

TODAS AS ARTES

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



Vol. 5, N. 1, Jan.-Abr. 2022
ISSN 2184-3805
DOI: 10.21747/21843805/tav5n1



Cristo Redentor é uma estátua que retrata Jesus Cristo, localizada no topo do morro do Corcovado, a 709 metros acima do nível do mar, com vista para parte apreciável da cidade do Rio de Janeiro. O Cristo Redentor foi criado pelo escultor francês Paul Landowski e construído pelo engenheiro brasileiro Heitor da Silva Costa, em colaboração com o engenheiro francês Albert Caquot. Construída entre 1922 e 1931, esta estátua foi produzida com concreto armado e pedra-sabão e tem trinta metros de altura - uma das maiores estátuas do mundo. Os braços do Cristo Redentor distendem-se por 28 metros de largura e a estrutura pesa 1145 toneladas. Para além de ser um símbolo do cristianismo, o Cristo igualmente se tornou um ícone cultural do Rio de Janeiro, do Brasil e da América Latina, sendo retratado no cinema, na televisão e na música. O monumento é um importante ponto turístico, que recebe, em média, 2 milhões de visitantes por ano.

Christ the Redeemer is a statue depicting Jesus Christ, located atop Corcovado Mountain, 709 metres above sea level, overlooking an appreciable part of the city of Rio de Janeiro. Christ the Redeemer was created by French sculptor Paul Landowski and built by Brazilian engineer Heitor da Silva Costa, in collaboration with French engineer Albert Caquot. Constructed between 1922 and 1931, this statue was produced with reinforced concrete and soapstone and stands thirty metres high - one of the largest statues in the world. The arms of Christ the Redeemer extend 28 metres across and the structure weighs 1145 tonnes. As well as being a symbol of Christianity, the Christ has also become a cultural icon of Rio de Janeiro, Brazil and Latin America, being portrayed in film, television and music. The monument is an important tourist attraction, receiving an average of 2 million visitors per year.

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 ■ Cláudia Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil ■ 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 ■ Irls 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

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

de Lisboa, Portugal ■ Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil ■ Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil ■ Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália ■ Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia ■ Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França ■ Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil ■ Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e *Dinâmia'CET, Portugal* ■ Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal ■ Roberta Shapiro, EHES-École 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

Maurício 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 ■ Cláudia Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil ■ 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 ■ Lília Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil ■ Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil ■ Maria

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

Antonietta 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 2021

Ana Martins, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal ■ Ana Oliveira, *Dinâmia*'CET - Iscte, CITCEM, Portugal ■ Cláudia de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil ■ Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil ■ Emília Simão, Universidade Portucalense, CITCEM, Portugal ■ Frederico Dinis, Universidade Católica Portuguesa, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal ■ Gláucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil ■ Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil ■ Luís Carlos S. Branco, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal ■ Maria Cláudia 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 ■ Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal ■ Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil ■ Renata Oliveira Caetano, Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História, Colégio de Aplicação João XXIII, Brasil ■ Robin Kuchar, Leuphana Universität Lüneburg, CITCEM, Alemanha ■ Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasil ■ Sofia Sousa, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal ■ Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal ■ Susana Januário, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal

REVIEWERS 2021

Ana Martins, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal ■ Ana Oliveira, *Dinâmia*'CET - Iscte, CITCEM, Portugal ■ Cláudia de Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brasil ■ Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil ■ Emília Simão, Portucalense University, CITCEM, Portugal ■ Frederico Dinis, Portuguese Catholic University, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal ■ Gláucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil ■ Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brasil ■ Luís Carlos S. Branco, University of Aveiro, Department of Languages and Cultures, Portugal ■ Maria Cláudia 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, Brasil ■ Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal 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 ■ Renata Oliveira Caetano, Federal University of Juiz de Fora, Postgraduate Program in History, João XXIII College of Application, Brazil ■ Robin Kuchar, Leuphana University of Lüneburg, CITCEM, Germany ■ Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Social Sciences Department, Postgraduate Programme in Social Sciences, Brazil ■ Sofia Sousa, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal ■ Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal ■ Susana Januário, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Diversidade, (i)materialidade e prospetivas sociológicas	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4

ARTIGOS

Devemos apelidá-los de estudos cine-culturais? O <i>cine-mundificar</i> da música popular e dos estudos juvenis	10
Michael B. MacDonald e João Lima	10
Identidades, fronteiras e mestiçagens culturais. O caso dos residentes de Gibraltar	35
Sandra Borges Gilotay e Olga Magano	35
Extrema-direita, xeno-populismo e colonialidade: discursos de ódio e colonização do imaginário no presente	55
Denise Osório Severo e Paula Guerra	55
A música eletrónica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações sonoras às dinâmicas experimentais	77
Frederico Dinis	77
Novas pedras nos camynhos de Walla Capelobo	114
Carolina Cerqueira Correa, Malandro Vermelho e Walla Capelobo	114
K-Pop. Os reflexos do hibridismo cultural na Identidade e na música popular coreana ...	133
Camila Alonso Milani	133

REGISTOS DE PESQUISA

Manifesto imagético para futuros possíveis – um estudo etnográfico do concurso #TheWorldWeWant	150
Diego Soares Rebouças	150

RECENSÕES/RESENHAS

Recension of the Marie Buscatto'S book, <i>Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization</i>	164
Diniz Ilbi	164

SUMMARY

PRESENTATION

Diversity, (i)materiality and sociological prospects	4
Paula Guerra and Lfgia Dabul	4

ARTICLES

Should we call it cine-cultural studies? Cineworlding of popular music and youth studies	10
Michael B. MacDonald and João Lima	10
Identities, borders and crossbreeding. The case of the residents of Gibraltar	35
Sandra Borges Gilotay and Olga Magano	35
Far-right, xeno-populism and coloniality: hate speech and the colonization of the imaginary in the present	55
Denise Osório Severo and Paula Guerra	55
Electronic ambiente music: from the first musical compositions and sound experimentation to experimental dynamics	77
Frederico Dinis	77
New rocks in the ways of Walla Capelobo	114
Carolina Cerqueira Correa, Malandro Vermelho and Walla Capelobo	114
K-Pop. The reflections of cultural hybridism in Korean identity and popular music	133
Camila Alonso Milani	133

RESEARCH RECORDS

Imagery manifesto for possible futures – an ethnographic study of the <i>#TheWorldWeWant award</i>	150
Diego Soares Rebouças	150

REVIEWS

Recension of the Marie Buscatto'S book, <i>Women In Jazz: Musicality, femininity, marginalization</i>	164
Diniz Ilbi	164

DIVERSIDADE, (I)MATERIALIDADE E PROSPETIVAS SOCIOLÓGICAS

DIVERSITY, (I)MATERIALITY AND SOCIOLOGICAL PROSPECTS

DIVERSITÉ, (I)MATÉRIALITÉ ET PERSPECTIVES SOCIOLOGIQUES

DIVERSIDAD, (I)MATERIALIDAD Y PERSPECTIVAS SOCIOLÓGICAS

Paula Guerra

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

Lígia Dabul

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

A diversidade, neste número temático, está relacionada com a arte, com as identidades, com os territórios e com as formas de fazer. Pegando nos trabalhos de investigação de autores como Boccagni (2015), podemos inferir que o conceito de diversidade, na literatura das ciências sociais, tem sido utilizado de forma meramente descritiva. Esta tipologia de utilização refere-se, sobretudo, a uma necessidade exógena e endógena das ciências sociais reconhecerem a diferença, a heterogeneidade e a dicotomia das sociedades contemporâneas como temos vindo a advogar (Guerra, 2022a, 2022b). Porém, torna-se cada vez premente dar uma voz e uma (ou várias) cara(s) a essa mesma diversidade, sendo esse, em parte, o nosso objetivo com este número.

E isto leva-nos a Simmel. Lembremo-nos que para Simmel, a atualidade é apenas uma de muitas formas. Através desta relativização da atualidade, Simmel faz um apelo para a necessidade de perspetivas pluralistas e flexíveis da realidade. Com o seu método ilustrativo, Simmel permite que tenhamos novas perspetivas sobre as questões mais prementes da contemporaneidade, já que ele diz-nos que as nossas análises devem estar livres de determinismos e da tentação de postular profecias, mas, pelo contrário, oferecer aos indivíduos um material em comum que sirva de base para lidar com estas tensões atuais e para a construção de outras mundivisões. Recordemo-nos também da luta de Simmel pela reconciliação entre as diferentes partes do campo científico e intelectual. Para ele, que tanto gostava de usar a **metáfora da “ponte”**, era crucial criar-se condições para se alcançar unidade (mas não unanimidade) para se pensar nos problemas que nos afetam atualmente. Uma “luta”, se assim lhe podemos chamar, extremamente atual, dados os constantes apelos (nem sempre cumpridos) para uma inter e transdisciplinidade nas ciências sociais (Caetano & Mendes, 2022).

Paralelamente, ao conceito de diversidade pode também ser imputada uma espécie de apropriação discursiva, no sentido em que o próprio conceito acaba por possuir uma conotação profundamente positiva. Com efeito, os artigos, resenhas e registos de pesquisa que compõem este Volume 5, materializam um conjunto de relações sociais que interagem com uma série de processos interpretativos, no sentido em que se distanciam de inferências sociais unilaterais ou unidimensionais. Por incrível que pareça, enquanto fazíamos o estado da arte sobre esta temática, em relação à sociologia, apercebemo-nos de poucos ou nenhuns estudos são realizados, nos quais se reconheça a importância da diversidade para os estudos da sociedade. Dito de outra forma, obviamente que existem estudos que referem a existência da diversidade e da heterogeneidade, materializando-a em exemplos artísticos, sociais e demais fenómenos sociais porém, poucos são os estudos que referem que a diversidade existe em parte devido às suas materializações. Assim, existe uma dupla relação de dependência: a criação gera diversidade, mas a diversidade também potencia a criação. Com isto queremos afirmar que a diversidade é, também ela, socialmente criada, tal como um comportamento, uma atitude ou um modo de vida. Na verdade, com a ligação dos trabalhos que compõem este número ao conceito de diversidade, pretendemos contrariar esta tendência, fazendo com que o leitor reflita sobre os processos de criação-materialização da diversidade; diversidade essa que é pensada e analisada sociologicamente nas suas mais diversas e distintas vertentes e ramificações.



Figura 1: Imagens capturadas num espaço de sociabilidade multidisciplinar em Lüneburg em fevereiro de 2020

Fonte: Paula Guerra.

Antes de apresentar os artigos, gostaríamos de recorrer a Finkel & Platt (2020) na abordagem da diversidade (i)material dos festivais de artes e de cultura. Com efeito, estes autores afirmam que os festivais criam pontes entre pessoas e locais. A dimensão afetiva e simbólica dos festivais pode levar a uma (re)negociação da identidade individual e grupal. Os autores deste artigo procuram analisar uma área

até agora pouco estudada: a importância do merch festivo nas identidades individuais e coletivas. Ou seja, vão se concentrar no estudo da (i)materialidade dos festivais. Por seu turno, Jepson & Clarke (2015) analisam a forma como a interseção entre comunidade e identidade foi essencial para se entender os festivais contemporâneos. Os festivais geram valores e normas comunitárias e padrões específicos de comportamento. E a centralidade na celebração também serve para reforçar os valores partilhados e a identidade pessoal em diversidade. E tal reflexão leva-nos a Bakhtin & Iswolsky (1984) quando olham para o carnaval como uma época em que o mundo estava virado de pernas para o ar. Ainda hoje se vê isso: o festival do fogo, nas ilhas Shetland, remete para um retrabalho da história e tradição *viking*. De igual modo, o facto de ser um festival apenas para homens, faz com que se dê uma expressão exagerada da masculinidade (Finkel, 2010) através da (i)materialidade, como os objetos (e recordações) associados com animais, como lobos.

Enfim, diversidades nas (i)materialidades das artes e culturas contemporâneas. Partindo da nossa premissa, apresentámos aqui o primeiro artigo deste Volume 5, Número 1, da Revista Todas as Artes. O mesmo intitula-se **“Devemos apelidá-los de estudos cine-culturais? O cine-mundificar da música popular e dos estudos juvenis”**, de Michael B. MacDonald, com tradução de João Lima. A presente tradução é referente ao processo de investigação-criação cinemático, aquilo que MacDonald designa por Cine-Mundificar; prática essa que daria origem a uma nova forma de interpretar a música popular e os estudos juvenis, nomeadamente as suas diferenças e mudanças espaço-temporais, acrescentámos nós. O segundo artigo **“Identidades, fronteiras e mestiçagens culturais. O caso dos residentes de Gibraltar”**, de Sandra Borges Gilotay e de Olaga Magano, relaciona-se com a diversidade de identidades, no sentido em que as autoras buscam perspetivar de que forma a complexidade cultural pauta as identidades dos residentes de Gibraltar, um território marcado pela sua singularidade, uma vez que o mesmo expressa as tensões entre o governo espanhol e o governo inglês, bem como uma série de processos decoloniais e colonizadores.

Assim, a diversidade de que falávamos até agora materializa-se em dois sentidos: no passado e no presente. É aqui que emerge o contributo científico de Denise Osório Severo e de Paula Guerra intitulado **“Extrema-direita, xeno-populismo e colonialidade: discursos de ódio e colonização do imaginário”**. Com este artigo, o conceito de diversidade é transposto para o campo político, nomeadamente para os fenómenos contemporâneos de emergência de movimentos de extrema-direita. Sobre este artigo, não podemos deixar de referir que é interessante verificar que, mesmo no âmbito da diferença, existem forças políticas, discursivas e mediáticas que a combatem. Este artigo demonstra, precisamente, essas tensões que pautam o fomento da diversidade, ao passo que a tentam derrubar. Deveras, considerámos ter aqui patente a nossa premissa anterior: a criação gera diversidade, mas a diversidade

também potencia a criação. O artigo que se segue é o de Frederico Dinis e intitula-se “A música eletrónica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações sonoras às dinâmicas experimentais”, no qual se denota a diversidade de modos de criação, mas também de interpretação. Com efeito, neste artigo, o autor procura apresentar uma arqueologia da música eletrónica ambiental, estabelecendo um enquadramento ao nível dos autores e compositores do século XIX e XX. Aqui está demarcada a diversidade de (no) passado(s), e os modos como estes possibilitaram a diversidade de criações no seu tempo posterior.

“Novas Pedras nos Caminhos de Walla Capelobo” de Carolina Cerqueira Correa, Malandro Vermelho e Walla Capelobo, leva-nos para a diversidade da mente, da ancestralidade e da vivência, ou seja, estes autores fazem com que nos debruçemos, intelectualmente, sobre a diversidade de performances quotidianas. O fulcro deste artigo reside na diversidade da palavra, escrita e falada, ao passo que estabelece uma relação com os sistemas coloniais do passado e com os sistemas colonizadores do presente. A diversidade, aqui, interliga-se visceralmente com a noção de racialidade e com as suas implicações térreas e extra-sensoriais. Por fim, o último artigo deste número temático é o de Camila Alonso Milani e designa-se “K-POP. Os reflexos do hibridismo cultural na identidade e na música popular coreana”. A diversidade relaciona-se com outros territórios, isto é, com a Coreia do Sul. Assim, a diversidade interliga-se com o hibridismo cultural, especialmente com o K-pop e com as identidades sul-coreanas.

No que diz respeito aos registos de pesquisa, Diego Soares Rebouças em “Manifesto imagético para futuros possíveis – um estudo etnográfico do concurso #TheWorldWeWant”, apresenta a diversidade visual sob a forma de um campo de possibilidades da investigação sociológica. Ao dar conta de uma pesquisa científica em curso, o autor debruça-se sobre a diversidade de imagens no universo digital, bem como sobre as potencialidades das mesmas ao retratarem desafios globais contemporâneos. A diversidade de imagens, cores, estilos e representações, levam-nos para o universo de possíveis do imaginável. Avançando para as resenhas/resenhas, Deniz Ilbi brinda-nos com uma análise premente sobre o papel das mulheres no jazz, ou seja, a autora estabelece uma abordagem aos contributos de Marie Buscatto, nomeadamente uma leitura reflexiva do livro “Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization”, leitura essa que se coaduna com o seu trabalho de investigação em curso.

Porto e Rio de Janeiro, julho de 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail & Iswolsky, Helene (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bhabha, Komi K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

- Boccagni, Paolo (2015). (Super)diversity and the migration-social work nexus: a new lens on the field of access and inclusion?. *Ethnic and Racial Studies*, 38 (4), 608-620.
- Caetano, Pedro & Mendes, Maria Manuela (Eds.) (2022). *Simmel and beyond*. London/New York: Routledge.
- Finkel, Rebecca (2010). 'Dancing around the ring of fire': Social capital, tourism resistance, and gender dichotomies at Up Helly Aa in Lerwick, Shetland. *Event Management*, 14(4), 275-285.
- Finkel, Rebecca & Platt, Louise (2020). Cultural festivals and the city. *Geography Compass*, 14(9), <https://doi.org/10.1111/gec3.12498>.
- Guerra, Paula (2022a). Can Music Save Lives? The experience of COVID-19 and the impacts on music-making on young people in their home environment. In Michelle O. Crosby & Julianna Faludi (Eds.). *Whole person promotion, women, and the post pandemic era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). Hershey PA, USA: IGI Global.
- Guerra, Paula (2022b). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos artivismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In Cíntia Sanmartin Fernandes, Micael Herschmann, Rose de M. Rocha & Simone Luci Pereira (Orgs.). *A(r)tivismos urbanos. (Sobre)vivendo em tempos de urgência* (pp. 221-250). Porto Alegre: Sulina.
- Jepson, Allan & Clarke, Alan (Eds.) (2015). *Exploring community festivals and events*. Abingdon: Routledge.

Paula Guerra. Doutora em sociologia. Professora de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: *DIY, Alternative Culture & Society*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Lígia Dabul. Doutora em Sociologia. Professora colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Nectar/UFF - Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Poeta. Universidade Federal Fluminense, R. Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói - RJ, 24220-900, Brasil. E-mail: ligia.dabul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6224-9720.

Citação:

Guerra, Paula & Dabul, Lígia (2022). Diversidade, (i)materialidade e prospetivas sociológicas. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 4-8. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1ap

ARTIGOS



DEVEMOS APELIDÁ-LOS DE ESTUDOS CINE-CULTURAIS? O *CINE-MUNDIFICAR*¹ DA MÚSICA POPULAR E DOS ESTUDOS JUVENIS

SHOULD WE CALL IT CINE-CULTURAL STUDIES? CINEWORLDING OF POPULAR MUSIC AND YOUTH STUDIES

DEVRIIONS-NOUS L'APPELER ÉTUDES CINÉ-CULTURELLES? *CINEWORLDING* DE LA MUSIQUE POPULAIRE ET DES ÉTUDES SUR LA JEUNESSE

¿DEBERÍAMOS LLAMARLO ESTUDIOS CINE-CULTURALES? *CINEWORLDING* EN LA MÚSICA POPULAR Y LOS ESTUDIOS JUVENILES

Michael B. MacDonald²

MacEwan University, Department of Music, Faculty of Fine Arts and Communications, Edmonton, Canada

Tradução João Lima

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo explora a investigação-criação cinematográfica, ou o que chamo de *cine-mundificar*. Com efeito, o cine-mundificar tem o potencial de contribuir para uma prática de investigação única para a música popular e para os estudos juvenis, áreas da vida cultural caracterizadas pela sua abertura e inovação com os novos média. Ter consciência destas oportunidades significa aproveitar as tecnologias disponíveis atualmente. Mas existe um obstáculo. A produção cinematográfica deve juntar-se com a investigação. Os métodos tradicionais de pesquisa cinematográfica, devido aos seus custos, dificuldades com a revisão de pares e a falta de apoio institucional, não têm sido aceites pela academia. Tem sido a antropologia a ciência que mais tem feito para desenvolver a investigação cinematográfica através de filmes etnográficos. Os novos desenvolvimentos no ecossistema do cinema digital têm sido pouco explorados até ao momento. O ecossistema do cinema digital, emergente desde 2009, é composto por câmaras digitais relativamente baratas e smartphones, por plataformas digitais grátis de nível profissional, uma rede mundial de festivais de filmes e a transformação da maioria dos cinemas artísticos em projeções digitais. Tal significa que o cinema digital feito num computador portátil pode ser exibido em

¹ Optou-se por se traduzir desta maneira o conceito *cineworlding* postulado por MacDonald. O autor recorre ao conceito heideggeriano de *Welten*, traduzido para inglês como *worlding*. Não existe consenso sobre a sua tradução para português: existem traduções como mundificar, mundanizar e mundar. Seguindo o parecer de Provinciatto (2021), optou-se pela primeira tradução, já que se trata da tradução que leva mais em conta a ideia heideggeriana de o mundo no seu vir-a-ser (*Nota do Tradutor* – N.T.). A direção da revista aproveita também este momento para agradecer a profunda generosidade do Prof. Michael B. MacDonald na cedência deste seu recente artigo. Também nos congratulamos com o interesse do Dr. João Lima em efetivar este tão desafiante trabalho de tradução.

² Michael B. MacDonald, no quadro da escrita deste artigo, agradece ao *Social Science Research Council of Canada* pelo seu apoio ao projeto *A film called Cinemusicking*; também endereça um reconhecimento ao *MacEwan Office of Research Services for the Strategic Grant* pelo apoio à realização de três filmes em torno da etnografia; e dirige um agradecimento especial à *Faculty of Fine Arts and Communications* da MacEwan University pelo contínuo apoio ao desenvolvimento do cine-mundificar. Para mais informações sobre o cine-mundificar: cineworlding.org e sobre os filmes: michaelbmacdonaldfilms.ca.

qualquer lado. Estamos no melhor momento possível para se fazer cinema acadêmico, mas então por que razão os acadêmicos o fazem tão pouco?

Palavras-chave: cinema, cine-mundificar, plataformas digitais, metodologias.

ABSTRACT: This article explores cinematic research-creation, or what I call cine-worlding. Indeed, ccine-worlding has the potential to contribute to a research practice unique to popular music and youth studies, areas of cultural life characterised by their openness and innovation with new media. Being aware of these opportunities means taking advantage of the technologies currently available. But there is an obstacle. Cinematic production must come together with research. Traditional cinematic research methods, due to their costs, difficulties with peer review and lack of institutional support, have not been accepted by academia. It has been anthropology that has done the most to develop cinematic research through ethnographic film. New developments in the digital cinema ecosystem have been little explored so far. The digital cinema ecosystem, emerging since 2009, consists of relatively cheap digital cameras and smartphones, free professional-grade digital platforms, a worldwide network of film festivals and the transformation of most art-house cinemas into digital screenings. This means that digital cinema made on a laptop can be shown anywhere. We are at the best possible moment for academic filmmaking, but then why do academics do so little of it?

Keywords: cinema, cine-worlding, digital platforms, methodologies.

RÉSUMÉ: Cet article explore la recherche-création cinématographique, ou ce que j'appelle la cinémondialisation. En effet, le cine-mundifying a le potentiel de contribuer à une pratique de recherche propre à la musique populaire et aux études sur la jeunesse, domaines de la vie culturelle caractérisés par leur ouverture et leur innovation avec les nouveaux médias. Être conscient de ces possibilités signifie tirer parti des technologies actuellement disponibles. Mais il y a un obstacle. La production cinématographique doit aller de pair avec la recherche. Les méthodes traditionnelles de recherche cinématographique, en raison de leur coût, des difficultés liées à l'évaluation par les pairs et du manque de soutien institutionnel, n'ont pas été acceptées par le monde universitaire. C'est l'anthropologie qui a le plus contribué à développer la recherche cinématographique par le biais du film ethnographique. Les nouveaux développements dans l'écosystème du cinéma numérique ont jusqu'à présent été peu explorés. L'écosystème émergent du cinéma numérique depuis 2009 se compose d'appareils photo numériques et de smartphones relativement bon marché, de plateformes numériques gratuites de qualité professionnelle, d'un réseau mondial de festivals de cinéma et de la transformation de la plupart des cinémas d'art et d'essai en projections numériques. Cela signifie que le cinéma numérique réalisé sur un ordinateur portable peut être projeté partout. Nous sommes au meilleur moment possible pour le cinéma universitaire, mais pourquoi alors les universitaires en font-ils si peu?

Mots-clés: cinéma, cine-world, plateformes numériques, méthodologies.

RESUMEN: Este artículo explora la investigación-creación cinematográfica, o lo que yo llamo cine-mundificación. De hecho, la cine-mundificación tiene el potencial de contribuir a una práctica de investigación única para la música popular y los estudios sobre la juventud, áreas de la vida cultural caracterizadas por su apertura e innovación con los nuevos medios. Ser consciente de estas oportunidades significa aprovechar las tecnologías disponibles en la actualidad. Pero hay un obstáculo. La producción cinematográfica debe ir acompañada de la investigación. Los métodos tradicionales de investigación cinematográfica, debido a sus costes, dificultades con la revisión por pares y falta de apoyo institucional, no han sido aceptados por el mundo académico. Ha sido la antropología la que más ha hecho por desarrollar la investigación cinematográfica a través del cine etnográfico. Los nuevos desarrollos en el ecosistema del cine digital han sido hasta ahora poco explorados. El emergente ecosistema del cine digital desde 2009 consiste en cámaras digitales y teléfonos inteligentes relativamente baratos, plataformas digitales gratuitas de nivel profesional, una red mundial de festivales de cine y la transformación de la mayoría de los cines de arte y ensayo en proyecciones digitales. Esto significa que el cine digital realizado en un ordenador portátil puede proyectarse en cualquier lugar. Estamos en el mejor momento posible para el cine académico, pero ¿por qué entonces los académicos lo hacen tan poco?

Palabras-clave: cinema, cine-mundificar, plataformas digitais, metodologias.

1. Introdução

A investigação-criação cinematográfica, ou o que chamo de *cine-mundificar*, tem o potencial de contribuir para uma prática de investigação única para a música popular e para os estudos juvenis, áreas da vida cultural caracterizadas pela sua abertura e inovação com os novos média. Ter consciência destas oportunidades significa aproveitar as tecnologias disponíveis atualmente. Mas existe um obstáculo. A produção cinematográfica deve juntar-se com a investigação. Os métodos tradicionais de pesquisa cinematográfica, devido aos seus custos, dificuldades com a revisão de pares e a falta de apoio institucional, não têm sido aceites pela academia. Tem sido a antropologia a ciência que mais tem feito para desenvolver a investigação cinematográfica através de filmes etnográficos (Barbash & Taylor, 1997; Crawford & Turton, 1992; Grimshaw & Ravetz, 2009; Heider, 2009). Os novos desenvolvimentos no ecossistema do cinema digital têm sido pouco explorados até ao momento. O ecossistema do cinema digital, emergente desde 2009, é composto por câmaras digitais relativamente baratas e *smartphones*, por plataformas digitais grátis de nível profissional, uma rede mundial de festivais de filmes e a transformação da maioria dos cinemas artísticos em projeções digitais. Tal significa que o cinema digital feito num computador portátil pode ser exibido em qualquer lado³. Estamos no melhor momento possível para se fazer cinema académico, mas então por que razão os académicos o fazem tão pouco?⁴

O *cine-mundificar* não é nenhuma novidade⁵, é da mesma idade que o cinema sonoro. Podemos reconhecer que as nossas “novas” inovações, conjugando ciências sociais com a arte – apelidado de investigação-criação no Canadá – já existem há muito tempo. Nos estudos musicais, questões sobre o que é um filme

³ Enquanto vários dos obstáculos tradicionais ao filme académico foram rapidamente ultrapassados, a revisão de pares continua a ser um desafio. O *Journal of Visual Ethnography* foi um primeiro exemplo de uma plataforma de cinema digital com revisão de pares, mas que, no momento em que Michael escreveu este artigo - em novembro de 2021 - parece encontrar-se *offline*.

⁴ A emergência do filme etnográfico (Grimshaw, 2008; Hocking, 1975; Loizos, 1993) e da cine-etnomusicologia (Harbert, 2018; Feld, 1976; Zemp, 1988) têm tido um impacto lento nas suas respetivas disciplinas. Os estudos cine-culturais serão, sem dúvida, usados por um reduzido número de investigadores, mas a grande maioria manter-se-á nas tradicionais formas de produção académica. Enquanto académicos como Sarah Pink (2013) têm, nos últimos anos, tomado a dianteira e demonstrado a forma como a etnografia visual e a etnografia sensual podem potenciar o trabalho de investigação, não se constata uma grande de produção académica cinematográfica a ser produzida.

⁵ Sarah Pink liga a etnografia e a arte em *Writing Cultures* (1986); ao passo que Clifford reconhece que a etnografia é um estilo literário e um método das ciências sociais. Como mostrarei mais à frente, isto vem de trás. Pink argumenta de forma correta que a etnografia visual deve lidar com a incorporação e com os sentidos e que a reflexividade e as linguagens institucionais da etnografia visual estão a ser influenciadas pelos média digitais. Podemos ficar com a sensação de que as teorias não-representacionais que divergem dos métodos dos estudos culturais e dos estudos juvenis são “parte deste movimento para uma forma de investigação visual mais envolvida, participativa, colaborativa e pública” (Pink, 2013: 5). Eu quero refutar a ideia que existe um *teleos* de um cinema musical positivista para um não-representacional porque, como mostrarei, estes novos métodos não-representacionais (Del Rio, 2008; Ihde, 1986; Thrift, 2008; Vannini, 2015), incluindo o *cine-mundificar* que estou a postular, são perspectivas emergentes que nos permitem ver-ouvir trabalhos antigos de uma forma renovada.

etnomusicológico são apenas o tipo de questões sobre as quais os investigadores se debruçam há já muito tempo (Feld, 1976). Nesse sentido, MacDougall (1997: 292) identificou “a mudança de um pensamento antropológico assente na palavra-e-frase para um pensamento antropológico assente na imagem-e-sequência” como sendo uma importante observação para as diferenças nos métodos. A minha perspetiva, após ter feito filmes nos últimos 15 anos, tem sido a de “desenvolver objetivos e metodologias alternativas” (MacDougall, 1997: 293) que prestem atenção aos desafios que as fronteiras disciplinares acarretam (Russell, 1999, 2018). Eu acreditava que um filme etnomusicológico é um filme que um etnomusicólogo faz, mas abandonei essa posição ingénuo e reconheço que um “cinema de música crítico” (Harbert, 2018: 246) requer um envolvimento específico com a articulação da metodologia, a elaboração de um método apropriado que leve em conta uma forma de cinema apropriada que possa servir como um documento ou, usando um termo deleuziano, uma máquina de expressão. Este artigo explorará a triangulação de metodologia, método e trabalho cinematográfico, bem como apresentará um processo de investigação-criação cinematográfica para que os alunos e investigadores a trabalhar com a música popular e os estudos juvenis fiquem mais bem preparados para decidirem quando os métodos de pesquisa cinematográfica são apropriados para os seus projetos. Eu concordo com a opinião de Pink (2013: 10) de que não existe uma hierarquia entre meios (material impresso, filme, fotografia), mas apenas questões de métodos mais ou menos apropriados.

2. O porquê da investigação-criação cinematográfica para a música popular e os estudos juvenis?

Durante os cerca de dez anos em que o ecossistema do cinema digital vem emergindo, nenhum um livro fora publicado sobre métodos na produção de cinema digital. Em 2018, Benjamin Harbert publicou *American Music Documentary: Five Case studies in Cine-ethnomusicology*. O enfoque do autor centrava-se nos realizadores de documentários e não tinha nenhuma secção a examinar as possibilidades da produção de cinema digital para a etnomusicologia. Em 2019, antes de uma conferência, foi organizado um simpósio na *Society for Ethnomusicology* e nenhum artigo ou apresentação analisava as particularidades dos métodos de produção digital e apenas uma atividade abordou os materiais da produção digital. Assim, enquanto o cinema nas ciências sociais vem emergindo lentamente, talvez seja necessário refletir sobre o aviso de Nietzsche, de que “alguns valores nascem velhos e desde o berço mostram a sua conformidade, conformismo e a sua incapacidade em desafiar a ordem estabelecida” (Deleuze, 2001: 81), que o potencial da produção de cinema digital para os estudos culturais permite tratar o cinema digital como se fosse a produção de um filme, com todos os seus géneros e limites, ao mesmo tempo permanecendo dentro do género do documentário etnográfico que já foi legitimado, sem paralelamente reconhecer que o novo materialismo, a filosofia do processo, o

pós-humanismo e o feminismo multi-espécies de Donna Haraway desafiaram o próprio objeto do documentário e etnografia humanista, desafiando quer o tempocentrismo (privilegiando o passado e o presente etnográfico) quer o antropocentrismo (o excecionalismo humano) como consequências de privilegiar o *etnos*.

A investigação-criação, por outro lado, reconhece que fazer arte é pesquisa e os resultados da pesquisa são objetos criativos. A investigação-criação centra-se no emaranhamento de planejar, fazer e divulgar um filme. Cada filme torna-se um acontecimento para a exploração do pensamento cinemático que “questiona novamente a relação entre técnicas e sentidos, e reafirma estas diferenças para a idade da condição tecnológica” (Hörl, 2017: 5). A música popular e as culturas juvenis sempre estiveram entrelaçadas com a tecnologia audiovisual. A investigação-criação cinemática abraça o filme de ficção, o vídeo musical e o filme documental como processos de pesquisa. Isto abre o processo tecnológico criativo e as tecno-culturas juvenis e de música popular para algo mais do que a observação participante. Fazer filmes e vídeos musicais com jovens tem um contributo direto para o desenvolvimento de capacidades dos mesmos, e ainda alarga os espaços pedagógicos, bem como cria uma oportunidade de acompanhamento dos fluxos de trabalho criativo, através das indústrias populares e dos *undercommons*⁶ dos jovens e da música popular. Como postulou Erin Manning (2016: 221), os *undercommons* são um ‘campo de relações fabulado nos interstícios entre o agora e o que ainda não chegou’ e o ‘acontecimento’ (2013, 2014) e o ‘gesto pequeno’ (2016), que pode fornecer à investigação-criação uma forma de pensar sobre a música, tornar música em música popular e em cultura juvenil. A relação entre os *undercommons* [espaços e tempos] e o capitalismo é uma questão ética e política que a investigação-criação pode explorar internamente e fazer uma contribuição para uma pedagogia crítica da música popular (MacDonald, 2020b). Assistindo à representação da música popular e das cenas juvenis no grande ecrã, nos pequenos ecrãs e agora em ecrãs ainda mais pequenos, apercebemo-nos de que não é nada de novo, mas os académicos têm hesitado em desenvolver métodos cinemáticos próprios e criativos. Os realizadores de documentários e os guionistas têm sido inspirados durante gerações pelo estilo e pelo som da cultura juvenil e por um bom motivo. Geração após geração, a cultura juvenil inspirou a inovação social e cultural manifestada através de estilos de roupa, discurso, apresentação e ideologia. Os académicos contribuíram com a sua parte, com uma literatura rica em que se documenta a interseção do intangível com a cultura material, demasiado numerosa para ser aqui mencionada, abrindo novos caminhos nos estudos culturais (Bennett & Kahn-Harris, 2004; Hodkinson & Deicke, 2007; Muggleton & Weinzier, 2003; Steinberg & Ibrahim, 2016). A produção

⁶ Optámos por não traduzir o conceito devido à sua especificidade em inglês. A noção de *undercommons* é elaborada como o espaço e o tempo que se encontram sempre aqui, na realidade e na fantasia, e onde fazemos parte do movimento das coisas (N.T.).

cinemática nos estudos culturais, contudo, não se desenvolveu. Em vez disso, a música popular e o *undercommons* dos jovens foi deixado para ser explorado economicamente por empresas de produção de conteúdos.

3. Dos estudos cine-culturais ao *cine-mundificar*

Quando comecei a escrever este artigo, inicialmente dei-lhe o título de *Cine-estudos culturais*, mas conforme progredia fui me apercebendo que estava a agarrar-me a um conceito de cultura que não encapsulava a riqueza da investigação-criação. Eu não quero contribuir para a emergência de uma nova ideia que nasça velha. Qual é a palavra para um processo etnográfico que vai além do *Etnos*, para além do *Antropos*, e que ao mesmo tempo faz uma contribuição para os estudos culturais? Talvez estudos culturais pós-humanos? Assim, se o objetivo principal deste artigo é fazer progredir uma perspectiva de estudos cine-cultural, eu não quero fazê-lo sem fornecer um ponto de partida que remeta para este momento. A emergência dos estudos cine-culturais está a dar-se ao mesmo tempo que a abordagem pós-humana (Berardi, 2011, 2015; Braidotti, 2013; Brier, 2008; Fiol, 2010), mas o que significa isto para os estudos cine-culturais? Parece que, no mínimo, estamos a ser desafiados a pensar os métodos de investigação sobre música popular e os estudos juvenis que vão para lá do discurso, para além do objeto e que ultrapassem o funcionalismo e a fenomenologia. A minha intenção com este artigo é começar a criar a base para uma abordagem que lide com a produção do cinema digital para o enredamento das ciências sociais-arte e que não seja moldado por velhas ideias de cultura nem por uma exclusiva análise textual da teoria crítica, mas por uma produção orientada para o “mundificar” (Heidegger, 1962; Haraway, 2016), algo que comecei a designar de *cine-mundificar*.

O “mundificar”, de Heidegger até Haraway, moveu-se através de um conjunto de estados. Primeiro, um modelo ecológico foi apresentado, o qual se preocupava com um organismo no seu ambiente (Bateson, 1972a, 1972b, 1979, 1987). Este modelo foi seguido por um modelo cibernético de segunda-ordem que reconhecia que os sujeitos constroem modelos deles mesmos dentro de um sistema, e que não havia apenas entendimento, mas entendimento-entendimento (Luhman, 1989, 2000, 2009; VonForester, 2003, 2014; Maturana & Varela, 1987). Preocupava-se com a *autopoiesis*, a autocriação do ser, a auto-organização numa ecologia de outros sistemas. Estes modelos eram ecológicos e orientados para uma análise do sujeito individual, encaixando bem com modelos anteriores de sujeitos individuais. Novas abordagens sugerem que a ideia de ser e de sujeito sempre estiveram imersas e foram gizadas por outros sistemas, que pensar sobre o indivíduo humano faz pouco sentido. Nós nunca estamos verdadeiramente sozinhos. A *sympoiesis*⁷ (Haraway, 2016: 58), o reconhecimento que nada se faz por si próprio, permite-nos repensar o modelo discurso-ideologia-hegemonia que tem, durante muito tempo, influenciado os

⁷ Segundo Haraway, trata-se de uma palavra que significa “fazer-com”.

estudos culturais. A *sympoiesis* “é uma palavra adequada para os sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. É uma palavra para o “mundificar-com” (Haraway, 2016: 58). Haraway sugere *holobiont* como uma palavra que significa colagens simbióticas “em qualquer escala de espaço ou tempo” (Haraway, 2016: 60). Optar por este tipo de orientação ecológica sobre a juventude e a música popular pode levar a várias novas formas de interação conforme abandonamos “os indivíduos possessivos e os jogos de soma-zero” (Haraway, 2016: 60). A *sympoiesis* alarga as ideias de comando e controlo das antigas noções cibernéticas com uma perspectiva em que a informação e o controlo são distribuídos e onde os sistemas produzem coletivamente aquilo que “não tem fronteiras espaciais ou temporais autodefinidas” (Haraway, 2016: 60), tornando-os abertos à mudança evolucionária. A *sympoiesis* é desafiante e excitante porque produz todo o tipo de colagens, emaranhados e nós, e move-se através da transmissão, infeção, ingestão e gestação. O *cine-mundificar* sugere-nos que não estamos a documentar, mas a “tornar-se-com”.

Novos conceitos permitem aos investigadores avançarem ao mesmo tempo que fazem uma releitura do passado. A minha noção de *cine-mundificar* nasceu do meu desejo de entender o modelo cinematográfico de investigação-criação que vinha desenvolvendo (MacDonald, 2020a, 2020b). Eu defendo que o *cine-mundificar* é constituído por três colagens, a territorial, a de produção e a de ecrãs. Colagem é um conceito aqui usado no sentido deleuziano, enquanto uma coleção emergente de objetos e práticas que exprimem um estilo, um *agencement* [aplicação]. Neste sentido, as colagens não são um método, mas uma espécie de plano material tecnocultural para a expressão de investigação-criação cinematográfica. As três colagens propõem uma localização ecológica e cibernética na *screen production* [produção] que dissolve muitas dicotomias tradicionais, especialmente a dicotomia *téchne* (arte) e *epistéme* (ciência), que o conceito *technics*, postulado por Steigler, procura ultrapassar. O *cine-mundificar* é a construção do mundo cinematográfico, e que acaba emaranhado com as práticas de construção do mundo dos jovens e da cultura popular. É cibernético no sentido que é recursivo, mas que ultrapassa a cibernética, já que o *cine-mundificar* não procura sistemas de controlo. As práticas de *cine-mundificar* procuram estar envolvidas no surgimento de práticas criativas, na expressão da vida criativa, na tessitura da vida que é o mundificar. O *cine-mundificar* é o mundificar tecno-cultural do mundo.

4. Os emaranhados tecno-culturais na investigação-criação cinematográfica da música

O que tem a ver toda esta conversa sobre *sympoiesis* com a música popular e os estudos juvenis? Eu estou muito interessado em compreender os tipos de mundificar que o audiovisual (Chion, 2017) torna possível, e, ao mesmo tempo, quero perceber

como o *musicar*⁸ é o estudo de práticas de mundificar. O conceito de *musicar* proposto por Christopher Small (1998) introduziu a antropologia ecológica e cibernética de Bateson (1972a) na etnomusicologia. É muito mais do que reconhecer que a música não é um substantivo, mas um verbo, e que o conceito de *musicar* alargou o campo da investigação da música para lá das páginas e dos músicos, reorientando o olhar dos académicos até para pessoas a arrumar cadeiras e a limpar o chão. O conceito de *musicar* esbate as distinções entre músicos, cenas, palcos e média. Em vez de os vermos como discretas unidades de análise, o *musicar* enfatiza a música-enquanto-processo, constituída por fluxos, emaranhados e aparecimentos. Os mundificares emaranhados e exuberantes de Donna Haraway “acabaram de vez com a cosmopolítica globalizante kantiana e com o mundificar rabugento heideggeriano assente no excecionalismo humano” (Haraway, 2016: 11). O mundificar é “uma mistura específica do material e do semiótico que remove as fronteiras entre os sujeitos e o ambiente, entre *persona* e *topos*. O mundificar oferece a possibilidade de se acabar com as habituais temporalidades e modos de ser” (Palmer & Hunter, 2018: n/p). O *cine-mundificar* segue os fluxos e torna-se parte do fluxo que dissolve a sua distância. O vídeo musical, o filme ou o documentário tornam-se parte da cena que procuram analisar. O fluxo do resultado da investigação-criação alarga a análise e torna-se parte do *musicar* que almeja compreender.

Quando o *musicar* é lido juntamente com o livro *Music Grooves* (Keil & Feld, 2005), juntam-se dois conceitos importantes. Em *Music Grooves*, os autores reconhecem a música como uma vida vibrante. Torna-se um campo dinâmico com limites, ecótonos e misturas heterogéneas de discrepâncias participativas. As músicas são formas vibrantes que se desdobram em memórias, culturas materiais e no ultrapassar de fronteiras entre espécies. São sulcos⁹ que disseminam e se desdobram em novas espécies sociais, novos refrões (Deleuze & Guattari, 1987: 299-309). Neste sentido, as gravações áudio e os filmes não apenas documentam, como também funcionam como agentes que transmitem sulcos “desviantes inimagináveis” (Hebdige, 1979: 19), que são transmissores de sulcos de *musicar*. Os sulcos não se ficam por audiotopias (Kun, 2005); eles perturbam e continuam com a *sympoiesis* e misturas imprevistas ganham forma social. O *cine-mundificar* não apenas documenta; incita à emergência, uma infeção intencional, os seus tentáculos agarram-se em cimento, tecidos, tecnologia, corpos de todas as formas no processo de tornar-se-com, misturando também à ciência social e formas artísticas que procuram desesperadamente manter-se separadas e, acima de tudo, autónomas.

O *cine-mundificar* é documentar os sulcos do *musicar* de maneira que mantenham o sulco. Estamos mais implicados do que poderíamos imaginar. Podemos tentar nos

⁸ Tradução do conceito de “*musicking*” postulado por Small (N.T.).

