5667>.

Receção: 09-02-2022

Aprovação: 15-03-2022

Citação:

Silva, Daniela Ferreira da (2021). Repensar as estratégias de literacia mediática e digital: Intencionalidade cívica aliada ao civic design. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 147-158. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3r1