⁹ Não é fácil traduzir o conceito de “*groove*”. Optou-se por “sulcos”, um conceito muito usado no contexto musical, referindo-se ao momento em que os diversos sons encaixam ou combinam (N.T.).

afastar do sulco para proteger a nossa pureza acadêmica ou podemos ceder e começar a praticar uma “relação com um mundo e um *self*, impregnado de alteridade” que pode perfeitamente levar ao florescimento, em andamento, “de uma fabulação sincrética e especulativa, uma participação improvisada com emergência” (Shotwell, 2016: 9). A motivação para avançar na direção do florescimento é uma perspectiva ativista que reconhece que outros mundos não são apenas possíveis, mas que existem e que começam em nós, como Marx há muito identificou, uma análise ontológica desses mundos, não apenas pelo prazer especulativo, mas de forma a compreender a mudança. Os sulcos do musicar são uma ontologia do fluxo, a prática de um processo. O *cine-mundificar* é, portanto, uma prática de pesquisa e um sulco sócio-tecnológico infetado:

Estes mundificares das ciências [sociais] e das artes são *holobiomes*, ou *holoents*, nos quais cientistas, artistas, pessoas normais da comunidade e seres não-humanos tornam-se envolvidos nos projetos uns dos outros, nas vidas de todos, acabando por serem necessários uns aos outros de diferentes maneiras, apaixonadas, corpóreas e significativas (Haraway, 2016: 71-72).

Se os estudos sobre vídeos musicais são cada vez mais vistos como legítimos (Arnold, 2018), as questões ontológicas sobre a sobreposição da música com a produção do vídeo musical são normalmente esquecidas¹⁰. Se pensarmos como a *sympoiesis* das gravações musicais – a conjugação de gravações áudio e tecnologia de gravação de imagens, com o emaranhado de pintura, dança, fotografia e etnografia – talvez consigamos imaginar algo que não é música nem filme, os sulcos para lá destes pontos de partida. Por que razão deve apenas haver um filme que se apoia na música ou uma música que se apoia num filme? Eu pretendo repensar a relação entre música e filme para começarmos a ver o *cine-mundificar* emergente, tornado possível pelo novelo de tecnologias de gravação enquanto objeto de análises que apoia, mantém e torna estes mundificares distintos. Quando começarmos a ver isto como uma possibilidade de partida, com uma mente aberta, começamos a pensar sobre os mundificares das ciências sociais-arte como algo possível para nós na idade do cinema digital, bem como refletimos sobre o nosso papel ético em produzir e cine-muscar, já que estes *cine-mundificares* são contagiantes.

¹⁰ Para uma discussão dos estudos musicais e culturais, ver Clayton, 2008; Cohen, 2012; Dornfeld, 1992; Fiol, 2010; Harper, Doughty & Eisentraut, 2009; Ikoniadou, 2014; Mera & Morcom, 2009; Titon, 1992, 1988; Zemp, 1988. Para uma análise sobre o realizador e o tema, ver Canet & Pérez, 2016; Cumming & Norwood, 2012; Gorski, 2000; McIntosh, 2006; Pitts, 2013. Para uma reflexão sobre o realizador e a câmara, ver Grimshaw, 2008, 2011; Møhl, 2011; Yakir & Rouch, 1978. Para uma análise sobre o realizador e a audiência, ver Bogue, 2003; Boulé & Tidd, 2012; Deamer, 2016; Del Rio, 2008; Deleuze, 1984, 1986, 2013, 2013b; Jenssen, 2009; Kennedy, 2000; MacDougall, 2006; Marks, 2000; Pisters, 2012; Powell, 2012; Rizzo, 2012; Vannini, 2015. Para uma discussão sobre a relação entre arte e etnografia, ver Schneider & Pasqualino, 2014; Schneider & Wright, 2013, 2006.

5. Planaltos *Cine-Mundificares*

Para fazer isto, eu preciso de visitar alguns exemplos históricos antes de concluir a minha perspetiva sobre a música cine-mundificada. Estes exemplos farão duas coisas: vão nos dar oportunidades para observarmos exemplos de *cine-mundificar* para lá dos exemplos atualmente considerados aceitáveis ao nível da documentação etnográfica, mas que, mesmo assim, continuam a ser mundificares. Os exemplos permitir-nos-ão pensar perspetivas para o *cine-mundificar* e ver as suas ramificações e veremos as formas como o *cine-mundificar*, enquanto montagem de ecrã [screen assemblage], nos permite novas formas de pensar sobre a investigação-criação. Talvez possamos pensar nestes exemplos não como momentos históricos, mas como planaltos (Deleuze & Guattari, 1987) que continuam com o mundificar mesmo durante a nossa participação neles.

Domingo de Páscoa, 1967: Deus respeita-nos quando trabalhamos, mas adora-nos quando dançamos. No domingo de Páscoa de 1967, Les Blank e Skip Gerson chegaram ao primeiro *love-in* em Los Angeles, cada um com uma câmara de 16mm. Tinha acontecido previamente um *love-in* em São Francisco e os dois estavam interessados neste novo evento. Contactaram a PBS para terem apoio financeiro para conseguirem gravar no local. O que propuseram foi que a PBS podia exibir cinco vezes uma versão editada, mas que Blank e Gerson ficariam com o material original. Eles tinham em mente realizar um filme independente a partir das gravações que fizessem no evento. Esta seria a segunda tentativa de Blank gravar um filme musical, sendo que o primeiro, uns anos antes, tinha sido um filme circular que explorava a abordagem de Dizzy Gillespie ao jazz (MacDonald, 2019). Ele tinha trabalhado enquanto cinegrafista num filme musical realizado por Terry Nowak, que documentava a segunda *Renaissance Fair*, na Califórnia, em 1963/1964 (Berger, 2011), filme que, mais tarde, Blank reconheceria como tendo uma forte relação com o *love-In*, até pelo facto de muitas pessoas terem participado em ambos os eventos.

A abordagem de Blank ao *love-In* foi peculiar para um documentário. Ninguém é entrevistado, ninguém é identificado, não existe uma voz a narrar, e excetuando o conhecimento de onde e quando isto estava a acontecer, não havia mais nenhuma explicação. O que estava Blank a fazer com este filme? Talvez exista uma alusão, num momento de reflexão sobre o filme, quando ele afirma “é algo sobre este tipo de arte em que todo o ser das pessoas é atirado contra ela, onde a arte e a vida se interseitam e tudo começa a dizer algo sobre ti” (Blank, 2014). É um filme de 20 minutos com o que parecem ser quatro partes sem nome que eu apelidei de: a chegada, ficar pedrado, meditação e comunidade. O filme foi gravado inteiramente sem som e com música gravada ao vivo por uma banda de rock psicadélico chamada *Spontaneous Combustion* (Berger, 2011). Blank era várias vezes descrito como um realizador de documentários, um título que ele achava não se coadunar com o seu trabalho. Ele não achava que fazia documentários. Ele considerava os seus filmes musicais ‘mais como

operetas' (Blank, 2013). As temáticas destes filmes não eram necessariamente a música, mas o mundificar que a música gerava. Blank foi importante para o *cine-mundificar*, sendo que o trabalho dele continua a inspirar o meu trabalho. Eu quero começar com Blank porque os seus filmes musicais oferecem-nos um tipo de junção de música, filme e investigação artística que eu postulo como *cine-mundificar*.

A chegada. Num estilo que se tornaria característico desta perspetiva, um estilo que emergiu de uma timidez, o momento de abertura começa com um plano, à distância, de uma mulher de cabelo preto, vestida de vermelho, a dançar com flores amarelas na mão à frente de um conjunto de baterias. A dança é erótica e ela parece aperceber-se da câmara e mantém um olhar fixo por um curto período. Numa passagem súbita, estamos a andar de forma estranha por um parque e apercebermos-nos de várias pessoas com flores nas mãos, a dançar, sinais de amor por todo o lado, com círculos de pessoas a tocarem instrumentos acústicos. Pessoas com as caras pintadas, pessoas com blazers, uma mistura estranha de adultos e crianças que parecem desafiar qualquer tipo de características específicas. O parque está cheio de cidadãos diferentes e a misturarem-se. A música é celebratória e a colagem de flores, sinais de amor, pessoas a tocar instrumentos dentro e fora do palco cria, com o tempo, um sentimento de chegada. É interessante que quase todos os filmes sobre a década de 1960 usam filmagens deste filme e de outros filmes como *Woodstock* (1970) ou o filme de Agnes Varda, *Black Panthers* (1968).

Ficar "pedrado". As sequências parecem aleatórias e sem nenhuma direção, até que a câmara se fixa na face de uma rapariga a acabar um charro¹¹, a única referência clara a drogas em todo o filme. A música ganha o seu ritmo e as imagens tornam-se um caleidoscópio, e agora as flores, os músicos e os instrumentos estão num turbilhão, os dançarinos estão em êxtase, os corpos redemoïnham em formas novas e estranhas. As imagens caleidoscópicas redemoïnham e dançam, corpos, flores e baterias, tudo começa a dançar em círculos em torno do ecrã. Isto torna tudo extático, todas as coisas parecem capazes de fumar canábis e serem "sulcados" pela música. Será que a câmara também fumou canábis? É possível a câmara estar pedrada? A câmara parece desaparecer, mais ninguém olha. A música, tal como os corpos e as imagens visuais, tornam-se densos e extáticos, com notas e ritmos e carne tudo em cima uns dos outros. Até que do nada e sem estarmos a contar, e sem nenhuma lógica musical, existe um corte para dois corpos de braços dado e com os olhos fechados.

Meditação. A meditação é um espetáculo rodeado por curiosos. A música fica mais lenta e calma, leve, ténue. Diretamente à nossa frente, dominando o centro do plano está um jovem com um casaco castanho de algodão, chapéu de palha, camisa verde

11 Optamos por fazer uma tradução literal de "joint" que em calão e em português significa "charro" (N.T.).

com pintas grandes em azul-claro, e a sorrir diretamente para a câmara enquanto masca um chiclete. É difícil analisá-lo enquanto ele alternadamente nos observa e às pessoas em meditação. O resto das pessoas no círculo estão ou a observar a meditação de forma séria ou estão com os olhos fechados. Um mar de caras piedosas com um tipo a rir-se talvez de forma sarcástica? O incessante mascar do chiclete e o seu sorriso manhoso é provocante, condescendente, perturbador. Será uma rejeição patriarcal ou um desconforto escondido sob uma capa de indiferença? É impossível sabê-lo. Estará ele a meditar sobre aqueles que estão a meditar, estará no espetáculo da meditação, ou na ironia da meditação enquanto um acontecimento observado, ou na consciência que foi apanhado pela câmara muito perto de demonstrar piedade? Somos arrastados para uma reflexão sobre a meditação, uma meditação sobre a meditação. De novo, um corte dramático e estranho tira-nos da meditação em que estávamos.

Comunidade. Uma linha de pessoas dá as mãos e começa a correr em conjunto, tropeçando uns nos outros. Formando linhas e ligações e a música outra vez realça de forma poderosa o festival. São mostradas famílias em colchões, pessoas deitadas juntas, mais linhas de pessoas de mãos dadas que se lançam uma contra as outras, criando massas de corpos sorridentes, adultos a brincar como crianças e as crianças a observarem os adultos a brincar. No meio dos jogos, regressámos ao começo, à mulher com flores amarelas na mão e dançar à frente das baterias. O filme acaba com uma citação de Divyavadana: “Aquilo que fizemos não será perdido por toda a eternidade. Tudo acaba por amadurecer e dá fruto a seu tempo”.

30 de abril, 1999: Werner Herzog lê a sua Declaração de Minnesota. Werner Herzog afirmou o seguinte sobre a contribuição cinematográfica de Blank: “quando os nossos filhos e netos olharem para trás e tentarem compreender como era a América, eles vão fazê-lo através dos filmes do Les Blank”. Herzog compreende o *cine-mundificar* de Blank e, tal como ele, vê em Blank alguém que está interessando em mais do que documentários. Herzog, na sua declaração de Minnesota, criticou famosamente a verdade do documentário observacional (*cinéma vérité* – cinema verdade). O *cinema verdade*, ruge Herzog, não contém nenhuma *vérité*, **uma Verdade, contém apenas “a verdade dos contadores”**. A contínua apreciação de Herzog pelo trabalho de Blank sugere que Blank se envolve na verdade extática e iluminadora que Herzog elogia. Pela sua parte, Herzog tem insistido na necessidade de “imagens adequadas” (Prager, 2007: 10) se quisermos evitar nos tornar extintos enquanto civilização. Tem sido reconhecido que Herzog “oferece explicações que ultrapassam o prosaico e o racional e entram no âmbito do poético” (Prager, 2007: 198) e que se os seus filmes documentam alguma coisa é a “constante procura de um ponto de vista para lá dos meios convencionais de viver o mundo – e um ponto de vista estético” (Prager, 2007: 198). O ponto de vista estético de Herzog enforma os seus *cine-mundificar* que reconhecem a impossibilidade de nos abstrairmos de nós mesmos para nós próprios

nos observarmos. Nós, portanto, temos de imaginar que conseguimos criar formas de olhar para nós “através de outros olhos que não os nossos: olhos de estranho ou de animal” (Prager, 2007: 199). Talvez Herzog veja no trabalho de Blank a intenção de criar formas de ver. A câmara parece ter uma subjetividade que não pode ter, ou será que pode? A câmara tem ansiedade, a câmara fica pedrada, a câmara medita sobre a meditação, a câmara entra na comunidade. Mas não é apenas a câmara, é o ecrã, é o espectador, é o editor, é o meio. Os realizadores documentais e experimentais, desde o início do cinema, têm sugerido que a câmara é mais do que uma tecnologia. A famosa descrição proto-transhumana de Vertov do cine-olho e do microfone-ouvido na primeira articulação da verdade do filme (*kinopravda*), transliterada em cinema-verdade, onde Jean Rouch (2003) postulou que a câmara não é um observador passivo, mas uma câmara provocadora, impostora e instigadora. A presença da câmara altera o acontecimento social, trazendo uma performatividade coletiva e uma improvisação cinematográfica. O filme de Blank não hipnotiza a audiência mas, em vez disso, “chama a nossa atenção para o próprio ato de olhar” (Ames, 2012: 55). Tem sido realçado que Herzog utiliza o género do filme documental como um meio de “fundamentar a sua visão do mundo nos corpos de outras pessoas, que, por seu lado, são chamadas para testemunhar em defesa de Herzog (Ames, 2012: 266) e que estas práticas de mundificar não são apenas documentação de factos, mas fornecem algo que é “bom para se pensar” (Ames, 2012: 267) porque é importante:

Que ideias usamos para pensarmos outras ideias...que enlaçam outros nós, que pensamentos pensam pensamentos, que descrições descrevem descrições, que laços atam laços. As histórias que criam mundo são importantes, que mundo fazem histórias (Haraway, 2016: 12)¹².

Em vez de tratarmos Haraway, Blank e Herzog como seres separados pelo tempo e disciplinas é necessário, tal como Haraway sugere, juntá-los. O *cine-mundificar* reúne investigação e criação com um hífen e pergunta não o que a investigação e a criação podem fazer, mas o que a investigação-criação pode fazer para esbater as diferenças entre elas: o que pode a investigação fazer? O que pode fazer a arte? O que pode a produção cinematográfica fazer? O *cine-mundificar* emerge do hífen, o interstício entre investigação e criação, o impulso e o movimento da pesquisa implícito na criatividade, e a criatividade a habitar bem no seio da investigação. A prática do *cine-mundificar* é o ato de questionar que tipo de investigação-criação do mundificar cinematográfico é possível nos estudos sobre os jovens e a música popular.

8 de dezembro de 1929: *Black and Tan*. *Black and Tan* é um filme silencioso de dezanove minutos com o pianista e compositor Duke Ellington, a sua orquestra e Fredi Washington. Esta curta-metragem musical foi escrita e realizada por Dudley Murphey,

¹² Muita da riqueza e do jogo verbal perde-se na tradução. No original “what ideas we use to think other ideas with ... what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories” (N.T.).

que utilizou a mesma equipa e o mesmo cenário de filmagens usado em *St. Louis Blues*, outro musical de curta duração com a cantora de jazz Bessie Smith, lançado apenas um mês antes, em 5 de novembro de 1929. Murphey tinha andado a experimentar filmes musicais desde 1921, explorando “sinfonias visuais e sincronização som-imagem...procurando por lentes e tecnologia cinematográfica no departamento de física no Dartmouth College” (Donald, 2009: 31). Foi durante este período de estudo que Murphey desenvolveu uma cobertura para as lentes que produziu uma “fragmentação caleidoscópica da imagem” (Donald, 2009: 32), a mesma técnica que se viu na cena *Getting High*, no filme de Blank. Murphey já tinha estado envolvido com os movimentos simbolista, cubista e dada. O seu filme *Ballet Mécanique* (1924), realizado juntamente com o artista francês Fernand Léger, foi feito em colaboração com Man Ray e Ezra Pound e com música feita pelo compositor modernista George Antheil. Murphey é descrito como um realizador que procurou “a música das imagens” (Decherney, 2008: 578). O seu impulso era de “conjugar música, dança e artes visuais em pequenos sujeitos ‘experimentais’” (Liebman, 2006: 73). Tem sido argumentado que foi durante a sua estadia na Europa, em contraponto com a sua vida na Califórnia, em que ele começou a desenvolver uma estética jazz (Donald, 2009). É de notar, como fez Donald, que se o jazz é profundamente influenciado pelo estilo modernista parisiense do início da década de 1920, havendo, ainda assim, uma posição crítica em que os defensores do “bom” modernismo dos pintores europeus criticavam o “mau” modernismo do jazz, especialmente devido ao “descaramento que encontra o seu equivalente técnico na sincopação: um descaramento com trapos” (Donald, 2009: 26). Donald sugere que “a história do modernismo do jazz é acima de tudo uma história de imigrações e desvios, o movimento de ideias e influências, bem como de pessoas, entre os Estados Unidos e a Europa e vice-versa, bem como o atravessar de fronteiras raciais (Donald, 2009: 25). A ligação entre o *Ballet Mécanique* e *Black and Tan* parece bastante curioso. Ambos lidam com imagens e música e são parte da exploração de Murphey com o filme experimental. Será que o modernismo europeu infetou o modernismo no jazz, terá sido o contrário ou as duas coisas ao mesmo tempo?

O modernismo no jazz. Segundo a descrição de Donald, com a progressão da década de 1920, o fascínio inicial que os artistas, escritores e intelectuais europeus tinham pelo jazz rapidamente se dissipou. Começaram a surgir elementos ideológicos que aceleraram um regresso às artes clássicas, em que o mundo musical europeu começou a se preocupar com o “problema racial” do jazz. Citando Antheil: “sempre que um compositor branco era apanhado a trabalhar com a música de negros, ele era imediatamente expulso e musicalmente linchado” (2006: 45). A estética do jazz que Murphy viveu na Europa talvez o tenha preparado para aqueles que viriam a ser os seus dois trabalhos mais conhecidos. Quer *St. Louis Blues* quer *Black and Tan* foram selecionados para serem preservados no *United States National Film Registry* pela Livraria do Congresso em 2000, por serem “significantes do ponto de vista cultural,

histórico e estético". Eu estou interessado em realçar um conjunto de questões sobre Murphey, nomeadamente o mundificar do jazz modernista que se dá com *Black and Tan*, a máquina estética que continua com *Ballet mécanique* e o uso das lentes caleidoscópicas que infetaram Blank de alguma maneira e permitiram a sequência *Getting High*, em 1967. Preocupado em desenvolver as nossas metodologias, é interessante que estes filmes musicais experimentais tenham sido reconhecidos pela Livraria do Congresso, mas uma análise detalhada dos seus métodos ainda aguarda pelo reconhecimento da academia.

Jazz de ficção, mas não jazz ficcional. O filme começa com Duke Ellington sentado ao piano a explicar o ritmo ao cornetista Arthur Whetsel. A ação passa para o exterior, onde dois personagens, um a carregar uma corda grande ao ombro, entram no edifício. Ficámos a saber que os dois estão ali para levarem o piano, pois Duke não cumpre com os pagamentos há meses. Aqui, fora do apartamento de Duke, podemos ver o cenário que também foi usado em *St. Louis Blues*. Os transportadores são interrompidos quando chega Fredi Washington com notícias incríveis sobre uma tournée a um bar e oferece a Duke a oportunidade de tocar lá, onde ela seria claramente a estrela e onde a orquestra de Duke faria a abertura e o *back-up*. Duke responde que seria perigoso aceitar uma *tournee* devido aos problemas cardíacos de Fredi. Ela não concorda e fala da importância desta oportunidade para ambos. Ela muda de temática e questiona-se sobre quem são os transportadores. Ela oferece-se para lhes pagar e depois de eles recusarem, ela sugere irem tomar uma bebida (estamos durante a Lei Seca nos EUA). Eles concordam com a bebida, pegam numa garrafa de gin e aceitam dizer ao dono da loja de pianos que não estava ninguém em casa. Com a crise ultrapassada, Fredi pergunta com que nova música está o Duke ocupado e os três artistas voltam para o piano. É importante salientar que estes três personagens estão a representar-se a eles mesmos. Washington estava numa relação com Ellington nessa altura e Whetsel era o cornetista principal na orquestra de Ellington. O filme foi feito durante o Renascimento do Harlem e a seriedade da discussão sobre composição e ritmo entre Ellington e Whetsel demonstra a seriedade da arte afro-americana nesse período. Talvez se possa sugerir que Murphy, que escreveu e dirigiu o filme, optou por uma posição alternativa daquelas dos europeus com quem tinha trabalhado até há pouco tempo. A sua decisão de regressar aos Estados Unidos e escrever roteiros sobre o jazz moderno pode ser vista como política, talvez até antagonista, em relação aos seus antigos colaboradores que se distanciaram da música e da cultura negra.

Murphey está a criar um género de filme. Antropologistas contemporâneos e estudiosos dos *film studies* argumentam que a etnoficção começou com o celebrado realizador etnográfico Jean Rouch na década 1950 (Grimshaw, 2008; Henley, 2009). A etnoficção junta o cinema etnográfico e os processos cinematográficos ficcionais. Contudo, parece que a decisão de Murphey de trabalhar com pessoas que se

representavam a elas próprias, a representar os seus verdadeiros trabalhos, numa realidade ficcional, que partilha todas as questões atuais sobre as realidades socioculturais com que estamos a trabalhar, talvez devesse ser entendida como etnoficção. Mas a orientação que ele lhe dá é bastante diferente, ao ponto de não ser incluída em nenhuma discussão sobre etnoficção. Será o papel económico implícito que teve na carreira de Ellington que o estará a afastar do discurso sobre os filmes antropológicos? Não pode ser que o realizador não seja um antropólogo de formação, já que outros realizadores não-académicos estão incluídos no cânone da etnografia. Talvez seja a sua localização, nos Estados Unidos, e a sua ligação com a música popular? Não é a minha intenção criticar a etnografia, mas demonstrar a génese de uma distinção que já foi feita pela antropologia. Eu vejo neste filme uma forma embrionária de investigação-criação cinematográfica. O filme fornece-me um ponto de partida para o *cine-mundificar* no seio da música popular e dos estudos juvenis. O *cine-mundificar* não é uma intervenção académica na cultura juvenil e música popular, mas um envolvimento cinematográfico já existente, apesar de pouco conhecido, com as cenas da música popular.

O filme passa do apartamento para o *Cotton Club*, onde observamos a orquestra de Ellington. Esta secção do filme mostra uma característica da realização de Murphey. Cinco dançarinos entram em formação cerrada, corpos tão próximos que os cinco se tornam apenas um corpo a dançar “refutando qualquer individualidade, estes cinco corpos combinam-se para criar uma máquina de dança: um comboio humano que oferece uma correlação visual aos sons da locomoção aerodinâmica de Ellington” (Donald, 2009: 45). Um piso espelhado duplica os dançarinos, pés e pernas estendidos, a inversão da cena produz uma experiência desorientadora. A cena passa para Fredi no vestiário, onde parece estar a sentir-se mal e agarrada à cabeça. Abandonamos a subjetividade objetiva da câmara e entramos na subjetividade de Fredi, enquanto imagens caleidoscópicas, muito familiares ao filme de Blank mencionado anteriormente, mas aqui, em vez de estar pedrada, a Fredi sente-se zozna e maldisposta. Tentando dar a volta à sua condição cardíaca, Fredi vai para o palco, onde dança à frente e com a câmara. A câmara dá-nos uma vista impossível de Fredi a dançar por cima de nós, a dançar de uma forma louca até que desmaia no palco. O terceiro movimento começa com um coro gospel e orquestra, e Fredi está deitada na cama, moribunda, e rodeada por sombras modernistas imponentes. Ela olha para Duke e pede-lhe que toque “The Black and Tan Fantasy”. No fim da música, Fredi morre e, numa neblina, Duke chora. Na conclusão do seu artigo sobre Dudley Murphy, Donald lembra o leitor que aquilo que constitui o cinema é definido:

Nem pela fotografia nem pela narrativa...o cinema é movimento: a organização do movimento ao longo do tempo, e também o ritmo, e também a coreografia...o que o jazz e o cinema têm em comum é que são ambos de improviso e ambos refizeram o mundo inventando novas formas de dançar (2009: 47).

Ambos os filmes que abordei tiveram algum papel na comunidade da contracultura rítmica e do mundificar dos anos 1960 e na era do jazz moderno. Eu não acho que sejam casos isolados e penso que podem ser um ponto de partida interessante para refletir sobre o papel do *cine-mundificar* nos estudos culturais. A reflexividade pende para tentar compreender a posição do etnógrafo, mas parece que o *cine-mundificar* pode oferecer algo mais complexo, algo que misture o investigador dos estudos culturais com o sulco do mundificar que se estuda. Apesar destes dois exemplos serem excelentes, não acho que sejam únicos. Deixem-me usar mais um exemplo para tornar o meu argumento ainda mais robusto.

Etnoficção rock and roll. O filme de 1956 *Let's Rock* é uma história sobre um cantor de baladas que após uns sucessos encontra-se à mercê do executivo de uma editora que quer que ele lance um álbum de *rock and roll*. Ao mesmo tempo, ele encontra a letrista que escreveu uma das suas músicas e durante a duração do filme cantor e letrista acabam por se apaixonar. Antes disso, contudo, a letrista e o agente do cantor finalmente o convencem a gravar um álbum de rock and roll. E ele fá-lo com sucesso, transformando a sua carreira. O filme é composto por um conjunto de estrelas da época que fazem delas próprias, tal como Ellington fez em *Black and Tan*. Os atores principais são todos membros da indústria musical. Mais, este é o único filme de “ficção” que este realizador fez; as restantes obras foram documentários musicais. O cinegrafista trabalhava em documentários. Assim, as únicas partes do filme que são ficção são os nomes dos personagens e a história de amor. Portanto, acho que é necessário perguntar se este “filme de ficção” é ou não ficção, ou se os realizadores de documentários estão a contar uma história que apenas pode ser contada usando a estrutura de um filme de ficção.

Performatividade. Em 1976, Steven Feld caracterizou uma forma específica de confusão sobre o filme etnomusicológico. O que é que torna o que fazemos diferente? Ele argumentou que esta confusão advém da nossa (etnomusicólogos) “incapacidade de nos separarmos da maneira com que cada um (etnomusicólogos) lida com os média audiovisuais num contexto humanista ou de ciências sociais” e como isto se distingue “dos papéis populares que estes média desempenham no nosso contexto cultural mais alargado” (Feld, 1976: 293). Existe um número de razões para esta confusão ter surgido no final da década de 1970, acima de todas o desenvolvimento de filmes humanistas, ainda não académicos, que lidavam com a realidade de alguma maneira, desde os filmes neo-realistas italianos, a *nouvelle vague* francesa, sem mencionar o cinema verdade, o cinema direto e os documentários observacionais, todos bem analisados nos *documentary studies* (Kahana, 2016; LaRacca, 2017) e nos filmes etnográficos (Grimshaw & Ravetz, 2009; Saunders, 2007; Young, 1975). Na pesquisa de Feld por filmes etnomusicológicos, ele mantém-se firme na realização cinematográfica académica. Mas é a realização cinematográfica académica diferente e especial? É mesmo possível encontrar uma linha que separe

investigação e usos criativos dos média? A investigação investigação-criação cinemática rejeita esta divisão e não separa a performatividade da academia.

6. 2 de fevereiro de 2020: as três colagens do *cine-mundificar* a

A colagem territorial. Emergindo deste contexto, estou a desenvolver uma perspetiva assente em três colagens para o *cine-mundificar* (MacDonald, 2020a; 2020b; 2020c). Eu sempre fui incansável no sentido de os meus filmes musicais se moverem livremente entre experimental, etnográfico, etnoficção e vídeos musicais. O que se manteve constante no meu trabalho foi uma orientação cinemática para os estudos juvenis críticos e para a música popular, enquanto mantinha uma ligação com a teoria crítica e a teoria etnográfica com pendor etnomusicológico. Eu usei estes diferentes estilos de modo a refletir sobre o mundo em que estava envolvido. Eu não acredito que um estilo cinematográfico seja melhor para o cine-musical do que outro, eu penso que diferentes perspetivas são mais ou menos apropriadas dependendo das circunstâncias da pesquisa e o tipo de pesquisa que se usa. Eu uso dois modelos emergentes, investigação-criação (Stévançe & Lacasse, 2018) e *screen-production research* [pesquisas através dos modos de produção] (Batty *et al.*, 2016; Batty, 2015, 2016ab) e através destes modelos, eu considero ser possível articular o que define o *cine-mundificar* académico. A investigação-criação está a juntar um método das ciências sociais (como a etnografia) e uma prática artística (cinema). O objetivo é usar a arte como uma espécie de laboratório, que permite ao artista-investigador desenvolver novas formas de conhecimento. A *screen-production research*, por outro lado, está mais direcionada para as formas de pesquisa que saem dos ecrãs. Eu uso esta orientação para estudar a escrita de roteiros cinematográficos como uma forma de etnografia fenomenológica ou existencial (Jackson, 2005, 2017, 2018). Seja na etnoficção, no documentário etnográfico ou no vídeo musical, tudo começa com uma mistura territorial. É o processo de imersão pessoal no sulco que chamamos de musical. O processo de compreender o musical também é um processo de transformação. Nós tornamo-nos um membro reflexivo particular, participando e tentando compreender o mundo do musical enquanto investigador de ciências sociais.

Nós temos debates, apresentamos mapas, tiramos fotos, partilhamos música, bebemos café ou cerveja ou água, cantamos e dançamos e ficamos acordados até tarde. Podemos ver os nossos interesses mudar, ou as formas de os apresentarmos, a forma como falamos e socializamos. Podemos tirar montes de notas e ter conversas com os nossos novos amigos sobre o que estamos a aprender. Neste processo, explicamos que somos investigadores e começamos a criar relações e através destas relações nós mudamos. O processo autoetnográfico é crítico para a colagem territorial, já que começa por nos dar as situações e os temas, os afetos e as perceções, as misturas e as contaminações, o que nos dá um ponto de partida para a nova colagem, a colagem de produção.

A colagem de produção (Production assemblage). Na colagem de produção, eu começo a fazer planos para as cenas do filme. Normalmente são bastante simples, com pessoas que concordam entrar no filme. É a exploração inicial que ajuda quer o realizador quer os membros da comunidade a conhecerem-se uns aos outros e começarem a habituarem-se a esta nova personagem, à câmara. Eu concordo com Rouch que a câmara é uma instigadora e geralmente os membros da comunidade começam a dar sugestões sobre partes do filme. Enquanto investigador é essencial manter notas detalhadas sobre este processo, já que ajudar-vos-á não apenas a teorizar nos vossos ensaios escritos, mas este conteúdo também pode dar a conhecer o filme que estão a fazer. Neste ponto da investigação-criação, o investigador depara-se com a multiplicação das suas subjetividades. Atrás das lentes, somos um artista cinematográfico e um investigador de ciências sociais.

Estas subjetivações não estão separadas das técnicas de criação e de investigação. Não existe nenhuma síntese dialética do investigador-artista. Existe sempre o hífen e de muitas subjetivações saltam faíscas. Deleuze e Guattari propõem um método interessante em *What is Philosophy?* Para o artista é uma questão sobre o plano do material e de como este se torna um plano da composição. Muitas vezes, eu tenho tirado notas sobre a função social durante conversas de investigação que influenciarão o contexto para uma cena do filme. Eu posso perguntar aos participantes para recontar a história para a câmara quando estiverem preparados. Alguns dos momentos mais dramáticos dos meus filmes surgem quando o narrador, do nada, vira-se para a câmara e reconta a história. Esses momentos são muitos satisfatórios e criam momentos cinematográficos excelentes que sensibilizam as audiências. Para o investigador é sobre descrever as funções no plano de referência. O processo de escrita lida com a criação de conceitos no plano da imanência. O hífen entre investigação-criação, portanto, significa um profundo nó de relações. Na investigação-criação cinemática, quantas subjetivações estão por detrás das lentes? Quantas mais abordagens narrativas são possíveis? Que uso tem a câmara cinematográfica na proliferação de funções sociais? E como estas funções sociais propõem inovações para a narração, indo ao ponto de esbater a distinção entre realidade e ficção, etnoficção/docu-ficção, neorealismo, etc.

A colagem de produção é também algo técnico e requer que o realizador esteja consciente de como fazer filmes. Um dos critérios da investigação-criação é que sejas tanto um artista como um investigador. Não estás apenas a usar a câmara sem saber como fazer um filme. É, então, necessário gastar algum tempo a aprender a fazer filmes antes de levar a câmara para o mundo. Fazer um filme é uma técnica semelhante à de um escritor. Enquanto estas técnicas são mutualmente potenciadoras, elas não são intercambiáveis e não há forma de se tornar um realizador de um momento para o outro. É necessário gastar bastante tempo a fazer filmes por conta própria. Também dá experiência começar a compreender como o

cinema digital é diferente da escrita. Acontecimentos musicais no filme podem “mostrar e expressar mais e melhor do que qualquer descrição verbal de acontecimentos musicais, danças e relações contextuais (Simon, 1989). Hugo Zemp enunciou o que ele pensou ser os elementos mais importante no filmar a música:

Existem várias possibilidades técnicas para filmar uma peça musical sincronicamente e na sua totalidade: 1. enquadramento fixo; 2. panorâmica; 3. ampliação; 4. sequência longa – gravar com uma câmara portátil; 5. Várias câmaras ou mais do que uma gravação apenas com uma câmara. Eu usei todas estas possibilidades, mas, é claro, nem todas são igualmente satisfatórias em todas as circunstâncias do ponto de vista cinematográfico e etnomusicológico (ambos os pontos de visto podem e devem ser convergentes) (Zemp, 1988: 394).

A colagem de produção esbate de certo modo as fronteiras entre etnografia e produção do filme, especialmente quando se trabalha formas digitais que permitem muita mais liberdade do que um filme. No seu artigo *The Art of the 'Fieldwork Movie'*, John Baily refletiu sobre o impacto dos primeiros métodos de cinema digital na sua prática de campo:

Quando fiz *Amir*, comecei com a intenção de fazer um filme. A realização envolvia certamente um tipo de trabalho de campo; foi um processo de investigação, mas fazer o filme era o objetivo principal. O 'filme de trabalho de campo', por outro lado, é um auxiliar no trabalho de campo antropológico ou etnomusicológico. A câmara é usada como uma ferramenta de pesquisa (substituindo em grande parte o gravador) e alguma da gravação é editada em filme, que se torna uma espécie de relatório de pesquisa. Existem algumas semelhanças com o apelidado 'road movie'; é o registo de uma viagem, quer física quer experiencial (Baily, 2009: 59).

Eu acredito que este processo mudou com a passagem do formato HDV para a produção puramente digital. Por exemplo, eu não gastei tempo nenhum neste artigo a falar sobre a tecnologia de gravação, pois quase todas as câmaras de cinema digitais dos nossos dias têm entradas para a gravação áudio de excelente qualidade. Se juntarmos a isto a elevada qualidade do microfone condensador, estás pronto para a ação. A produção digital permite-nos partilhar um filme editado carregando num botão. Fazer o *upload* de uma edição, feita no teu portátil, enquanto tomas um café e partilhá-lo no *Messenger* do *Facebook* com os membros da comunidade cria um circuito de *feedback* imediato que os realizadores de uns tempos atrás nunca imaginaram, e com uma urgência que os etnógrafos textuais achariam desafiante.

Colagem de ecrã (Screen assemblage). Os meus filmes permitem-me mostrar aos membros da comunidade a forma como os vejo e o filme leva-me a mim e aos outros para uma prática única de mundificar que estamos a fazer em conjunto. O mundificar é o tornar realidade um acontecimento em quatro ecologias: física, social, tecnológica e ambiental. O acontecimento é o espaço da vida, o mundificar do mundo. Eu acredito que os filmes têm uma capacidade ética, política e educacional

para abanar as percepções sobre operações da realidade, bem como a fragilidade e a temporalidade dessas mesmas operações. Os filmes parecem funcionar melhor, isto é, são mais emocionais quando envolvem o transformar de subjetividades (coletivas e individuais), já que estas misturam ou dissolvem as dicotomias que ainda assombram a academia. Elas dão aos espectadores uma oportunidade para ver o transformar de subjetividades dentro desta complexa ecologia, enquanto eles, os espectadores, podem-se tornar parte integrante através das suas respostas emocionais.

Realizar um filme pode produzir cartografias, mapas de ligações, que através de técnicas de realização cinematográfica, como sequências ou colagens, podem dar uma oportunidade para esbater as funções sociais e as orientações fenomenológicas:

As sequências de planos dão às audiências uma forma de continuidade de percepção de um observador individual. Elas são, provavelmente, a característica-chave do estilo da câmara que procura desprender-se da imagética de ficção e ligar-se a um específico ato de filmagem histórico... Procura diminuir a distância entre a pessoa que faz o filme e a pessoa que o vê. Não existe mais uma obrigação para ocupar a qualquer custo uma **posição vantajosa com a câmara; um 'mau' plano contém ainda assim informação útil** (Zemp, 1988: 397).

A partilha das primeiras edições do filme ainda em produção esbata a colagem de produção e a colagem de ecrã. Na segunda, a edição do filme começa a esticar os seus tentáculos até aos espectadores, envolvendo-os num processo de *cine-mundificar*, continuando o processo de reflexão e de transmissão dos sulcos. O *cine-mundificar* torna-se um processo partilhado e recursivo na colagem de ecrã.

7. Conclusão

Neste artigo eu comecei a expor a emergência de um método de investigação-criação cinemática a que chamo de *cine-mundificar*. O *cine-mundificar* é possível devido ao desenvolvimento do ecossistema do cinema digital e ao aumento da capacidade da tecnologia dos telemóveis contemporâneos, a elevada qualidade das capacidades de gravação e o acesso praticamente grátis à edição audiovisual. A disponibilidade tecnológica, contudo, não assegura o seu uso como ferramenta de pesquisa. O *cine-mundificar* é um apelo para reconhecer uma ainda pouco reconhecida história de investigação-criação audiovisual no seio da música popular, e as oportunidades que atualmente existem para aproveitar a nossa disponibilidade tecnológica para formas inovadoras de trabalho colaborativo com músicos e jovens.

Eu concentrei-me cada vez mais em fazer filmes porque senti que existiam imensas subtilezas na investigação-criação que não podia abordar apenas com a escrita. Eu espero que a prática-teoria do *cine-mundificar* comece a exigir a participação de vários praticantes da investigação-criação cinemática para se começar a compreender todas as suas implicações para a academia. Simultaneamente a este

trabalho teórico, eu continuei a fazer filmes regularmente. Eu tenho produzido, na última década, um crescente rizoma de filmes. Cada filme propõe um filme futuro, estabelece ligações com outros filmes que me surpreendem e delíam. É a minha esperança que, conforme este rizoma cresce, outras pessoas entrem e se deixem ir nas suas várias ligações que, quem sabe, dar-nos-ão as suas próprias lições. Eu não acho que um filme seja um trabalho acabado, mas um que continua a ressoar e a estabelecer ligações. Eu espero que chegue uma altura em que seja possível destacar ainda mais o estudo das ligações rizomáticas que mantêm agrupadas este trabalho compilado.

Para terminar, os meus filmes são feitos para desafiar as audiências, para serem histórias críticas. O académico educacional Henry Giroux afirmou que, quando os estudantes entram na escola (ou numa sessão de cinema), eles já estão educados pelos *mass media*, que existe uma pedagogia pública da mesma forma que existe uma pedagogia escolar. Eu começo o meu trabalho reconhecendo que os espectadores já estão educados, geralmente pelos interesses do capital. Talvez consigamos um dia fazer filmes separados do contexto ideológico, mas hoje isso não é possível. É a minha esperança que o nosso *cine-mundificar* emergirá dos emaranhados que desenvolvemos dentro das práticas de mundificar e se torne agente de transmissão dos sulcos em todas as direções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ames, Eric. (2012). *Ferocious reality: Documentary according to Werner Herzog*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arnold, Gina; Cookney, Daniel; Fairclough, Kirsty & Goddard, Michael (2017). *Music/Video: Histories, aesthetics, media*. New York: Bloomsbury.
- Baily, John (2009). The art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of making ethnomusicological films. *Ethnomusicology Forum*, 18(1), 55-64.
- Barbash, Ilisa & Taylor, Lucien (1997). *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Los Angeles: University of California
- Bateson, Gregory; Jackson, Don D.; Haley, Jay & Weakland, John (1978). Toward a theory of schizophrenia. In Milton M. Berger (Ed.). *Beyond the double bind: Communication and family systems, theories, and techniques with schizophrenics*. New York: Brunner/Mazel.
- Bateson, Gregory (1972a). *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bateson, Gregory. (1979). *Mind and nature: A necessary unity*. New York, Bantam Books.
- Bateson, Gregory & Bateson, Mary Catherine (1987). *Angels Fear: towards and epistemology of the sacred*. New York: MacMillan Publishing.
- Bateson, Mary Catherine (1972b). *Our own metaphor: a personal account of a conference on the effects of conscious purpose on human adaptation*. New York: Alfred A. Knopf.
- Batty, Craig; Sawtell, Louise & Taylor, Stayci (2016). Thinking through the screenplay: The academy as a site for research-based script development. *Journal of Writing in Creative Practice*, 9(1), 149-162.
- Batty, Craig (2015). A screenwriter's journey into theme, and how creative writing research might help us to define screen production research. *Studies in Australasian Cinema*, 9(2), 110-121.
- Batty, Craig (2016a). Screenwriting studies, screenwriting practice and the screenwriting manual. *New Writing*, 13(1), 59-70.
- Batty, Craig (2016b). Writing with/on/for the screen. *Journal of Writing in Creative Practice*, 9(1), 3-6.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (Eds.) (2004). *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. New York: Palgrave MacMillan.

- Berardi, Franco 'Bifo' (2015). *AND: Phenomenology of the end*. South Pasadena: Semiotest(e).
- Berardi, Franco 'Bifo' (2015). *Heroes: Mass murder and suicide*. New York: Verso Press.
- Berardi, Franco 'Bifo' (2011). *After the future*. Oakland: AK Press.
- Berger, Sally (2011, June 24). Ultimate Insider: an interview with Les Blank. *Inside Out*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/24/ultimate-insider-an-interview-with-les-blank/
- Blank, Les (2013). *Interview with Ben Harbert*. Unpublished.
- Blank, Les (2014). Criterion collection: Les Blank, always for pleasure. New York: The Criterion Collection.
- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on cinema*. New York: Routledge.
- Boulé, Jean-Pierre & Tidd, Ursula (Eds.) (2012). *Existentialism and contemporary cinema: A beauvoirian perspective*. New York: Berghahn Books.
- Braidotti, Rosi (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brier, Soren (2008). *Cybersemiotics: Why information is not enough*, Toronto: University of Toronto Press.
- Canet, Fernando & Pérez, Héctor J. (2016) Character engagement as central to the filmmaker subject relationship: *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001) as a case study. *Studies in Documentary Film*, 10(3), 215-232.
- Chion, Michel (2017). *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Clayton, Martin (2008). Toward an ethnomusicology of sound experience. In Henry Stobart (Ed.). *The New (Ethno)musicologies* (pp. 135–169). Plymouth: Scarecrow Press.
- Clifford, James & Marcus, George E. (1986). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Thomas F. (2012). *Playing to the Camera: Musicians and musical performance in documentary cinema*. New York: Columbia University Press.
- Crawford, Peter Ian & Turton, David (1992). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Cumming, Gabriel & Norwood, Carla (2012). The community voice method: Using participatory research and filmmaking to foster dialogue about changing landscapes. *Landscape and Urban Planning*, 105, 434-444.
- Deamer, David (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Decherney, Peter (2008). Dudley Murphy: Hollywood Will Card (review). *Modernism/modernity*, 15(3), 578-580.
- Del Rio, Elena (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Deleuze, Gilles (2013). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2013). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delson, Susan (2006). Dudley Murphy: Hollywood Wild Card (review). *Library Journal*, 73.
- Donald, James (2009). Jazz modernism and film art: Dudley Murphy and *ballet mécanique*. *Modernism/modernity*, 16(1), 24-49.
- Dornfeld, Barry (1992). Representation and authority in ethnographic film/video: Reception. *Ethnomusicology*, 36(1), 95-98.
- Feld, Steven (1976). Ethnomusicology and visual communication. *Ethnomusicology*, 20(2), 293-325.
- Fiol, Stefan (2010). Dual framing: locating authenticities in the music videos of himalayan possession rituals. *Ethnomusicology*, 54(1), 28-53.
- Gorski, Paul (2000). Filming you filming me: Highlighting a multicultural, self-reflective approach in ethnographic educational filmmaking. *Multicultural Perspectives*, 2(2), 41-44.
- Grimshaw, Anna & Ravetz, Amanda (2009). *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grimshaw, Anna (2008). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in modern anthropology*. New York: Cambridge University Press.
- Grimshaw, Anna (2011). The Bellwether Ewe: Recent developments in ethnographic filmmaking and the aesthetics of anthropological inquiry. *Cultural Anthropology*, 26(2), 247-262.
- Haraway, Donna (2016). *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

- Harbert, Benjamin (2018). *American music documentary: Five case studies of cine-ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Harper, Graeme; Doughty, Ruth & Eisentraut, Jochen (Eds.) (2009). *Sound and music in film and visual media: An Overview*. New York: Continuum.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture the meaning of style*. New York: Routledge
- Heidegger, Martin (1962). *Being and Time*. San Francisco: Harper San Francisco.
- Heider, Karl G. (1976). *Ethnographic film: revised edition*. Austin: University of Texas Press.
- Henley, Paul (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the craft of ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herzog, Werner (1999, April 30). Werner Herzog Reads his Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema. *Walker*. <https://walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema>
- Hockings, Paul (1975). *Principles of visual anthropology*. Paris: Mouton Publishers.
- Hodkinson, Paul & Deicke, Wolfgang (2007). *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*. New York: Routledge.
- Ikoniadou, Eleni (2014). *The rhythmic event: Art, media, and the sonic*. Cambridge: The MIT Press.
- Jackson, Michael (2005). *Existential anthropology: Events, exigencies and effects*. New York: Bergahn Books.
- Jackson, Michael (2017). *What is existential anthropology?* New York: Berghahn Books.
- Jackson, Michael (2018). *The varieties of temporal experience: Travels in Philosophical, Historical, and Ethnographic Time*. New York: Columbia University Press.
- Jenssen, Toril (2009). *Behind the Eye: Reflexive methods in culture studies, ethnographic film, and visual media*. Denmark: Intervention Press.
- Kahana Jonathan (Ed.) (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*, foreword by Charles Musser. New York: Oxford University Press.
- Keil, Charles & Feld, Steven (2005). *Music grooves*. Tucson: Wheatmark.
- Kennedy, Barbara (2000). *Deleuze and cinema: The aesthetics of sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kun, Josh (2005). *Audiotopia: Music, race, and America*. Berkeley: University of California Press.
- Loizos, Peter (1993). *Innovation in ethnographic film: From Innocence to self-consciousness, 1955-1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- MacDonald, Michael B. (2020a). Thanks for being local: CineMusicking as a critical pedagogy of popular music. In Shirley R. Steinberg & Barry Down (Eds.), *Handbook for critical pedagogy* (pp. 1242-1254). New York: Sage.
- MacDonald, Michael B. (2020b). CineMusicking: Ecological ethnographic film as critical pedagogy. In Amy Cutter-Mackenzie; Karen Malone & Elisabeth Barratt-Hacking (Eds.), *Research Handbook on Childhoodnature* (pp. 1735-1752) New York: Springer.
- MacDonald, Michael B. (2020c). Unspittable: Long-form ethnographic music video as cine-ethnomusicology research-creation. *Visual Ethnography Journal*, IX(1), 114-137.
- MacDougall, David (1998). *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David (2006). *The corporeal image: Film Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manning, Erin (2016). *The minor gesture*. Durham: Duke University Press.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of Film: Intercultural cinema, embodiments, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Maturana, Humberto & Varela, Francisco (1987). *The tree of knowledge: The biological roots of human understanding*. Boston: Shambhala Press.
- McIntosh, Jonathan (2006). How dancing, singing, and playing shape the ethnographer: Research with children in a Balinese dance studio. *Anthropology Matters*, 8(2), 1-17.
- Møhl, Perle (2011). *Mise en scène*, Knowledge and participation: Considerations of a filming anthropologist. *Visual Anthropology*, 24(3), 227-245.
- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Eds.) (2003). *The post-subcultures reader*. New York: Berg.
- Pink, Sarah (2013). *Doing Visual Ethnography*. New York: Sage.
- Pisters, Patricia (2012). *The Neuro-Image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Pitts, Virginia (2013). Writing from the body: kinesthetics and entrainment in collaborative screenplay development. *Journal of Media Practice*, 14(1), 61-78.
- Powell, Anna (2012). *Deleuze, altered states and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Prager, Brad (2011). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. New York: Wallflower Press.
- Rizzo, Teresa (2012). *Deleuze and Film: A feminist introduction*. New York: Continuum.
- Rouch, Jean; Marshall, John & Adams, John W. (1978). Jean Rouch Talks about His Films to John Marshall and John W. Adams. *American Anthropologist*, 80(4), 1005-1020.
- Rouch, Jean (2003). *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, Catherine (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.
- Russell, Catherine (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press.
- Saunders, Dave (2007). *Direct Cinema: Observational documentary and the politics of the sixties*. London: Wallflower Press.
- Shotwell, Alexis (2016). *Against purity: living ethnically in compromised times*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The meaning of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Steinberg, Shirley R. & Ibrahim, Awad (Eds.) (2016). *Critically researching youth*. New York: Peter Lang.
- Stévanec, Sophie & Lacasse, Serge (2018). *Research-Creation in music and the arts: Towards a collaborative interdiscipline*. New York: Routledge.
- Titon, Jeff Todd (1988). *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Austin: University of Texas Press.
- Titon, Jeff Todd (1992). Representation and authority in ethnographic film/video: Production. *Ethnomusicology*, 36(1), 89-94.
- Vannini, Phillip (2015). Non-representational ethnography: new ways of animating lifeworlds. *Cultural Geographies*, 22(2), 317-327
- Yakir, Dan & Rouch, Jean (1978). Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch: An Interview. *Film Quarterly*, 31(3), 2-11.
- Young, Colin (1975). Observational Documentary. In Paul Hockings (Ed.). *Principles of visual anthropology* (pp. 65-82). Mouton Publishers: Paris.
- Zemp, Hugo (1988). Filming Music and Looking at Music Films. *Ethnomusicology*, 32(3), 393-427.

Michael Macdonald. É um cineasta premiado e professor associado do Department of Music, Faculty of Fine Arts and Communications da Universidade MacEwan em Edmonton, Alberta, Canadá. É ainda investigador do Research Centre for Music, Sound, and Society in Canada na Carleton University. E é Professor Adjunto no Centre for Sound Communities, Cape Breton University. Os seus filmes já foram exibidos em mais de 40 festivais de cinema e ganhou prémios de documentários e filmes experimentais. McEwan University, 10700 104 Ave NW, Edmonton, AB T5J 4S2, Canadá. <https://filmfreeway.com/michael.b.macdonald.136>; www.michaelbmacdonaldfilms.ca; www.cineworlding.org; Located on <Γ°bf<4°b"Δb> (Amiskwaciwâskahikan), Treaty 6 Territory. Email: macdonaldm226@macewan.ca. ORCID: 0000-0002-1061-8504.

João Lima. Mestre em sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: joaomendes1989@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5891-0678.

Receção: 10-09-2021

Aprovação: 13-03-2022

Citação:

MacDonald, Michael B. (2022). Devemos apelidá-los de estudos cine-culturais? O *cine-mundificar* da música popular e dos estudos juvenis. Tradução de João Lima. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 10-34. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a1

IDENTIDADES, FRONTEIRAS E MISTIÇAGENS CULTURAIS. O CASO DOS RESIDENTES DE GIBRALTAR

IDENTITIES, BORDERS AND CROSSBREEDING. THE CASE OF THE RESIDENTS OF GIBRALTAR

IDENTITÉS, FRONTIÈRES ET MÉTISSAGE. LE CAS DES RÉSIDENTS DE GIBRALTAR

IDENTIDADES, FRONTERAS Y MESTIZAJE. EL CASO DE LOS RESIDENTES DE GIBRALTAR

Sandra Borges Gilotay

Instituto de Estudos Campogibraltares, Espanha

Olga Magano

Universidade Aberta, Lisboa, Portugal

RESUMO: A construção das identidades é um processo complexo e contínuo que inclui experiências individuais e coletivas. Neste artigo, analisa-se a complexidade cultural e identitária dos residentes de Gibraltar por meio de um estudo exploratório e qualitativo. Trata-se de um território único no continente europeu e com certos vínculos coloniais devido ao seu passado de conquistas e disputas fronteiriças entre Espanha e Inglaterra. Além da comprovação de distintas origens culturais e geográficas, foi possível perceber, uma dinâmica intercultural entre os seus habitantes, em que a pluralidade e a mestiçagem de culturas conjugam um papel importante no processo construtivo e identitário dos seus residentes, permitindo não só uma integração no seu meio social, mas uma reconfiguração de suas pertencas, despertando um sentimento comum de convivência, além do reconhecimento de seus próprios limites culturais.

Palavras-chave: Gibraltar, cultura, identidade, fronteira, mestiçagem.

ABSTRACT: The construction of identities is a complex and continuous process that includes individual and collective experiences. In this article, identity and cultural complexity of the residents of Gibraltar analysed through an exploratory and qualitative study. It is a unique territory in the European continent and with certain colonial links due to its past of conquests and border disputes between Spain and England. In addition to the evidence of distinct cultural and geographical origins, it was possible to perceive an intercultural dynamic among its inhabitants, in which plurality and crossbreeding of cultures play an important role in the constructive and identity process of its residents, allowing not only an integration in their social environment, but a reconfiguration of their belonging, awakening a common feeling of coexistence, in addition to the recognition of their own cultural limits.

Keywords: Gibraltar, culture, identity diversity, border, mixture.

RÉSUMÉ: La construction des identités est un processus complexe et constant qui inclut des expériences individuelles et collectives. Cet article analyse la complexité culturelle et identitaire des résidents de Gibraltar à travers une étude exploratoire et qualitative. Un territoire unique sur le continent européen avec certains liens coloniaux, en raison de ses conquêtes passées dans les conflits frontaliers entre l'Espagne et l'Angleterre. En plus de l'évidence de différentes origines culturelles et géographiques, il existe une dynamique interculturelle parmi ses habitants, dans laquelle la pluralité et le métissage des cultures ont un rôle important dans le processus constructif et identitaire de ses résidents. Ce métissage culturel permet non seulement une intégration dans leur environnement social, mais aussi une reconfiguration de leur appartenance, provoquant un sentiment commun de coexistence, ainsi que la reconnaissance de leurs propres limites culturelles.

Mots-clés: Gibraltar, culture, identité, frontière, métissage.

RESUMEN: La construcción de las identidades es un proceso complejo y continuo que incluye experiencias individuales y colectivas. En este artículo se analiza la complejidad cultural e identitaria de los residentes de Gibraltar mediante un estudio exploratorio y cualitativo. Un territorio único en

el continente europeo con ciertos vínculos coloniales, debido a sus pasadas conquistas y disputas fronterizas entre España e Inglaterra. Además de la evidencia de los distintos orígenes culturales y geográficos, existe una dinámica intercultural entre sus habitantes, en la que la pluralidad y el mestizaje de culturas conjugan un papel importante en el proceso constructivo y la identidad de sus residentes. Este mestizaje cultural permite no sólo una integración en su entorno social, sino una reconfiguración de su pertenencia, despertando un sentimiento común de convivencia, además del reconocimiento de sus propios límites culturales.

Palabras-clave: Gibraltar, cultura, identidad, frontera, mestizaje.

1. Introdução

Esta investigação¹³ surgiu após um período de convivência pessoal com o território de Gibraltar que, apesar de se encontrar no sul de Espanha, integra o território britânico. Na aproximação à região, avista-se – desde logo - a imposição geológica do rochedo com os seus 426 metros de altura, dividindo geograficamente o continente europeu e africano, caracterizando assim, o seu próprio limite fronteiriço. Ao cruzar a fronteira entre Gibraltar e Espanha observa-se um grande fluxo de pessoas, turistas, comerciantes, e sobretudo, trabalhadores de diversas origens da Espanha, como de outros países europeus e do norte de África, que atraídos pelas excelentes condições económicas atravessam a fronteira diariamente em cumprimento de suas jornadas laborais, e são considerados atualmente pelo governo de Gibraltar como trabalhadores fronteiriços¹⁴. É em razão deste grande número de movimento de pessoas, de diferentes lugares e culturas, que desperta a atenção de como este território, de pequenas dimensões geográficas, conjuga este intenso intercâmbio cultural, social e económico. Diante desta expectativa, optou-se pela realização de um estudo exploratório sobre a cultura e identidade dos residentes de Gibraltar, com o objetivo de analisar, como a confluência destas diversas culturas moldaram as identidades dos seus habitantes, e qual é o sentimento de ser gibraltino, independentemente de suas origens geográficas, sociais e culturais, assim como quais são os seus sentimentos de pertencimentos individuais e coletivos.

Este território encontra-se sobre domínio britânico e existem poucos estudos que focalizem a cultura e a identidade gibraltarina, uma vez que, a maioria das fontes consultadas incidem mais sobre as questões coloniais e menos sobre as questões culturais dos residentes de Gibraltar (Archer, 2006; Constantine, 2009). Portanto, neste estudo procurou-se investigar, além da complexidade cultural de Gibraltar, até que ponto existe uma identificação com a cultura britânica e espanhola, e o que pensam os seus residentes sobre a atual condição política de reivindicação de soberania e, quais são as influências que a fronteira com Espanha exerce, tanto de forma física como simbólica, tratando-se da cultura e da identidade dos gibraltarinos.

2. Gibraltar, um território singular

Gibraltar destaca-se por uma série de particularidades, começando por sua própria localização geográfica. Localizado no extremo sul da Península Ibérica, possui uma área de 6,8 km², com uma população de 34.003 mil habitantes, de acordo com os dados do censo de 2020 (*HM Government of Gibraltar*).¹⁵ Esta estreita faixa de água,

13 Este artigo decorre da realização da dissertação de mestrado em Relações Interculturais pela Universidade Aberta (Gilotay, 2018).

14 Trabalhadores transfronteiriços são aqueles que trabalham em um país e residem em outro país, fronteiriços. Informação disponível em: https://europa.eu/youreurope/citizens/work/work-abroad/cross-border-commuters/index_pt.htm

15 <https://www.gibraltar.gov.gi/statistics/key-indicators>

de apenas catorze quilômetros, que separa a Europa da África, é o único elo entre o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico. A posição estratégica, não só de Gibraltar, mas também da região nomeada Estreito de Gibraltar foi considerada um enclave geopolítico importante para muitos povos e culturas, uma vez que o acesso ao Mediterrâneo entre o continente europeu e o africano permitia o controlo e o domínio do comércio da região, o que explica o desejo de disputar do território nos últimos séculos (Archer, 2006). Considerado um território britânico ultramar desde 1713, após sua invasão em 1704, Gibraltar esteve também sob o domínio espanhol, além de outros povos originados do norte da África, assim como fenícios, gregos e romanos, conforme a ocupação de outras partes do sul da Espanha.



Figura 1: Mapa de Gibraltar

Fonte: <https://kids.britannica.com/kids/assembly/view/89351>.

Outra particularidade de Gibraltar centra-se na sua própria economia, que sempre esteve voltada para a captação de mão-de-obra estrangeira até aos dias atuais, um fator que acabou sendo determinante para a formação cultural e social da sociedade gibraltarina. Sua condição de porto marítimo era oportuna para a entrada, não só para comerciantes, mas para também a mão-de-obra vinda de outros lugares, dando lugar a diversas ondas migratórias. Eram mercantes de distintas origens, que vinham para fazer comércio e acabavam instalando-se no território, como foi o caso dos antigos judeus antes da expulsão muçulmana, os genoveses que faziam comércio marítimo em todo mediterrâneo, os espanhóis pela proximidade física, além doutras populações nativas do norte da África. No entanto, a maior influência, sem dúvida, foi a presença militar após a conquista pelas tropas ingleses (Archer, 2006; Constantine, 2009).

A questão linguística igualmente merece destaque, considerando o inglês o idioma oficial por ser um território britânico, porém, devido à proximidade fronteiriça com Espanha, o espanhol também passou a ser um idioma frequentemente utilizado, o que acabou por gerar um bilinguismo. Com a frequência dos dois idiomas, surgiu um fenómeno linguístico, localmente nomeado, *Yanito* ou *Llanito*¹⁶, que conforme

¹⁶As duas grafias são aceitas, e discute-se até os dias de hoje a etimologia das duas palavras. Kramer (1986), Ballantine (2000) y Britto (1996), preferem a grafia "ll" (llanito) porque atribuem a um gentílico

Ólafsdóttir (2016), é classificado como uma diglossia, ou a mistura das duas línguas que utiliza-se decorrente da situação no seu meio social. Ao mesmo tempo, a palavra *Yanito* pode ser atribuída à população nativa de Gibraltar como uma forma de identificação, ou como uma nomenclatura gentilícia, caracterizando assim, como uma das pertencas mais significativa na formação da identidade gibraltarina. Esta particularidade linguística proporcionou à população de Gibraltar o poder de se sentir único no seu próprio meio cultural e em seu próprio câmbio linguístico, diferenciando-se das distintas situações culturais, sociais entre ingleses e espanhóis (Archer, 2006).

A pluralidade religiosa também teve um papel pertinente na formação da sociedade gibraltarina, considerada uma das primeiras manifestações de pertencas, de integração, e sobretudo de mestiçagem cultural. Além da influência do domínio do catolicismo na região em relação ao anglicanismo, que era a religião do império britânico, como o Tratado de Utrecht de 1713¹⁷, assinado entre ingleses e espanhóis, proibia a ocupação de muçulmanos e judeus na península. Devido ao não cumprimento de certas regras por ambas as partes, os ingleses acabaram negando essa cláusula do Tratado, cedendo ao acordo que tinham com Marrocos, facilitando assim, o acesso aos judeus e muçulmanos originados do Norte da África no território em Gibraltar. Logo, todos os cultos acabaram sendo consentidos. Um exemplo desta manifestação de convivência religiosa foi a ocorrência de muitos casamentos entre diferentes origens religiosas, sobretudo entre judeus e católicos, o que contribui para uma melhor integração das duas comunidades religiosas (Constantine, 2009).

Outro acontecimento histórico importante que merece ser destacado é o fechamento da fronteira pelo general Franco entre Espanha e Gibraltar, desde 1969 a 1982, impedindo não só o fluxo de pessoas, mas também de mercadorias. Segundo Ballantine (2016), Espanha sempre manteve sua reivindicação histórica sobre Gibraltar, o que acabou causando instabilidade entre o governo britânico e espanhol, fazendo com que os habitantes do território permaneçam mais unidos entre si e, ao mesmo tempo, a favor do Reino Unido, embora nem sempre se submetessem às condições impostas pela colônia, reivindicando assim, de alguma forma a sua autonomia como população própria (Archer, 2006; Gold, 2010). As consequências dessas influências, segundo Constantine (2009), são uma população civil descendente de imigrantes, de padrões não tão britânicos, mas que pouco a pouco conseguiu alcançar um autogoverno, fundamentado nas leis e instituições britânicas, permanecendo até hoje como território ultramarino britânico e único na Europa

originado do latim, que quer dizer plano, (Ilano). Kellerman (1996) e Cabila (1984) optam pela grafia “y” (*yanito*) porque atribuem a origem genovesa, dado ao grande número de genoveses que emigraram para Gibraltar (Said-Mohand;2014).

¹⁷ A assinatura do Tratado de Utrecht de 13 de junho de 1713, cedeu o território de Gibraltar ao Reino Unido. Fonte disponível: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5683189>

Continental. Para o autor, os gibraltarinos poderiam ser considerados como uma própria nação com possíveis aspirações de um dia vir a ser um Estado.

3. A complexidade da construção dos processos identitários

Para tentar perceber melhor o dinamismo das identidades dos residentes de Gibraltar, além da análise histórico social da sociedade gibraltarina, recorreu-se a alguns aspetos teóricos no âmbito das dinâmicas identitária, no intuito de melhor compreender os seus sentimentos de pertença e suas formas de mestiçagens. Considerando que as relações entre as culturas sempre existiram, a sua dinâmica tem sido cada vez mais debatida, devido ao crescente aumento das interconexões globais que, dimensionadas pela modernidade e suas instituições atuais, sugerem novas proposições conceptuais no campo teórico, entre elas, as questões identitárias, uma vez que o indivíduo, ao viver numa comunidade tradicional e, ao sentir-se como um sujeito particular, não questionava a sua identidade tal como é entendida hoje (Kaufmann, 2004). É devido a esta perceção de existência, entre os distintos universos culturais e, de como eles se relacionam entre si, que as identidades passam a ser cada vez mais descentradas, deslocadas e fragmentadas, desvinculando assim, o indivíduo de algum grupo fechado ou de algum grupo específico (Hall, 2006). No mesmo sentido, é preciso ter uma noção da complexidade que as identidades exercem nos contextos sociais, e não apenas pelos seus aspetos plurais e dinâmicos, mas pelo significado das próprias experiências individuais e coletivas que as identidades permitem aos integrantes dos seus grupos, devido à constante fluidez no seu meio social (Elias, 1994). E sobretudo, porque não existe nenhuma identidade do “eu” sem a identidade do “outro”, ou do “nós” e os “outros”, já que as identidades são construídas no dia-a-dia, onde o outro se integra num processo construtivo de socialização, desenvolvido no interior dos contextos sociais por meio dos papéis sociais que costumam ser definidos e estruturados pelas instituições e as organizações das sociedades (Cuche, 2004; Castells, 1996; Giddens, 1990; Woodward, 2000).

Por outro lado, a identidade relaciona-se também com o que as pessoas entendem sobre si mesmas, e aquilo que é importante para elas. Estes entendimentos vão formando-se a partir dos atributos que as pessoas acreditam serem priorizados como fontes de identidades, como a orientação sexual, classe social, nacionalidade e assim por diante (Giddens, 2008:29). Enquanto, as identidades sociais estabelecem formas de similitudes com os outros, a identidade pessoal difere-se de outras, como uma constante negociação entre o indivíduo e o mundo que o rodeia, por meio de um processo de interação entre o “eu” e o seu meio social. E essa dicotomia, ente a identidade pessoal, que associa-se a uma noção de singularidade e a identidade social à noção de semelhança, representada pela própria subjetividade do indivíduo, no qual busca uma forma simultânea de identificação, que vai do eu ao nós, ou daquilo que se considera individual e daquilo que se considera social (Goffman, 1982;

Giddens, 1989). As identidades são resultados de uma construção social, por meio de um processo flexível e dinâmico, onde o indivíduo partilha as suas pertenças dependendo da interação entre os seus grupos sociais. Sendo assim, a identificação com um determinado grupo e a diferenciação com outros, vão formando as fronteiras das identidades. E quanto maior for o intercâmbio de identidades, mais o indivíduo pluraliza-se no seu meio social. Neste sentido, só afirmamos quem somos ou se pertencemos a um determinado grupo, quando existe um outro que não faz parte de nós. A identidade não é uma autorreferência, ao contrário, ela nasce e desenvolve da relação com outro, estando assim, diretamente associada à diferença (Barth, 2005; Castells, 1996; Cuche, 2004; Santos 2011). Para Maalouf (2015:16) as identidades não resultam apenas num mosaico, ou num aglomerado de pertenças autónomas e justapostas, elas são vividas no seu todo, compondo laços que unem os indivíduos por meio de suas múltiplas pertenças.

Outro aspeto construtivo na formação das identidades é a questão cultural, considerando que a identidade de um grupo não pode ser medida apenas por um conjunto de traços culturais diferenciadores, mas pela localização desses traços pelos membros dos grupos, que utilizam esses mesmos para afirmarem e manterem uma distinção cultural. Logo, a cultura passa a ser uma herança social que se transmite de múltiplas formas, e que não se detém e não se molda apenas pelas suas representações simbólicas que ela própria representa, mas dimensiona-se conforme as interações sociais que os indivíduos dos grupos assumem através da sua própria dinâmica social (Hall, 2006). As culturas moldam a identidade permitindo optar entre várias identidades, dando sentido às experiências individuais e coletivas por meio da subjetividade, formando assim um processo de identificação cultural, como um sentimento de pertencimento perante aquilo que afirmamos quem somos, ou ao grupo a que pertencemos, ou ainda, se existe uns nós, ou um outro, que não faz parte dos nossos (Cuche, 2004; Santos, 2011; Woodward, 2000).

4. Dimensões sociais e culturais: interação, integração e fronteira

Tratando-se das dimensões culturais e sociais da sociedade gibraltina, deve-se considerar também para esta análise, os processos de interações sociais e integração, considerando que, é no campo da construção das identidades que as interações sociais se estruturam e se posicionam na sociedade, desenvolvendo a comunicação e a compreensão mútua entre os indivíduos, grupos e culturas, permitindo que as interações harmonizem-se. Deste modo, as interações sociais passam a ser produtoras de identidades que, dimensionadas pelos sujeitos, utilizam estratégias identitárias para encontrar às melhores posições nos contextos sociais, que por sua vez são importantes para a relação de poder, orientando e guiando a si mesmo e a reação dos outros (Strauss, 1999).

Por outro lado, as identidades são também o resultado da socialização entre os indivíduos, e construídas tanto pelo processo de diferenciação quanto pelo processo de integração, onde os atores sociais vão formando as suas pertencas regulando assim, as relações com outros grupos (Abranches, 2007). Para Berger e Luckmann (2005), a integração social é também um processo de socialização que se manifesta como uma consciência da existência do outro, passando por um processo de reconhecimento, além de estar sempre em movimento, entre a sociedade, a identidade e a realidade. Os indivíduos assumem que os papéis sociais e as instituições sociais mantêm uma relação de trocas sociais, onde um não se estrutura sem o outro, e onde o sujeito participa de um mundo social por meio de uma dialética relacional. Quer dizer, a integração social acaba dimensionado a fronteira daquilo que o indivíduo interioriza e daquilo que conscientiza no seu meio social.

Outro fator importante, como forma dinâmica de integração, é a delimitação do espaço como fronteira territorial, o qual remete a negociação de valores de construção que estruturam as identidades, estabelecendo particularidades, como o reconhecimento de um sentimento de pertencimento e coletividade territorial. As fronteiras, antes de serem limites geográficos, são marcadores simbólicos e mediadores das interconexões entre si e o outro, como espaços de interação e comunicação entre os sujeitos orientando assim as construções identitárias, (Gusmão, 2008; Souza, 2014). É o caso da fronteira entre Gibraltar e Espanha, um território de pequena dimensão e cercado de água, onde o único elo de fronteira é uma estreita faixa de terra que se une com Espanha, o que confirma essa relação de troca, de intercâmbios com seus habitantes da região. Compreender a questão fronteiriça é essencial para a análise e compreensão da identidade dos residentes de Gibraltar, não apenas pelo seu aspeto histórico-político, e condição geográfica, mas também pela pluralidade de origens culturais, linguísticas e religiosas. E é essa condição de fronteira porosa, que permitiu que essa dinâmica económica e social fosse algo quase que necessário, constituindo, assim, esse tecido social híbrido que é hoje Gibraltar (Constantine, 2009).

5. A sociedade gibraltarina: mestiçagem e hibridismo

Como a população de Gibraltar, culturalmente, resulta de diferentes regiões, os termos mestiçagem e hibridismo são igualmente importantes para se possa compreender melhor como ocorrem os processos de mestiçagens entre as culturas, uma vez que, ambos os termos entrelaçam-se cada vez mais no campo teórico da pluralidade identitária e suas interações, assim como no campo simbólico das fronteiras culturais. Junior (2000:20) considera que toda a matéria cultural inicialmente é híbrida, e justaposta com tensões e elementos de natureza contraditória. Por outro lado, a mesma referência de cruzamento entre culturas e povos é atribuída mais tarde com a denominação de mestiçagem, como coisas que se misturam, atribuindo ao Mediterrâneo a origem de um mundo mestiço. Portanto,

ambas as expressões referem-se ao mesmo campo de significação, como um processo de mistura de populações, culturas e línguas e, como um fenómeno de cruzamento (Madeira, 2005).

Para Laplantine e Nouss (2002:8), a utilização do termo mestiçagem “contradiz precisamente a polaridade entre mestiço e puro, ou entre o homogéneo e o heterogéneo. Ela oferece-se como uma terceira via entre a fusão totalizadora do homogéneo e a fragmentação diferenciadora do heterogéneo. A mestiçagem é uma realidade complexa cujos componentes mantêm a sua integridade”. Deste modo, relacionar os dois termos, tanto como hibridismo como mestiçagem, remete para uma fronteira daquilo que se separa, mas também daquilo que se une. Falar de mestiçagem ou hibridismo é falar sempre na dinâmica da pluralidade entre culturas.

Para que se possa dimensionar melhor a pluralidade de origens culturais dos residentes de Gibraltar, conforme as fontes do próprio governo de Gibraltar, o registo eleitoral de 1995 da Câmara dos Deputados revelou a origem de cerca de 19.000 pessoas, todos adultos elegíveis para votar nas eleições de Gibraltar da época. No registo constam cerca de 2.005 apelidos diferentes, sendo classificados nas seguintes categorias: genovês (italiano), judeu, minorquino, português, britânico, espanhol, maltês, indiano, marroquino. Também obtém um pequeno número de outras nacionalidades. O fator determinante é o reconhecimento da família do país de onde veio para Gibraltar. A realização do primeiro censo em Gibraltar data de antes do século XVIII, sendo que, o censo mais antigo que sobreviveu de toda a população civil data de 1753. Os resultados foram os seguintes: britânicos 434; genoveses 597; judeus 575; espanhóis 185 e portugueses 25. Dez anos depois, em 1777, o Censo ficou mais complexo. A partir de 1970, os censos passaram a ser classificados de forma diferenciada: gibraltinos, outros britânicos, principalmente ingleses, marroquinos e outras nacionalidades, conforme mostra a tabela seguinte.

	1970	1981	1991	2001
Gibraltarians	18,873	19,825	20,022	22,882
Other British	3,001	3,706	3,811	2,627
Moroccans	2,798*	2,140	1,798	961
Other Nationalities		808	1,072	1,025
Total Usualy-Resident Population	24,672	26,479	26,703	27,495
Families of Servicemen	2,161	2,265	1,371	745**
Visitors and Transients	1,132	872	1,010	3,983
Total Population Present on Census Night	27,965	29,616	29,084	31,623

Tabela 1: Censo de Gibraltar

Fonte: <https://www.gibraltar.gov.gi/new/gibraltar-census-history>

6. O contexto da investigação

Para alcançar os objetivos e conhecer em que consiste o ser gibraltarinu, a opção metodológica recaiu sobre a metodologia qualitativa, especificamente na realização

de entrevistas em profundidade, sendo que, a metodologia qualitativa permite aprofundar em áreas temáticas mais sensíveis ou em territórios difíceis de entrar, privilegiando assim, a análise dos micros processos e o estudo das ações sociais, tanto individuais como grupais na sua forma mais sincrética (Brantes, 2013). Tendo em conta a falta de trabalhos científicos anteriores sobre a identidade dos residentes de Gibraltar, optou-se pelo estudo exploratório, que é o mais indicado como modalidade de investigação, no sentido de buscar um conhecimento maior sobre o objeto de estudo. Ora, nos estudos exploratórios não elaboram-se hipóteses, existe apenas a identificação de objetivos, na tentativa de procurar mais informações sobre um determinado assunto de estudo. Igualmente optou-se pelas entrevistas semi-estruturadas, considerando que, estas permitem a recolha de dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, possibilitando ao investigador desenvolver de forma intuitiva uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspetos do mundo (Bardin, 2009).

A elaboração do guião de entrevista foi uma tarefa complexa devido à grande pluralidade de temas relacionados as diferentes origens culturais, bem como à variedade de perfis e idiomas falados pelos entrevistados/as. Os objetivos e tópicos apresentados através do guião foram: tentar conhecer as relações pessoais e familiares e quais são as histórias pessoais em relação a Gibraltar; se são nativos e há quanto tempo vivem em Gibraltar; ou se são simplesmente trabalhadores transfronteiriços¹⁸. Também procurou-se conhecer quais os diferentes grupos sociais e quais são as suas particularidades e suas semelhanças. Assim como, quais são os seus sentimentos de pertença e como as conjugam; quais são as suas perspetivas pessoais sobre Gibraltar tratando-se de fronteira; o Brexit¹⁹ e o seu futuro político, além do orgulho em ser gibraltariano. Na construção do registo de informação sociodemográfica dos entrevistados/as teve-se em conta vários critérios como, nomeadamente o género, a idade, a escolaridade, o local de nascimento, a profissão, origens dos pais e religião para que a diversidade que pudesse ser reveladora de diferentes perfis e percursos de vida e trajetórias sociais e ter em conta as origens culturais e religiosas.

Um critério importante, tratando-se dos residentes gibraltarianos, tem que ver com os que procedem de outros lugares e culturas e partilham o facto de se sentirem britânicos, como é o caso dos ingleses, que deslocam-se para Gibraltar devido às oportunidades de oferta de mão-de-obra especializada que Gibraltar proporciona; os de origem indiana, que sentem-se mais identificados com a cultura britânica e o idioma inglês; os marroquinos, pela proximidade geográfica e pela constante

¹⁸ Trabalhadores transfronteiriços são aqueles que trabalham em um país e residem em outro país, fronteiriços. Informação disponível em: https://europa.eu/youreurope/citizens/work/work-abroad/cross-border-commuters/index_pt.htm

¹⁹ Este trabalho foi realizado antes dos resultados do Brexit, portanto não estão referenciados as suas consequências.

necessidade de mão-de-obra, considerando o intercâmbio com o comércio com Gibraltar; os judeus, pela influência da grande comunidade judaica existente em Gibraltar desde o início de sua história, bem como outros grupos de diferentes nacionalidades procedentes da União Europeia, que cada vez mais, optam por viver ou trabalhar em Gibraltar pela atrativa oferta de mão-de-obra qualificada.

Os que trabalham em Gibraltar mas não são residentes, ou os trabalhadores fronteiriços, foram considerados nesta análise pela importância que exercem na cultura gibraltarina, não apenas do ponto de vista quantitativo, sendo que esses trabalhadores são atualmente em média praticamente um terço da população em termos proporcionais,²⁰ assim como do ponto de vista também qualitativo. Devido ao tempo que estão conectados com Gibraltar por questões laborais, estes entrevistados, interagem com os demais residentes, criando laços sociais e despertando uma certa identificação com os residentes de Gibraltar. Um dos principais motivos que levam esses trabalhadores fronteiriços a optar por não viver em Gibraltar é a falta de espaço físico, tratando-se de moradia, o que praticamente os obriga a atravessar a fronteira e viver no lado espanhol. Outro critério importante de seleção é a idade dos entrevistados/as, que variou entre 26 a 73 anos, sendo que a maioria tem idades superiores a 50 anos²¹.

Os/as entrevistados/as possuem altos níveis de escolaridade²² (dos 17 entrevistados/as, apenas 6 não possuem nível universitário). Para além, daqueles que nasceram ou residem em Gibraltar e aproveitam a gratuidade do ensino universitário pelo governo de Gibraltar, quase todos os demais entrevistados que trabalham ou vivem em Gibraltar, e que possuem também um alto nível de escolaridade, encontram-se lá pela necessidade de mão-de-obra estrangeira qualificada na área da indústria dos jogos *online*, e outros setores da economia, como as finanças, o direito e a informática, setores estes, que na sua maioria exige um nível de escolaridade mais elevado, oferecendo também salários mais atrativos. O critério local de nascimento para a seleção de entrevistados, incluindo as origens dos pais e mães, foi um dos mais variados. Conseguiu-se a representatividade de entrevistados/as de diferentes origens culturais e geográficas: indiana, gibraltarina, britânica, espanhola, francesa, dominicana, inglesa, francesa, iraniana, espanhola, angolana e marroquina e judaica. Quanto ao critério religião, a maioria dos entrevistados/as declara pertencer à religião

20 Fonte disponível: <https://www.gibraltar.gov.gi/statistics/key-indicators>

21A presença em maior número de entrevistados/as de idades mais avançadas deve-se à ausência de jovens na época do ano em que foram realizadas as entrevistas (entre janeiro e junho de 2018), e pelo facto de uma grande parte destes jovens, se encontram fora do território de Gibraltar, mais precisamente, na Inglaterra, dado que o ensino superior ou universitário é totalmente financiado pelo governo de Gibraltar.

22

Informação disponível em: <https://www.gibraltar.gov.gi/new/department-education#ancla8>
"Higher education Degree and higher national diploma courses are followed at United Kingdom universities, in the main.

católica, independente das origens religiosas dos pais e familiares, como é caso daqueles que têm origem judaica, mas acabaram por perder a tradição religiosa, por casarem com cônjuges de outra religião, ou são filhos de uniões de casamentos mistos.

Para conhecermos os perfis sócio biográficos dos entrevistados/as realizou-se uma grelha de análise dividida em onze critérios. Foram realizadas 17 entrevistas (10 homens e sete mulheres), A idade dos entrevistados dos entrevistados/as varia entre os 26 a 74 anos. Sendo que sete entrevistados têm acima de entre 60 e 70 anos (cinco homens e duas mulheres); sete entrevistados têm entre 40 e 60 anos (quatro homens e três mulheres) e três têm entre entrevistados entre 20 e 40 anos (duas mulheres e um homem). Em relação ao estado civil, a maioria dos entrevistados/as é casada (oito homens e quatro mulheres), três divorciados (um homem e duas mulheres) e dois solteiros (um homem e uma mulher). No que se refere a filhos, apenas dois entrevistados/as não têm nenhum filho (um homem e uma mulher). Os demais entrevistados/as possuem filhos, entre um a dois filhos (cinco homens e cinco mulheres), acima de três filhos três entrevistados/as (uma mulher com dois homens, um homem com cinco filhos, e outro com seis filhos). Subsiste uma alta escolarização entre os entrevistados/as: nove entrevistados/as têm licenciatura possuem nível académico de licenciado (seis homens e três mulheres), um mestrado uma (uma mulher), quatro nível secundário (três homens e uma mulher), um técnico superior (um homem) e 10.º ano (um homem). Quanto à profissão desempenhada, contabilizamos dois contabilistas (dois homens), três reformados (homens), uma enfermeira, dois advogados (homens), dois arquitetos (um homem e uma mulher), duas empresárias (mulheres), uma professora, um diretor da Câmara do Comércio, uma diretora de empresa, uma comerciante e um profissional de limpeza.

Sobre o local de residência, dos 17 entrevistados/as, quatro vivem em Espanha (dois homens e duas mulheres) e 13 vivem em Gibraltar, entre residentes e nativos (oito homens e quatro mulheres). Em relação à origem de nascimento, nasceram em Gibraltar quatro entrevistados/as (quatro homens e uma mulher), quatro na Inglaterra (dois homens e duas mulheres), dois em Espanha (uma mulher em Melilha e um homem em La Línea), 2 entrevistados na Índia (Goa) (uma mulher e um homem), um homem em Angola, um um homem em Marrocos, um homem em Israel, uma mulher na Alemanha e uma mulher na República Dominicana. Em relação a origem dos pais e mães dos entrevistados/as distinguimos: i) Aqueles que são nativos e nasceram em Gibraltar (3 homens e 1 mulher), as origens variam, desde a portuguesa, passando pela gibraltarina, a espanhola, a inglesa, a francesa e a judaica. ii) Dos que nasceram na Espanha, sendo que, um deles viveu toda sua vida em Gibraltar, as origens são a espanhola e a judaica. Outra entrevistada, também espanhola, declarou que os pais são espanhóis. iii) Dos que não nasceram e apenas vivem em Gibraltar, um entrevistado indiano nasceu em Goa e tem pais de origem indiana e portuguesa.

Outra entrevistada nasceu na Índia e tem pai e mãe de origem indiana. Outra entrevistada nasceu na República Dominicana, o pai é dominicano de origem libanesa e a mãe é de origem dominicana. Outro entrevistado nasceu em Israel, mas a origem do pai e mãe é francesa. Uma das entrevistadas que nasceu na Alemanha, sendo o pai é de origem alemã e a mãe de origem russa. Outra entrevistada que nasceu em Inglaterra, declarou que os pais são de origem iraniana. Dois entrevistados que nasceram na Inglaterra e a sua origem é britânica. Um inglês nasceu na Inglaterra e a origem dos pais é espanhola. Outro entrevistado nasceu em Marrocos e a origem dos pais é marroquina. Um outro entrevistado que nasceu em Angola, o pai é de origem angolana e a mãe é portuguesa. Quanto à religião, 13 são católicos (oito homens, cinco mulheres), um judeu (um homem), um muçulmano (um homem), uma hinduísta (uma mulher), uma bahaísta (uma mulher) e um sem religião (um homem).

7. O ser gibraltarinu na contemporaneidade

Conforme a caracterização dos perfis dos entrevistados/as, foi possível comprovar uma ampla diversidade de origens e procedências culturais, embora, a população nativa apresenta maiores laços culturais com a cultura inglesa e espanhola devido ao seu passado histórico, colonial e fronteiriço com a Inglaterra e a Espanha. Portanto, a identificação cultural parece ser um fator determinante para a formação das identidades, uma vez que transmite um sentimento de pertencimento em relação aos outros, ou daquilo que afirmamos quem somos ou ao grupo a que pertencemos (Santos, 2011). Igualmente tentamos conhecer a trajetória pessoal dos entrevistados/as, como quem são, onde nasceram e quais são as razões por viver ou trabalhar em Gibraltar. As ligações familiares, as mestiçagens entre casamentos e as procedências de diferentes origens culturais parecem ser algo comum entre os entrevistados/as.

Sou alemã de origem e conheci o meu marido, que é daqui de Gibraltar na Arábia Saudita. Vivo aqui há 30 anos, vim para ficar 2 mas acabei por ficar 30 anos. (Mulher, 53 anos, professora, alemã, pai alemão, mãe russa).

Eu tenho muito orgulho, aqui não se pode ter melhor vida, ganha-se bem aqui, depois pode-se pegar férias para ir em teu país. Quero continuar vivendo aqui, tenho já meus irmãos que vivem comigo, minha esposa, toda minha família está aqui. (Homem, 49 anos, comerciante, indiano, mãe indiana de origem portuguesa, pai indiano).

Eu nasci aqui, e minha mãe era inglesa e meu pai espanhol. (Homem, 70 anos, reformado, gibraltarinu, pai espanhol e mãe inglesa).

Sim, sou de Gibraltar, a minha família é daqui, mas sou de origem portuguesa. (...). Sempre vivi aqui, o meu pai, e o pai do meu pai (avô). (Homem, 68 anos, reformado, gibraltarinu, pai gibraltarinu de origem portuguesa e mãe gibraltarina).

Constatou-se também que, para a maioria dos residentes e não-residentes, o principal motivo de estarem em Gibraltar foi a oportunidade laboral oferecida pela atrativa economia de Gibraltar, no qual sempre esteve voltada para a contratação de mão-de-obra estrangeira, desempenhando também um papel importante na integração dos seus residentes. Vejamos o seguinte excerto.

As condições de trabalho em Gibraltar são boas, os salários são bons, os contratos são bons, e os trabalhadores têm muito direitos, e se não contratas bem um trabalhador em Gibraltar eles multam as empresas. São muito exigentes com as empresas, acho isso muito bom! (Mulher, 52 anos, empresaria, inglesa, pai inglês, mãe inglesa).

Como afirma Magano (2012) é no convívio diário e nas interações entre culturas que os processos de socialização vão dando forma à construção dos processos identitários e à mestiçagem cultural, desenvolvendo competências interculturais que permitem que as interações sociais harmonizem-se entre indivíduos e culturas. Nas questões abordadas sobre o contacto social e a frequência entre os grupos sociais, verificou-se que praticamente todos os entrevistados/as confirmaram que não tinham nenhum tipo de atrito ou desconforto em frequentar grupos de diferentes culturas, incluindo os grupos religiosos.

Tenho muitos amigos marroquinos por fazer parte da comunidade, e tenho muitos amigos gibraltarinos, hebreus e de tudo. (Homem, 74 anos, reformado, marroquino, pai marroquino, mãe marroquina).

No que diz respeito à convivência e à integração na sociedade gibraltarina, quase todos os entrevistados/as reconhecem a existência de uma harmonia e uma integração entre os diferentes grupos culturais. Muitos, inclusive, reconhecem que essa harmonia é algo excepcional, embora alguns afirmem que a comunidade judaica esteja a tornar-se mais condicionada ao isolamento por influências externas, mesmo havendo ainda um bom convívio entre as comunidades religiosas.

Quando caminhas pela rua principal, vês sempre os judeus a falar e a conversar com os muçulmanos e católicos, nota-se que não apenas cumprimentam-se entre si, mas falam e conversam-se entre si. É que percebe-se que eles se conhecem e que há um contacto entre eles. (Mulher, 37 anos, empresária, dominicana, pai dominicano origem libanesa, mãe dominicana).

Na verdade, eu sempre fiquei bastante impressionado com a harmonia que há aqui. As pessoas aqui possuem a capacidade de aceitar os outros como eles são, pelo menos é o que se nota aparentemente quando se chega aqui. (Homem, 35 anos, advogado, israelita, pai francês, mãe francesa).

Sendo assim, pode-se dizer que é nos processos de integração social que as normas sociais acabam incorporando-se como uma forma de identificação social, onde os atores sociais vão compondo as suas pertenças por meio de suas diferentes formas de interação social. Ao mesmo tempo que, diferenciam também automatizam

as suas relações com outros grupos e construindo, assim, suas próprias identidades (Abranches, 2007). O Yanito, língua específica dos gibraltarinos, é considerado uma das pertencas mais significativa para os gibraltarinos, não apenas pela frequência do uso do idioma inglês e do espanhol ao mesmo tempo, dependendo dos contextos em que se encontram inseridos, mas, igualmente pela atribuição àqueles que nascem no território de Gibraltar, como uma nomação ou uma forma gentilica. Ou melhor, o Yanito, não releva apenas numa mistura de idiomas, mas um entrecruze de mestiçagem ou de hibridização cultural, que certamente continuará configurando a cultura e a identidade gibraltarina. Como descreve um entrevistado que nasceu em Gibraltar:

Como se pode definir o yanito e diferenciar de outras culturas? Yanito somos todos! É um nome que nos colocaram e nem sabemos de onde vem! (Homem, 68 anos, reformado, gibraltarina, pai gibraltarina de origem portuguesa, mãe gibraltarina).

Outro entrevistado também confirma esse sentimento de identificação:

Eu me identifico como um gibraltarina mesmo, eu não posso ser de um lado e nem do outro. Tenho as duas culturas, o que é muito bom (...). Isso é o bonito de Gibraltar, é que temos essas duas culturas. (Homem, 70 anos, reformado, gibraltarina, pai espanhol e mãe inglesa).

Para outra entrevistada, ser yanito é sentir o que somos.

O significado de yanito para mim é como tu te crias (...). Para mim ser yanito é assim, é aquilo que sentimos o que somos. (...) é uma forma de viver, porque os ingleses não vivem como nós, vivem diferentes, os espanhóis também não vivem como nós. Acho que é um cocktail de tudo! (Mulher, 69, enfermeira, gibraltarina, pai gibraltarina de origem judaica, mãe espanhola).

Um dos residentes entrevistados também chegou a mencionar que:

Yanito é algo diferente e que se poderia escrever muitas linhas para o seu significado (Homem, 53 anos, inglês, funcionário da câmara do comércio, pai inglês, mãe inglesa).

Essa forma tão mista e plural de ser e ao mesmo tempo tão única é descrita por um dos residentes também:

Acho que é um automatismo ligado a essa forma bicultural deles. Acho que não é uma contradição, mas sim uma mistura. Na verdade, é uma expressão dessa mistura. (Homem, 35 anos, advogado, israelita, pai francês, mãe francesa).

Considerando que a língua é um sistema social que não se limita apenas em expressar os nossos pensamentos que internalizam em nós, mas ativa uma série de significados que são socialmente construídos, nos quais encontram-se imersos nos nossos sistemas culturais (Hall, 2006). Além da influência dos idiomas partilhados

entre o inglês e o espanhol, também tentou-se averiguar até que ponto a influência das culturas inglesa e a espanhola interferem na cultura gibraltarina.

Conforme as narrativas dos entrevistados/as, para as coisas formais, as leis e governo predomina o idioma e a influência inglesa, enquanto o espanhol parece mais evidente em coisas informais, como o comportamento, o trato entre eles, a comida e determinados costumes.

Acredito que um pouco de tudo, talvez metade de uma e de outra, para certas coisas mais a cultura espanhola, para outras mais a cultura inglesa. A comida é mais espanhola, mas a forma de trabalhar é mais inglesa. A forma de vestir, e também essa forma mais calorosa de falar, o trato com as pessoas. A cultura inglesa, não sei, mas coisas do governo, as leis são mais parecidas com a Inglaterra. (Mulher, 37 anos, empresária, dominicana, pai dominicano origem libanesa, mãe dominicana).

Uma mistura das duas, depende! Por vezes, a convivência informal é mais espanhola, mas na convivência profissional é mais britânicas. Mas no dia-a-dia, eu acho que são mais latinos e mais espanhóis. (Homem, 41 anos, contabilista, português, pai angolano, mãe portuguesa).

Como se pode perceber, este entrelaçado de culturas, ou essa mestiçagem cultural, não pode ser considerada apenas como uma confluência de duas culturas, mas como um processo de adaptação e ressignificação ou, como um processo de tradução cultural (Hall, 2006), no qual ocorre uma adaptação às matrizes culturais, que se vão diferenciando pelas suas origens e construindo conforme sua representatividade. Um dos objetivos deste projeto foi tentar apurar quais eram as perspectivas em relação ao futuro de Gibraltar tratando-se de soberania, fronteira, situação económica e brexit. Primeiramente, tentou-se averiguar quais são as perspectivas sobre Gibraltar, se deveria continuar a ser britânico, voltar a ser espanhol ou ser independente como uma nação própria. Devido às constantes tentativas de negociação e de retomada de soberania por parte do governo espanhol em relação ao território de Gibraltar, foi possível perceber um sentimento de insegurança em praticamente em todos os entrevistados/as e que Gibraltar deveria continuar pertencendo ao Reino Unido, considerando a melhor opção atualmente.

Da minha parte gostaria de ser independente, mas aqui não podemos almejar isso, porque não temos condições, a única opção que temos é continuar pertencendo ao Reino Unido. (Mulher, 69, enfermeira, gibraltarina, pai gibraltarinu de origem judaica, mãe espanhola).

Para um dos entrevistados, os gibraltarinu querem pertencer ao Reino Unido devido ao sentimento de rechaço pelo fato de voltarem a ser espanhóis:

Os gibraltarinu se identificam com o Reino Unido mais pela reação da rejeição da Espanha, sobretudo o desejo de forçar os gibraltarinu de serem espanhóis (...), e a reação deles é: somos tudo menos espanhóis! (Homem, 35 anos, advogado, israelita, pai francês, mãe francesa).

Como a fronteira de Gibraltar com Espanha possui um papel pertinente na história social e cultural dos seus residentes, igualmente procurou-se saber se esta deveria continuar existindo, independente dos atritos frequentes entre ingleses e espanhóis. A maioria dos entrevistados/as, acredita que a fronteira deve continuar existindo como forma de proteção, segurança e até mesmo como uma forma de identificação.

Acredito que a fronteira deve continuar a existir, ela nos protege, nos identifica... (Homem, 61 anos, advogado, gibraltarin, pai gibraltarin, origem francesa, e mãe gibraltarina origem judaica).

Outra questão é o destino económico e fronteiriço de Gibraltar, com a saída do Reino Unido a União Europeia, que parece despertar mais a preocupação entre nativos do que os demais entrevistados/as.

Nós não queríamos sair, Gibraltar votou que não, porque recebemos muitos benefícios da UE, mas se a Inglaterra decidiu que devemos de sair, temos de sair, e se sairmos, eles têm de nos ajudar. (Homem, 70 anos, reformado, gibraltarin, pai espanhol e mãe inglesa).

Outro entrevistado residente, casado com uma nativa, confirma que apesar de, a preocupação por parte dos residentes com a saída de Gibraltar da União Europeia, existe uma certa capacidade de adaptação e de resiliência por parte dos residentes, sobretudo nos aspetos económicos:

O sucesso económico de Gibraltar foi ter sempre utilizado dois sistemas económicos. Eles conseguem pegar sempre o melhor dos dois, como foi com a cultura deles, e eles tiveram a escolha, eles tinham a cultura latina, e a cultura britânica, e eles pegaram dos dois o que era melhor para eles. E eles conseguiram quase fazer um sistema de vanguarda. (Homem, 35 anos, advogado, israelita, pai francês, mãe francesa).

Sendo Gibraltar um território influenciado por várias culturas e sujeito à constante mudanças de adaptação, igualmente tentou-se averiguar, quais são as expectativas dos entrevistados/as a respeito da sociedade gibraltina e, se quais são os seus sentimentos de identificação com o território. Se pretendem continuar a viver em Gibraltar, e o que mais gostam e o que menos gostam. Quanto aos aspetos positivos, os depoimentos foram bastante variados em relação daquilo que mais gostam de Gibraltar, como a tranquilidade e a liberdade, a tolerância cultural e religiosa, a qualidade de vida, ambiente familiar, clima e situação geográfica de Gibraltar, bem como as boas condições de trabalho e solidariedade entre os gibraltinos.

O que mais eu gosto é quando sinto que vivo numa grande família, e que essa família é diversa e que possui diferentes crenças e religiões, e que os ateus também podem viver aqui perfeitamente e não acontece nada, e que há liberdade. (Homem, 73 anos, arquiteto, gibraltarin, pai origem judaica, mãe espanhola).

Em relação aos aspetos negativos ou o que menos gostam e acreditam que devam mudar, a falta de espaços verdes, problemas de limpeza e construção urbana, como

o excesso de construções de edifícios, falta de estacionamento e atrasos e filas na fronteira com Espanha. Outro aspeto a ser considerado é que quase todos os entrevistados, incluindo nativos e residentes, pretendem continuar morando em Gibraltar:

Eu nasci aqui e aqui quero morrer. (Homem, 70 anos, aposentado, gibraltino, pai de origem espanhola e mãe inglesa).

Sim, gosto muito. Temos intenções e planos de ficar aqui, pelo menos até que minhas filhas terminem a faculdade. Acho que não vamos sair daqui. (Mulher, 37 anos, empresária, dominicana, pai dominicano de origem libanesa, mãe dominicana).

No que se refere ao sentimento de identificação de se sentir ou não gibraltino, quase todos os perfis reconhecem o forte sentimento de orgulho em poder viver numa sociedade com tanta diversidade e, ao mesmo tempo, com tanta empatia pelo outro:

Eu sinto muito orgulho de viver aqui. (Mulher, 69 anos, enfermeira, Gibraltar, pai de origem judaica de Gibraltar, mãe espanhola).

Sinto que faço parte de uma comunidade multicultural, que faz um grande esforço para se integrar, (...), e que aceita viver com pessoas que descendem de outras culturas, classes económicas, ideias políticas, convicções religiosas incluindo aqueles que são muito diferentes de suas próprias convicções, e aceitam a todos como uma parte deles. É como uma grande família, diversificada, que se toleram, mais ainda que se toleram, orgulham-se em estar entre pessoas diferentes. (Homem, 73 anos, arquiteto, gibraltino, pai de origem judaica, mãe espanhola).

8. Conclusão

A sociedade gibraltina foi construída pelo entrecruzamento de uma série de fatos, acontecimentos, e fenómenos sociais, para além de suas características geopolíticas estratégicas e sua história colonial de disputa de soberania entre Espanha e Inglaterra. A sua diversificação económica e o seu sistema colonial britânico, também permitiram um livre comércio voltado para a contração da mão-de-obra estrangeira, transformando os seus limites territoriais e fronteiriços em zonas híbridas e estimulando uma constante interação com outros grupos culturais, influenciando assim, diretamente o processo de miscigenação de seus habitantes. Contudo, foram as suas pertenças culturais, linguísticas e religiosas, que mais contribuíram para a construção identitária dos seus residentes. Sejam estas, por meio da permissão de vários cultos religiosos desde o início de sua história, desenvolvendo um sentimento de tolerância religiosa no território. Ou pelo reconhecimento de se sentirem britânicos e mais independentes e menos vulneráveis nas questões de soberania, mesmo pertencendo a um sistema colonial. E sobretudo, por esta mestiçagem de línguas, como é o caso do yanito, desenvolvendo uma pertença local, reconfigurando

assim, uma forma de sentirem-se únicos e ímpares diante da imposição de duas culturas tão colonizadoras, como ocorreu com a cultura inglesa e espanhola.

Portanto, uma cultura própria, local ou específica, como é o caso da cultura gibraltarina, não pode estar sempre associada de forma semelhante ou oposta a uma cultura dominante, considerando que, as interações entre as culturas são sempre muito mais relacionais e identificadoras entre aquilo que é comum e aquilo que é diferente entre os seus integrantes, do que muitas vezes, as suas próprias dimensões de espaço e tempo. E serão essas identificações, ou melhor, a dinâmica dessas identificações que continuarão determinando e guiando suas pertences, mesmo que, mediante a um futuro próximo as suas condições políticas ou sociais voltem de novo a mudar. Deste modo, o ser gibraltino será sempre o resultado destas confluências de culturas, que diferenciadas por seus sentimentos de pertencas e expressões culturais, continuarão fazendo parte de sua complexa e específica forma de ser e estar no seu meio social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abranches, Maria (2007). *Pertenças fechadas em espaços abertos - Estratégias de (re) construção identitária de mulheres muçulmanas em Portugal*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Archer, Edward. G. (2006). *Gibraltar, identity and empire*. London and New York: Routledge.
- Ballantine, Jennifer & Canessa, Andrew (2016). Gibraltarian oral histories: Walking the line between critical distance and subjectivity. *Life Writing*, 13:2, 273-283.
- Bardin, Laurence (2009). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barth, Fredrik (2005). Etnicidade e o conceito de cultura. *Antropologia Política, Niterói*, n. 19, 2, 15-30.
- Berger, Peter & Thomas Luckmann, T. (1999). *A construção social da realidade*. Lisboa, Dinalivro.
- Brantes, Hélio (2013). Busca por uma metodologia de pesquisa em poéticas visuais. In Monteiro, R. H. & Rocha, C. (Orgs.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura* (603-611). Goiânia: Universidade Federal de Goiânia. Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2013077eixo2_Hélio_Renato_Silva_Brantes.pdf
- Castells, Manuel (1999). *O poder da identidade*. Vol II. São Paulo: Paz e Terra.
- Constantine, Stephen (2009). *Community and identity. The making of modern Gibraltar since 1704*. Manchester: University Press.
- Cuche, Denys (2004). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa, Fim de Século.
- Elias, Nibert (1994). *A sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gilotay, Sandra (2018). *Ser gibraltino: estudo exploratório sobre a cultura e identidade dos residentes de Gibraltar*. Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais apresentada à Universidade Aberta Porto: Universidade Aberta.
- Hall, Stuart (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, Stuart (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Media and Cultural Regulation*, Vol. 22, 1-23.
- Giddens, Anthony (1990). *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- Giddens, Anthony (2008). *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gold, Peter (2010). Identity formation in Gibraltar: Geopolitical, historical and cultural factors. *Geopolitics*, 15 (2), 367-384.
- Goffman, Ervin (1982). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gusmão, Neusa (2008). Antropologia, estudos culturais e educação: desafios da modernidade. *Proposições*, v. 19, n. 3 (57), 47- 82.

- Junior, Abdala (2002). *Fronteiras múltiplas, identidades plurais. Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora Senac.
- Kaufmann, Jean (2004) *A invenção de si: Uma teoria da Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Laplantine, François & Nouss, Alexis (2002). *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Maalouf, Amin (2015). *Les identités meurtrières*. Paris: Édition Bernard Grasset.
- Madeira, Cláudia (2005). Da mestiçagem e do hibridismo — uma categorização crítica. *Análise Social*, vol. XL, n.º 177, 950-955.
- Magano, Olga (2012). Pluralidade e reconfiguração da identidade cigana em Portugal. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXIII, 251-268.
- Ólafsdóttir, Lára F. (2016). *Gibraltar. Un territorio bilingüe*. Háskóli Íslands Hugvísindasvið Spænska. Erla Erlendsdóttir Janúar. Skeman, 1-29.
- Santos, Luciano. (2011). As identidades culturais: proposições conceituais e teóricas. *Revista Rascunhos Culturais*, v2. n.4, 141-157.
- Souza, Mariana (2014). Fronteiras simbólicas - Espaço de hibridismo cultural, uma leitura de *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. *Letrônica, Porto Alegre*, v. 7, n. 1, 475-489.
- Strauss, Levi. (1999). *Espelhos e máscaras*. São Paulo: Edusp.
- Woodward, Kathryn (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, Tomaz T. da (Org.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais (07-12)*. Petrópolis: Vozes.

Sandra Borges Gilotay. Doutoranda em Relações Interculturais, Universidade Aberta, Portugal. Membro do Instituto de Estudos Campogibaltareños, Espanha. Instituto de Estudos Campogibaltareños, Parque de las Acacias s/n, 11207, Algeciras (Cádiz), Espanha. E-mail: sandragilotay@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0551-6463.

Olga Magano. Professora auxiliar da Universidade Aberta, Departamento de Ciências Sociais e de Gestão. É investigadora do Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Sociologia. É membro da equipa do Observatório de Percursos Profissionais e Vida dos Diplomados da Universidade Aberta. Delegação Regional do Porto da Universidade Aberta Rua do Amial, nº 752, 4200-055 Porto, Portugal. Email: olga.magano@uab.pt. ORCID: 0000-0001-9661-6261.

Receção: 10-02-2020

Aprovação: 10-08-2020

Citação:

Gilotay, Sandra Borges & Magano, Olga (2022). Identidades, fronteiras e mestiçagens culturais. O caso dos residentes de Gibraltar. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 35-54. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a2

EXTREMA-DIREITA, XENO-POPULISMO E COLONIALIDADE: DISCURSOS DE ÓDIO E COLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO NO PRESENTE

FAR-RIGHT, XENO-POPULISM AND COLONIALITY: HATE SPEECH AND THE
COLONIZATION OF THE IMAGINARY IN THE PRESENT

EXTRÊME-DROITE, XÉNO-POPULISME ET COLONIALITÉ: DISCOURS DE HAINE
ET COLONISATION DE L'IMAGINAIRE DANS LE PRÉSENT

ULTRADERECHA, XENOPULISMO Y COLONIALIDAD: EL DISCURSO DEL ODIO
Y LA COLONIZACIÓN DEL IMAGINARIO EN EL PRESENTE

Denise Osório Severo

Universidade de Brasília, Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília, Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes, CITCEM, Brasil

Paula Guerra

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

RESUMO: A expansão de movimentos de extrema-direita constitui um fenômeno global que tem se traduzido no surgimento e no fortalecimento de inúmeras organizações, partidos e especialmente na conquista do poder em muitos países da Europa, América do Norte e América Latina. Neste artigo, procuramos dar conta dessas desse fenômeno, primeiramente, através da apresentação e reflexão das diferentes concepções teóricas que têm sido tidas a este respeito, nomeadamente dos distintos conceitos conexos utilizados pela academia, tais como, populismo, fascismo, extrema-direita ou neoliberalismo autoritário. Num segundo nível, vamos focar a nossa atenção na Polónia e Portugal. No caso da Polónia, pelo seu carácter conjuntural reconhecidamente populista, governado desde 2015 pelo Partido Lei e Justiça. No caso de Portugal, pelo seu carácter oposto, sob gestão do Partido Socialista, recentemente reeleito com 60% dos votos, mas que vivencia outrossim fortalecimentos de movimentos de extrema-direita. Respeitadas as particularidades socioculturais e históricas de cada qual, em ambos países eles se expressam tanto no âmbito da sociedade civil como também da sociedade política. Estas experiências revelam contra faces que, apesar das diferenças, sinalizam aproximações com a perspectiva do xeno-populismo e podem iluminar a compreensão destes processos. No cenário da Polónia, a adoção de políticas institucionais e legislações contrárias aos migrantes, LGBTQIA+ e demais minorias são notáveis, assim como crescentes manifestos de movimentos de extrema-direita, ambos assentados em discursos de ódio. Por outro lado, o contexto português, ainda que governado por espectro político oposto, também vivencia processos recentes de fortalecimento da extrema-direita. **De fato, o partido "Chega", representante da extrema-direita, obteve o terceiro lugar em recente pleito, marcado por tensões que envolveram discursos de ódio, xenofobia e perspectivas nacionalistas.**

Palavras-chave: imaginários, identidades, populismo, fascismo, extrema-direita, neoliberalismo autoritário, Polónia, Portugal.

ABSTRACT: The expansion of far-right movements constitutes a global phenomenon that has translated into the emergence and strengthening of numerous organizations, parties, and especially into the conquest of power in many countries in Europe, North America, and Latin America. In this article we will try to account for this phenomenon, first by presenting and reflecting on the different theoretical conceptions that have been held about it, namely the different related concepts used by academia, such as populism, fascism, extreme right or authoritarian neoliberalism. On a second level, we will focus our attention on Poland and Portugal. In the case of Poland, for its admittedly populist conjunctural character, ruled since 2015 by the Law and Justice Party. In the case of Portugal, for its opposite character, under the management of the Socialist Party, recently reelected with 60% of the

votes, but which also experiences the strengthening of extreme right-wing movements. Respecting the sociocultural and historical particularities of each, in both countries these movements are expressed both in civil society and in political society. These experiences reveal counterfaces that, despite their differences, signal approximations with the xeno-populist perspective and can shed light on the understanding of these processes. In the Polish scenario, the adoption of institutional policies and legislation against migrants, LGBTQIA+ and other minorities are notable, as well as growing manifestations of far-right movements, both based on hate speech. On the other hand, the Portuguese context, although governed by an opposite political spectrum, also experiences recent processes of strengthening of the far right. In fact, the far-right "Chega" party won third place in a recent election marked by tensions involving hate speech, xenophobia and nationalist perspectives. **Keywords:** imaginaries, identities, populism, fascism, far-right, authoritarian neoliberalism, Poland, Portugal.

RÉSUMÉ: L'expansion des mouvements d'extrême droite constitue un phénomène mondial qui s'est traduit par l'émergence et le renforcement de nombreuses organisations, partis et surtout par la conquête du pouvoir dans de nombreux pays d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Amérique Latine. Dans cet article, nous cherchons à rendre compte de ce phénomène, tout d'abord en présentant et en réfléchissant aux différentes conceptions théoriques qui ont été retenues à cet égard, à savoir les différents concepts connexes utilisés par le monde universitaire, tels que le populisme, le fascisme, l'extrême droite ou le néolibéralisme autoritaire. À un deuxième niveau, nous porterons notre attention sur la Pologne et le Portugal. Dans le cas de la Pologne, pour son caractère conjoncturel certes populiste, dirigée depuis 2015 par le parti Droit et Justice. Dans le cas du Portugal, pour son caractère opposé, sous la gestion du Parti socialiste, récemment réélu avec 60% des voix, mais qui connaît aussi le renforcement des mouvements d'extrême droite. Dans le respect des particularités socioculturelles et historiques de chacun, ces mouvements s'expriment dans les deux pays à la fois dans la société civile et dans la société politique. Ces expériences révèlent des contrefaces qui, malgré leurs différences, indiquent des rapprochements avec la perspective xéno-populiste et peuvent éclairer la compréhension de ces processus. Dans le scénario polonais, l'adoption de politiques institutionnelles et de législations contraires aux migrants, aux LGBTQIA+ et aux autres minorités est notable, ainsi que les manifestations croissantes de mouvements d'extrême droite, toutes deux basées sur des discours de haine. D'autre part, le contexte portugais, bien que régi par un spectre politique opposé, connaît également des processus récents de renforcement de l'extrême-droite. En effet, le parti "Chega", représentant de l'extrême droite, a obtenu la troisième place lors d'une récente élection marquée par des tensions impliquant des discours de haine, de la xénophobie et des perspectives nationalistes.

Mots-clés: imaginaires, identités, populisme, fascisme, extrême droite, néolibéralisme autoritaire, Pologne, Portugal.

RESUMEN: La expansión de los movimientos de extrema derecha constituye un fenómeno global que se ha traducido en el surgimiento y fortalecimiento de numerosas organizaciones, partidos y, sobre todo, en la conquista del poder en muchos países de Europa, América del Norte y América Latina. En este artículo pretendemos dar cuenta de este fenómeno, en primer lugar, presentando y reflexionando sobre las diferentes concepciones teóricas que se han tenido al respecto, es decir, los diferentes conceptos relacionados utilizados por la academia, como populismo, fascismo, extrema derecha o neoliberalismo autoritario. En un segundo nivel, centraremos nuestra atención en Polonia y Portugal. En el caso de Polonia, por su carácter coyuntural ciertamente populista, gobernada desde 2015 por el Partido Ley y Justicia. En el caso de Portugal, por su carácter opuesto, bajo la gestión del Partido Socialista, recientemente reelegido con el 60% de los votos, pero que también experimenta el fortalecimiento de los movimientos de extrema derecha. Respetando las particularidades socioculturales e históricas de cada uno, en ambos países estos movimientos se expresan tanto en la sociedad civil como en la sociedad política. Estas experiencias revelan contrafuerzas que, a pesar de sus diferencias, indican aproximaciones con la perspectiva xenopopulista y pueden arrojar luz sobre la comprensión de estos procesos. En el escenario polaco destaca la adopción de políticas institucionales y legislación contraria a los inmigrantes, a los LGBTQIA+ y a otras minorías, así como las crecientes manifestaciones de movimientos de extrema derecha, ambos basados en el discurso del odio. Por otro lado, el contexto portugués, aunque gobernado por un espectro político opuesto, también experimenta procesos recientes de fortalecimiento de la extrema derecha. De hecho, el partido "Chega", representante de la extrema derecha, obtuvo el tercer puesto en unas elecciones recientes marcadas por las tensiones relacionadas con el discurso del odio, la xenofobia y las perspectivas nacionalistas.

Palabras-clave: imaginarios, identidades, populismo, fascismo, extrema derecha, neoliberalismo autoritario, Polonia, Portugal.

1. Aproximação e contexto

A expansão de movimentos de extrema-direita constitui fenômeno global que tem se traduzido no surgimento e fortalecimento de inúmeras organizações, partidos e especialmente na conquista do poder em muitos países da Europa, América do Norte e América Latina. Autores como Marchi & Bruno (2016), Musto (2015), Lowi (2015), Traverso (2019), Davidson (2016), Robinson (2020), Abranches (2019), Chase-Dunn et al (2019), Postill (2018) e Gentile (2020), para citar alguns, discutem profundamente a temática, embora as concepções e denominações frequentemente apresentem distinções entre os autores, os quais abordam os fenômenos como expressões do populismo, fascismo, extrema-direita ou neoliberalismo autoritário.

Ao referir-se à extrema-direita contemporânea, Davidson (2016) argumenta que ela apresenta um espectro que varia desde o fascismo de um lado até o extremo conservadorismo social do outro. Em relação ao crescimento da extrema-direita na Europa em tempos recentes, autores (Robinson, 2019; Rockman, 2019; Harris, 2019; Davidson, 2016; Musto, 2015) asseveram que muitos são os exemplos que evidenciam tal fenômeno. Eles destacam o rápido crescimento do partido Alternativa para Alemanha (Afd), a expansão do UKIP no Reino Unido, o partido Frente Nacional na França, FPÖ na Áustria, partido Fidesz na Hungria, partido Lei e Justiça (PiS) da Polônia, Partido do Povo Suíço, o Democratas Suecos, dentre vários outros.

No contexto das Américas, o mandato de Trump no governo dos Estados Unidos, finalizado em janeiro de 2021, foi notoriamente imerso em sérios conflitos racistas, xenofóbicos e homofóbicos, cujo desfecho de ameaças anti-democráticas foi assistido pelo mundo em tempo real. Na América Latina, o Brasil tornou-se ícone da extrema-direita, com a vitória de Bolsonaro em 2018, o qual inaugurou uma gestão que é hoje considerada um dos governos mais populistas em nível global, ancorado em discursos de ódio contra as minorias (Gentile, 2020; Severo, 2020). Observa-se a expansão recente do conservadorismo em demais países latino-americanos, tais como El Salvador, Guatemala, Equador, Honduras, entre outros (Lima, Araujo, Assis, 2021), evidenciando a amplitude de tal fenômeno.

Embora seja indispensável assinalar as diferenciações entre os cenários aqui mencionados, a ascensão da extrema-direita em nível global é consenso na literatura e nas esferas políticas, bem como são notáveis as estratégias ancoradas na evocação de discursos de ódio alinhados ao populismo, à xenofobia, ao racismo, à homofobia e à intolerância disseminadas no seio das sociedades, que tem se traduzido no aumento da intolerância e violência contra grupos sociais minoritários. Cabe dizer que estas estratégias sinalizam uma espécie de colonização do imaginário e revelam a importância do universo da cultura e do simbólico enquanto dimensão central de disputa por hegemonia (Severo, 2020).

Ademais, sugerem a busca pela implantação de plataformas políticas alinhadas a valores conservadores, que tem como pilares a pauta anti-imigração e o combate às diversidades étnicas e culturais, em um processo que revolve e remete às reproduções históricas da colonialidade, bem como às novas formas de exclusão social que sustentam o atual estágio do ciclo de acumulação do capital. Com efeito, a própria ascensão da extrema-direita, ainda que complexa e multifacetada, é atribuída por muitos autores à necessidade de reprodução do atual modo de produção (Borras-Jr., 2018; Chase-Dunn et al, 2019; Shivji, 2020; Weeks, 2018). Ademais, a dimensão cultural, tal como mencionada, parece ser elemento-chave para a compreensão de tal fenômeno, haja vista os parâmetros, teóricos, políticos e ideológicos mobilizados nas sociedades, que apontam para uma confluência de elementos ancorados na xenofobia, no populismo e racismo.

Nesse sentido, Polônia e Portugal são países que merecem atenção. O primeiro por seu caráter conjuntural reconhecidamente populista, governado desde 2015 pelo Partido Lei e Justiça (PiS), e o segundo por seu caráter oposto, sob gestão do Partido Socialista, recentemente reeleito com 60% dos votos, mas que vivencia outrossim fortalecimentos de movimentos de extrema-direita. Respeitadas as particularidades socioculturais e históricas de cada qual, em ambos países eles se expressam tanto no âmbito da sociedade civil como também da sociedade política. Estas experiências revelam contra-faces que, apesar das diferenças, sinalizam aproximações com a perspectiva do xeno-populismo e podem iluminar a compreensão destes processos.

No cenário da Polônia, a adoção de políticas institucionais e legislações contrárias aos migrantes, LGBTQIA+ e demais minorias são notáveis, assim como crescentes manifestos de movimentos de extrema-direita, ambos assentados em discursos de ódio. Por outro lado, o contexto português, ainda que governado por espectro político oposto, também vivencia processos recentes de fortalecimento da extrema-direita. De fato, o partido “Chega”, representante da extrema-direita, obteve o terceiro lugar em recente pleito, marcado por tensões que envolveram discursos de ódio, xenofobia e perspectivas nacionalistas. Além disso, eventos ocorridos em Lisboa no segundo semestre de 2020 sinalizaram o crescimento do extremismo e acenderam um sinal de alerta. Diante do exposto e das repercussões que tal fenômeno apresenta para as dinâmicas sociais, culturais e políticas das sociedades, este artigo visa refletir sobre o xeno-populismo e suas relações com a perspectiva capitalista, colonial e racista na contemporaneidade, a partir da análise de alguns fatos políticos recentes que envolveram intervenções e expressões estético-políticas da extrema-direita no contexto da Polônia e Portugal.

2. Capitalismo, colonialidade e racismo: esteios da extrema-direita

O histórico de colonialismo e a colonialidade determinaram impactos sobre a geopolítica e a divisão sexual e internacional do trabalho, bem como sempre

expressaram a correlação de forças estabelecida em nível global ao longo de séculos. Tal processo representa disputas políticas, sociais e culturais que perpetuam-se e se expressam na correlação de forças presentes nas distintas sociedades, traduzidas em segmentos conservadores - mantenedores da concentração herdada do poder colonial - historicamente representados pelo espectro da direita e extrema-direita, e forças de resistências progressistas, opositoras em distintos graus do *status quo* e das desigualdades de classe, raça, gênero e etnia produzidas pelo processo colonial. Estas duas grandes forças não constituem monoblocos e evidentemente não são homogêneas e estáticas. Ao contrário, se movem na história dependendo dos cenários sociais, culturais e políticos instituídos, dos interesses presentes e, especialmente, dos estágios dos ciclos de acumulação do capital (Arrighi, 2012). Apesar de não serem monoblocos, é fato que a existência de países do Norte e Sul evidenciam o domínio das forças conservadoras e as bases sobre as quais as sociedades ocidentais foram construídas, a saber: a propriedade privada, o patriarcado, o escravagismo, as desigualdades de classe, raça/etnia e gênero.

Os reflexos destas desigualdades reproduzem-se ao longo de séculos, bem como os valores e padrões - intrometidos no imaginário social e cultural - que organizam e regem as sociedades ocidentais. Mesmo sabendo que a razão e os valores simbólicos dominantes sempre encontram resistências em outras racionalidades existentes e persistentes, a lógica colonial, patriarcal, racista e heteronormativa prossegue até hoje impactando as sociedades, os modos de vida e o direito de existência dos distintos grupos sociais, revelando a ausência da garantia dos direitos humanos em pleno século XXI.

Cabe dizer que os direitos humanos se inserem no bojo destes processos e, como tal, sempre foram objeto de disputa – epistemológica e política - desde suas origens e institucionalizações. Desse modo, o reconhecimento dos direitos de grupos sociais representados por migrantes, trabalhadores, mulheres, população LGBTQI+, população negra e povos indígenas, para citar alguns, sempre foram fruto da luta de classes e de todas demais lutas empreendidas pelos movimentos sociais representantes de tais segmentos, que expressaram (e expressam) resistências às heranças do colonialismo e da colonialidade.

Segundo Quijano (1992: 437) o colonialismo refere-se à "relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes.". O autor assinala ainda que esta relação de dominação colonial perpetua-se por meio da colonialidade, que significa a continuidade da estrutura de poder colonial, assentada na racialização, no eurocentrismo e na hegemonia do Estado-nação. Para Santos (2018) o colonialismo refere-se ao modo de dominação ancorado na negação do reconhecimento da humanidade de dadas populações, tidas como sub-humanas por razões etno-raciais e por isso tratadas como descartáveis.

Se considerarmos o contexto atual da extrema-direita e algumas estratégias anteriormente mencionadas, tais como os discursos de ódio evocados ou mesmo as políticas e manifestações protagonizadas por grupos de extrema-direita na Polônia, percebe-se que eles carregam consigo a definição de quais seres humanos - bem como suas culturas, saberes e valores - merecem existir nas ditas sociedades e quais devem ser extirpados. Nesse sentido, a história do processo colonial e os genocídios étnico-raciais produzidos por ela nos mostram suas inegáveis relações.

Desde esta perspectiva, é notável que os valores e padrões sociais e culturais promovidos pela extrema-direita ancoram-se naqueles oriundos do referido processo e, como tal, são fundados nas desigualdades das relações, dentre elas as de raça/etnia, gênero e classe, sustentáculos do modelo da sociedade capitalista, colonial, racista e heteronormativa. É no bojo destes processos que a presente reflexão é abordada, haja vista o entendimento de que os discursos de ódio proferidos pela extrema-direita no atual contexto são parte de um processo histórico de dominação, que utiliza estratégias de colonização do imaginário social e cultural (Severo, 2020), com o objetivo de perpetuar o referido sistema.

No interior deste modelo societário, tal como referido, não são desejáveis àqueles que não se enquadram nos padrões estabelecidos por tal lógica, posto que representam a subversão de tal sistema e, como tal, abrem brechas para todos demais questionamentos sobre as contradições e opressões do mesmo. Assim são os cidadãos oriundos de ex-colônias, aqueles que outrora serviram para erguer sociedades demandantes de mão-de-obra barata, capaz de viabilizar acumulação dos países do Norte e que, hoje mais do que nunca, são indesejáveis, posto que representam a falácia do sistema. Nesse sentido, expressam a *vida nua* (Agamben, 2007) originada por ele. Por esta razão, causam um mal-estar nas estruturas cristalizadas de poder e, como refere Boaventura de Sousa Santos (2018), devem ser descartados. Para tanto, muitas estratégias têm sido adotadas, seja em nível micro ou macro-político, que refletem intervenções no nível simbólico do imaginário social e cultural, penetrado por discursos de ódio e valores propagados, cujas repercussões afetam a materialidade da vida social e traduzem, tal como refere Mbembe (2018), necropolíticas que determinam quem pode viver e quem deve morrer.

Em consonância com esta lógica, mantenedora do atual ciclo de acumulação do capital, ressurgem governos populistas de extrema-direita que resgatam, atualizam e aprofundam perspectivas neocoloniais, racistas e xenófobas. As razões de tal ascenso, embora múltiplas e complexas, ancoram-se majoritariamente em dimensões econômicas e expandem-se por meio de dimensões culturais, atravessadas cada vez mais por lógicas etnocêntricas, identitárias e nacionalistas, que tem se fortalecido em distintas nações. Para além do plano material, as disputas políticas, mais do que nunca, situam-se no terreno do universo simbólico. Vive-se, portanto, uma disputa por imaginários.

3. Capitalismo global, extrema-direita e populismo: dimensões econômicas e culturais

Tal como mencionado, argumenta-se que o elemento determinante mais contundente da ascensão de movimentos de extrema-direita ao poder constitui os ciclos de acumulação do capital e seu atual estágio do capitalismo financeiro (Borras-Jr., 2018; Chase-Dunn et al, 2019; Shivji, 2020; Weeks, 2018; Severo, 2020) o qual induz modificações nas relações capital-trabalho e ocupação do Estado pelo capital, que, por sua vez, irão influenciar os processos democráticos e a “correlação de forças”, cujas variações dependem dos contextos históricos e socioculturais de cada país, bem como suas respectivas posições na divisão internacional do trabalho (Severo, 2020).

Disto decorrem as distinções e características próprias que a extrema-direita e o populismo atual irão assumir nos diferentes cenários. Apesar das particularidades, alguns elementos relativos à interpretação acerca das razões do ascenso da extrema-direita em nível global convergem na literatura, em especial àqueles relacionados à dimensão econômica, cultural e a crise de representação. Com efeito, muitos autores referem que a adesão das massas às plataformas políticas de governos populistas, autoritários ou neofascistas, se deve à insatisfação com as desigualdades sociais e econômicas acarretadas pelo neoliberalismo, além da descrença nas formas de representação política (Harris, 2019; Kiely; Saull, 2017; Postill, 2018; Putzel, 2020; Hadiz; Chryssogelos, 2017; Robinson, 2020; Chase-dunn et al., 2019).

A queda do padrão econômico de amplos segmentos da classe trabalhadora, decorrentes do desemprego estrutural, associado ao conseqüente rebaixamento do acesso a bens de consumo e a limitação no acesso às políticas sociais – derivadas de medidas de austeridade alinhadas com o modelo econômico neoliberal - conduziram à extrema concentração de renda e à sensibilização de frações de classe aos discursos e propostas ancoradas na retórica populista (Harris, 2019; Kiely; Saull, 2017; Postill, 2018; Putzel, 2020; Hadiz; Chryssogelos, 2017; Robinson, 2020; Chase-Dunn et al., 2019). Aí se encontra o alicerce para a recriação (ou atualização) da figura do “Outro”, a quem é atribuída a falência das promessas da modernidade e canalizado, tal como sublinha Hadiz e Chryssogelos (2017), o desencanto decorrente de tal processo. Cabe dizer que o referido “Outro” é plasmado fortemente na existência de migrantes, refugiados, afro-descendentes, ciganos, LGBTQIA+ e todos demais povos excluídos pelo próprio histórico colonialista e dominação geopolítica global, que sustenta e acompanha os estágios dos ciclos de acumulação do capital.

De fato, a questão da migração constitui uma das pautas centrais da agenda política da extrema-direita (Marchi & Bruno 2016; Löwi, 2015) e de governos com caráter populista, constituindo um fiel da balança em inúmeros países que elegeram representantes deste espectro ao longo da última década, especialmente após a crise

do capital de 2008 (Severo, 2020). Na esteira de tal processo, o populismo ressurgiu fortemente assentado nas dimensões econômicas e culturais, canalizando o desencanto para o fomento de imaginários sociais avessos à pluralidade e diversidade cultural, política e epistemológica. Este processo parece ter sensibilizado frações de classe aos discursos e propostas ancoradas na retórica do nacionalismo, ativando dimensões culturais que orbitam em torno de perspectivas étnicas e identitárias, centradas na culpabilização de dados grupos sociais pelas crises econômicas, sociais e até mesmo sanitárias. Isso tem corroborado discursos identitários, xenófobos e exaltação da supremacia branca, reproduzindo e ampliando o racismo, agora sob nova face, não mais restrita à população negra ou um grupo étnico específico, mas estendida a todos àqueles que se situam à margem do sistema (Guerra, 2022; Guerra *et al.*, 2022, Guerra *et al.*, 2021). Nesta perspectiva, representantes da extrema-direita e de governos populistas ancoram-se fortemente na propagação de valores morais e culturais que são utilizados como estratégias políticas para colonizar imaginários (Severo, 2020) que instituem o lugar do “Outro” enquanto “bode expiatório”, categoria típica do populismo, incorporada por várias expressões históricas de populismos e fascismos existentes ao longo do século XX e XXI (Rockman, 2019; Vieten & Poynting, 2016). Shivji (2020: 16) assinala as características que “os populismos reacionários compartilham com o fascismo histórico”:

O populismo fala em nome dos pobres contra os pobres. Exalta a nação como uma identidade distinta. Ele constrói seu discurso em uma plataforma moral e ética, e não em terreno político e socioeconômico. (...) privilegia “Deus e o país” em vez de povos e nações. Subjacente às exortações do líder é muitas vezes uma espécie de evangelismo. Até líderes religiosos estabelecidos falam do líder como um presente de Deus para o seu povo escolhido. (...) concentra o poder e destrói outros centros potenciais de poder real ou potencial. O poder está concentrado no executivo, marginalizando o parlamento; dentro do executivo, o poder reside no líder que emerge como o líder supremo (...) o líder se torna a fonte da verdade a quem seu partido e governo devem lealdade. [...] todas as mediações representativas entre o líder e as massas se tornam extintas. O líder fala com as massas, mobiliza e discursa diretamente. (...) o populismo reacionário monta um ataque conjunto a verdadeiros centros de pensamento, especialmente as universidades (Shivji, 2020: 16).

Algumas características centrais da extrema-direita contemporânea e do populismo, assinaladas por vários autores, refere-se à configuração da oposição de um “povo” (nós) contra as “elites” (eles), um discurso *anti-establishment*, centrado na construção de uma figura de um líder, alçado a um papel de “mito”, que se coloca como *outsider*, isto é, distante do sistema político vigente, bem como apresenta um discurso nostálgico de resgate de uma suposta “época de ouro” – que em verdade nunca existiu – sob a égide da lei e da ordem, ancorada na propagação e imposição de valores morais conservadores (Abrahansen, 2020; Severo, 2020; Severo *et al.*, 2022; Brown, 2019; Rockman; 2019; Kiely & Saull, 2017; Hadiz & Chryssogelos, 2017;

Davidson, 2016). Destaca-se que a oposição entre “povo” e “elite” é realizada por meio da construção discursiva da figura do inimigo, isto é, o “bode expiatório” responsável por todos os “males” e que, evidentemente, deve ser combatido. Nesse sentido, Rockman (2019) acentua que o “pacote populista autoritário” adotado com grande repercussão nos Estados Unidos e demais regiões carrega consigo fundamentos tais como o isolacionismo, o nacionalismo e a centralidade dos trabalhadores estrangeiros como bodes expiatórios.

Percebe-se a abordagem da dimensão cultural e do imaginário social como cerne das estratégias populistas, materializados nas experiências do século XX e reproduzidos de modo muito semelhante, embora com suas especificidades, neste início do século XXI. A colocação de Shivji (2020) corrobora o argumento aqui assinalado em torno do reconhecimento do campo cultural como sendo o espaço central de disputa por hegemonia no cenário atual, fato que se expressa notoriamente na adoção de discursos de ódio, especialmente contra migrantes, LGBTQIA+ e mulheres. Estes discursos são propulsores de novas formas de racismo, como também disseminadores de valores morais e religiosos alçados à condição de verdades irrefutáveis.

Referindo-se ao populismo, Hadiz & Chryssogelos (2017) sublinham que seus representantes utilizam dispositivos simbólicos adaptáveis a cada cenário sociocultural, com intuito de conferir significado em determinados contextos. Ademais, Davidson (2016) assevera que a extrema-direita contemporânea revela atitudes de extremo conservadorismo social, sempre atrelados à raça e à nação, associados frequentemente às questões de gênero e orientação sexual. Em relação às interfaces entre populismo, racismo e xenofobia, Alietti & Padovan (2020) trazem à luz a perspectiva do xeno-populismo, em consonância com as ideias de xeno-racismo desenvolvida por Sivanandan (2001) e populismo racista, tratado por Inglehardt & Norris (2017; 2016) e Vieten & Poynting (2016). Segundo Alietti & Padovan (2020), uma das características centrais do populismo atual é justamente o fato de ele ser alimentado por discursos xenófobos e excludentes, promotores do sentimento anti-imigrantes e do medo de estranhos, que articula-se e comunga com demais retóricas, ideologias e impulsos nacionalistas de defesa de determinados padrões culturais, valores e preservação de uma suposta “raça” nativa.

Isto constitui uma forma de depreciar e descaracterizar os migrantes antes de expulsá-los (Sivanandan, 2001). Nesse sentido, a construção do inimigo não visa somente a demonização e, como tal, a atribuição da culpa por todos os problemas sociais, mas almeja desumanizá-lo (Sivanandan, 2001). De acordo com Alietti & Padovan (2020:11), este é o elemento fulcral que faz com que a fobia torne-se racismo, posto que “transforma o portador de uma ameaça percebida em um ‘Outro’ racializado”, categorizado por suas origens étnicas, seus padrões culturais associados a dados comportamentos, consolidando as diferenças culturais sob a

ótica destituidora de valor. O componente racista do populismo é apontado pelos autores como um aspecto estratégico de sua expansão. Desse modo, as estratégias discursivas adotadas pelo xeno-populismo agrupam populações específicas de modo indiferenciado e unificam um conjunto de parâmetros discriminatórios que são todos plasmados na figura do migrante. Isto propicia a difusão de ideias em torno da defesa de comunidades étnico-nacionais e imposição de fronteiras, através de políticas de propagação do ódio e exclusão (Alietti & Padovan, 2020). Estas questões associam-se a outras retóricas amplamente utilizadas, ancoradas na propagação de ideias acerca dos medos e ameaças de “substituição étnica” ligadas aos fluxos de migrantes e refugiados.

No bojo destes processos, o fortalecimento de propostas que exaltam comunidades étnico-nacionais serve de esteio para a reivindicação de prioridades no acesso aos direitos e políticas públicas por parte destes grupos e para a exclusão de todos os “Outros” não reconhecidos como tal, sinalizando uma retórica xeno-populista que, em verdade, visa aprisionar dados grupos sociais à subalternidade (Alietti & Padovan, 2020). Tudo isto tem conduzido a um ambiente cada vez mais hostil e xenofóbico em nível global, sobretudo nos países que se encontram sob governos populistas de extrema-direita, embora não seja circunscrito apenas a estes cenários, visto que as repercussões refletem-se no mundo todo, dadas as proporções e disputas geopolíticas que atravessam tal fenômeno social. Segundo Sivanandan (2001), a retórica de demonização dos migrantes é uma ação deliberadamente racista, mas a política de exclusão é econômica. Concomitantemente, os discursos de ódio e a rejeição aos migrantes e refugiados ampliam-se progressivamente em distintas regiões do mundo, sinalizando “colonialidades” (Quijano, 1992) que se perpetuam no século XXI, operadas pelo “xeno-populismo” (Alietti & Padovan, 2020) e pela colonização do imaginário. Tal como assinala Sivanandan (2001: 2):

Uma vez, "eles" demonizaram os negros para justificar a escravidão. Então, eles demonizaram os 'negros' para justificar o colonialismo. Hoje, eles demonizam os requerentes de asilo para justificar os caminhos do globalismo.

4. Expressões da extrema-direita e do xeno-populismo: discursos de ódio e colonização do imaginário

Tendo por base os fundamentos teóricos abordados, discute-se a seguir algumas ações e intervenções centradas em fatos políticos com repercussões importantes para o tema aqui abordado, ocorridos no contexto da Polónia e Portugal, veiculados nos meios de comunicação de massa, cuja relevância se encontra na natureza do discurso velado que, tal como se argumenta, demonstra a vigência do xeno-populismo e da colonialidade constituintes das plataformas da extrema-direita em nível global. Isto permite compreender as formas de expressão e a maneira que os discursos de ódio proferidos pela extrema-direita e pelo conjunto de atores sociais

articulados a ela no atual contexto são “gerados e canalizados”, tal como refere Emcke (2020). Desse modo, reitera-se que o lócus de intervenção da extrema-direita e do xeno-populismo tem sido fortemente centrado na dimensão da cultura. Destaca-se que os casos tratados apresentam contextos, conformações e expressões próprias, bem como representam iniciativas de atores sociais distintos, ora mais vinculados à sociedade política, ora mais relacionados à sociedade civil.

Em relação à Polônia, tal como mencionado, a gestão da extrema-direita é notoriamente reconhecida pela adoção de políticas xenófobas, racistas e anti-gênero. O Partido Lei e Justiça (PiS), de caráter ultracatólico, declara oficialmente ser defensor da “tradição e da família” e dissemina discursos de ódio contra migrantes, população LGBTQIA+, além de combater o feminismo, o multiculturalismo e os defensores do meio ambiente (El País, 2018). De fato, o governo da Polônia tem se posicionado desde a emergência da dita crise migratória, plasmada em 2015, contrário à migração e reiterou esta postura em 2020, ao recusar qualquer pacto com a União Européia que incluía o acolhimento de migrantes e refugiados (Euronews, 2021), o que retroalimenta o imaginário social e cultural no sentido da estigmatização, culpabilização e exclusão social de migrantes e refugiados, amplamente refletidos nas manifestações de movimentos da extrema-direita, que sinalizam expressões do xeno-populismo.



Figura 1: O governo polaco permanece em silêncio à medida que a xenofobia se agrava
Fonte: <https://www.dw.com/en/polands-government-stays-silent-as-xenophobia-worsens/a-39941042>

Nesse sentido, Demczuk (2020) ressalta que no contexto atual da Polônia existe uma atmosfera social de aceitação dos discursos de ódio e da retórica da exclusão propagados e legitimados pelo governo. O autor acentua que a utilização da linguagem do ódio constitui uma estratégia política adotada para lutar contra a oposição e disseminar sua ideologia do nacionalismo extremo. As autoridades públicas adotam instrumentos jurídicos discriminatórios e manipulam as regras democráticas a favor de suas bases de apoio, fenômeno que ele configura como

“legalismo discriminatório” e afirma ter sido adotado pela United Right entre 2015 e 2020. Como pode ser observado, a perseguição aos migrantes e às demais minorias tem se caracterizado como um *modus operandi* de governos conservadores e evidenciam o xeno-populismo sustentado por Alietti & Padovan (2020). As colocações de Demczuk (2020: 145) em relação ao contexto atual da Polônia sinalizam convergências:

Infelizmente, os políticos populistas poloneses usam muitas declarações de discurso de ódio contra os juizes, refugiados, comunidade LGBT +, migrantes da Ucrânia, feministas, professores protestantes ou apoiam campanhas de difamação e ódio online por motivos políticos, a fim de ganhar as eleições parlamentares em 2015, eleições locais em 2018 e, finalmente, vencer a reeleição em 2019. Esta estratégia, conhecida como estratégia discriminatória, viola a Constituição polonesa e os princípios gerais da democracia liberal - Estado de direito, proteção dos direitos humanos e proibição da discriminação (Demczuk, 2020: 145).

Diversos movimentos neofascistas e de extrema-direita tem se fortalecido no contexto polonês, com destaque para o National Radical Camp (ONR) e o All-Polish Youth (MW), os quais tem tido destaque progressivo nos últimos anos, com presença massiva nas Marchas pela Independência, realizadas anualmente em Varsóvia (Notesfrompoland, 2021). As expressões estético-políticas de ambos movimentos revelam o caráter e a natureza xenófoba, racista, patriarcal, militarista e heteronormativa dos mesmos, tal como pode ser observado a seguir:



Figura 2 e3: Imagens veiculadas de fascistas no dia da independência da Polónia em 2019

Fontes: <https://www.dreamdeferred.org.uk/2019/11/eyewitness-fascists-lead-huge-demo-on-polands-independence-day-with-jewish-and-lgbt-people-key-targets/>
<https://notesfrompoland.com/2021/02/28/far-right-group-can-be-called-fascists-rules-polands-supreme-court/>

As imagens revelam nitidamente a exaltação ao militarismo, às armas e à força, como também evidenciam a afirmação da supremacia branca e, portanto, do racismo, seja pelos símbolos identitários do All-Polish Youth (MW), seja pela insígnia do movimento ONR, representada por uma espada semelhante a uma suástica. Em relação à imagem de grupos extremistas de direita, recente relatório publicado pela

Comissão Europeia, intitulado “Contemporary manifestations of violent right-wing extremism in the EU: An overview of P/CVE practices” (EC, 2021), assinala que elas variam de acordo com as subcorrentes ideológicas destes movimentos. No caso das referidas organizações polonesas, elas são categorizadas em tal documento como neonazistas e ultranacionalistas, cujas características imagéticas são associadas à símbolos e tatuagens nazistas, assim como roupas distintas, que visam aumentar a identidade do grupo e diferenciá-los do público geral (EC, 2021). Ademais, o relatório menciona que esta categoria apresenta elevado nível de violência, a qual é utilizada para provocar o medo entre seus adversários e acelerar o caos da ordem social. Destaca-se também que, independente das correntes, a internet desempenha papel central para a organização do conjunto dos movimentos extremistas de direita, seja na coordenação operacional, recrutamento, divulgação de propaganda e financiamento. Tal como referido (EC, 2021: 7):

Eles fazem uso de uma variedade de lojas online, incluindo aplicativos de bate-papo criptografados (por exemplo, Discord, Telegram, Hoop), sites de redes sociais (por exemplo, Facebook, Twitter, YouTube, Gab e VKontakte) e painéis de mensagens não moderados (por exemplo, Reddit, 4chan, 8kun, Stormfront e BitChute). Essas plataformas marginais, sejam dedicadas ao extremismo de direita ou colonizadas por esses movimentos, fornecem refúgios seguros online para extremistas. (EC, 2021: 7).

Estas observações sinalizam o quanto a esfera da cultura e a colonização de imaginários representa uma dimensão central para a extrema-direita, cujas repercussões tem conduzido à elevação de discursos de ódio e demais formas de violência. Segundo Demczuk (2020), desde 2015 há elevação nos incidentes xenófobos e racistas na Polônia, além de expressivo aumento de discursos de ódio online. Somente em 2017 foram registados 1.449 processos por crimes motivados por racismo, anti-semitismo ou xenofobia. O autor também sublinha que, em 2019, o Comitê para Eliminação da Discriminação Racial publicizou preocupação com a baixa percentagem de denúncias de crimes realizadas por autoridades públicas, em contraste com o crescimento da incidência, bem como assinalou a existência de crimes de motivação racial denunciados que não foram investigados enquanto tal, além do pontuar que o aumento de denúncias não resultou em aumento de condenação.

Estas questões encontram ressonância no xeno-populismo (Alietti & Padovan, 2020) e evidenciam suas relações intrínsecas com o racismo histórico e institucional, em consonância com os apontamentos realizados por Sivanandan (2001) acerca do xeno-racismo. De acordo com este autor, a demonização dos migrantes nada mais é do que uma nova roupagem para a manutenção de práticas tradicionais racistas perpetuadas ao longo da história e que se tornaram uma ferramenta utilizada pelo Estado para excluir migrantes e requerentes de asilo - ainda que sejam brancos - ancorados em discursos e retóricas que propagam a ideia de que eles colocam em

risco a riqueza, a cultura e as identidades nacionais (Sivanandan, 2001). Nesta linha argumentativa, o autor revela a astúcia contida em tais práticas, as quais induzem ao pseudo-sentido de que “a xenofobia é inocente, o racismo é o culpado” (Sivanandan, 2001: X). É interessante notar que, com relação ao ONR, a própria Suprema Corte polonesa reconheceu, em fevereiro de 2021, que o grupo apresenta natureza “fascista”, o que abre a possibilidade de sua proibição, haja vista as leis do país (Notesfrompoland, 2021), mas não torna o cenário social menos ameaçador, dadas as questões abordadas e a proliferação de movimentos com este caráter.

Estas questões também se fazem presentes no contexto de Portugal, sobretudo nos últimos anos. O recente relatório divulgado, intitulado “State of Hate: Far-Right Extremism in Europe” (Mulhall; Khan-Ruf, 2021), sob responsabilidade de três organizações não-governamentais do Reino Unido, Suécia e Alemanha – respectivamente nomeadas HOPE Not Hate, Expo e Fundação Amadeu António – alerta para a possibilidade de radicalização das formas de protestos da extrema-direita portuguesa. O referido documento assinala a identificação de 06 grupos ligados à extrema-direita em Portugal, quais sejam: a) Chega, b) Ergue-te (ex-PNR), c) Escudo Indentitário, d) Associação Portugueses Primeiro, e) Hammer Skin e f) o Movimento Zero. Os grupos apresentam distinções que variam entre populistas radicais de direita, populistas de extrema-direita, grupos identitários e grupos neonazistas (Mulhall; Khan-Ruf, 2021).

De acordo com o Relatório ILGA-EU (2020), 27 neonazistas pertencentes ao grupo Hammer Skin foram acusados pelo Ministério Público português, em junho de 2019, por 82 crimes cometidos contra população negra, pessoas LGBTQ e organizadores comunistas. As acusações incluem tentativas de homicídio, posse de armas e crimes de ódio. Além disso, o documento acentua que o referido grupo foi responsável por pichar slogans racistas e xenófobos em diversas escolas secundárias e em campo de refugiados. Episódios posteriores ocorridos na cidade de Lisboa, registrados entre junho e agosto de 2020, destacaram-se pelo mesmo teor. Na ocasião ocorreram manifestações públicas racistas e xenófobas que se expressaram por meio de diversos grafites pela cidade de Lisboa, um dos quais dizia: “Morte aos ciganos. Portugueses digam sim ao racismo!”.



Figura 4: Imagem mediática de ódio aos ciganos em 2020 em Portugal

Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/onda-de-racismo-choca-sociedade-civil-em-portugal-que-pede-fim-da-impunidade/a-55508464>

A sede do Conselho Português para os Refugiados e da organização SOS Racismo (El País, 2020) também foi alvo de inscrições. O graffiti feito no referido Conselho continha os seguintes enunciados: “Europa para os Europeus” e “morte aos asilados”. Também foi realizada grafitação sobre um mural histórico, dedicado a homenagear um ativista morto por neonazistas nos anos 1990. Não obstante, a sede da organização SOS Racismo, amplamente reconhecida, foi pichada com a seguinte frase: “Guerra aos inimigos do meu país”. Os episódios foram seguidos por fortes ameaças enviadas por email para a entidade, cujo teor evocava: “para cada nacionalista preso cairá um antifascista e para cada nacionalista morto desaparecerão dezenas de estrangeiros”. Destaca-se que as ameaças também sublinhavam como inimigos: antifascistas, refugiados, estrangeiros, negros, homossexuais e transexuais (El País, 2020). Estes fatos culminaram em outra ação, datada de 08 de agosto de 2020, na qual um grupo de extrema-direita nomeado Resistência Nacional fez uma concentração nas ruas da cidade, com adereços, máscaras e tochas, com o objetivo de intimidar os principais ativistas antirracistas e antifascistas do país (Expresso.pt, 2020; El País, 2020).



Figura 5: Imagem mediática de manifestações racistas em 2020 em Portugal

Fonte: <https://expresso.pt/sociedade/2020-08-11-Parada-Ku-Klux-Klan-em-frente-a-sede-do-SOS-Racismo.-Associacao-vai-fazer-queixa-ao-Ministerio-Publico>

Novos episódios foram registrados em outubro de 2020, por meio de pichações em escolas e universidades, dentre as quais uma delas referia: “Fora com os pretos! Por uma escola branca” (DW, 2020). Todas estas ações revelam nitidamente seu caráter racista, xenofóbico, discriminatório e violento, cujas estratégias indicam formas de atuação que incidem no terreno da cultura e do simbólico, favorecendo a colonização de imaginários e evidenciando não tratar-se de casos isolados, visto a recorrência dos atos. Cabe assinalar que, para além do racismo explícito, as pichações remetem necessariamente à xenofobia, haja vista o histórico de migração das ex-colônias em direção à Portugal.



Figura 6: Imagem mediática de ódio aos negros em 2020 em Portugal

Fonte: <https://www.dw.com/pt-002/onda-de-racismo-choca-sociedade-civil-em-portugal-que-pede-fim-da-impunidade/a-55508464>

Por outro lado, o racismo e a xenofobia também foram explicitamente evocados em discursos de ódio proferidos publicamente por André Ventura, representante do partido Chega, nas recentes eleições presidenciais ocorridas em janeiro de 2021, retroalimentando uma perspectiva excludente, nacionalista e reprodutora de uma lógica colonial, racista e capitalista, que alinha-se ao xeno-populismo. Isto se expressou nas peças publicitárias do partido, amplamente disseminadas nas mídias durante a campanha:



Figura 7: Imagem da emergência do Chega e de André Ventura em 2019.

Fonte: <https://twitter.com/nucleodo>

Evidentemente, não se trata aqui de igualar, tal como refere Marchi (2020), movimentos como o Hammer Skin e partidos políticos emergentes como o Chega. No entanto, é preciso assinalar que, especialmente no atual contexto, não se pode desconsiderar a importância que a miríade de movimentos extremistas de direita e também os partidos de extrema-direita e/ou nova direita, têm apresentado no que tange à disseminação de discursos de ódio e construção de imaginários sociais cada vez mais adversos às diversidades culturais, que refletem seus alinhamentos à agenda anti-imigração e anti-gênero. Nota-se que André Ventura (Partido Chega) atribui às minorias o lugar do “Outro”, do estranho, responsável e culpado pelas mazelas da economia, do desemprego e insuficiência dos serviços públicos, colocando-os no lugar de encargos da sociedade e usurpadores do que resta dos sistemas de proteção social providos pelo Estado, tão combatidos pela globalização neoliberal. Estes elementos convergem com as colocações anteriores acerca da demonização dos migrantes e apelo ao sentimento nacionalista e xenófobo, além de traduzir a homogeneização de grupos sociais distintos (Alietti & Padovan, 2020; Vieten & Pynting, 2016; Sivanandan, 2001).

Os discursos e narrativas orbitaram expressivamente em torno das questões da migração e demais minorias, inclusive nos debates entre segmentos partidários conservadores. Segundo amplamente divulgado nos meios de comunicação, as pautas em torno de “ciganos, minorias e imigrantes” (TVI24, 2021) ganhou destaque durante a recente campanha eleitoral, em debate realizado entre André Ventura (Partido Chega) e Tiago Mayan Goncalves (Partido Iniciativa Liberal), no qual ambos se destacaram ao evocar às seguintes colocações:

André Ventura já afirmou que não quer ser Presidente de todos os portugueses. André Ventura mandou uma deputada negra para a sua terra. André Ventura quis, no início desta pandemia, cavalgar o medo e fazer confinamento de uma etnia. André Ventura é alguém que proclama a desconfiança para com os imigrantes aqui em Portugal (Gonçalves In TVI24, 2021).

Eu fico estupefacto por alguém aparecer num programa de debate e dizer assim: 'eu sou de direita, mas coitadinhas das minorias, eles são muito fragilizados e nós temos de estar ao lado delas. Coitadinhos porque temos de os apoiar e os imigrantes e as minorias e a justiça'. Isto é que é ser de direita? Eu vou-lhe dar uma sugestão, Tiago. Deixe de se chamar Iniciativa Liberal e chame-se Esquerda Liberal, é melhor (...) Isso não é ser de direita, é ser um travesti de direita que é pensar, fingir que é de direita, quando na verdade, não é (Ventura In TVI24, 2021).

No que tange à fala de Goncalves, as acusações remetem à propagação do racismo, aspecto caro à sociedade portuguesa, haja vista as heranças históricas do processo colonial e suas repercussões no imaginário social e cultural ainda vigentes, mesmo que velados. A existência e propagação do racismo e discriminação são notáveis também nas expressões dos movimentos de extrema-direita que se

traduziram nas pichações mencionadas neste artigo. Elas traduzem narrativas imagéticas e discursivas racistas, que sugerem ameaças à identidade cultural portuguesa - em consonância com a estratégia xeno-populista de reforço das comunidades étnico-nacionais (Alietti & Padovan, 2020) - e retroalimentam a geopolítica da exclusão de raça/etnia, gênero e classe do sistema capitalista. Tanto as pichações como também o teor do debate entre os candidatos André Ventura e Tiago Goncalves revelam nitidamente pendor xenófobo que encontram ressonância no referencial teórico e nos argumentos discutidos neste artigo. A fala de André Ventura alude à estigmatização e culpabilização das minorias, reiterando a narrativa assentada no agrupamento de grupos sociais distintos e na categorização dos mesmos enquanto inimigos da nação e detentores de privilégios por parte do Estado e da sociedade.

Os casos abordados sinalizam a retórica xeno-populista e a expansão de discursos de ódio presentes tanto no âmbito da sociedade civil como também da sociedade política. No entanto, há que considerar que muitos outros sinais cotidianos parecem avançar silenciosamente nas dinâmicas sociais em nível global, cujos signos nem sempre são codificados e valorizados. Por vezes eles se assemelham a distopias e ações atomizadas, desprovidas de potencial para conduzir a qualquer forma de engendramento social, cultural e político. Todavia, a captação dos ínfimos sinais e tendências é não somente analiticamente útil como necessária em tempos de tamanhas transformações. Nesse sentido, o artigo de Zúquete (2020), intitulado “Para Além do Populismo: a defesa da identidade branca na Europa Ocidental”, provoca a reflexão acerca do nível de enraizamento que as perspectivas, ideias, narrativas e discursos de ódio de segmentos da extrema-direita se encontram e apontam para a importância de perceber o quanto estes discursos germinam e recriam novos e velhos movimentos que podem reconduzir as sociedades a retrocessos e até barbáries civilizatórias outrora já superadas.

5. Reflexões finais

O fortalecimento da extrema-direita no mundo é um fato indubitável que, embora apresente especificidades em cada contexto, não deve ser analisado de forma isolada, haja vista que evidencia aproximações nítidas em seus fundamentos e *modos operandi*, os quais revelam cada vez mais a adoção de uma perspectiva xeno-populista, assentada na incorporação de discursos de ódio contra migrantes e demais minorias, enquanto estratégia política xenófoba, racista e excludente, centrada no universo cultural e simbólico. Estas estratégias sinalizam a disputa por imaginários e pelo domínio da dimensão cultural que, em última instância, visa favorecer as engrenagens do sistema capitalista, patriarcal, racista e heteronormativo, conferindo uma face contemporânea à lógica de dominação colonial.

Nesse sentido, as intersecções entre xenofobia, racismo e populismo, implícitas nas plataformas e estratégias da extrema-direita contemporânea, revelam a definição de quais grupos sociais são aceitáveis e úteis ao capitalismo e aos neocolonialismos, e quais são os segmentos que representam entraves, seja por seu caráter revelador das desigualdades sociais, seja por sua indelével capacidade de evocar ao mundo as múltiplas formas de existência, culturas e saberes existentes, cujas dominações geopolíticas, apesar de tudo, não conseguiram extirpar.

Assiste-se, portanto, à eleição e definição de quem é o “Outro” no contexto atual de acumulação. Esse “Outro” capaz de plasmar a figura do execrável, responsável pelas mazelas das sociedades, supostamente perturbadas por suas subversões culturais e políticas que abalam as promessas da modernidade. Neste terreno movediço de disputas de narrativas, engendram-se cada vez mais conformações subterrâneas sectárias, racistas, xenófobas, homofóbicas e misóginas, ancoradas em questões identitárias, que ressuscitam antigas ordens sociais e reafirmam as lutas por territórios, sejam eles simbólicos ou reais, desvelando novas roupagens para velhas disputas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrahansen, Rita; Drolet, Jean-François; Gheciu, Alexandra; Narita, Karin; Vucetic, Srdjan & Williams, Michael (2020). Confronting the International Political Sociology of the New Right. *International Political Sociology*, 14, 94–107.
- Abranches, Sérgio (2019). Polarização radicalizada e ruptura eleitoral. In *Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje*. São Paulo: Cia das Letras, 11-34.
- Agamben, Giorgio (2007). *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Alietti, Alfredo & Padovan, Dario (2020) (Orgs). *Clockwork Enemy - Xenophobia and racism in the Era of neo-populism*. Mimesis International.
- Anderson, Benedict (2009). Afterword. In Kosuke Mizuno & Pasuk Phongpaichit (Eds). *Populism in Asia* (217–220). Singapore: NUS Press & Kyoto University Press.
- Arrighi, Giovanni (2012). *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto/São Paulo: UNESP.
- Bilewics, Michal & Soral, Wiktor (2020). Hate Speech Epidemic. The dynamic effects of derogatory language on intergroup relations and political radicalization. *Political Psychology*, 41(1), 3-33.
- Borras Jr. & Saturnino M (2019). Agrarian social movements: The absurdly difficult but not impossible agenda of defeating right-wing populism and exploring a socialist future. *Journal of Agrarian Change*; 1–34.
- Brown, Kevin J (2020). The banishment of the poor from public space: Promoting and contesting neo-liberalisation at the municipal level. *Social & Legal Studies*, 29(4), 574–595.
- Chase-Dunn, Christopher; Grimes, Peter & Anderson, Eugene N. (2019). Cyclical Evolution of the Global Right. *CRS/RCS*, 56 (4), 529-555.
- Davidson, Neil & Saull, Richard (2016). Neoliberalism and the far-right: a contradictory embrace. *Critical Sociology*, 1-18.
- Demczuk, Agnieszka E. (2020). The Discriminatory legalism strategy and hate speech cases in Poland. The role of the commissioner for human rights in fighting discrimination. *Maria Curie-Skłodowska University. Institute of Political Science and Administration*, XXVII (2), 127-148.
- Emcke, Carolin (2020). *Contra o ódio*. Veneza: A'yné.
- Gentile, Fabio (2020). “Do “povo amorfo” ao populismo. A trajetória do conceito de populismo nas ciências sociais brasileiras”. *Revista de História*, 26(2), 459-480.
- Guerra, Paula (2022). Romper com a fragilidade: Do bairro para o mundo. *CesContexto Debates*, 32, 36-50.

- Guerra, Paula; Hoefel, Maria da Graça; Severo, Denise & Sousa, Sofia (2022). Ativismo estético-político de mulheres migrantes brasileiras. In Sérgio Ricardo Oliveira Martins & Sarah Oliveira Carneiro (Orgs). *Conhecimento, ciência e realidade* (193-216). Bahia: EDUFRB Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
- Guerra, Paula; Hoefel, Maria da Graça; Sousa, Sofia & Severo, Denise Osório (2021). “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *NAVA*, v. 6, n. 1 e 2, 267-297.
- Harris, Jarry (2019). “The future of globalisation: neo-fascism or the Green New Deal”. *Race & Class*, 61(1), 3–25.
- Inglehardt, Ronald; Norris, Pippa (2019). “Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-Nots and Cultural Backlash”. *HKS Working Paper No. RWP16-026*.
- Inglehardt, Ronald; Norris, Pippa (2017). “Trump and the Populist Authoritarian Parties: The Silent Revolution in Reverse”. *Perspectives on Politics*, 15(2), 443-454.
- Kielly, Ray; Saull, Richard (2017). “Neoliberalism and the Far-Right: An Introduction”. *Critical Sociology*, 821-829.
- Lima, Izabelle C.; Araújo, Maria L.A.; Assis Raimundo J.S (2021). “Uma investigação sobre a “virada política” da nova direita na região da América Latina”. *Revista Continentes (UFRRJ)*, 18, 67-95.
- Löwi, Michel (2015). “Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil”. *Serv. Soc. Soc.*, 124, 652-664.
- Marchi, Ricardo; Bruno, Guido (2016). “A extrema-direita europeia perante a crise dos refugiados”. *Relações Internacionais*, 39-56.
- Mbembe, Achille (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições.
- Mulhall, Joe; Khan-Ruf, Safya (2020). Report State of Hate: far-right extremism in Europe. Disponível em: <https://www.belltower.news/wp-content/uploads/sites/3/2021/02/ESOH-LOCKED-FINAL.pdf>
- Musto, Marcello (2015). “O avanço da extrema-direita na Europa”. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 11.
- Perry, Keisha-Khan Y (2019). “The Resurgent Far Right and the Black Feminist Struggle for Social Democracy in Brazil”. *American Anthropologist*, 0(0), 1–6.
- Postill, John (2018). “Populism and social media: a global perspective”. *Media, Culture & Society*, 40(5), 754–765
- Putzel, James (2020). “The ‘Populist’ Right Challenge to Neoliberalism: Social Policy between a Rock and a Hard Place”. *Development and Change*, 0(0), 1–24.
- Quijano, Aníbal (1992). “Colonialidad y Modernidad-racionalidad”. In: H. Bonillo (Org.), *Los conquistados*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 437-449.
- Richardson, John E (2019). “British fascism, fascist culture, British culture”. *Patterns of Prejudice*. 53(3), 236-252.
- Robinson, William I (2020). “Don't cry for me, Latin America”. *Human Geography*, 0(0) 1–4.
- Robinson, William I (2019). “Global Capitalist Crisis and Twenty-First Century Fascism: Beyond the Trump Hype”. *Science & Society*, 83(2), 155–183
- Rockman, Bert A (2019). “Bureaucracy Between Populism and Technocracy”. *Administration & Society*, 51(10), 1546–1575.
- Santos, Boaventura de Sousa (2018). *O Colonialismo e o século XXI*. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=boaventura-o-colonialismo-e-o-seculo-xxi>
- Severo, Denise O; Hoefel, Maria G. L.; Silva, José J. N (2022). Movimentos de extrema-direita e violência contra as minorias no contexto do Brasil: Discursos de ódio e colonização do imaginário. *Revista R:| n.º 73, Março 2022*, p.67-84.
- Severo, Denise O (2020). “Impactos da ascensão dos movimentos de extrema-direita sobre os Direitos Humanos no contexto do Brasil: uma proposta de matriz de análise”. *Revista Eletrônica Interações Sociais*, 4(1), 14-29.
- Silva, Antonio José Bacelar; Larkins, Erika Robb (2019). “The Bolsonaro Election, Antiracism, and Changing Race Relations in Brazil”. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 0(0), 1–21.
- Sivanadan, Ambalavaner (2001). “Poverty is the new Black. An introduction”. *Race & Class*, 43(2), 1-5.
- Traverso, Enzo (2019). “Do Fascismo ao Pós-Fascismo”. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*. 13 (2), 12-44.
- Vieten, Ulrike; Poynting, Scott (2016). “Contemporary Far-Right Racist Populism in Europe”. *Journal of Intercultural Studies*, 37(6), 533–540.

- Weeks, John (2018). "David Gordon Memorial Lecture: Free Markets and the Decline of Democracy". *Review of Radical Political Economics*, 1-12.
- Zúquete, José Pedro (2020). "Para além do populismo: a defesa da identidade branca na Europa Ocidental". In: Pinto, Antonio C.; Gentile, Fábio (Orgs.). *Populismo: Teorias e Casos*. Fortaleza: EdMeta Editora.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- Dreamdeferred.org.UK (2019). **Eyewitness: fascists lead huge demo on Poland's independence day, with Jewish and LGBT people key targets**. Disponível em: <https://www.dreamdeferred.org.uk/2019/11/eyewitness-fascists-lead-huge-demo-on-polands-independence-day-with-jewish-and-lgbt-people-key-targets/>.
- DW (2020). **Extrema-direita e ativistas LGBT se enfrentam em ato na Polónia**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/extrema-direita-e-ativistas-lgbt-se-enfrentam-em-ato-na-polónia/a-54594446>
- DW (2020). **Onda de racismo choca sociedade civil em Portugal que pede fim da impunidade**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/onda-de-racismo-choca-sociedade-civil-em-portugal-que-pede-fim-da-impunidade/a-55508464>
- DW (2017). **Poland's governments stays silent as xenophobia worsens**. Disponível em: <https://www.dw.com/en/polands-government-stays-silent-as-xenophobia-worsens/a-39941042>
- El País (2020). **Portugal investiga ameaças de morte da extrema-direita contra três deputadas**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-14/portugal-investiga-ameacas-de-morte-da-extrema-direita-contra-tres-deputadas.html>
- El País (2018). **A "revolução patriótica" que promove avalanche de direita na Polónia**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/07/internacional/1530989514_090493.html
- Euronews (2021). **Orban promove nova aliança ultra-conservadora na Europa**. Disponível em: <https://pt.euronews.com/2021/04/01/orban-promove-nova-alianca-ultraconservadora-na-europa>
- European Commission (2021). **Contemporary manifestations of violent right-wing extremism in the EU: An overview of P/CVE practices**. Disponível em: https://ec.europa.eu/home-affairs/system/files/2021-04/ran_adhoc_cont_manif_vrwe_eu_overv_pcve_pract_2021_en.pdf
- Expresso.pt (2020). **"Parada Ku Klux Klan" em frente à sede do SOS Racismo. Associação vai fazer queixa ao Ministério Público**. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2020-08-11-Parada-Ku-Klux-Klan-em-frente-a-sede-do-SOS-Racismo.-Associacao-vai-fazer-queixa-ao-Ministerio-Publico>
- Ilga-Europe (2020). **ILGA-Europe's Annual Review of the Human Rights Situation of Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex People in Europe and Central Asia**. Disponível em: https://www.ilga-europe.org/sites/default/files/2020/full_annual_review.pdf
- Notes From Poland (2021). **Far-right group can be called "fascist" rules Poland's Supreme Court**. Disponível em: <https://notesfrompoland.com/2021/02/28/far-right-group-can-be-called-fascists-rules-polands-supreme-court/>
- TVI24 (2021). **O debate mais à direita teve ciganos, minorias e imigrantes**. Disponível em: <https://tvi24.iol.pt/politica/andre-ventura/o-debate-mais-a-direita-teve-ciganos-minorias-e-imigrantes>.

Denise Osório Severo. Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília (UnB)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Membro do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes/UnB. Pós-Doutora pela Universidade do Porto, Portugal. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF | CEP 70910-900, Brasil. Email: denisesevero.unb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9337-9309.

Paula Guerra. Doutora em sociologia. Professora de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic

Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: *DIY, Alternative Culture & Society*. 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.

Receção: 11-05-2021

Aprovação: 18-02-2022

Citação:

Severo, Denise Osório; Guerra, Paula (2022). Extrema-direita, xeno-populismo e colonialidade: discursos de ódio e colonização do imaginário no presente. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 55-76. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a3

A MÚSICA ELETRÓNICA AMBIENTAL: DAS PRIMEIRAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS E EXPERIMENTAÇÕES SONORAS ÀS DINÂMICAS EXPERIMENTAIS

ELECTRONIC AMBIENT MUSIC: FROM THE FIRST MUSICAL COMPOSITIONS AND SOUND EXPERIMENTATION TO EXPERIMENTAL DYNAMICS

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE D'AMBIANCE: DES PREMIÈRES COMPOSITIONS MUSICALES ET EXPÉRIMENTATIONS SONORES AUX DYNAMIQUES EXPÉRIMENTALES

MÚSICA AMBIENTAL ELECTRÓNICA: DESDE LAS PRIMERAS COMPOSICIONES MUSICALES Y EXPERIMENTOS SONOROS HASTA LA DINÁMICA EXPERIMENTAL

Frederico Dinis

Universidade de Coimbra, CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Portugal

RESUMO: Tendo como ponto de partida a definição de Brian Eno para a música eletrónica ambiental este primeiro artigo procura construir uma possível arqueologia deste género com recurso à escolha de um conjunto de autores e de trabalhos, enquadrados desde as primeiras composições musicais e experimentações sonoras do final do séc. XIX e início do séc. XX, até às dinâmicas experimentais, de meados do séc. XX, que desafiam o próprio conceito de música, abrindo assim novos caminhos ao experimentalismo sonoro. A ideia transversal ao desenvolvimento deste género é o de que a música eletrónica ambiental parte de uma tentativa de usar a forma do som como o primeiro plano, ao invés do recurso a vozes melodia ou qualquer estrutura de música clássica ou pop. Mas, apesar da existência de diversas antologias e vários artigos académicos e manifestos sobre a música eletrónica ambiental, este subgénero da música eletrónica permanece tão evasivo e indeterminado, como a sua origem. A música eletrónica ambiental é assim examinada como uma visão entre muitas, como um género e um estilo musical, sendo também discutido o seu aparecimento enquanto termo (*ambient*) e enquanto música que visa induzir a calma e um espaço para pensar.

Palavras-chave: música eletrónica ambiental, experimentalismo sonoro, espaço, lugar, atmosfera.

ABSTRACT: Taking Brian Eno's definition of electronic ambient music as a starting point, this first article seeks to build possible archaeology of this genre by presenting and analyzing a group of authors and works. These are situated from the first musical compositions and sound experiments at the end of century 19th and early 20th century, until the experimental dynamics which challenged the concept of music and opened new paths to sound experimentalism of the mid-20th century. The transversal idea to the development of this genre is that electronic ambient music starts from an attempt to use the form of sound as the foreground instead of resorting to melody voices or any other classical or pop music structure. But despite the existence of several anthologies and various academic articles and manifestos on ambient electronic music, this subgenre of electronic music remains as elusive and indeterminate as its origins. Electronic ambient music is also examined as one vision among many, as a genre and a musical style. It likewise discussed its emergence as a term (*ambient*) and a genre that seeks to induce calm and a space for thinking.

Keywords: electronic ambient music, sound experimentalism, space, place, ambience.

RÉSUMÉ: Prenant comme point de départ la définition de Brian Eno de la musique d'ambiance électronique, ce premier article cherche à construire une archéologie possible de ce genre à partir du choix d'un ensemble d'auteurs **et d'œuvres, encadré à partir des premières** compositions musicales et expérimentations sonores de la fin du 19e siècle et début 20e siècle, jusqu'à la dynamique expérimentale, à partir du milieu du 20e siècle, qui remettent en cause le concept même de musique, ouvrant ainsi de nouvelles voies à l'experimentalisme sonore. L'idée transversale au développement de ce genre est que la musique d'ambiance électronique part d'une tentative d'utiliser la forme du son comme premier plan, au lieu de recourir à des voix mélodiques ou à toute autre structure de musique classique ou pop. Mais malgré l'existence de plusieurs

anthologies et divers articles académiques et manifestes sur la musique électronique ambiante, ce sous-genre de la musique électronique reste aussi insaisissable et indéterminé que ses origines. La musique d'ambiance électronique est ainsi examinée comme une vision parmi tant d'autres, en tant que genre et style musical, et son émergence en tant que terme (ambient) et en tant que musique qui cherche à induire le calme et un espace de réflexion sont également discutées.

Mots-clés: **musique d'ambiance** électronique, expérimentalisme sonore, espace, lieux, ambiance.

RESUMEN: Tomando como punto de partida la definición de música electrónica ambiental de Brian Eno, este primer artículo busca construir una posible arqueología de este género a partir de la elección de un conjunto de autores y obras, enmarcadas a partir de las primeras composiciones musicales y experimentos sonoros de finales de siglo. Siglo XIX y principios del XX, hasta la dinámica experimental, desde mediados de siglo. XX, que desafían el concepto mismo de música, abriendo así nuevos caminos al experimentalismo sonoro. La idea transversal al desarrollo de este género es que la música ambiental electrónica parte de un intento de utilizar la forma del sonido como primer plano, en lugar de recurrir a voces melódicas o cualquier otra estructura de música clásica o pop. Pero a pesar de la existencia de varias antologías y varios artículos académicos y manifiestos sobre música electrónica ambiental, este subgénero de la música electrónica sigue siendo tan esquivo e indeterminado como sus orígenes. La música electrónica ambiental se examina así como una visión entre muchas, como género y estilo musical, y también se discute su surgimiento como término (ambient) y como música que busca inducir la calma y un espacio para el pensamiento.

Palabras-clave: música electrónica ambiental, experimentalismo sonoro, espacio, lugares, atmósfera.

1. Abertura

Para Hugill (2017) as origens da música eletrônica resultam da imaginação criativa, já que as tecnologias usadas para produzir música eletrônica são uma realização do desejo humano de criar, gravar e manipular o som. O mesmo autor assume que, **embora o termo “música eletrônica” se refira especificamente a produzir música com recurso a dispositivos eletrônicos e, por extensão, a certos dispositivos mecânicos movidos a eletricidade, as possibilidades musicais que estas tecnologias geraram são recorrentes na literatura, arte, engenharia e filosofia. Atualmente a música eletrônica é aceite e está integrada de uma forma transparente nas práticas artísticas contemporâneas, práticas estas que exploram uma multiplicidade de software e dispositivos de criação na procura de mundos musicais próprios (Collins & d'Escriván, 2017).**

Collins e d'Escriván (2017) defendem que o sucesso mundial da música eletrônica e de alguns dos seus subgéneros, elevou o perfil dos pioneiros da música eletrônica e aumentou a curiosidade sobre os fundamentos deste género e de alguns dos seus subgéneros, nomeadamente a música eletrônica ambiental. Mas, apesar da existência de diversas antologias e vários artigos académicos e manifestos sobre a música eletrônica ambiental, este subgénero da música eletrônica permanece tão evasivo e indeterminado, como a sua origem.

Uma ideia transversal ao desenvolvimento deste género é o de que a música eletrônica ambiental parte de uma tentativa de usar a forma do som como o primeiro plano, ao invés do recurso a vozes melodia ou qualquer estrutura de música clássica ou pop (Lanza, 2004). Neste sentido, e para enquadrar os autores e os trabalhos destacados neste artigo, assumiremos como definição de música eletrônica ambiental como sendo música eletrônica composta para lugares liminares, reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos.

De forma a apresentarmos uma explanação em torno do enquadramento histórico e crítico da música eletrônica ambiental, revemos e desdobramos neste artigo conceções associadas ao desenvolvimento desta linguagem musical, enquadrando a música eletrônica desde as primeiras composições musicais e experimentações sonoras do final do séc. XIX e início do séc. XX, até às dinâmicas experimentais, de meados do séc. XX, que desafiam o próprio conceito de música, abrindo assim novos caminhos ao experimentalismo sonoro. Para a construção desta arqueologia da música eletrônica ambiental recorreremos a um conjunto de autores e de trabalhos, sendo que a opção por uma ordem cronológica de abordagem, que procura pensar a evolução como género, é aqui meramente adotada por convenção de um entendimento mais simplificado, sendo uma maneira de aparelhar, de forma mais nítida, o pensamento em torno do tema. Recorreremos assim a algumas antologias²³

²³ Nestas publicações incluem-se, entre outros: *Electronic music and musique concrete* (1961) de F. C. Judd; *Electronic music: a listener's guide* (1975) de E. Schwartz; *Ocean of sound* (1995) de D. Toop; **A música eletrônica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações sonoras às dinâmicas experimentais** ■ Frederico Dinis [79]

que reúnem textos historicamente importantes e que balizam as fundações da música eletrônica em geral e da música eletrônica ambiental em particular, apresentando uma visão da sua história.

Este trabalho de construção envolve ainda a exploração da natureza e o desenvolvimento da música eletrônica ambiental através da integração de vários elementos, como estados de contemplação e de quietude, e na procura de novas abordagens destinadas a induzir calma e a criar espaços para pensar (Eno, 1978). A música eletrônica ambiental é ainda examinada no contexto deste artigo como uma visão entre muitas, como um género e um estilo musical (Fabbri, 2012; Moore, 2009), sendo também discutido o seu aparecimento enquanto termo (*ambient*), enquanto música que visa induzir a calma e um espaço para pensar (Eno, 1978), e o recurso a este género para criar narrativas de significado que ajudem a entender o mundo e nosso lugar nele (Mulcock, 2001). Este artigo procura também questionar o que a música eletrônica ambiental representa e, mais importante, o que pode representar para as gerações atuais e futuras de artistas e ouvintes.

2. Senso do futuro

Podemos apontar como sendo a origem da música eletrônica, em geral, e da música eletrônica ambiental, em particular, as primeiras composições musicais e experimentações sonoras realizadas por um conjunto de autores, devido à influência que estes tiveram no trabalho desenvolvido por outros autores em anos subsequentes. Foram alguns destes músicos de teor vanguardista que no final do século XIX, princípio do séc. XX, dividiram radicalmente a tradição musical vigente. No contexto deste trabalho assumimos como música *avant-garde*, ou de vanguarda, qualquer forma de música relacionada com as estruturas tradicionais, mas que procura, de alguma maneira, romper os limites destas.

Neste sentido, o trabalho de composição desenvolvido por Érik Satie (1866-1925) é caracterizado por ter um carácter suave e um encanto que resulta da sua objetividade sonora e, principalmente, por não ser devedor de uma estética musical muito vincada. Na maioria das vezes as suas melodias são melancólicas e hesitantes, suscitando estados de espírito exóticos ou bem-humorados, sendo breves as suas composições, no todo ou nos seus vários episódios constituintes. Do seu trabalho destacamos a composição de vários grupos de peças para piano, incluindo *Trois Sarabandes* (1887), *Trois Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), miniaturas que

The ambient century (2003) de M. Prendergast; *Audio Culture: Readings in Modern Music* (2004) de C. Cox e D. Warner; *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong* (2004) de J. Lanza; *Noise music* (2007) de P. Hegarty; *Pink noises: Women on electronic music and sound* (2010) de T. Rodgers; *Electronic and experimental music: technology, music, and culture* (2012) de T. Holmes; *Electronic music* (2013) de N. Collins, M. Schedel e S. Wilson; *Composing electronic music: a new aesthetic* (2015) de C. Roads; *The Routledge companion to sounding art* (2016) de M. Cobussen, V. Meelberg e B. Truax; *Live Wires: A History of Electronic Music* (2017) de D. Warner; e *The Cambridge companion to electronic music* de N. Collins e J. d'Escriván (2017).

A música eletrônica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações sonoras às dinâmicas experimentais ■ Frederico Dinis [80]

mudaram o curso da história da música e que definiram Satie como o pai da música ambiental moderna e do minimalismo (Prendergast, 2003; Davis, 2007). Tal como em outros trabalhos de Satie as peças constituintes de *Trois Gymnopédies* são ricas tonalidades satíricas e enigmas, no seguimento da esteira criativa de *Trois Sarabandes*, e tornaram-se um ponto de viragem na história da música francesa, graças à sua original magia sonora (Roland-Manuel, 1960). *Trois Gymnopédies* apresenta diversas sonoridades orgânicas e as três peças que a constituem exploram a mesma ideia, ainda que cada uma das peças parta de uma perspetiva ligeiramente alterada, com variações sutis no fraseado e na coloração harmónica. Neste trabalho Satie evita o desenvolvimento melódico em favor da repetição e justaposição de elementos melódicos que, juntamente com uma linguagem harmónica estática, conferem ao trabalho a capacidade de convocar paisagens imaginadas.

Em 1917, e no seguimento do reforço das repetições de elementos melódicos nos seus trabalhos, Satie concebe o conceito de *musique d'ameublement* (*furniture music* ou *furnishing music* – traduzido para música de decoração ou de mobiliário) para a música tocada ao vivo, em segundo plano, idealizada para ser música de fundo, para tocar discretamente, dissimulando o ruído, mas sem se impor, tornando-se assim um pano de fundo para outras experiências (Davis, 2007). Esta abordagem de Satie refletiam um certo interesse na descentralização da música, na sua existência e colocação como uma atmosfera, no tempo e no espaço, e na sua capacidade de nos afetar e aos lugares em que nos encontramos.

A *musique d'ameublement* de Satie foi tocada pela primeira vez num intervalo de uma peça de teatro e foi a base de uma composição de música que Satie escreveu para o cinema. Desde o início do cinema que durante os filmes mudos era tocada música de fundo que proporcionava um contraponto à ação na tela. À medida que os filmes desenvolveram bandas sonoras próprias, desenvolveu-se também a forma como a música deveria comunicar, quer o que os personagens deveriam estar a sentir, quer o conjunto de emoções que as envolviam (Lissa, 1959; Chion, 2009; Kassabian, 2001; Sonnenschein, 2001). Este estilo musical desenvolvido por Satie recorria a peças muito curtas, com um número indefinido de repetições, e foi associado mais tarde à *repetitive music* (música repetitiva) e à música minimal, esta última uma das inúmeras influências da música eletrónica ambiental (Toop, 1995; Lanza, 2004; Prendergast, 2003). Além da afirmação de Satie na construção de novos caminhos sonoros, baseados em repetições melódicas, a sua influência revela-se em trabalhos de autores posteriores, nomeadamente de John Cage ou Brian Eno.

Outro autor fundamental na compreensão das alterações operadas na composição musical e que motivaram as primeiras experimentações eletrónicas foi Arnold Schoenberg (1874-1951). Apesar de continuar a ser uma das figuras mais controversas da história da música, baseou reconhecidamente o seu trabalho na dissolução da tonalidade na música (Schoenberg, 1950), fazendo desta característica das suas composições um passo lógico e inevitável na evolução da música ocidental, A música eletrónica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações sonoras às dinâmicas experimentais ■ Frederico Dinis [81]

rompendo com as fronteiras instituídas (Bauer, 2000; Arndt, 2011). Do seu trabalho destacamos *Five Orchestral Pieces* (1909) e *Pierrot Lunaire* (1912). Foi o recurso ao dramatismo e ao romance, como meios expressivos da música, que Schoenberg inspirou um conjunto fiel e ativo de compositores que se tornaram na força central no desenvolvimento da música atonal e de 12-tons, na primeira metade do século XX (Botstein, 1997; Arndt, 2011). Apesar das constantes críticas ao longo de toda a sua carreira Schoenberg prosseguiu o seu trabalho argumentando que a sua música era o resultado de um impulso criativo (Schoenberg, 1950). A sua obra desempenhou um papel fundamental em diversos géneros musicais (Botstein, 1997; Carpenter & Neff, 1997) e influenciou também o trabalho desenvolvido por diversos outros compositores, dos quais se destaca John Cage, seu aluno.

Se a quebra das regras vigentes para a construção das primeiras composições musicais de Satie e de Schoenberg foram fundamentais para a génese das primeiras experimentações de música eletrónica, já as ideias defendidas pelo Futurismo italiano do início do séc. XX, designadamente nos manifestos de Balilla Pratella (1880-1955) e as experiências sonoras de Luigi Russolo (1885-1947), foram decisivas para a sua prática experimental. No desejo de procurar novos caminhos surgiram os movimentos de vanguarda, dos quais o primeiro na Europa foi o Futurismo italiano que prosperou noutros países e, de certo modo, potenciou todo o espírito *vanguardístico* europeu. O movimento futurista²⁴ é visto hoje como o primeiro movimento de vanguarda possuidor de uma ideologia global, artística e extra-artística (Milan, 2009). Estas abordagens à música futurista foram influenciadas por Ferruccio Busoni (1866-1924) e pelo seu *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Sketch of a New Aesthetic of Music* - traduzido para *Esboço de uma Nova Estética da Música*) de 1907, onde o autor propõe o recurso a novas tecnologias para reconstituição de sons e da integração destes sons na música do futuro (Busoni, 1907; Roads, 2015). Esta visão foi corroborada por Buffet (1908) quando afirmou que, com a ajuda e através de máquinas de som, uma reconstituição objetiva dos sons poderia ser possível, descobrindo-se assim formas sonoras independentes das convenções musicais.

Já Pratella (1911) assume como o ideal para forma da sinfonia futurista o Poema Sinfónico Orquestral e Vocal e a Ópera Teatral e defende a necessidade de enriquecer a música com os novos sons provenientes das grandes cidades industriais, como as vozes da multidão, os ruídos das fábricas e das máquinas, acrescentando aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reinado vitorioso da eletricidade. Este ponto é também o tema primordial do manifesto *L'Arte dei Rumori* (1913) (traduzido para *Arte dos Ruídos* ou *The Art of Noise*), de Luigi Russolo. Russolo defende neste seu manifesto que a revolução industrial deu aos homens modernos

²⁴ No movimento futurista as questões associadas à música foram das primeiras a serem tratados já que, após a fundação oficial do futurismo, com o lançamento do *Manifeste du futurisme* de F.T. Marinetti, em 1909, B. Pratella escreve o *Manifesto dei musicisti futuristi* (1911) logo seguido do *Manifesto tecnico dei musicisti futuristi* (1911) e do *Distruzione della quadratura* (1912).

uma maior capacidade de apreciar sons mais complexos (Russolo, 1967), enfatizando que o tradicional confinamento da música à melodia seria substituído no futuro pela *noise music* (Chilvers & Glaves-Smith, 2009) já que, nas palavras de Russolo:

No início, a arte da música procurou a pureza, a limpidez e a doçura do som. Então sons diferentes foram reunidos tendo o cuidado, porém, para acariciar o ouvido com suaves harmonias. Atualmente a música, à medida que se torna continuamente mais complicada, esforça-se para fundir os sons mais dissonantes, estranhos e agressivos. Desta forma, chegamos cada vez mais perto do som do ruído. (Russolo, 1967: 5).

Tendo projetado e construído uma série de dispositivos para a criação de ruído, chamados *Intonarumori*, Russolo montou uma orquestra de ruído para realizar o seu *Gran Concerto Futuristico*, em 1917, marco importante no movimento futurista associado à arte da performance (Bianchi, 1995; Williams, 2013). Embora as obras de Russolo tenham pouca semelhança com a *noise music* contemporânea, as suas criações pioneiras não podem ser ignoradas como tendo sido etapas fundamentais para a evolução de vários géneros musicais (Prendergast, 2003; Hegarty, 2007; Williams, 2013), nomeadamente a música eletrónica de cariz mais experimental.

A música futurista ao rejeitar a tradição, promovendo a introdução de sons experimentais, inspirados nas máquinas (Versari, 2009), acabou por influenciar diversos artistas que incorporaram posteriormente a sua influência nos seus trabalhos, nomeadamente Edgard Varèse, Pierre Schaeffer ou John Cage (Prendergast, 2003). A respeito dos músicos futuristas Schaeffer (1970) refere que estes nada tinham além das suas mãos, das suas bengalas e dos seus chapéus para raspar, escavar para remover os escombros. Mas tinham o senso do futuro. Por isso fizeram bem, de resto, em chamar-se futuristas. Defendendo ainda que se se descobriu alguma coisa sem esforço é provavelmente porque (os nossos) a procuraram sem grande sucesso, e este é um reconhecimento ao talento intuitivo e ao obscuro trabalho precursor dos futuristas.

3. Dinâmicas experimentais

As Se a música *avant-garde* surge como a forma de enquadrar quem procura romper limites instituídos, mas trabalhando ainda dentro ou com referência às estruturas musicais tradicionais, as experimentações subsequentes associadas à música eletrónica desafiam o próprio conceito de música, abrindo caminhos inéditos ao experimentalismo sonoro. Nesta procura incessante para quebrar regras e experimentar novos caminhos destacamos o trabalho relevante desenvolvido por alguns compositores que foram de extrema importância para o desenvolvimento posterior de toda a música eletrónica.

Edgard Varèse (1883-1965), que estudou com Busoni, é amplamente considerado como sendo um dos pioneiros da música eletrónica e um autor que alterou a música do século XX de forma revolucionária, já que foi um dos percursores da exploração

da percussão, da eletrônica e de sons gravados e na procura constante de novas fontes de som, trabalhando com engenheiros, cientistas e construtores de instrumentos (Babbitt, 1966; Lott, 1983; Prendergast, 2003; Risset, 2004; Paraskevaïdis, 2004). No seu manifesto *The Liberation of Sound* (traduzido para *A Libertação do Som*) (1936) Varèse escreveu:

Antes de tudo, gostaria que considerassem o que acredito ser a melhor **definição de música, porque é abrangente: "a corporalidade da inteligência que está no som"**, conforme proposto por Hoene Wronsky. Se pensarem bem percebem que, diferentemente da maioria das definições de dicionário que fazem uso de termos subjetivos como beleza, sentimentos, etc., (esta definição) abrange todas as músicas, orientais ou ocidentais, passadas ou presentes, incluindo a música do novo meio eletrônico. Embora esta nova música esteja a ser gradualmente aceite, ainda há pessoas que, embora admitam que seja "interessante", digam, "mas é música?", esta é uma pergunta com a qual estou demasiadamente familiarizado. Até bem recentemente, eu costumava ouvi-la com tanta frequência em relação aos meus próprios trabalhos, que, desde os anos 20, decidi chamar minha música de "som organizado" e a mim mesmo, **não um músico, mas "um trabalhador de ritmos, frequências e intensidades"**. De fato, para ouvidos teimosamente condicionados, qualquer coisa nova na música sempre foi chamada de ruído. Mas afinal o que é música, senão barulhos organizados? E um compositor, como todos os artistas, é um organizador de elementos díspares. Subjetivamente, o ruído é qualquer som que não se gosta (Varèse, 1936: 17-18).

O conceito de "som organizado" cunhado por Varèse conduziu a muitas experiências sonoras associadas à forma e à textura (Varèse, 1936; Paraskevaïdis, 2004), e o seu trabalho foi influenciado pelo uso do gravador de fitas, dispositivo que lhe permitiu manipular os sons gravados, nomeadamente nas suas criações *Déserts* (1954) e *Poème Électronique* (1958). *Déserts*, criado entre 1950 e 1954, teve a sua estreia numa histórica transmissão estéreo em direto e é considerado como tendo sido a primeira peça para fita magnética, duas faixas de som organizado e orquestra²⁵ (Mattis, 1992). Já *Poème Électronique* foi preparada para o pavilhão desenhado por Le Corbusier, num projeto que envolveu também o compositor Iannis Xenakis, assistente de Le Corbusier, para a Exposição de Bruxelas, e foi reproduzida através de 425 colunas de som e 20 amplificadores. A estrutura interna da peça foi baseada na Proporção Áurea clássica e na série *Fibonacci* (Horodyski, 1998; Dobson *et al.*, 2005; Roads, 2015). Xenakis descreveu o efeito sonoro²⁶ como linhas de som movendo-se

²⁵ A fita magnética gravada apresenta imagens em três interpolações que se separam da música para a orquestra acústica (sopros, metais, um piano ressonante e cinco grupos de percussão). A parte da orquestra procura representar o avanço gradual da humanidade em direção à luz espiritual. A música da orquestra é construída a partir de grupos de som intensos, ao invés de recorrer a escalas de melodia, e o ritmo é tratado não como um pulso contínuo, mas sim como um suporte para a forma sonora, como uma vibração de intensidade. Trata-se de um trabalho altamente dramático que, em contato com as emoções reprimidas e profundas da sociedade da altura, causou protestos e reações bastante violentas (Bernard, 1981; Mattis, 1992; Prendergast, 2003; Mathieu, 2004; Bernard, 2009).

²⁶ Alguns dos sons a partir do qual a peça foi construída foram concebidos como (i) verticalidades - sons curtos e agudos, como um imenso sino de igreja, pequenas criaturas grotescas imaginárias, percussão e sons de máquinas, ou (ii) horizontalidades - sons sustentados, modulados lentamente, A música eletrônica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações [84] sonoras às dinâmicas experimentais ■ Frederico Dinis

em caminhos complexos de um ponto a outro no espaço, como agulhas saindo de todos os lugares (Rowell, 1985).

Para este concerto, já multimídia e um efêmero *Gesamtkunstwerk*, Varèse concebeu um esquema complexo de espacialização sonora que explorava a localização do som no pavilhão e era sincronizado com imagens e com alterações de luzes no espaço. O esquema de espacialização aproveitava o *layout* físico do pavilhão, onde as colunas foram estendidas até aos vértices, e Varèse recorreu a todas as possibilidades do espaço enviando o som para cima e para baixo, nas paredes (Drew, 2010). Esta banda sonora era sincronizada com imagens projetadas nas paredes que, segundo o próprio Le Corbusier, pretendia ilustrar um tumulto angustiante onde a civilização parte à conquista dos tempos modernos (Cohen, 2006; Roads, 2015). As imagens abstratas representavam um museu imaginativo ideal, que contradizia as imagens retiradas da natureza, da ciência e da arte de todo o mundo, vistas de fábricas, ideias acerca do cosmo e muitas outras coisas, e que entravam em diálogo com elas (Cohen, 2006). As experimentações sonoras desenvolvidas por Varèse seriam de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho posterior de artistas como Pierre Schaeffer ou John Cage.

Olivier Messiaen (1908-1992) foi um compositor, organista, professor e ornitólogo francês, cuja música se distingue pela sua profunda devoção ao catolicismo, ao exotismo e à natureza. Ao sintetizar um estilo individual, Messiaen descobriu na música de Debussy propriedades de modos exóticos, denominando-os por “modos de transposição limitada” (Griffiths, 1985; Koozin, 1993; Forte, 2002; Prendergast, 2003; Roads, 2015). As simetrias inerentes a esses modos permitiram a Messiaen criar progressões e melodias livres da polaridade tônica dominante da música tonal tradicional. As suas investigações rítmicas cruzavam desde o canto gregoriano, aos antigos poetas gregos, passando pela *raga* indiana, deixando de utilizar divisões métricas regulares, embora a repetição permanecesse uma parte integral do seu vocabulário rítmico (Koozin, 1993). Todos esses elementos são explicados em detalhe na sua publicação de 1944, *Technique de mon langage musical*. Em 1994, publica *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*. Em ambos os livros Messiaen explana a sua maneira de pensar e compor música. Nestes, de entre outros assuntos, Messiaen apresenta a sua maneira de pensar o tempo, relacionando conceitos de diversos autores, com destaque especial para os escritos de Tomás de Aquino e Bergson (Forte, 2002). Dos sete tomos que compõem o *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*, Messiaen (1994) divide o seu ‘pensar o tempo’ em cinco partes principais²⁷. Para Messiaen (1994), a ideia de tempo é concebida como uma intuição

como cantos primitivos, gritos repentinos, tons longos, vozes de alcance impossível cantando ao longe, uma igreja numa selva e sons de lançamento de foguetes (Drew, 2010).

²⁷ Partes principais: (i) tempo e eternidade; (ii) filosofia da duração; (iii) os dados da ciência; (iv) tempos sobrepostos; e (v) tempo *bergsoniano* e rítmica musical.

do movimento, uma medida temporal de um movimento (Taylor, 2010), defendendo que o tempo mede não apenas o movimento (Messiaen, 1994).

Tal como apresentado por Taffarello (2013), Messiaen adota na sua música a conceção de eternidade, mostrando que a mesma adquire uma grande importância no seu fazer musical, sobretudo a partir de duas características principais: imutabilidade e simultaneidade. Através destes dois conceitos, a música de Messiaen parece procurar tornar sensível sonoramente a eternidade (Taffarello, 2013). Dos seus trabalhos podemos destacar *Fête des belles eaux*²⁸ (1934), *Quatuor pour la fin du temps* (1941) e *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). *Fête des belles eaux* é um trabalho escrito para seis *ondes martenot*²⁹. Enquanto prisioneiro de guerra da Segunda Guerra Mundial, Messiaen compôs *Quatuor pour la fin du temps* para piano, clarinete, violino e violoncelo, estreada por Messiaen e três companheiros enquanto estavam detidos, e que se veio a tornar uma das grandes obras de câmara do século XX. Messiaen foi um dos primeiros compositores a aplicar técnicas seriais a outros parâmetros além do tom (como a duração, o registo e a dinâmica), nomeadamente em *Mode de valeurs et d'intensités*, escrita para piano solo (Toop, 1974). Segundo Messiaen (1994):

as durações, intensidades e ataques operam no mesmo plano dos tons; a combinação dos modos revela as cores das durações e da intensidade; cada tom com o mesmo nome tem duração, ataque e intensidade diferentes para cada registo em que aparece; a influência do registo na paisagem sonora quantitativa, fonética e dinâmica, e a divisão em três regiões temporais impregna a passagem com o espírito dos sons que os atravessam, criando o potencial para novas variações de cores (Messiaen, 1994: booklet).

Johanna Beyer (1888-1944) é uma compositora cujo trabalho é descrito como sendo como experimental, cru, espirituoso, extravagante e profético, tendo alguns dos trabalhos mais radicais e inovadores escritos durante a década de 1930, vários dos quais antecipam tendências futuras de composição (Hiser, 2009), nomeadamente o recurso à utilização de ruído e antecipando o minimalismo com recurso texturas estáticas e a processos rítmicos baseados em tons (Gann, 1997).

Grande parte do legado de Beyer está ligada ao trabalho *Music of the Spheres*, que escreveu em 1938 e concebeu como parte de uma ópera inacabada, *Status Quo*, sendo considerada a primeira peça para instrumentos eletrónicos escrita por uma compositora (Hiser, 2009). *Music of the Spheres* tem uma expressão simples e equilibrada que refletia os ideais de unidade e cooperação defendidos por Beyer,

²⁸ Trata-se de uma peça encomendada para a Exposição de Paris de 1937 e uma das primeiras composições escritas exclusivamente para instrumentos (Dingle, 2013).

²⁹ Instrumento musical eletrónico com teclado, criado em 1928 por Maurice Martenot, e que produzia um som ondulante com válvulas termiônicas de frequência oscilatória.

distinguindo-se pelo uso de uma dinâmica silenciosa e enfatizando o processo em vez de uma exploração mais rítmica (Kennedy & Polansky, 1996).

As origens da música concreta (*musique concrète*), música eletroacústica composta de sons gravados, são atribuídas a Pierre Schaeffer (1910-1995), que cunhou o termo em 1948. Na época Schaeffer e os seus colegas trabalhavam no *Studio d'Essai* em Paris exploravam formas pelas quais a tecnologia de gravação substituía os laços da composição com os modos tradicionais de desempenho e como a fonologia trazia sons pré-gravados do mundo exterior para o estúdio de gravação (Schaeffer, 1952; Palombini, 1993). Schaeffer (1952) descreveu os sons e a forma como ele imaginava trabalhar como uma sinfonia de ruídos, tendo gravado diversos sons de ambientes industriais e quotidianos, que armazenou na estação de rádio para uso durante a execução das peças sonoras.

No entanto, antes da definição de Schaeffer, um estudante egípcio no Cairo, Halim El-Dabh (1921-2017), compôs uma das primeiras músicas conhecidas de *tape music*³⁰ com recurso a um gravador de bobines, gravando sons de uma antiga cerimónia *Zaar*, e processou o material nos estúdios da Middle East Radio usando reverberação, eco, controlos de voltagem e regravação. A composição resultante, intitulada *Ta'abir Al-Zaar*³¹ (traduzido por *The Expression of Zaar*), foi apresentada em 1944 num evento de galeria de arte no Cairo (Ligeti, 2006; Burkhalter *et al.*, 2013). Isolado da música *mainstream* contemporânea na época El-Dabh descobriu de forma independente o potencial das gravações de som como matéria-prima para a composição de música. El-Dabh descreveu as suas atividades iniciais como uma tentativa de desbloquear o som interno das gravações e sentindo-se como um escultor que esculpe o som (Holmes, 2012). Yves Klein (1928-1962) é considerado como sendo um precursor da arte contemporânea europeia após a Segunda Guerra Mundial que desenvolveu uma intensa atividade para erguer um corpo criativo com uma lógica interna rigorosa, quer na complexidade das suas dimensões, quer na influência do curso de diversos eventos estéticos onde o criador se mostrou de suma importância (McEville, 1982; Bois, 2006).

Crosby (2014) assume que Klein procurou realizar uma arte puramente desmaterializada de cinzas e moléculas, de presença e espaço, e de sensibilidade e ambiente, tendo concebido as suas obras como gestos em direção a um reino de espaço ilimitado e plenitude espiritual a que chamou de imaterial. Nesta procura do imaterial numa arte desmaterializada, Klein encontra-a também no silêncio enquanto

³⁰ Neste trabalho assumimos o conceito de *tape music* conforme a descrição apresentada pelo maestro Leopold Stokowski (1882-1977) que a descreveu como sendo “música que é composta diretamente com som em vez de ser primeiro escrita em papel e depois feita para soar. Assim como o pintor pinta [a sua] imagem diretamente com as cores, o músico compõe [a sua] música diretamente com o tom (...)” (Taruskin, 2010: 193).

³¹ A composição, embora contenha elementos na melodia cantados pelas mulheres que conduzem o *Zaar*, é na verdade uma abstração de sons tradicionais, ou de um dos sons mais antigos da humanidade, a voz (Bradley, 2015).

algo que se refere metaforicamente a outro algo que está ausente ou deveria estar ausente, tendo composto segundo esta premissa a peça *Monotone Silence Symphony* (1947-1961) (Rush, 1999; Knapp, 2000; Daniels, 2016). Klein (2007) divide *Monotone Silence Symphony* em duas partes. A primeira, é um som único, contínuo, e a segunda é um tempo equivalente de silêncio, ou seja, uma parte sonora que prepara o ouvinte para transformar a experiência do silêncio em plenitude. Este díptico é a transposição exata da articulação entre o visível e o invisível. Uma monotonia que é a equivalência concetual e sonora da monocromia pictórica (Weitemeier, 2001; Klein, 2007). Este trabalho de Klein tem a duração de quarenta minutos, o tempo preciso para demonstrar o desejo de conquistar esse mesmo tempo. A abertura e o final desse som são cortados, o que provoca uma variedade de fenómenos sonoros estranhos que promovem a emotividade. Efetivamente, sem um começo nem um fim que sejam menos perceptíveis, *Monotone Silence Symphony* é libertada da fenomenologia do tempo, tornando-se algo fora do passado, presente e futuro, uma vez que, em tudo, não conhece nem nascimento nem morte, enquanto existir uma realidade física sonora (Klein, 2007). Para Klein (2007) a sinfonia que criou é sobre o silêncio e não sobre os sons durante sua apresentação (Barros, 2013). Klein defende ainda que o silêncio criado origina o acaso e, às vezes, a possibilidade de uma verdadeira felicidade, mesmo que apenas por um momento cuja duração é incomensurável (Weitemeier, 2001; Prot, 2012; Daniels, 2016).

Entre a vasta gama de obras e projetos que empreendeu, Pierre Schaeffer é reconhecido pelos seus trabalhos associados à música eletrónica e experimental, influenciado pelas criações de Russolo, e pelo seu papel no desenvolvimento de um género musical denominado música concreta (Prendergast, 2003). Schaeffer foi um dos mais visionários artistas do pós-guerra, através da criação de mosaicos de sons abstratos, divorciados da teoria musical convencional, tendo iniciado uma revolução sonora que ainda hoje se continua a repercutir por todo o panorama cultural contemporâneo, principalmente no espectro da música eletrónica (Palombini, 1993; Prendergast, 2003; Cobussen *et al.*, 2016).

Fundado em 1951, o *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) foi um estúdio sediado na sede da *Radiodiffusion-Télévision Française* em Paris. O GRM é o histórico grupo de música eletroacústica fundada pelos compositores Pierre Schaeffer e Pierre Henry e pelo engenheiro Jacques Poullin (Battier, 2007). Ainda segundo Battier (2007) este estúdio permitiu a Schaeffer continuar o desenvolvimento sua teoria da música concreta: uma música que usava sons gravados como material base para compor (Schaeffer, 1952). Schaeffer incentivou a escuta acústica, ouvindo os sons pelas suas qualidades acústicas e rítmicas sem saber ou tentar saber o que os origina. A fita magnética desempenhou um papel fundamental como meio de gravação e manipulação destas experiências.

Trabalhando com fragmentos encontrados de som com origem tanto musical ou ambiental, Schaeffer montou as suas primeiras peças de fita e colagens de ruído, A música eletrónica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações [88] sonoras às dinâmicas experimentais ■ Frederico Dinis

manipulados através de mudanças na frequência, duração e amplitude e que resultavam numa nova e radical interpretação da forma e da percepção da música (Camilleri & Smalley, 1998; Battier, 2007; Cobussen *et al.*, 2016). Entre os diversos trabalhos que desenvolveu destacam-se *Études de bruits* (1948), *Étude Pathétique* (1948) e *Suite pour 14 Instruments* (1949). Schaeffer em *Études de bruits* e *Étude Pathétique* antecipou o surgimento de técnicas de *scratching*, utilizadas muito mais tarde pelo *hip-hop*, recorrendo à remistura frenética de vozes *sampladas*. Já em *Suite pour 14 Instruments* transformou o som em texturas sonoras distorcidas até ficarem praticamente irreconhecíveis. Ao ter como ponto de partida objetos sonoros equivalentes a imagens visuais, Schaeffer alterou completamente os procedimentos da composição musical e fez com que a experiência da música concreta consista na construção desses objetos sonoros, não com o recurso a números e segundos do metrônomo, mas sim com pedaços de tempo arrancados do cosmos (Russcol, 1972).

O compositor Pierre Henry (1927-2017) está entre os nomes fundamentais do desenvolvimento da música concreta, tornando-se num dos primeiros músicos formalmente educados a dedicar suas energias ao meio eletrónico (Battier, 2007). Apesar do seu treino formal, iniciado no Conservatório de Paris, Henry tinha pouca consideração pelos instrumentos musicais tradicionais, preferindo experimentar em particular as fontes sonoras não musicais, nomeadamente através da incorporação de ruído ao processo de composição. Dos seus trabalhos destacam-se *La Noire à Soixante + Granulométrie* (1968). *La Noire à Soixante* data de 1961 e, na sua base, estão as 1.415 batidas de um metrônomo fixadas em 60 *bpm*, tendo também uma qualidade *OuLiPo*³², já que, a sua arquitetura desconstrutiva³³ é divertida. *Granulométrie* foi concluída em 1962, tratando-se de um estudo eletroacústico da voz de François Dufrene, onde as vocalizações do poeta sonoro são transformadas e reorganizadas num canto hipnotizante (Giner, 2000). Em 1968, Henry combinou as duas peças³⁴, colocando uma em cima da outra para criar *La Noire à Soixante + Granulométrie*. O trabalho de Schaeffer e Henry influenciou decisivamente um artista seu contemporâneo, John Cage, e também Brian Eno.

Importante foi também o trabalho de Daphne Oram (1925-2003) na experimentação de novos caminhos na música eletrónica. Oram começou a sua

³² *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que surgiu na França no ano de 1960 e que propõe a libertação da literatura, aparentemente de maneira paradoxal, através de constrangimentos literários. Alguns dos seus principais autores são Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino e Georges Perec, entre outros (Seaman, 2001).

³³ A peça cresce lentamente de quase nada a explosões estrondosas, enquanto arrasta consigo espaços de silêncio indutores de angústia. A faixa do metrônomo é constantemente modificada: as batidas são arrancadas, transformadas ou interrompidas por invasões de bateria, eletrónica e sons vocais 'silenciosos' (Battier, 2007).

³⁴ Esta abordagem artística simples deu origem a um trabalho claustrofóbico onde a solenidade do primeiro componente, prendendo a voz numa gaiola, soa como os gritos sem palavras de um homem, até o último suspiro, que tenta desesperadamente escapar de algo que poderia ser o próprio tempo (Giner, 2000).

carreira na radiodifusão no início dos anos 40 como engenheira de balanceamento da BBC no entanto, os seus interesses foram muito além de simplesmente equilibrar os níveis nos concertos de música clássica ou outras tarefas que desempenhava (Prendergast, 2003; Roads, 2015). Galvanizada pelos desenvolvimentos em andamento na tecnologia áudio, Oram dedicou grande parte de seu tempo a explorar novas formas de produzir sons sem recorrer à instrumentação tradicional enquanto também tentava expandir ainda mais os limites de como a música poderia ser composta particularmente através de meios eletrônicos, criando uma biblioteca de sons singulares e trabalhando em várias composições que fundiam elementos orquestrais com eletrônica ao vivo e manipulação de áudio (Fuller, 1994; Hutton, 2003; Richards, 2018). Oram experimentou gravadores e sons eletrônicos, e escreveu uma série de composições sonoras inovadoras de onde se destaca *Still Point*³⁵ (1950), uma peça de 30 minutos que recorria a uma fusão entre o som de uma orquestra dupla e sons instrumentais pré-gravados de discos de 78 rpm, em conjunto com manipulações ao vivo (Bulley, 2018). Semelhante às experiências desenvolvidas por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, foi o gravador de fita que se tornou o meio das experimentações de áudio de Oram e permitiu que fossem explorados novos domínios de possibilidades. Já que, tal como Oram referiu numa produção radiofônica da BBC:

Pegamos num som. Qualquer som. Grave-o e depois mude a sua natureza através de uma multiplicidade de operações. Grave em velocidades diferentes. Toque para trás. Adicione-o repetidamente. Ajuste filtros, ecos, qualidades acústicas. Combine segmentos de fita magnética. Por esses meios e muitos outros, podem-se criar sons que nunca ninguém ouviu antes. Sons que têm qualidades próprias indefiníveis e únicas. Uma sinfonia vasta e subtil que pode ser composta apenas com o barulho de um alfinete a cair. (...) É uma espécie de magia moderna. (*Private Dreams and Public Nightmares*, TX BBC Third Programme, 07/10/1957).

Em 1957, Oram foi contratada para gravar o drama de rádio *Amphytryon 38*. Usando um único oscilador de ondas, uma coleção de filtros caseiros e uma série de gravadores de fita Oram criou a primeira partitura totalmente sintética da BBC. Este trabalho chamou a atenção da BBC que lançou o *BBC Radiophonic Workshop* em 1958, numa parceria de Oram com outro engenheiro de gravação, Desmond Briscoe (Waller, 2016). Outra das obras mais significativas de Oram foi *Four Aspects* (1960), composta como parte de uma palestra e demonstração para o Festival de Edimburgo em 1959. Desenvolvida em colaboração com a compositora Thea Musgrave (1928-), *Four Aspects* tem oito minutos de duração e é uma exploração misteriosa da manipulação eletrônica de áudio, conjugada com camadas cativantes de *feedback* da fita (Potter, 2019). Trata-se de uma composição em fita que antecipa em 15 anos a abordagem e a atmosfera da obra-prima de Brian Eno, *Discreet Music* (1975). Em 1961,

³⁵ *Still Point* é considerada como sendo a primeira música escrita a manipular sons eletrônicos em tempo real, em oposição à introdução de material pré-gravado como um complemento a uma apresentação ao vivo (Hutton, 2003; Potter, 2019).

Oram colaborou também com o compositor Georges Auric para criar a banda sonora do filme *The Innocents*, de Deborah Kerr, e um ano depois terminou seu primeiro LP, *Electronic Sound Patterns* (1962).

Segundo Oram (1972) a abordagem à música eletrônica da altura aproximava-se de um mundo estranho onde os compositores se misturam com condensadores, os computadores controlam as semínimas e, talvez, a memória, a música e o magnetismo conduzam efetivamente à metafísica. Oram foi a primeira mulher a dirigir um estúdio de música eletrônica, o *BBC Radiophonic Workshop*, além de projetar e construir um instrumento musical eletrônico por conta própria, o *Oramics* (Fuller, 1994; Boon *et al.*, 2014). As suas técnicas pioneiras de manipulação de fitas tornar-se-iam comuns em instalações de edição sonora por todo o mundo e sua paleta sonora evocativa permanece como sendo uma inspiração primordial para sucessivas gerações de *DJs*, produtores e programadores.

Outra parte importante na história do início da *tape music* é o trabalho de Otto Luening (1900-1996) e Vladimir Ussachevsky (1911-1990), já que as suas primeiras experiências não recorreram a sons produzidos eletronicamente. Em vez disso, os dois compositores voltaram-se para a manipulação de sons instrumentais gravados (Ussachevsky & Luening, 1977; Holmes, 2012), compondo as suas primeiras peças usando apenas manipulações de fita (mudanças de velocidade, sons reversos, *splicing*) e reverberações, recorrendo a sons de flauta e de piano (Prendergast, 2003; Gluck, 2007). Tal como explicado por Luening (1980), esta manipulação foi possível já que tiveram a opção de trabalhar com sons naturais e ‘não-musicais’ (como o ruído do metro, espirros e tosses) ou ampliar o espectro sonoro dos instrumentos existentes e trazer novas ressonâncias do mundo existente dos instrumentos e vozes. Nesta escolha, os compositores escolheram a segunda opção. O primeiro recital público de *tape music* ocorreu num recital do *Composers Forum* organizado por Ussachevsky em 9 de maio de 1952 (Luening, 1980), sendo depois repetido em 28 de outubro no MoMA, em Nova York (McLean, 1978). Estas apresentações mostraram as capacidades criativas da *tape music* em conjunto com instrumentos clássicos, permitindo distorções, superposições, ecos e transformações de timbres fundidos com uma composição orquestral. (Holmes, 2012). O resultado foi um tipo de som estranho e completamente novo para a época (Ussachevsky & Luening, 1977).

Desafiando sempre o próprio conceito de música, John Cage (1912-1992) permaneceu na vanguarda do experimentalismo durante a maior parte de sua carreira, colaborando e influenciando gerações de compositores, escritores, dançarinos e artistas visuais. Defensor do acaso e da indeterminação na criação sonora, na música eletroacústica e no uso não *standard* de instrumentos musicais, Cage, teve como uma das suas inovações mais conhecidas e mais intrigantes o piano preparado, que acabou por se tornar num recurso de composição, quase banal, até o final do século XX (Cage, 1937; Cage, 1961; Pritchett, 1996; Nyman, 1999). Anos antes da invenção do sintetizador e do advento da música eletrônica, Cage estava na A música eletrônica ambiental: das primeiras composições musicais e experimentações [91] sonoras às dinâmicas experimentais ■ Frederico Dinis

linha da frente na exploração de fontes de som elétricas e eletrônicas, recorrendo à utilização de osciladores, gira-discos e amplificação para fins musicais (Perloff & Junkerman, 1994; Pritchett, 1996; Kahn, 1997; Nicholls & Cross, 2002; Bernstein & Hatch, 2010; Cobussen *et al.*, 2016).

Cage retoma o conceito de *musique d'ameublement*, proposto por Satie, e com influências do budismo zen, integra o silêncio nas suas composições, ligando-se assim a ambientes de quietude. Neste recurso ao silêncio, Cage procura concentrar a atenção dos ouvintes no som ambiente fora da performance instrumental, sendo que um dos trabalhos mais conhecidos e que assume esta abordagem é a sua composição *4' 33"*, de 1952 (Prendergast, 2003; Shultis, 2013).

4' 33" é marcada pela ausência deliberada de som e o pianista nada faz para além de estar presente, durante o período especificado pelo título da obra, tornando a peça numa espécie de axioma musical (Pritchett, 2009; Gann, 2010). O conteúdo da composição não é 'quatro minutos e 33 segundos de silêncio', mas antes toda a sonoridade ambiental que possa ser executada pelo público durante a execução da obra, tratando-se de um processo para despertar o espírito do público para a realidade da vida, tal como assume Barros (2013). Já Gann (2010) defende que se trata de uma peça silenciosa que é tão ressonante, com complexidades filosóficas, históricas e acústicas, quanto uma composição mais ruidosa. Nisto, assemelha-se aos *readymades*³⁶ de Marcel Duchamp com os quais o seu acolhimento tem sido frequentemente comparado, tal como defendem Cross (1999) e Roth & Katz (2014). Para Gann (2010: 10) *4' 33"* é uma das peças musicais escritas mais incompreendidas e, às vezes, também uma das mais bem entendidas das vanguardas, tendo sido um ponto de viragem lógico para o qual outros desenvolvimentos musicais conduziram e a partir dos quais novas evoluções surgiriam. O desafio desta obra para com as definições instituídas sobre a musicalidade e a performance musical fez desta abordagem um tópico relevante na musicologia e na constituição da arte da performance, na qual Cage ocupa um lugar proeminente, desde a sua colaboração no *Black Mountain College* (1933-1957), uma escola onde convergem as pedagogias da Bauhaus e de John Dewey a favor da arte enquanto experiência (Lochhead, 1994; Fetterman, 1996; Prendergast, 2003; Revill, 2014).

Outro trabalho primordial de Cage foi *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music* (1959). A ideia por trás deste trabalho era simples: Cage leu 90 histórias, onde a sua velocidade era determinada pela duração da história. Noutra sala, fora do alcance da audição de Cage, David Tudor (1926-1996), realizou diversas seleções de *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958) e tocou a fita pré-gravada de *Fontana Mix* (1958), ambas de Cage. A colaboração resultante é uma peça admirável de 'música' e uma excelente introdução às seguintes inovações

³⁶ Objetos industriais quotidianos, como uma pá de neve ou um secador de garrafas exibida como arte.

de John Cage (Holzaepfel, 2004). A convite de Lejaren Hiller (1924-1994) Cage escreve *HPSCHD* (1967) uma composição para cravo e sons gerados por computador, e relacionada com o campo da tecnologia de computação e com procedimentos casuais (Husarik, 1983; Heimbecker, 2008; Brooks, 2012). *HPSCHD* é composta por sete peças solo para cravo³⁷ e 52 fitas geradas por computador. Cage (1969) explica a peça da seguinte forma:

Solos de vinte minutos de um a sete cravos amplificados e de uma a cinquenta fitas e duas máquinas mono aurais amplificadas para serem usados no todo ou em parte em qualquer combinação com ou sem interrupções, [...] para fazer um concerto indeterminado de qualquer comprimento combinado tendo entre dois a cinquenta e nove canais com alto-falantes em volta do público. [...] Além de tocar o seu solo, cada cravista tem a liberdade para tocar qualquer um dos outros (Cage, 1969: 7).

HPSCHD foi apresentado ao vivo pela primeira vez em maio de 1969, na Universidade de Illinois, e a estreia³⁸ foi concebida como uma experiência multimédia imersiva (Husarik, 1983; Heimbecker, 2008). A performance não foi pensada como um evento estático, unidirecional, mas sim como um ambiente hipnótico, onde o público foi encorajado a entrar e sair do prédio, ao redor do salão e através da área de atuação (Cage, 1969).

Outra composição que explorou a componente performativa foi *Musicircus* (1967). Segundo Junkerman (1993), reforçado por Baofu (2012) e Rønningsgrind (2012), esta composição simplesmente convida os artistas a tocarem juntos³⁹. Segundo estes autores, isto resulta numa superposição em massa de muitas músicas diferentes, umas sobre as outras, conforme determinado pela distribuição do acaso, produzindo um evento com uma sensação especificamente teatral. Do trabalho de Cage podemos ainda destacar as composições *Child of Tree* (1975), *Inlets* (1977), *Empty Words, Part III: Live Teatro Lyrico Di Milano, 2 Dec. 1977* (1991) e *Il Treno* (1978). Da prática artística de Cage destacam-se ainda o desenvolvimento dos conceitos de música controlada pelo acaso ou aleatoriamente e de música experimental, música criada sem objetivo e de forma a despertar para a própria vida (Revill, 2014). Cage é

³⁷ Os solos de cravo foram criados a partir de peças processadas aleatoriamente por Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Gottschalk, Busoni, Schoenberg, Cage e Hiller, reescritas usando um programa de computador FORTRAN baseado nos hexagramas do *I Ching* (Livro das Mutações) (Husarik, 1983; Brooks, 2012).

³⁸ A performance apresentava cravos cujos sons foram capturados e amplificados, 208 fitas com sons gerados por computador e reproduzidos por 52 gravadores de fita e uma grande variedade de projetores de filmes e slides usados para projetar 6400 slides e 40 filmes em telas retangulares e uma tela circular (Husarik, 1983; Heimbecker, 2008).

³⁹ A primeira apresentação de *Musicircus* incluía a presença de vários artistas e grupos num grande espaço, que começariam e parariam de tocar em dois períodos de tempo específicos, com instruções sobre quando deveriam tocar individualmente ou em grupos, dentro desses dois períodos (Baofu, 2012; Rønningsgrind, 2012).

um dos grandes visionários da música do século XX, que influenciou muitos dos atuais artistas contemporâneos.

Outro dos compositores importantes, também controverso, do século XX e princípio do século XXI é Karlheinz Stockhausen (1928-2007), conhecido pelo seu trabalho inovador na música eletrônica, na composição de música aleatória e na espacialização musical (Maconie, 2005; Roads, 2015). As composições mais influentes de Stockhausen variam muito no estilo e nos meios, e atestam os seus interesses associados à ciência, à tecnologia, à religião, à cosmologia e ao misticismo. As suas obras instrumentais e vocais das décadas de 50, 60 e 70 exploram diferentes formas de métodos de extrapolação de séries e estruturas matemáticas, como as séries de *Fibonacci*, para determinar frequências, ritmos, articulações e estruturas formais maiores (Kramer, 1973; Wörner, 1977; Kohl, 1982; Peters & Schreiber, 1999; Maconie, 2005; Roads, 2015; Mazzola *et al.*, 2016; Cobussen *et al.*, 2016). Stockhausen via a espiritualidade e a religião como significativas na sua abordagem à composição **ao procurar direcionar a atenção para longe do ‘eu’, focando-a no divino**. Este foco em seriar todos os elementos da música proporcionou uma conexão além de si mesmo (Peters & Schreiber, 1999). Destacamos assim três obras: *Gesang der Jünglinge* (1955), que combina os fonemas desordenados de um texto de origem bíblica com um esquema metodicamente elaborado com emendas (Peters & Schreiber, 1999), *Hymnen* (1966), que mistura vários hinos nacionais com estruturas complexas de sons eletrônicos (Maconie, 1998), e *Stimmung* (1968), onde um grupo de cantores entoam vários nomes místicos para a harmonia conjunta da peça (Brunner, 2008).

Stockhausen foi também muito ativo na espacialização sonora nas apresentações das suas composições promovendo uma “**performatividade do som**” (Harbison, 2019). Neste sentido, *Stimmung* foi apresentada na Gruta de *Jieta*, no Líbano, sendo que para assistir à apresentação o público caminhou durante 20 minutos desde a entrada da gruta até à caverna interior onde a performance aconteceria. Enquanto caminhavam por estalagmites e estalactites os participantes escutavam *Stimmung*, tocada suavemente por cento e oitenta altifalantes que estavam ocultos no espaço. Na vasta caverna, que tinha um tempo de reverberação de oito segundos, o som podia ser pensado para viajar de um altifalante para outro por várias centenas de metros (Tout, 2010). Em 1995 Stockhausen estreou *Helikopter-Streichquartett* (*Helicopter String Quartet*) uma das suas peças mais conhecidas, mas também uma das mais difíceis de apresentar já que a mesma incluía um quarteto de cordas, quatro helicópteros e respetivos pilotos, equipamento de som e de vídeo, e técnicos (Espinosa, 2009). Apesar da complexidade da apresentação esta tratou-se de uma das primeiras ações performativas na história a levantar voo, tendo as nuvens como palco (Torvinen & Välimäki 2019), e que usou os helicópteros como meras fontes de som (Niebisch, 2012). Combinando uma aguçada sensibilidade para as realidades acústicas e possibilidades sonoras com recurso a métodos de composição rigorosos

e sofisticados (Maconie, 1998; Essl, 2007; Tissot, 2008), Stockhausen continua a ser uma das personalidades musicais mais inovadoras de todos os tempos.

Na esteira de Oram, Else Marie Pade (1924-2016) foi uma das pioneiras da música eletrônica na Dinamarca. Em 1952, Pade descobriu os meios pelos quais poderia criar o seu universo sonoro e o impulso veio de uma transmissão na Rádio Dinamarca sobre Pierre Schaeffer, tendo trabalhado com o próprio Schaeffer, além de Karlheinz Stockhausen (Bruland, 2001). Ao mesmo tempo que invocava os seus próprios mundos eletrônicos da imaginação e da engenharia, também manifestava uma sensação de silenciosa admiração e trepidação para com o mundo nas suas composições. Como Pade explica “os sons externos tornaram-se música concreta e à noite eu podia imaginar que as estrelas, a lua e o céu emitiam sons que se transformavam em música eletrônica” (Neset, 2013: 30). Pade defende que o recurso à música concreta e à música eletrônica como meio de comunicação se deve, em grande parte, às possibilidades de manipular os diferentes timbres (cores sonoras) de forma a fazer corresponder exatamente ao que de ouve dentro da cabeça, sendo uma manipulação semelhante a adicionar um eco ou qualquer outro efeito especial a um som (Kirkegaard, 2014).

Como exemplos do seu trabalho podemos destacar *Syv Cirkler* (1958), *Lyd & Lys* (1960) e *Faust Suite* (1962) onde Pade explora o conceito de “universo sonoro interno” (Rasmussen, 1995). *Syv Cirkler*⁴⁰ (*7 Circles*) é uma constelação de sons eletrônicos compostos por camadas de tons sinusoidais (Bak, 2009). *Faust*, recorre a sons concretos e a sons gerados eletronicamente, sendo que estes últimos estão em primeiro plano, existindo ainda sons manipulados e vozes humanas audíveis no conjunto de sons do trabalho, procurando atingir assim diferentes estados de consciência (Søndergaard, 2019).

O surgimento da música eletrônica na década de 50 foi outro exemplo da capacidade da cultura musical de se reinventar através de novas abordagens de instrumentação, estilo e estrutura (Rodgers, 2010). Outra das compositoras que foi fundamental para este período foi Pauline Oliveros (1932-2016) através da sua exploração sistemática de sons eletrônicos e de uma forma diferente de composição (Miles, 2008; Cobussen *et al.*, 2016). Enquanto a maioria dos compositores desta época estavam a cortar e juntar materiais, Oliveros procurava uma forma de improvisar com a eletrônica, recorrendo a tons diferentes entre osciladores e esta foi a forma como compôs a sua música inicial (Linfante, 1984; Pasler, 1993; Lange, 2008; Miles, 2008; Cobussen *et al.*, 2016).

⁴⁰ *Syv Cirkler* foi inspirado pela visita que Pade efetuou à Exposição Mundial de 1958 em Bruxelas e onde a experiência de visitar o pavilhão projetado por Le Corbusier e *Poème Électronique* de Varèse a deixou particularmente sensibilizada (Bak, 2009).

Oliveros não recorreu à utilização de *loops* deixando a fita a rodar por tanto tempo quanto esta tinha. Nas mãos de Oliveros, o gravador tornou-se um instrumento de performance, deixando de ser apenas um dispositivo de gravação (Oliveros, 2004; Oliveros, 2012). As suas técnicas de composição foram compiladas no seu ensaio *Tape Delay Techniques for Electronic Music Composition*, de 1969, e podem ser observadas nos trabalhos *Four Electronic Pieces, 1959-1966* (1959-1966) e *I of IV (1966)/in New Sounds in Electronic Music* (1967) (Setar, 1999; Lange, 2008). Em 1974, Oliveros publicou uma das obras mais importantes da sua carreira, o seminal *Sonic Meditations*, que rompeu radicalmente com as tradições da música ocidental. Assim, em vez de usar uma notação musical padrão, a composição consistia em vinte e cinco instruções em prosa, variando de uma frase a alguns parágrafos e que apresentavam estratégias para escutar. O exemplo seguinte, de *Sonic Meditation X*, ilustra o caráter geral da peça:

Sente-se em círculo com os olhos fechados. Comece a observar a sua própria respiração. Gradualmente, forme uma imagem mental de uma pessoa sentada no círculo. Cante um tom longo para essa pessoa. Em seguida, cante o tom que a pessoa está a cantar. Mude a sua imagem mental para outra pessoa e repita o processo até que tenha contactado todas as pessoas do círculo uma ou mais vezes (Oliveros, 1974: 4).

Uma característica marcante do seu trabalho era o fascínio por sons longos e contínuos, como os *drones* de motores, luzes fluorescentes e ruídos nas estradas. Oliveros descobriu que, através de processos de relaxamento, poderia ouvir mais de perto estes *drones*, e que esse relaxamento também ajudava a obter informações sobre a fenomenologia da própria escuta. No espírito de uma nova sensibilidade, Oliveros interessou-se por formas de meditação que aumentam a consciência, formas estas que poderia aplicar também à criação e à audição de músicas com um efeito profundo (Toop, 1995; Miles, 2008). Oliveros continuou este trabalho que, na década de 1980, deu origem a uma filosofia estética referida como *Deep Listening*. *Deep Listening* redefine a escuta como sendo uma arte em si, implicando a audição como o principal órgão dos sentidos, e que pode ser resumida da seguinte forma:

Deep Listening é escutar de todas as maneiras possíveis o que é possível de ouvir, não importa o que estejam a fazer. Esta escuta intensa inclui os sons da vida quotidiana, da natureza ou dos próprios pensamentos, assim como os sons musicais. Deep Listening representa um estado elevado de consciência e conecta-se a tudo o que existe. (Oliveros, <https://www.deeplistening.rpi.edu/deep-listening/>).

Alguns dos conceitos⁴¹ centrais de *Deep Listening* são incorporados não só em *Sonic Meditations*, mas também nos trabalhos *The Roots of the Moment* (1988) e *Deep Listening* (1989), este último com a colaboração de Stuart Dempster e Panaiotis

⁴¹ Estes conceitos incluem a perceção sem julgamento, o desenvolvimento da empatia através da escuta, a criação de relações sociais não hierárquicas na produção musical, o uso expandido de formas intuitivas de perceção interna e externa e novos entendimentos da sensualidade e do corpo (Oliveros, 2005).

(McMullen, 2010; Juett, 2010). Iannis Xenakis (1922-2001) não foi apenas um dos compositores mais influentes desde a Segunda Guerra Mundial, mas também talvez o mais versátil e inovador, ao criar uma série de obras importantes e destacadas que espelham as circunstâncias técnicas e estéticas do seu tempo (Xenakis *et al.*, 1987; Prendergast, 2003; Cobussen *et al.*, 2016). Segundo Robindore (1996) a mistura peculiar entre um modernismo de futuro e um primitivismo barulhento e violento atraíam fortemente as suas atenções na década de 1960, existindo um paralelismo entre o seu trabalho e elementos experimentais da música popular, particularmente no que diz respeito ao recurso a tecnologia e a som de alta densidade/alta amplitude, estimulados por luzes. O mesmo autor argumenta que, ao longo da sua vida, como exemplificado nas suas obras eletroacústicas, Xenakis procurou estender os limites do pensamento musical, ideia esta corroborada por Di Scipio (1998) e Prendergast (2003). A abordagem de Xenakis dá muita importância ao espaço (Meric, 2011), não apenas como um recipiente de sons, mas também como resultado estético já que, geralmente, constrói estruturas musicais espaciais (Harley, 1994; Beilharz, 2004; Sterken, 2007; Muecke & Zach, 2007). Como o próprio Xenakis assume:

A música não é uma linguagem. Toda peça musical é como uma rocha complexa, formada por sulcos e desenhos gravados por dentro e por fora, que podem ser interpretados de mil maneiras diferentes, sem que uma única seja a melhor ou a mais verdadeira. Em virtude desta múltipla explicação, a música inspira todo tipo de imaginação fantástica, como um catalisador de cristal. (Xenakis, 2006: 261).

Neste sentido, o compositor defende uma importante mudança na conceção musical, que pouco a pouco ganhou terreno durante o século XX. Quando refere a que “a música não é uma linguagem” Xenakis assume-se contra a ideia de que a música só pode ser estruturada e concebida dependendo de um eixo temporal e cronológico. Meric (2011) defende que, tal como a linguagem, a música deve ser uma sucessão de entidades, de fenómenos bem definidos, podendo-se usar estas entidades para estabelecer um sentido global do trabalho musical. Tomando uma rocha como exemplo, Xenakis inverte os papéis e a situação. Assim, a peça torna-se a entidade constitutiva e fundamental. Ainda segundo Meric (2011), uma rocha é uma entidade que não pode ser destruída e para a qual não podemos olhar para dentro. As entidades que constituem essa rocha (átomos, moléculas) não podem ser percebidas pelo olho humano. Tal como Xenakis assume, esta rocha só pode ser compreendida de formas efémeras e frágeis, e em diversos espaços (sonoros, visuais e arquitetónicos). Estes são espaços onde cada elemento do público pode construir o trabalho e a experiência percetiva de uma forma diferente, podendo-se assumir que a música e os seus significados emergem do confronto entre os diferentes espaços dinâmicos e a escuta (ou imaginação) (Sikiaridi, 2003; Beilharz, 2004; Sterken, 2007; Muecke & Zach, 2007), indo de encontro à definição de música eletrónica ambiental por nós aqui assumida enquanto música para lugares liminares, reais ou imaginários. Para Xenakis estes espaços instáveis, densos ou complexos, são interdependentes, confrontando-se, sendo construídos enquanto espaços percetivos globais, tal como

se pode depreender pelo conjunto de trabalhos que desenvolveu e que intersectam a música e a arquitetura (Sterken, 2007; Muecke & Zach, 2007), nomeadamente *Metastaseis B* (1953-4), *Concret PH* (1958), *Polytopes* (1967-1978) e *Kraanerg* (1968).

Estreado no Festival Donaueschingen de 1955, *Metastaseis B* foi escrito depois terminar os seus estudos com Olivier Messiaen. *Metastaseis B* foi inspirado pela combinação de uma visão *Einsteiniana* do tempo e pela memória de Xenakis dos sons da guerra, tendo sido estruturado segundo as ideias matemáticas por Le Corbusier. Xenakis procurou conciliar a perceção linear da música, enquanto conjunto de sons ordenados no tempo, com uma visão relativista do tempo (Solomos, 2001; Harley, 2004). *Concret PH* é uma peça de música concreta criada originalmente para o Philips Pavilion, pavilhão projetado por Xenakis enquanto assistente de Le Corbusier, e ouvida quando o público entrava e saía do pavilhão, enquanto que, no seu interior era tocada a peça *Poème Électronique* de Edgard Varèse. O título da peça deriva da junção do termo *Concret*, enquanto música concreta, e betão armado, elemento constituinte do espaço de apresentação, e *PH* de paraboloides hiperbólicos (*paraboloïdes hyperboliques*) uma superfície quadrática matemática (Valle et al., 2010). Com dois minutos e meio de duração e focado principalmente na densidade, a única fonte sonora é o som de carvão a queimar, cortado em fragmentos de um segundo, com inúmeras transposições e *overdubs* (Meric, 2005). Tal como referido por Roads (2001) trata-se de uma textura granular na qual Xenakis cria um *continuum* com recurso a uma ligeira manipulação, utilizando o *splicing*⁴². Xenakis descreveu a construção da peça da seguinte forma:

Comece com um som composto de muitas partículas e veja como é possível fazê-lo mudar impercetivelmente, crescendo e desenvolvendo-se, até que resulte num som totalmente novo. Isto desafiava a maneira usual de trabalhar com música concreta. A maior parte da música concreta que foi produzida até à criação de *Concret PH* está cheia de muitas mudanças bruscas e seções justapostas sem transições. Isto aconteceu porque os sons gravados originais usados pelos compositores consistiam num bloco de um tipo de sonoridades, depois um bloco de outro, e não se estendiam para além disso. Eu procuro um som extremamente rico que tenham uma longa duração, mas com muita mudança e variedade internas. Além disso, exploro um conjunto de sons extremamente fracos, grandemente amplificados. Geralmente, não há alteração eletrónica do som original, pois uma operação como a filtragem diminuiu a riqueza. (Xenakis, 2004: 64-65).

Fundindo os termos gregos antigos *poli* (muitos) e *topos* (lugar), Xenakis cunhou um neologismo para designar um conjunto de criações espaciais que misturavam som, luz, cor e arquitetura durante apresentações ao vivo. *Polytopes* (1967-1978) podem ser considerados o resultado dos interesses e aptidões de Xenakis e da experiência adquirida no trabalho desenvolvido com Le Corbusier, e também o ponto de partida para outras investigações contemporâneas em performances multimédia

⁴² *Splicing*: alteração da velocidade da fita magnética e mistura.

e ambientes imersivos (Harley, 1998; Sterken, 2001). Os *Polytopes*⁴³ estão intimamente ligados a uma arquitetura específica ou a um sítio arqueológico e adicionam um sistema de coordenadas cartesianas composto por pontos de som (altifalantes) ou de luz. A partir dessas entidades axiomáticas Xenakis constrói figuras ou volumes com música e luz, iniciando assim uma procura por uma formalização paralela através de diferentes *media* (Harley, 1998; Oswald, 2002; Luque, 2009). Os componentes deste conjunto diacrónico, a síntese e a atribuição de sentido, são tratados de forma independente dependendo do espectador, que se torna também intérprete. Já a peça *Kraanerg* (1968) está associado à luta do cérebro do homem e aos obstáculos (in)termináveis que existem ou que ele mesmo cria (Xenakis, 1969), e a peça é construída a partir de blocos de material que alternam entre a fita magnética e ensemble ao vivo, a fazer lembrar *Deserts* (1954) de Varèse (Harley, 2002). No final do século XX e no início do novo século Xenakis compôs dois trabalhos que têm por base os conceitos defendidos nos trabalhos que apresentámos anteriormente, nomeadamente, *La Légende d'Eer* (1995) e o seminal *Xenakis: Electronic Music* (2001). Além da intersecção entre música e a arquitetura, Xenakis era um adepto da visão de Wagner (Özcan, 2013), defendendo que o teatro grego seria também uma experiência total, numa aproximação ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*⁴⁴) de Wagner, já que não se limita aos sentidos do ouvido ou da visão, mas também ocorre na esfera do pensamento (Vagopoulou, 2005).

Produzindo um corpo de trabalho reduzido, mas inovador, e possuidor de uma sensibilidade musical, Tod Dockstader (1932- 2015) foi um dos principais compositores da música concreta dos EUA, criando paisagens sonoras eletrónicas que incorporavam drama e mistério genuínos, partindo de sons encontrados (*found sounds*) no seu ambiente, capturando-os em fita e manipulando-os de várias formas (Butts, 1996). Dos seus trabalhos podemos destacar *Eight Electronic Pieces* (1961), *Apocalypse* (1961) e *Quatermass* (1964), trabalhos onde o ouvinte é convidado a escutar o som à medida que este emerge na sua materialidade, um som onde o presente se torna o futuro através do passado. *Eight Electronic Pieces* reflete a capacidade de Dockstader em recolher e manipular diversos sons interessantes. Já *Apocalypse* movimenta-se por fronteiras mais sombrias e cultiva uma série de ambientes que, na altura, tinham poucos precedentes na comunidade eletrónica e se aproximavam a uma natureza algo alienígena. *Quatermass* é considerado como sendo a sua obra prima, resultado de uma acumulação de mais de 125 horas de material da sua biblioteca sonora, tornando-se num dos clássicos intemporal da música

⁴³ O *Polytope of Persepolis* ocorreu nas ruínas do templo de Dário no deserto iraniano em 26 de agosto de 1971. O *Polytope of Cluny* foi inaugurado em outubro de 1972 nos banhos romanos de Cluny, em Paris. Em 1978, Xenakis apresentou o *Polytope of Mycenae* nas ruínas de Micénios, na Grécia (Harley, 2004).

⁴⁴ Apesar de o termo *Gesamtkunstwerk* ter sido usado por Wagner em dois ensaios, *Das Kunstwerk der Zukunft* (*A Obra de Arte do Futuro*) e *Die Kunst und die Revolution* (*Arte e Revolução*), em 1849, o termo foi desenvolvido pelo escritor e filósofo Alemão Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, no ensaio *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827).

eletrônica e da *tape music* (Butts, 1996; Bhauggerutty, 2018). As criações Dockstader refletem o seu crescente domínio do estúdio e suas infinitas possibilidades com recurso a diferentes técnicas. Rotulada como som organizado, a construção e manipulação de fragmentos de áudio efetuada por Dockstader evitava a harmonia e o ritmo, que normalmente definem a música, e a sua abordagem através da progressão, do equilíbrio e da dinâmica espacial afastam-se das experiências mais próximo do ruído que eram desenvolvidas pela maioria dos seus colegas.

O compositor Jean-Claude Risset (1938-2016) foi um dos fundadores da música computacional, tendo sido fundamental para a estabelecer como um meio significativo e importante (Wienecke, 1979). A intensa preocupação de Risset com a natureza do timbre e a continuidade que pode ser estabelecida entre sons naturais e sintéticos abriu novas vias de exploração criativa, estendendo-se não só ao processamento digital de fontes acústicas, mas também à síntese de material a partir dos seus primeiros princípios (Manning, 2004). Dos trabalhos desenvolvidos por Risset destacamos *Prélude-Fantaisie pour Orchestre* (1963), *Musique pour la pièce "Little Boy"* (1968). *Prélude-Fantaisie pour Orchestre* foi uma peça composta para orquestra que, não só confirmou o interesse de Risset pelo som e pelo timbre, mas reforçou também sua ânsia por novas matérias primas, além de sons instrumentais, e a exploração dos recursos musicais de um novo 'instrumento', o computador. *Musique pour la pièce "Little Boy"*, composta para uma cena da peça *Little Boy* de Pierre Halet, oferece uma grande variedade contrastada de imagens unificadas com um contexto de programação teatral e que desenvolve uma pintura tonal 'expressionista' altamente imaginativa (Schwartz, 1975).

Delia Derbyshire (1937-2001) é outro dos nomes importantes da música concreta e da *tape music* tendo começado a trabalhar no *BBC Radiophonic Workshop* de Londres em 1962, local onde combinou a sua formação em música e matemática para escrever músicas compostas exclusivamente por meios eletrônicos e padrões matemáticos, partindo de *found sounds* e criando paisagens sonoras etéreas (Brend, 2012; Butler, 2014; Leonard, 2014; Winter, 2015; Morgan, 2017; Winter, 2017; Niebur, 2018; Butler, 2019). Derbyshire é a compositora do tema de abertura da série *Doctor Who* (1963) e do seu enorme corpo criativo destacam-se ainda os trabalhos com Barry Bermange *Inventions For Radio* [*The Dreams* (1964), *Amor Dei* (1964), *The Afterlife* (1965) e *The Evenings of Certain Lives* (1965)] e, inserida no coletivo *White Noise, An Electric Storm* (1969).

Doctor Who foi um dos primeiros temas de televisão a ser feito integralmente com recurso à eletrônica⁴⁵ (Butler, 2014). Todas as peças constituintes de *Inventions For Radio: The Dreams, Amor Dei, The Afterlife e The Evenings of Certain Lives* foram

⁴⁵ Cada nota foi criada como um pedaço separado de fita e cada pedaço foi então cortado para criar o ritmo e as melodias. A remistura final foi feita reproduzindo as várias partes da fita e esperando que as mesmas estivessem sincronizadas do começo ao fim (Leonard, 2014; Winter, 2015).

compostas por dois elementos: (i) colagens de entrevistas de pessoas comuns, falando sobre diferentes temas existenciais e espirituais (sonhos, Deus, morte e vida após a morte); e (ii) música eletrônica ambiente composta por Derbyshire. Desta forma, as peças estavam explicitamente relacionadas com a vida dos vários narradores e a música eletrônica servia como uma paisagem sonora que destaca o tema, tal como defendem Holmes (2012), Winter (2015), Niebur (2018) e Butler (2019). *An Electric Storm* revela uma sonoridade que é, ao mesmo tempo, futurista e inevitavelmente datado, funcionando como um instantâneo sonoro de uma época passada do som e da tecnologia de gravação⁴⁶ (Marshall, 2008).

Compositor de música experimental e criador de instalações sonoras Alvin Lucier (1931-2021) é influenciado pela ciência, explorando as propriedades físicas do som em si, nomeadamente a ressonância de espaços, a interferência de fase entre afinações e transmissão de som através de meios físicos (Sitsky, 2002; Davis, 2003; Curtis, 2012). Do seu trabalho destacamos *North American Time Capsule* (1966), *I Am Sitting in a Room* (1969), *Music On A Long Thin Wire* (1977), *Crossings* (1982), *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (1973–74) e *Clocker* (1978). Em *North American Time Capsule* (1966) Lucier utiliza um protótipo de vocoder para isolar e manipular elementos da voz (Cox, 2012). Já *I Am Sitting in a Room* enquadra-se numa obra de arte sonora onde Lucier grava a sua voz lendo um texto e, em seguida, reproduz a gravação na sala, regravando-a novamente. Esta nova gravação é então reproduzida e regravada, e este processo é repetido. Como todos os espaços têm ressonâncias e frequências próprias o efeito final é que certas frequências são enfatizadas à medida que ressoam no espaço, até que, eventualmente, as palavras se tornam incompreensíveis e são substituídas pelas harmonias ressonantes puras e pelos tons do próprio espaço (Warde, 2000; Burns, 2002; Vandsoe, 2012). Strickland (1993), Burns (2002) e Rogalsky (2010) consideram esta obra como sendo uma das melhores composições de *tape music* minimal apesar da repetição e nos meios limitados da altura em que foi composta, graças à conversão do ambiente criado por módulos de voz em frequências de *drones*, e onde Lucier uniu os principais componentes estruturais da música minimal em geral. O texto falado e gravado por Lucier (1969) na peça descreve o processo do trabalho:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a

⁴⁶ Trata-se de um trabalho que reúne improvisações com recurso a inúmeras edições de fita e que representa as reminiscências de um mundo que existia antes do surgimento do sintetizador, quando um *sample* era um pedaço de fita de gravação delicada e habilmente unida no lugar (*An Electric Storm, linear notes*, Island Records, 1969).

way to smooth out any irregularities my speech might have.⁴⁷ (Lucier, 1969, from the score of “I am sitting in a room”).

Music On A Long Thin Wire é uma peça sonora criada com recurso a um fio de piano. Este é amarrado através de uma sala e ativado por um oscilador amplificado e ímanes em cada extremidade, produzindo tons e sons variáveis⁴⁸ (Lucier, 1992). Lucier continuou a explorar fenómenos acústicos e a perceção auditiva em trabalhos como: *Crossings* (1982), onde os sons surgem através de uma onda sinusoidal cada vez maior produzindo batidas de interferência; *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (1973–74), em que os tons de interferência entre as ondas sinusoidais criam “vales” de som e silêncio; e *Clocker* (1978) onde recorre à utilização de biofeedback e reverberação. A influência do seu trabalho pode ser encontrada em trabalhos de autores posteriores, nomeadamente no trabalho seminal de William Basinski *The Disintegration Loops* (2004) ou nas composições mais minimalistas de Autechre.

Outro dos nomes importantes do experimentalismo sonoro desta altura e uma das maiores influencias na evolução da música eletrónica foi o compositor minimalista Terry Riley (1935-), reconhecido pela introdução da repetição em peças sonoras e pela experimentação com recurso a *loops* e sistemas de *delay* em fita, numa abordagem musical abertamente espiritual (Warburton, 1988; Mertens, 1983; Potter, 2002; Chessa, 2005). Usando abordagens sistémicas e recorrendo a variações de notas musicais até atingir o auge da peça, Riley compôs as suas peças tendo em conta contextos espirituais, tal como Cage, com o objetivo de desenvolver vários tipos de sentimentos e experiências rituais (Toop, 1995). Dos seus trabalhos destacamos *In C* (1968), *A Rainbow in Curved Air* (1969) e *Persian Surgery Dervishes* (1972). *In C* trata-se de uma peça construída a partir de 53 padrões separados, tornando-se numa composição de referência já que criava uma nova forma musical preparada a partir de excertos repetitivos entrelaçados, tendo sido criada com a intenção de ter um número infinito de possibilidades interpretativas (Haack, 1999; Carl, 2009; Reed, 2011). Já os padrões cíclicos da música e a atmosfera etérea de *A Rainbow in Curved Air* antecederam o surgimento do conceito de música eletrónica ambiental por vários anos, resultando das mudanças de timbre nos sintetizadores e órgãos e apresentando seções contrastantes que se tornaram a estrutura básica das suas obras posteriores (Mertens, 1983; Potter, 2002; Chessa, 2005). Esta peça hipnótica integra repetição, improvisação, *drones*, *ragas* indianas clássicas, afinações alternativas e eletrónica.

⁴⁷ Tradução: Estou sentado numa sala diferente daquela em que você está agora. Estou a gravar o som da minha voz falada e vou reproduzi-la na sala repetidamente, até que as frequências ressonantes da sala se reforcem de modo que qualquer semelhança com minha voz, talvez com exceção do ritmo, seja destruída. O que você vai ouvir então, são as frequências ressonantes naturais da sala articuladas pela voz. Eu considero esta atividade não tanto como uma demonstração de um facto físico, mas mais como uma forma de suavizar quaisquer irregularidades que minha voz possa ter.

⁴⁸ Lucier (2005) admitiu que o fio fino e longo foi usado apenas para evitar a aparência de uma experiência de laboratório em favor de uma aparência mais escultórica, já que um fio curto e fino teria funcionado bem.

Duas apresentações ao vivo do início dos anos 70, em Los Angeles e em Paris, resultaram no álbum *Persian Surgery Dervishes* (1972), um trabalho de música minimal meditativa, que antecipava as sonorizações mais *trance*, e uma experiência de audição em constante evolução (Potter, 2002). Potter (2002) e Glover (2013) defendem que *In C* é o ponto de partida do lançamento do movimento minimalista na música e que em *A Rainbow in Curved Air* sobressaem as semelhanças entre o minimalismo e a *space music*. Neste sentido, os ciclos mínimos repetidos influenciam indubitavelmente quer os *loops* em fita de Brian Eno, quer os sequenciadores dos *Tangerine Dream*.

Aluno de Stockhausen, Jorge Peixinho (1940-1995) foi um dos mais importantes compositores portugueses do século XX, tendo tido um papel fundamental na atualização do panorama musical do país entre 1961 e meados da década de 1980, não apenas através da sua atividade criativa, mas também enquanto divulgador, ensaísta e intérprete. A sua obra, em que se deteta uma progressiva evolução estilística, conjuga com uma crescente originalidade a flexibilidade da ideia ou da execução musical e o rigor da escrita (Carvalho, 1978; Azevedo, 1998; Machado, 2002; Ferreira, 2006; Teixeira, 2006; Assis & Delgado, 2010; Barros, 2013). Sobre a sua obra musical Peixinho afirmou (Machado, 2002):

O objetivo da minha música é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de “atmosfera sonora onírica”, na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade (Machado, 2002: 21-22).

Na obra de Peixinho, a crescente influência de Stockhausen é detetável a partir de 1963, culminando na acentuada componente aleatória da peça de 1968 *Euridice Re-amada* (Azevedo, 1998; Teixeira, 2006). Peixinho compõe, em 1978, *Elegia A Amílcar Cabral*⁴⁹, uma peça composta por doze tons de uma onda sinusoidal, que de desviam um caminho estreito e, às vezes, doloroso até chegar finalmente a um fim abrupto (Teixeira, 2006; Assis & Delgado, 2010).

Olly Wilson (1937-2018) é um dos nomes mais importantes da composição de música eletrónica ao aproximar-se do serialismo de 12-tons proposto por Schoenberg, destacando-se ainda pelos diálogos que promoveu entre voz e sons eletrónicos e por ter recebido o primeiro prémio da *International Electronic Music Competition no Dartmouth College*, em 1968, a primeira competição dedicada à música eletrónica (Southern & Wilson, 1978; Tanner, 1999). Com recurso a estilos e técnicas de vanguarda na sua música Wilson mostrou nas suas composições uma

⁴⁹ Obra dedicada ao activista pela independência africana Amílcar Cabral (Teixeira, 2006).

predileção por procedimentos formais não ortodoxos e combinações instrumentais que eram resultado da sua diversidade musical como músico profissional de jazz e de orquestra, trabalhando com música eletrónica durante a fase inicial deste género musical (Southern & Wilson, 1978; Schrock, 1989; Tanner, 1999; Floyd Jr, 2001). Das suas obras destacamos numa primeira fase *Piano Piece* (1969), *Spirit Song* (1973), *Echoes* (1974) e *Sometimes* (1976). *Piano Piece* (1969) é uma composição escrita para piano preparado e fita estéreo, onde Wilson concebe um ensaio musical onde cria um diálogo musical entre um piano acústico e o som eletrónico (Wilson, 1996). Em 1973 compõe *Spirit Song*, uma peça para *mezzo* soprano, coro feminino, orquestra parcialmente amplificada e coro gospel. Encomendada pela Oakland Symphony esta **peça reencena o desenvolvimento do espiritual negro dos ‘gemidos’ e ‘gritos’ sem palavras** que os africanos escravizados traziam para o Novo Mundo (Wilson, 1996). Já *Echoes* (1974) é um dueto para fita e clarinete onde Wilson sintetiza deliberadamente sons sustentados do clarinete para a fita e onde a música do clarinetista ao vivo entra e sai desses sons (Wilson, 1996). *Sometimes* (1976) trata-se de uma peça para voz (tenor) e som eletrónico baseada no espiritual tradicional *Sometimes I feel like a Motherless Child*, onde o tenor canta de uma forma abstrata, mas movendo-se, ainda assim, livremente das declarações claras do espiritual e de forma modal, com o contexto original fraturado (Southern & Wilson, 1978; Wilson, 1996). Posteriormente o corpo criativo de Wilson ocupou novas abordagens: do caleidoscópio rítmico efervescente de *Sinfonia* (1983-84), às texturas mais restritas de *A City Called Heaven* (1988-89) e da força orquestral de *Shango Memory* (1996) a *Soweto's Children* (1994-95), uma composição para fita. Para Wilson (1973) o papel de qualquer artista é reinterpretar a existência humana por meio de uma transformação consciente da sua experiência, utilizando para isso os meios que escolheu de forma a que os seus semelhantes encontrem novas perspectivas sobre experiências partilhadas e as percebam através de novas dimensões da percepção e da expressão, ampliando assim o objetivo da sua existência.

Foi graças ao trabalho desenvolvido por Wilson e pelos restantes compositores apresentados anteriormente e às suas procuras incessantes de novas experimentações sonoras que se abriram outras alternativas para o aparecimento e desenvolvimento da música eletrónica como a conhecemos hoje em dia.

4. Notas conclusivas

As fundações da música eletrónica ambiental apresentadas anteriormente têm por base o trabalho desenvolvido por projetos que revolucionaram a forma como a música eletrónica ambiental passou a ser vista, influenciando deste modo projetos associados aos diversos estilos deste género que se desenvolveram nos anos seguintes. Tendo como ponto de partida a definição de Eno (1978) para a música eletrónica ambiental enquanto elemento indutor da criação de um espaço para pensar, construímos uma possível arqueologia deste género com recurso à escolha de um conjunto de autores e de trabalhos, enquadrados desde as primeiras

composições musicais e experimentações sonoras do final do séc. XIX e início do séc. XX, até às dinâmicas experimentais, de meados do séc. XX, que desafiam o próprio conceito de música, abrindo assim novos caminhos ao experimentalismo sonoro.

Esta escolha foi efetuada tendo também como ponto focal a premissa de que a música eletrónica ambiental em particular está orientada para uma preocupação com o espaço, assumindo ao longo desta deriva que a música eletrónica ambiental é criada para lugares liminares, reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos. Estando comprometida, implícita ou explicitamente, como forma musical com interpretações e articulações com lugares e ambientes.

Apesar da sua estabilização enquanto género e da diversidade de abordagens estilísticas, o foco demasiado na aplicação utilitária da música eletrónica ambiental para promover ambientes acaba por ignorar o próprio material sonoro, considerando-o como subserviente a estas funções (Siepmann, 2010). Isto será discutido num próximo trabalho que enquadra esta estabilização enquanto género desde a construção de narrativas de significado até à nova expansão da música eletrónica ambiental, com a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este género musical a partir dos anos 2000, consolidando-o e estabilizando-o enquanto género musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bois, Yve-Alain (2006). *Yves Klein dans ses murs*. Collectif, Paris: La Coupole.
- Arndt, Matthew (2011). Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone. *Journal of Music Theory*, 55 (1), 89-146.
- Assis, Paulo de, & Delgado, Cristina (coord.) (2010). *Jorge Peixinho: Escritos e entrevistas*. Porto: Casa da Música/CESEM.
- Azevedo, Sérgio (1998). *A invenção dos sons. Uma panorâmica da composição*. Lisboa: Caminho.
- Babbitt, Milton (1966). Edgard Varèse: A few observations of his music. *Perspectives of New Music*, 4(2),14-22.
- Bak, Andrea (2009). *Else Marie Pade: En Biografi*. Copenhagen: Gyldendal.
- Baofu, Peter (2012). *The future of post-human performing arts: a preface to a new theory of the body and its presence*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Barros, António (2013). *John Cage, Música Fluxus e outros gestos da Música Aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.
- Battier, Marc (2007). What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music. *Organised Sound*, 12(3), 189-202.
- Bauer, Amy (2004). Tone-color, Movement, changing harmonic Planes: cognition, con-strains, and conceptual Blends in Modernist Music. In Ashby, A. (Ed.), *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (pp. 121-152). Rochester: University of Rochester Press.
- Beilharz, Kirsty (2004). Designing sounds and spaces: interdisciplinary rules and proportions in generative stochastic music and architecture. *Journal of Design Research*, 4(2), 144-161.
- Bernard, Jonathan W. (1981). Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse. *Music Theory Spectrum*, 1-25.
- Bernard, Jonathan W. (2009). Espace et temps de Varèse. *Vertigo*, (2), 49-53.
- Bernstein, David W., & Hatch, Christopher (Eds.). (2010). *Writings through John Cage's music, poetry, and art*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bhauggerutty, Aruna Devi (2018). *Sound art: discourses of definition in the contemporary artworld*. Doctoral dissertation, Newcastle University.
- Bianchi, Stefano (1995). *La musica futurista. Ricerche e documenti*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Boon, Tim, van der Vaart, Merel, & Price, Katy (2014). Oramics to electronica: investigating lay understandings of the history of technology through a participatory project. *Science Museum Group Journal*, 1(2). <https://doi.org/10.15180/140206>
- Botstein, Leon (1997). Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of Modernism in Fin de Siècle Vienna. In Brand, Juliane & Hailey, Christopher (Eds.) *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture* (pp. 3–22). Berkeley: University of California Press.
- Bradley, Fari (2015). Halim El Dabh: An alternative genealogy of musique concerté. *Ibraaz Essays*, 9 (5).
- Brend, Mark (2012). *The sound of tomorrow: How electronic music was smuggled into the mainstream*. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Brooks, William (2012). re:‘experimental music’**. *Contemporary Music Review*, 31(1), pp. 37-62.
- Bruland, Inge (2001). Pade, Else Marie. In Sadie, Stanley & Tyrrell, John (Eds.), *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers.
- Brunner, Rich (2008). Karlheinz Stockhausen: Stimmung. *The Choral Journal*, 48(9), p. 88.
- Buffet, Gabrielle (1971). Musique d’aujourd’hui {1908}**. In Slatkin, Leonard (Ed.) *Les soirées de Paris*, vol. II (181-183). Geneva: Slatkin reprints.
- Bulley, James (2018). Still Point Notes. *Pioneers of Sound*, 13.
- Burkhalter, Thomas, Dickinson, Kay & Harbert, Benjamin J. (Eds.). (2013). *The Arab Avant-garde: Music, Politics, Modernity*. Wesleyan University Press.
- Burns, Christopher (2002). Realizing Lucier and Stockhausen: Case studies in the performance practice of electroacoustic music. *Journal of New Music Research*, 31(1), 59-68.
- Butler, David (2014). ‘Way out-of This World!’ Delia Derbyshire, Doctor Who and the British Public’s Awareness of Electronic Music in the 1960s**. *Critical Studies in Television*, 9(1), 62-76.
- Butler, David (2019). The Origins of Certain Lives: The Development, Reception and Influence of the ‘Inventions for Radio’ by Barry Bermange and Delia Derbyshire. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1-24.
- Butts, Robert W. (1996). Rainforest Images. *American Music*, 14(3), 393-397.
- Cage, John (1937). *The future of music: Credo*. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Cage, John (1961). Experimental music. *Silence: Lectures and Writings*, 7(12).
- Cage, John (1969). *Program for the premiere performance of HPSCHD at University of Illinois*.
- Camilleri, Lelio, & Smalley, Denis (1998). The analysis of electroacoustic music: Introduction. *Journal of New Music Research*, 27(1-2), 3-12.
- Carl, Robert (2009). *Terry Riley’s In C*. Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, Patricia & Neff, Severine (1997). Schoenberg’s Philosophy of composition: Thoughts on the ‘Musical Idea and Its Presentation’**. In Brand, Juliane & Hailey, Christopher (Eds.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture* (146–59). Berkeley: University of California Press.
- Carvalho, Mário Vieira de (1978). *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa: Estampa.
- Chessa, Luciano (2005). *Terry Riley Liner notes - From Raga to Rag: On Terry Riley’s Stylistic Synthesis*. New World Records, New York.
- Chilvers, Ian & Graves-Smith, John (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Chion, Michel (2009). *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press.
- Cobussen, Marcel, Meelberg, Vincent & Truax, Barry (Eds.). (2016). *The Routledge companion to sounding art*. Londres: Routledge.

- Cohen, Jean-Luis. (2006). *Le Corbusier*, Koln: Taschen.
- Collins, Nick & d'Escriván, Julio (Eds.). (2017). *The Cambridge companion to electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins, Nick, Schedel, Margaret & Wilson, Scott (2013). *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, Christoph (2012). **The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967**. In Higgins, Hannah & Kahn, Douglas (Eds.), *Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* (pp. 170-186). Berkeley University of California Press.
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (Eds.). (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Crosby, Eric (2014). Painting on, or as, Film: **Yves Klein's Suaire de Mondo Cane** (Mondo Cane Shroud). *Living Collections Catalogue*, 1(1).
- Cross, Lowell (1999). Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, electronic music and chess. *Leonardo Music Journal*, 35-42.
- Curtis, Charles (2012). Alvin Lucier: A Performer's Notes. *Leonardo Music Journal*, pp. 87-88.
- Daniels, Dieter (2016). Silence and Void. In Kaduri, Yael (Ed.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art* (315–332). Oxford: Oxford University Press.
- Davis, Mary E. (2007). *Erik Satie*. Reaktion Books.
- Davis, Randal (2003). '... and what they do as they're going...': sounding space in the work of Alvin Lucier. *Organised Sound*, 8(2), 205-212.**
- Di Scipio, Agostino (1998). Compositional models in Xenakis's electroacoustic music. *Perspectives of New Music*, 201-243.
- Dingle, Christopher (2013). *Messiaen's Final Works*. Ashgate Publishing.
- Dobson, Richard, Fitch, John, Tazelaar, Kees, Valle, Andrea, & Lombardo, Vincenzo (2005). Varèse's Poème Electronique regained: evidence from the VEP project. In *International Computer Music Conference* (29-36). SuviSoft Oy.
- Eno, Brian (1978). Ambient Music, liner notes from the initial American release of Ambient 1: Music for Airports (PVC 7908, AMB 001).
- Essl, Karlheinz (2007). Algorithmic composition. In Collins, Nick & d'Escriván, Julio (Eds.), *The Cambridge companion to electronic music* (107-125). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabbri, Franco (2012). How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. In Hawkins, Stan (Ed.), *Critical Musicological Reflections* (179-191). Aldershot: Ashgate.
- Ferreira, Manuel Pedro (Coord.) (2006). *Dez compositores portugueses do século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- Fetterman, William (1996). *John Cage's Theatre Pieces*. New York: Routledge.
- Floyd Jr, Samuel A. (2001). African American dance and music. *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examination of Black Expressive Behavior*, 117-30.
- Forte, Allen (2002). Olivier Messiaen as Serialist. *Music Analysis*, 21(1), Olivier Messiaen (1908-92) Anniversary Issue (Mar.), 3-34.
- Fuller, Sophie (1994). *The Pandora guide to women composers: Britain and the United States 1629-present*. New York: HarperCollins.
- Gann, Kyle (1997). *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer
- Gann, Kyle (2010). *No such thing as silence: John Cage's 4'33*. Yale: Yale University Press.
- Giner, Bruno (2000). Musique contemporaine française: quelques tendances. *Fontes Artis Musicae*, 47(2/3), 191-204.
- Glover, Richard (2013). Minimalism, Technology and Electronic Music. In Potter, Keith & Gann, Kyle, *Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-Minimalist Music* (161-180). New York: Routledge.

- Gluck, Robert J. (2007). The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers. *Computer Music Journal*, 31(2), 20-38.
- Griffiths, Paul (1985). *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber.
- Haack, Joel K. (1999). The Mathematics of the Just Intonation Used in the *Music of Terry Riley*. In *Bridges Conference Proceedings* (28-30).
- Harbison, Isobel (2019). *Performing Image*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Harley, James (2002). The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis. *Computer Music Journal*, 26(1), 33-57.
- Harley, James (2004). *Xenakis: his life in music*. Hove, East Sussex: Psychology Press.
- Harley, Maria Anna (1994). Spatial sound movement in the instrumental music of Iannis Xenakis. *Journal of new music research*, 23(3), 291-314.
- Harley, Maria Anna (1998). Music of sound and light: Xenakis's polytopes. *Leonardo*, 31(1), pp. 55-65.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum.
- Heimbecker, Sara (2008). HPSCHD, gesamtkunstwerk, and utopia. *American Music*, 474-498.
- Hiser, Kelly (2009). *An Enduring Cycle_ Revaluating the Life and Music of Johanna Beyer*. Master of Music Thesis, University of Miami.
- Holmes, Thom (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. New York: Routledge.
- Holzaepfel, John (2004). David Tudor, John Cage, and Comparative Indeterminacy. *Leonardo Music Journal*, 14.
- Horodyski, Timothée (1998). *Varèse: héritage et confluences: les masses sonores, l'espace du son, la spatialisation*. Doctoral dissertation, Paris 8.
- Hugill, Andrew (2017). The origins of electronic music. In Collins, Nick, & d'Esquiván, Julio (eds.), *The Cambridge companion to electronic music* (pp. 5-23). Cambridge: Cambridge University Press.
- Husarik, Stephen (1983). John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969. *American Music*, 1-21.
- Hutton, Jo (2003). Daphne Oram: innovator, writer and composer. *Organised Sound*, 8(1), 49-56.
- Judd, Frederick Charles (1961). *Electronic music and musique concrete*. London: Spearman.
- Juett, JoAnne C. (2010). Pauline Oliveros and quantum sound. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 6(2), 1-10.
- Junkerman, Charles (1993). Modeling Anarchy: The Example of John Cage's Musicircus. *Chicago Review*, 38(4), 153-168.
- Kahn, Douglas (1997). John Cage: silence and silencing. *The musical quarterly*, 81(4), 556-598.
- Kassabian, Anahid (2001). *Hearing Film Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Kennedy, John & Polansky, Larry (1996). "Total Eclipse": The Music of Johanna Magdalena Beyer: An Introduction and Preliminary Annotated Checklist. *The Musical Quarterly*, 80(4), 719-778.
- Kirkegaard, Jacob (2014, 30 outubro). *Else Marie Pade* [Entrevista]. Disponível em: <https://jajajamusic.com/magma/else-marie-pade/>. Acedido em 31/05/2020.
- Klein, Yves (2007). *Overcoming the problematics of Art-The writings of Yves Klein*. Washington: Spring Publications
- Knapp, Karlfried (2000). Metaphorical and interactional uses of silence. *EESE: Erfurt electronic studies in English*, 7.
- Kohl, Jerome Joseph (1982). *Serial and non-serial techniques in the music of Karlheinz Stockhausen from 1962-1968*. Washington: University of Washington.
- Koozin, T. (1993). Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, 7(2), 185-202.
- Kramer, Jonathan (1973). The Fibonacci series in twentieth-century music. *Journal of Music Theory*, 17(1), 110-148.

- Lange, Barbara Rose (2008). The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros. *Perspectives of New Music*, 39-60.
- Lanza, Joseph (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Leonard, Kendra (2014). *Women Can't Do That: Delia Derbyshire and Electronic Music*. Disponível em: <http://www.theavidlistener.com/2014/12/women-cant-do-that-delia-derbyshire-and-electronic-music.html>. Acedido em 20/05/2019.
- Ligeti, Lukas (2006). The Burkina Electric Project and Some Thoughts about Electronic Music in Africa. *Leonardo Music Journal*, 64-65.
- Linfante, Michele (1984). The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970-1980. *Leonardo*, 17(4), 297-298.
- Lissa, Zofia (1959). *Ästhetik der Filmmusik*. Leipzig: Henschelverlag.
- Lochhead, Judith Irene (1994). Performance practice in the indeterminate works of John Cage. *Performance Practice Review*, 7(2), 11.
- Lott, R. Allen (1983). New Music for New Ears: The International Composers' Guild. *Journal of the American Musicological Society*, 36 (2), 266.
- Lucier, Alvin (1969). *From the score of "I am sitting in a room"*. Disponível em: <http://www.lovely.com/albumnotes/notes1013cd.html>. Acedido em 18/05/2020.
- Lucier, Alvin (1992). *Album Notes for Music on a Long Thin Wire*. Disponível em: <http://www.lovely.com/albumnotes/notes1011.html>. Acedido em 18/05/2020.
- Lucier, Alvin (2005). *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte/Reflections. Interviews. Scores. Writings*. MusikTexte, Cologne.
- Lucier, Alvin (2015). *I am Sitting in a Room (1969)*. UBUWEB: SOUND. Disponível em: <https://www.ubu.com/sound/lucier.html>. Acedido em 15/05/2020.
- Luening, Otto (1980). *The Odyssey of an American Composer: The Autobiography of Otto Luening*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Luque, Sergio (2009). The stochastic synthesis of Iannis Xenakis. *Leonardo Music Journal*, 77-84.
- Machado, José (coord.) (2002). *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho.
- Maconie, Robin (2005). *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press.
- Manning, Peter K. (2004). *Electronic and computer music*. Oxford: Oxford University Press.
- Marshall, Steve (2008). The Story of the BBC Radiophonic Workshop. *Sound on Sound*, 6(23), 78-91.
- Mathieu, Julien (2004). Un mythe fondateur de la musique contemporaine: le «scandale» provoqué en 1954 par la création de Déserts d'Edgar Varèse. *Revue d'histoire moderne contemporaine*, (1), 129-152.
- Mattis, Olivia (1992). Varèse's Multimedia Conception of "Déserts". *Musical Quarterly*, 557-583.
- Mazzola, Guerino, Mannone, Maria, & Pang, Yan (2016). Real Numbers. In Mazzola, Guerino, Mannone, Maria, & Pang, Yan (Eds.), *Cool Math for Hot Music* (99-105). Berlin: Springer.
- McEvelley, Thomas (1982). Yves Klein: Messenger of the Age of Space. *Artforum*, 20(5), January, pp. 38-51.
- McMullen, Tracy M. (2010). Subject, Object, Improv: John Cage, Pauline Oliveros, and Eastern (Western) Philosophy in Music. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, 6(2).
- Meric, Renaud (2005). *Concret PH, un espace mouvant*. Paris: CICM.
- Meric, Renaud (2011). Music is not a language - **Listening to Xenakis's electroacoustic Music**, *Proceedings of the Xenakis International Symposium Southbank Centre*, London, 1-3 April 2011
- Mertens, Wim (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Amersham: Kahn & Averill.
- Messiaen, Olivier (1994). Programme note in booklet accompanying Koch International Classics (3-7267-2 H1)
- Messiaen, Olivier (1994). *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc.**

- Milan, Serge (2009). The 'Futurist Sensibility': An Anti-philosophy for the Age of Technology. *Futurism and the Technological Imagination, Avant-Garde Critical Studies*, 24, 63–76.
- Miles, Stephen (2008). Objectivity and Intersubjectivity in Pauline Oliveros's "Sonic Meditations". *Perspectives of New Music*, 4-38.
- Moore, Allan (2009). Style and Genre as a Mode of Aesthetics. Disponível em: <http://www.allanfmoore.org.uk/styleaesth.pdf>. Acedido em 15/12/2019.
- Morgan, Frances (2017). Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 9(1), 9-27.
- Muecke, Mikesch W. & Zach, Miriam S. (Eds.) (2007). *Essays on the Intersection of Music and Architecture* (Vol. 1). Ames: Culicidae Architectural Press.
- Mulcock, Jane (2001). Creativity and politics in the cultural supermarket. *Continuum*, 15(2), 169–186.
- Neset, Anne Hilde (2013). Else Marie Pade Interview. *The Wire*, August, Issue 354, pp-28-33.
- Nicholls, David, & Cross, John (Eds.) (2002). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niebisch, Arndt (2012). *Media parasites in the early avant-garde: On the abuse of technology and communication*. Berlin: Springer.
- Niebur, Louis (2018). 'There is Music in It, But It is Not Music': A Reception History of Musique Concrete in Britain. *Twentieth-Century Music*, 15(2), 211-230.
- Nyman, Michael (1999). *Experimental music: Cage and beyond* (Vol. 9). Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliveros, Pauline (2004). Some sound observations. In Cox, Christoph & Warner, Daniel (Eds), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (102–106). London: Continuum.
- Oliveros, Pauline (2005). *Deep Listening: A composer's sound practice*. New York: iUniverse, Inc.
- Oliveros, Pauline (2012). Reverberations: Eight Decades. *Jefferson Journal of Science and Culture*. 2, 41-55
- Oram, Daphne (1972). *An individual note - of music, sound and electronics*. London: Galliard.
- Oswalt, Phillip (2002). Iannis Xenakis' Polytopes. *Contemporary Music Review*, 21(2-3), 35-44.
- Özcan, Zeynep (2013). Intersection of architecture and music as Gesamtkunstwerk in Iannis Xenakis' selected works Master's thesis.
- Palombini, Carlos (1993). Pierre Schaeffer, 1953: towards an experimental music. *Music & Letters*, 74(4), 542-557.
- Paraskevaïdis, Graciela (2004). Edgard Varèse and His Relationships With Latin American Musicians and Intellectuals of His Time. *Contemporary Music Review*, 23(2), 3-17.
- Pasler, Jann (1993). Postmodernism, narrativity, and the art of memory. *Contemporary Music Review*, 7(2), 3-32.
- Perloff, Marjorie & Junkerman, Charles (Eds.) (1994). *John Cage: Composed in America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peters, Günter & Schreiber, Mark (1999). Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen. *Perspectives of New Music*, 37(1), 96-131.
- Potter, Keith (2002). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Vol. 11). Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Keith (2019). BBC Proms Premieres 2018: Anna Meredith, Georg Friedrich Haas, Ēriks Ešēvalds, Andrew Norman, Morfydd Owen, Daphne Oram, Eve Risser, Caroline Shaw and Tansy Davies. *Tempo*, 73(287), 101-103.
- Pratella, Francesco Balilla (1911). *Manifeste des musiciens futuristes*. Milan: Poesia.
- Prendergast, Mark (2003). *The ambient century*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Pritchett, James (1996). *The Music of John Cage* (Vol. 5). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pritchett, James (2009). What silence taught John Cage: The story of 4'33. *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*, 166-177.
- Prot, Frédéric (2012) *Incandescence*. Milão: 5 Continents Editions.

- Rasmussen, Pia (1995). Women in music: Seen from a Danish Perspective. *Artis Musicae*, 26-34.
- Reed, S. Alexander (2011). In C on its own terms: A statistical and historical view. *Perspectives of New Music*, 49(1), 47-78.
- Revill, David (2014). *The roaring silence: John Cage: A life*. New York: Simon and Schuster.
- Richards, Tom (2018). *Oramics: Precedents, Technology and Influence: Daphne Oram (1925-2003)*. Doctoral dissertation, Goldsmiths, University of London.
- Risset, Jean-Claude (2004). The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse. *Contemporary Music Review*, 23(2), 27-54.
- Roads, Curtis (2001). *Microsound*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford: Oxford University Press.
- Robindore, Brigitte (1996). Eskhaté Ereuna: Extending the Limits of Musical Thought-Comments On and By Iannis Xenakis. *Computer Music Journal*, 20(4), 11-16.
- Rodgers, Tara (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke: Duke University Press.
- Rogalsky, Matthew (2010). 'Nature' as an Organising Principle: Approaches to chance and the natural in the work of John Cage, David Tudor and Alvin Lucier. *Organised Sound*, 15(2), 133-136.
- Rønningsgrind, Guro (2012). Meaning, Presence, Process: **The Aesthetic Challenge of John Cage's** Musicircus. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for musikk.
- Roth, Moira & Katz, Jonathan D. (2014). *Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. New York: Routledge.
- Rush, Michael (1999). *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson.
- Russcol, Herbert (1972). *The liberation of sound: an introduction to electronic music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Russolo, Luigi (1967). *L'arte dei rumori (The Art of Noise: futurist manifesto) {1913}*. London: A Great Bear Pamphlet by Something Else Press.^[11]
- Schaeffer, Pierre (1952). *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Du Seuil.
- Schaeffer, Pierre (1970). *The Future Backwards*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schoenberg, Arnold (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.
- Schwartz, Elliott (1975). *Electronic music: a listener's guide*. New York: Praeger Publishers.
- Seaman, Bill (2001). OULIPO VS Recombinant Poetics. *Leonardo*, 30(5), pp. 423-430.
- Setar, Katherine Marie (1999). An evolution in listening: An analytical and critical study of structural, acoustic, and phenomenal aspects of selected works by Pauline Oliveros. Doctoral dissertation, University of Southern California.
- Shultis, Christopher (2013). *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Lebanon: UPNE.
- Sikiaridi, Elizabeth (2003). The Architectures of Iannis Xenakis. *Technoetic Arts*, 1(3), pp. 201-207.
- Sitsky, Larry (2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- Solomos, Makis (2001). The unity of Xenakis's instrumental and electroacoustic music: The case for "Brownian movements". *Perspectives of New Music*, 39(1), 244-254.
- Søndergaard, Morten (2019). The Politics of Electronic Remembrance. A Brief Study of Deep Media Metaphors—in art and other political lifeforms. *Politics of the Machine Beirut*, 2, 105-108.
- Sonnenschein, David (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Southern, Eileen & Wilson, Olly (1978). Olly Wilson: The Education of a Composer. *The Black Perspective in Music*, 6(1), 57-70.
- Sterken, Sven (2001). Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes. *Perspectives of New Music*, 39 (2), pp. 262-273.

- Sterken, Sven (2007). Music as an art of space: interactions between music and architecture in the work of Iannis Xenakis. *Ressonnance: Essays on Intersection of Music and Architecture*, 1, 21-51.
- Strickland, Edward (1993). *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taffarello, Tadeu (2013). Considerações sobre tempo nos escritos de Olivier Messiaen. In *Anais do Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, 3. São Paulo: ECA-USP.
- Tanner, Robert Thomas (1999). Olly Wilson, Anthony Davis, and George Lewis: the lives, works, and perspectives of three contemporary African American composers. Doctoral dissertation, The Ohio State University.
- Taruskin, Richard (2010). *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Benedict (2010). On Time and Eternity in Messiaen. In Crispin, Judith (Ed.), *Olivier Messiaen: The Centenary Papers* (256-280). Cambridge: Scholars Publishing.
- Teixeira, Cristina (2006). *Música, Estética e Sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Colibri.
- Tissot, Gael (2008). The first electroacoustic pieces by Karlheinz Stockhausen: Technologies and aesthetics. *Organised Sound*, 13(3), 167-175.
- Toop, David (1995). *Ocean of sound*. London: Serpent's Tail.
- Toop, Richard (1974). Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*, 13 (1), 141-69.
- Torvinen, Juha, & Välimäki, Susanna (2019). Stockhausen's Helicopter String Quartet and the Challenge of Conceptual Music. *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 2, 23-42.
- Tout, Errol (2010). Spatial representation in architecture: spatial communication through the use of sound. Doctoral Thesis, RMIT University.
- Ussachevsky, Vladimir & Luening, Otto (1977). *1952 electronic tape music: the first compositions* (Vol. 107). New York: Highgate Press.
- Vagopoulou, Evaggelia (2005). The Universality of Xenakis' Oresteia. in A. Georgaki, M. Solomos (Eds.) *International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings* (250-257), Athens, May 2005.
- Valle, Andrea, Tazelaar, Kees & Lombardo, Vincenzo (2010). In a Concrete Space: Reconstructing the Spatialization of Iannis Xenakis' Concret PH on a Multichannel Setup. In *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference* (SMC-2010).
- Vandsoe, Anette (2012). I am Recoding the Sound of My Speaking Voice. Enunciation in Alvin Lucier's I'm Sitting in a Room. *SoundEffects-An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 2(1), 96-112.
- Versari, Maria Elena (2009). Futurist Machine Art, Constructivism and the Modernity of Mechanization. *Avant-Garde Critical Studies*, 24, 149-175.
- Waller, Laurie (2016). Rediscovering Daphne Oram's home-studio: Experimenting between art, technology and domesticity. In Farias, Ignacio & Wilkie, Alex (Eds.), *Studio studies. Operations, topologies & displacements* (159-174). New York: Taylor and Francis.
- Warburton, Dan (1988). A working terminology for minimal music. *Intégral*, 2, 135-159.
- Warde, Ann (2000). Alvin Lucier: 40 Rooms. *Computer Music Journal*, 24(2), 110-112.
- Warner, Daniel (2017). *Live Wires: A History of Electronic Music*. London: Reaktion Books Limited.
- Weitemeier, Hannah (2001). *Klein*. Cologne: Taschen.
- Wienecke, Paul (1979). Mutations, Dialogues, Inharmonique, Moments Newtoniens by Jean-Claude Risset. *Computer Music Journal*, 3(3), 54.
- Williams, Gavin (2013). A Voice of the Crowd: Futurism and the Politics of Noise. *19th-Century Music*, 37(2), 113-129.
- Wilson, Olly (1973). The Black-American Composer. *The Black Perspective in Music*, 1(1), 33-36.
- Wilson, Olly (1996). Composition from the Perspective of the African-American Tradition. *Black Music Research Journal*, 16(1), 43-51.
- Wilson, Olly (2014). *Interviews conducted by Caroline Crawford and Nadine Wilmot: in 2002-2003*. Berkeley: The Regents of the University of California.

- Winter, Teresa (2015). *Delia Derbyshire: Sound and Music For The BBC Radiophonic Workshop, 1962-1973*. PhD Thesis, University of York.
- Winter, Teresa (2017). Thoughts on autonomy, sound and artistic compromise: three experimental radio broadcasts of poetry with radiophonic sound by Delia Derbyshire (1965–1966). *Sound Studies*, 3(1), 3-16.
- Wörner, Karl H. (1977). *Stockhausen*. California: University of California Press.
- Xenakis, Iannis (1969). Letter to Wallace Russell, Administrator of the National Ballet of Canada (6 March 1969). In Harley, James (2002), *The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis*. *Computer Music Journal*, 26(1), 33–57.
- Xenakis, Iannis (2004). Program notes, Nonesuch recording H-71246.
- Xenakis, Iannis, Brown, Roberta, & Rahn, John (1987). Xenakis on Xenakis. *Perspectives of New Music*, 25(1-2), 63.

Frederico Dinis. Doutor em estudos artísticos da Universidade de Coimbra, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos. Frederico é docente, artista-investigador e compositor intermédia, na interface entre as práticas artísticas contemporâneas da performatividade e as tecnologias de *new media*, que procura representar um espaço-tempo figurativo, combinando narrativas sonoras e visuais com espaços inusitados. É investigador do e Affiliated Scholar do SELMA - *Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory* da Universidade de Turku, na Finlândia. É também membro da *European Association for the Study of Theatre and Performance* (Paris). Rua Augusto Filipe Simões 33, 3000-457 Coimbra, Portugal. Email: f.dinis@sapo.pt. ORCID: 0000-0002-2178-5252.

Receção: 12-03-2022

Aprovação: 15-06-2022

Citação:

Dinis, Frederico (2022). A música eletrónica ambiental: das primeiras composições experimentações sonoras às dinâmicas experimentais. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 77-113. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a4

NOVAS PEDRAS NOS CAMYNHOS DE WALLA CAPELOBO

NEW ROCKS IN THE WAYS OF WALLA CAPELOBO

DE NOUVELLES PIERRES SUR LES CHEMINS DE WALLA CAPELOBO

NUEVAS PEDRAS EN LOS CAMINOS DE WALLA CAPELOBO

Carolina Cerqueira Correa

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Brasil

Malandro Vermelho

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Brasil

Walla Capelobo

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Brasil

RESUMO: Este é um ensaio-encante, uma escrita-reza, caminhada por tempos-espacos, experimentando pensar com. Pensar com a artista e pesquisadora e escritora Walla Capelobo, partindo de matrizes ancestrais de falar e pensar e escrever. Pensar com palavras e corpos e gestos, a escrevivência de ser sujeita de pesquisa, corpa que é e produz conhecimento, na contramão do mundo colonial. Ensaio feito em bando, com seres visíveis e invisíveis, humanos e não-humanos, caminhando entre Congonhas e Matias Barbosa e Juiz de Fora, cidades de Minas Gerais. Nossa proposta coloca nossos corpos em jogo, pois com nossas epistemologias das macumbas, palavra é pensamento, é corpo. Escrever então é movimento, ação. Rever a caminhada de Walla, é rever a caminhada com Walla. Resenhar com Capelobo é conversar com sua corpa e com sua palavra. Com ela rezamos um tempo grande, histórico, cósmico, onde pensar é (re)criar. Experimentamos sua lama, sua terra, sua mata, sua estrada, seu viver. Como? Com. Cocriando com a Nossa Senhora do Rosário, com os Arturos, e outras formas encantadas de atravessar o mundo e criar terreiros de saber e cura.

Palavras-chave: caminhada, ancestralidade, escrevivência, performance.

ABSTRACT: This is an essay-enchancement, a writing-prayer, walking through time-spaces, experimenting with meaning and thinking with an artist, researcher, and writer Walla Capelobo, starting from ancestral roots to speak, think, and write. To think with words and bodies and gestures, the livature of being the subject of the research, a body producing knowledge, against the colonial world. The rehearsal was done in group, with visible and invisible beings, non-human and humans, among Congonhas, Matias Barbosa, and Juiz Fora, cities of Minas Gerais. Our proposal puts our **bodies at stake because with our "macumbas" epistemologies, the word is thought, it is the body.** So writing is movement and action. To review Walla's walk is to walk with Walla. Reviewing with Capelobo is talking with her body and with her words. With her, we pray for a great, historical, cosmic time, where thinking is (re)creating. We experience her mud, her land, her forest, her road, and her living. How? Together. Co-creating with Nossa Senhora do Rosário, Arturos, and other enchanted **ways to cross the world creating "terreiros" of knowledge and healing.**

Keywords: walk, ancestry, livature, performance.

RÉSUMÉ: Il s'agit d'un essai-enchantement, d'une écriture qui est une prière, d'une promenade dans des espaces-temps, d'une expérimentation de la pensée avec. Réfléchir avec l'artiste, chercheur et écrivain Walla Capelobo, à partir des matrices ancestrales de la parole, de la pensée et de l'écriture. Penser avec des mots, des corps et des gestes, l'expérience d'être un sujet de recherche, un corps qui est et produit des connaissances, contre le monde colonial. Essai réalisé en bande, avec des êtres visibles et invisibles, humains et non-humains, marchant entre Congonhas et Matias Barbosa et Juiz de Fora, villes du Minas Gerais. Notre proposition met nos corps en jeu, car avec nos épistémologies de macumbas, la parole est pensée, elle est corps. Écrire, c'est donc un mouvement, une action.

Revoir le voyage de Walla, c'est revoir le voyage avec Walla. Revoir avec Capelobo, c'est parler avec son corps et avec sa parole. Avec elle, nous prions un grand temps, historique, cosmique, où penser c'est (re)créer. Nous expérimentons sa boue, sa terre, sa forêt, sa route, sa vie. Comment ? Avec. co-crée avec Nossa Senhora do Rosário, avec les Arturos, et d'autres formes enchantées de traverser le monde et de créer des terreiros de connaissance et de guérison.

Mots-clés: promenade, ancestralité, écriture, performance.

RESUMEN: Este es un ensayo-encantamiento, una escritura que es una oración, un paseo por espacios de tiempo, experimentando con el pensamiento. Pensar con la artista e investigadora y escritora Walla Capelobo, partiendo de matrices ancestrales de hablar y pensar y escribir. Pensar con palabras y cuerpos y gestos, la experiencia de ser un sujeto de investigación, un cuerpo que es y produce conocimiento, contra el mundo colonial. Ensayo realizado en cuadrilla, con seres visibles e invisibles, humanos y no humanos, caminando entre Congonhas y Matias Barbosa y Juiz de Fora, ciudades de Minas Gerais. Nuestra propuesta pone en juego nuestros cuerpos, porque con nuestras epistemologías de macumbas, la palabra es pensamiento, es cuerpo. Escribir, pues, es movimiento, acción. Revisar el viaje de Walla es revisar el viaje con Walla. Repasar con Capelobo es hablar con su cuerpo y con su palabra. Con ella rezamos un tiempo grande, histórico, cósmico, donde pensar es (re)crear. Experimentamos su barro, su tierra, su bosque, su camino, su vida. ¿Cómo? Con. co-creando con Nossa Senhora do Rosário, con los Arturos, y otras formas encantadas de cruzar el mundo y crear terreiros de conocimiento y cura.

Palabras-clave: caminar, ancestralidad, escritura, performance.

ABSTRACT (BLACK VERNACULAR)⁵⁰:

It was morning/ Early/ a glory dawn/ The river was rolling/ Surely/ something's on

The monkey was peeping/ maybe still sleeping/ but it was truly intriguing

The lion saw it too/ it was bright and blue/ though at first, no one knew

A woman was there for water/ the glow of splendour caught her/ filled her heart with warmth and **hope/ and yet the master didn't believe her told**

She went back yet again/ the splendour was holy/ came to break the chain/ fearless but slowly

I ask: How many truths do you see?/ one, two, or three?/ I ask: How many lies there are?/ six, four, or five?

As long as she is free/ Our Lady will bless/ From tree to tree/ I want nothing less

You prayed this before/ 'I' means one, three, 'n' more.

Keywords: walk, ancestry, livature, performance.

RESUMO (PRETUGUÊS): Este é um ensayo-encante, uma escryta-reza, camynhada por tempos-espacos, experymentando pensar com. Pensar com a artysta y pesquysadora y escrytora Walla Capelobo, partyndo de matryzes ancestrays de falar y pensar y escrever. Pensar com palavras y corpos y gestos, a escrevyvêncy a de ser sujeyta de pesquysa, corpa que é y produz conhecymto, na contramão do mundo colonyal. Ensayo feyto em bando, com seres vysyveys y ynvysyveys, humanos y não-humanos, camynhando entre Congonhas y Matyas y Juyz de Fora, cydades de Mynas Gerays. Nossa proposta coloca nossos corpos em jogo, poys com nossas epystemologyas das macumbas, palavra é pensamento, é corpo. Escrever então é movymto, ação. Rever a camynhada de Walla, é rever a camynhada com Walla. Resenhar com Capelobo é conversar com sua corpa y

⁵⁰ Sabendo que o *abstract* é um resumo em lÿngua ynglesa, ele aquy é um descolamento y modo de pensar a escryta, não só nas unyversydades, mas no mundo. Um resgate y experymento do que Henry Louis Gates Jr., chamou de *Signifyng Monkey*. O *signifyin' Monkey* é um múltyplo norteamerycano da fygura yorubá, Esu elegbara. O *Monkey* toma para sy a lÿngua colonyal. Ryma de forma dyssymulada, camuflando y realocando sentydos. Y com esse jogo de lÿnguagem lyvre y ancestral, negras y negros sequestrados para o contynente chamado Améryca do Norte, mostraram sua yntelygêncy a y cultura, fazendo uso transgressor da lÿngua. Nas palavras do *Monkey* "no motherfucker is gonna stop me Signifyng". Assym, como um *systema sygnifycante*, como em outras de nossas produções, mays que traduzyr um resumo, somos Macaco sygnifycando poétyca y polytycamente, tanto o texto quanto o própryo ato de pbylycação em terras além-mar, jogando com a lÿngua do *colonizer*. **Nossas dyssertações, artygos y teses, se conectam em seus "abstracts"** formando ao mesmo tempo uma sérye de varyações desta tradyção y apresentando perfomatyvamente o contêúdo dos trabalhos em questão. Desta forma, os resumos yncyays são meras estratêgyas de yndexação y dyvulgação. Sendo o resumo em pretuguês y o *abstract* em *Black vernacular* nossos reays usos da lÿnguagem.

com sua palavra. Com ela rezamos um tempo grande, hystóryco, cósmycó, onde pensar é (re)cryar. Experymentamos sua lama, sua terra, sua mata, sua estrada, seu vyver. Como? Com. Cocryando com a Nossa Senhora do Rosáryo, com os Arturos, y outras formas encantadas de atravessar o mundo y cryar terreyros de saber y cura.

Palavras-chave: camynhada, ancestralydade, escrevyvêncyá, performance.



Figura 1: Carolina Prymeyra, Malandro Vermelho e Walla Capelobo, "Autorretrato", 2022, performance fotográfica
Fonte: Acervo dos artystas.

1. Abertura

*ces lê, ces vê, ces escreve,
só não véve
“Esú é aquele que acertou o pássaro ontem, com a pedra que lançou hoje”
oryky de Exu.*

[Escrever não é fácil. O sistema colonial que nos foi imposto nos diz o tempo todo que não podemos, não somos capazes e que não conseguimos. Preciso vencer a máquina estrutural que me impede de acreditar na minha escrita. Desfazer da ficção que minha corpa não é capaz de gerar e ser conhecimento. Para o sistema de conhecimento da branquitude a escrita é algo solitário, isolada em seu pedestal que vê de cima para baixo.

Racionaliza tudo e não sente nada. Mas para nós, racializadas, o conhecimento se produz em conjunto. Aprendo e produzo teoria o tempo todo em diálogo com quem me cerca. Peço ajuda ao invisível e ao visível. Somos de bando, seguimos passos de tão longe. Escrevo o que não consegui falar ontem e que terei que falar hoje. Sou artista escritora para quebrar as correntes do processo da escravidão que ainda assolam nossas mentes].

Segundo o artysta potyguara João Nyn, em Pyndorama, nome da terra Brasyl antes da ynvasão européya, aquy não se fala português, não se fala espanhol, não se fala ynglês. O ‘Y’ é a demarcação do português de ponta-cabeça. É oka. “é ruído entre o futuro que não chega y o passado que nunca se foy. Uma forma de ser um bom ancestral. O ‘Y’ é uma vogal gutural, som que vem da gruta.” (Nyn, 2021: n.p.)

A preta y antropóloga y pesquisadora y professora Lélia Gonzalez nos dyz que no Brasyl, localyzado em Améfryca Ladyna, todos falamos pretuguês. A ladynydade mestyça do “d” que devora a latynydade do “t”, retyrando a centralydade ybéryca do contynente. Nos fazendo amefrycanos do sul ao norte.

‘Y’ que também é garfo duplo, sygno da forma femynyna de exu, oryxá da comunycação, ynterpretação y dos camynhos, aquela que lyga elementos, conjunção. Encruzando palavras y povos y corpos y terrytóryos das améfrycas ladynas, a fym de devorar y cuspyr (n)ovo mundo.

Os ressurgydos Pury, nação yndýgena oryrynárya, mesmo sem reconhecymto y ynvysybylyzados pelo Estado Brasyleyro, vyvêncyam sua cultura y sua lýngua y memóryas se comunycando entre sy y se apoyando nos conhecymtos dos mays velhos.

Y. Encruzylhada. Vysybylyzados. Vogal sagrada.

Nós temos olhos y ouvydos y conscyência para ynterpretar y traduzyr o mundo. A lýngua é vyva. O português, falado no paýs, é o que é pelas marcas afrycanas y yndýgenas que carrega. Yndýgenas y pretos y europeus. Potyguês y Puryguês y Pretuguês y Português. Que lýngua dyz Brasyl?

Falamos y escrevemos. Juntamos a comunycação, a abertura de camynhos, os elementos da natureza, a desobedyência de Pombagyra y Exu y Caraýba y Tybyra com camadas de sentydos. O p(retu)(oty)(ury)guês é oralydade escryta. É outro ser. É lýngua amefrycana em evydência com as fronteyras alargadas em Pyndorama.

O p(retu)(oty)(ury)guês se escreve com A – E – O – U – Y.

Português *estrupyado*?

Português (de)marcado.

O p(retu)(oty)(ury)guês já falado, agora também g(r)a(r)fado, nos gryfos y garfos dos povos de aquy.

{Camynhar não é fácy. O systema colonyal que nos foy ymposto nos dyz o tempo todo que não podemos, não somos capazes y que não conseguimos. Precyso vencer a máquyna estrutural que me ympede de acredytar na mynha trylha. Desfazer da fycção que mynha corpa não é capaz de gerar y ser conhecymento. Para o systema de conhecymento da branquytude a camynhada é algo solytáryo, ysolada em seu pedestal que vê de cyma para bayxo.

Racyonalyza tudo y não sente nada. Mas para nós, racyalyzadas, a camynhada se faz em conjunto. Aprendo y produzo teorya o tempo todo em dyálogo com quem me cerca. Peço ajuda ao ynvysývel y ao vysývel. Somos de bando, seguymos passos de tão longe. Camynho o que não conseguy ontem, mas que terey que seguyr hoje. Sou artysta andarýlha para quebrar as correntes do processo da escravtydão que aynda assolam nossas mentes}.

Vyolência y pertencymento.

2. Os porão nos paryu

Este é um ensayo-encante, uma escryta-reza, uma andança conjunta com a pesquisadora y artysta Walla Capelobo. Com ela nos tornamos mata escura y lama

fértyl⁵¹. Conosco ela se torna cryatura poétyca⁵². Todes afro(ýndyo)(trans)femynystas y (anty)(contra)(de)colonyays.

Como a pedra de Exú, alcançamos sua andança, seu ex voto a nossa senhora do rosário dos pretos y também suas palavras, **escrytas nos anays do “IV Simpósio de Arte e Mídia”**. Com ela cryamos na espyral do tempo que cruza com nossas vydas. Aquy, os tempos passados y presentes y futuros, em seus sentydos ocydentays, são transformados em sasa y zamani⁵³. Um é o tempo pequeno, ymedyato. O outro, o tempo grande, cósmico. Em zamani os sasa se encontram.(Martins, 2021: 64) Nos juntamos a ela em movymento de palavras, palavras que ynstauraram tanto quanto seus passos, a camynhada performatyva pelas estradas de Mynas, um dos prymeyros estados brasyleyros. Terras yndýgenas, cavadas por pretos, condenados atrás dos ouros y dyamantes das gerays.

Buscando nas ancestralydades advyndas de áfryca, palavra/corpo/pensamento (Simas & Ruffino, 2019: n.p.) se tornam novamente uma que são muytas. Seus passos nos chamam ao seu lado, com ela andamos. Com ela escrevemos. Com ela pensamos.

Tradyzendo exusyacamente seus gestos y dyzeres. Devorando y cuspyndo, cryamos um múltyplo, uma amarração, uma conversa com/em váryas vozes. Compondo refrões y estrofes, Capelobo aquy não é objeto, mas sujeyta, corpa crýtyca, pensadora que nos chama y é chamada a andançar **“NO CAMINHO DO ROSÁRIO”**]

Váryos sasa, um só zamani.

3. Mas o que é tradyzer?

O Suzarte e o Tiipote, e outros, com o João Vaqueiro, rastreavam redobrados, onde em redor, remediando o mundo a alho e faro. Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhas horas tudo tradiziam.’ (Flores & Gonçalves, 2017: 13).

⁵¹ Como ela se autodefyne.

⁵² Como nos autodefynymos.

A autodefyncyção, processo fundamental, segundo o mulherismo africana de Clenora Hudson-Weems. É a reconstyuyção das subjetyvydades, das almas pretas dyaspórycas, lançadas a deryva global, após a travessya do Átlantyco, essa grande encruzylhada. (Simas & Rufino, 2019).

⁵³ Palavras no ydyoma suaýly utylyzadas pelo autor John S. Mibit que traduzem concepções de temporalydades.

Verbo tornado sertanejo, palavras trazidas pela boca de Riobaldo, jagunço trazido a este mundo pelas mãos de Guimarães Rosa⁵⁴. Verbo que em nossas bocas y dedos y faros, se torna synônimo de Exu, aquele que devora y cospe outro.

A tradição aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do corpo à letra: trata-se da conversão, por meio de um saber entre a experiência e a adivinhação, de vestígios de gestos e afetos humanos e não-humanos, dos movimentos dos corpos e sua interação com o mundo, em uma dicção que parece **ser o paradigma de todo pensamento** ('para pensar longe, sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!', diz Riobaldo) (Flores & Gonçalves, 2017: 13).

Assym, vyndas destes sertões, Walla envya sua corpa à letra, y nós, com ela, envyamos nossas letras ao corpo. Rastremos as ydeyas pelos matos y cantos y pedras y trylhos, fazendo da pesquysa faro y gesto. Ato. Pesquysa que não fala sobre o mundo, mas com ele. Tradyzendo, não há objeto a crýtyca, há matéria humana y não-humana de produção. Dyccão feyta pensamento. Que se larga do colonial "sobre", do pedestal que separa; para o chão que mystura. fuça, cava, rola "com".

Por que falar de Walla, se podemos falar com ela?

Porque aquy é palavra /corpo/pensamento.

{Vyver não é fácy. O systema colonial que nos foy ymposto nos dyz o tempo todo que não podemos, não somos capazes y que não conseguimos. Precyso vencer a máquyna estrutural que me ympede de acedytar na mynha vyda. Desfazer da fycção que mynha corpa não é capaz de gerar y ser conhecymento. Para o systema de conhecymento da branquytude a vyda é algo solytáryo, ysolada em seu pedestal que vê de cyma para bayxo.

Racyonalyza tudo y não sente nada. Mas para nós, racyalyzadas, a vyda se produz em conjunto. Aprendo y produzo prátyca o tempo todo em dyálogo com quem me cerca. Peço ajuda ao ynvysývel y ao vysývel. Somos de bando, seguymos passos de tão longe. Vyvo o que não conseguy vyver ontem y que terey que vyver hoje.}

[Recentemente em uma conversa com meu pai via telefone ele me disse a seguinte frase: "descobrimos que moramos dentro da barragem". Ao desligar o telefone as lágrimas misturadas ao sentimento de impotência diante da distopia em que somos submetidas tomaram meu ser. Choro e sinto a água salgada que me conforta.

⁵⁴ Poeta y dramaturgo brasyleyro nascydo no estado de Mynas Gerays.

Estou no Rio de Janeiro, antiga quase nova capital do império, e minha família em Congonhas no estado de Minas Gerais. Duas cidades que guardam e se orgulham de seu passado colonial. Por um instante minha corpa recebe toda a dor de séculos de descaso com nossas vidas. Respiro. Lembro das palavras de uma amiga, artista, transfeminista e terrorista Bruna Kury: “é muita revolta e sensibilidade”⁵⁵. Preciso extravasar o que não tem nome. Ponho-me a escrever para entender e materializar a dor, não para estancar a ferida, mas sim para conviver e não ser paralisado por ela.]

[Sou artista escritora para quebrar as correntes do processo da escravidão que ainda assolam nossas mentes.] (‘para pensar longe, sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!’)

Resgatando a epystemologya das macumbas, onde kumba vyrya do quycongo, sygnyfycando feytyceyro, encantador de palavra, poeta; y o prefyxo ma, sendo sua forma plural, Capelobo evoca a terra dos poetas do feytyço: “...os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto em meio as doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.” (Simas & Ruffino, 2019: n.p.)

[Congonhas é uma cidade pequena nas Minas Gerais, cercada por montanhas, um grande vale onde a cidade se desenvolveu. Pequeno vilarejo fundado no século XVII vizinha a vilarejos como Ouro Branco, Ouro Preto e Mariana. Região conhecida pelos gananciosos saqueadores como quadrilátero ferrífero, por suas montanhas serem ricas em minerais. O ouro foi todo levado, permanece em algum cofre europeu, nos chamados tesouros nacionais, em suas igrejas e em seus palacetes. O minério de ferro é o mineral da vez, material necessário para quase todos os bens de consumo. A exploração é quase a mesma, vidas são ceifadas para o conforto dos que auto declararam donos de tudo. Atualização dos processos escravocratas. Mantém a vida subordinada aos patrões. Não trabalha na mineração não come. Cresci vendo caminhões e escavadeiras pela janela furar a serra.

Dia 5 de novembro de 2015: rompimento da barragem de rejeitos no distrito de Bento Rodrigues, Mariana – MG. Ecocídio. Rio Doce morto. A mineração assombra a todos, dependemos dela para viver e ela é capaz de nos matar. 25 de janeiro de 2019: rompimento da barragem de rejeitos em Brumadinho – MG, soterramento de centenas de vítimas de imediato. As discussões voltam sobre a segurança das barragens, vivemos perto de uma, não sabíamos o quanto. A montanha que vejo em

⁵⁵Trabalho apresentado ao “Grupo de Trabalho Corpo, Arte e Mídia, do IV Simpósio Nacional de Arte e Mídia”.

frente à casa dos meus pais para minha surpresa é também uma barragem. Eles não importam com nossas vidas, só importam com o que nossos corpos podem gerar, neutralizam nossas potências para nos matar. As palavras na música de Rosa Luz fazem ainda mais sentido na minha vida: “a morte não chegou é mais um dia de sorte”. A branquitude é sinônima de genocídio.]

A cada 23 minutos um negro é assassinado no Brasil⁵⁶, nestas terras que matam transsexuais no mundo (ANTRA & IBTE, 2019: 23). Nesta terra que desterra indígenas a centenas de anos.

[Tenho medo da lama, mas não deveria ter. A lama foi um presente de Nanã para Oxalá nos moldar. É preciso fazer as pazes com a lama, com o que nos cerca. Destruir o desejo de branquidão e me acertar com quem me dá a vida e a morte. Seguir os passos dos que chegaram a essas terras e operaram milagres. Estou aqui, sou fruto desses milagres. Realizo uma ação que me ajuda a lembrar de outros tempos e terras. Presto uma homenagem aos sobreviventes. Resolvo caminhar.]

Naná fornece a lama para a modelagem do homem
Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá e fazer o mundo e modelar
o ser humano,
o orixá tentou vários caminhos.
Tentou fazer o homem de ar, como ele.
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.
Fez de fogo e o homem se consumiu.
Tentou azeite, água e até vinho-de-palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu ybyry, seu cetro e arma,
e de lá retirou uma porção de lama.
Naná deu a porção de lama a Oxalá,
o barro fundo da lagoa onde morava ela,
a lama sob as águas, que é Nanã.
Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
Mas tem um dia que o homem morre
e seu corpo tem que retornar à terra,
voltar à natureza de Nanã Burucu.
Naná deu a matéria no começo
mas quer de volta no final tudo que é seu.
(Prandi, 2001: 196, tradução nossa).

⁵⁶ Senado Federal. A cada 23 minutos um jovem negro está sendo assassinado no Brasil, (2018).

Pratycar terreyros nos possybylyta ynventar y ler y rezar o mundo a partyr das lógycas de saberes encantados. Laroyê! (Simas & Ruffino, 2019: s/p).

[Um percurso. Caminhada por dois pontos de destaque na construção histórica e urbana de Congonhas.

A partida se dá na estação de ferro do distrito de Lobo Leite (antiga estação Soledade), construída no período imperial batizada pelo nome de Estrada de Ferro Don Pedro II (1886-1889) e renomeado no período republicano como Estrada de Ferro Central do Brasil (1889-). A estrada de ferro tinha como objetivo a união da então capital do Brasil, Rio de Janeiro, ao seu interior para expansão econômica e modernização aos moldes expansionista capitalista. Não deu certo, tornou-se mais um projeto abandonado. Pego a estrada de ferro e sigo a direção contrária da expansão planejada. Volto para outra construção de Congonhas, agora uma mais antiga, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Edifício de origem do século XVII que guarda em si a força dos que a construíram. É o palco das congadas que homenagem aos reis e rainhas africanas que por essas terras foram escravizados e que por grande força tem suas memórias ressaltadas.]

Quem conhece o myto da Nossa Senhora do Rosário?

Nós escutamos o seu Antônio Maria:

Ela apareceu na beyra do mar.

Ela apareceu pra uma nega que trabalhava numa fazenda de escravos. Essa nega vyu y voltô pra casa y falô com o senhô.

_ Senhô, num conseguy panhá água, porque eu vy um resplandô do outro lado d'água y senty mal, fyquey com medo y vym.

O senhô então falou com ela:

_ Se for mentytra, se for mentytra sua, amanhã eu vô mandar os carrasco com cê y o ocê vay vê! Vô corta ocê no couro y depoy te ponho na roda d'agua.

Ela fycou muyto tryste porque ele mandou mesmo os carrascos com ela, 4 horas da madrugada. Mas chegando lá eles vyu o resplandô y voltô.

O synhô proybyu os nego de voltar, porque vyru que era mesmo uma santa. Chamaram então (os brancos) até banda de músyca y padre pra fazer uma festa, pra ela, pra tyrar a Santa do mar. Mas eles pelejaram, pelejaram y não conseguyram ela say.

Nesse ynstante que eles tavam pelejando, os nego sayram três quylômetros da fazenda fazendo seus ynstrumentos, três quylômetros da fazenda, pro synhô não escutar os barulhos deles.

Aý como a Santa não saya com os branco, os nego foy lá y pedyu:

_ Synhô, será que com ocês ela não quys sayr, será que a gente pode ver se ela say com nós?

O synhô respondeu:

_Cambada de preguyçoso! Cês tão é com preguyça, se ela não quys sayr com nós (brancos), com yssó aý, essa catynga de nego, ela vay sayr?

Com ysso ele (o nego) deu as costas como resposta y saya devagarzynho. O synhô chamou então y dysse:

_Vay lá! Vão ver se ela vay sayr, vão ver! Vão ver.

Chegando ela eles juntaram o Candongo, o Maçabyque y o Congo, y desceram pra beyra mar.

O Congo chegou na frente, chamando o Maçabyque, fazendo aquela meya lua, dançando.

O Maçabyque não aguentava andar de pressa, porque os pretos velhos estavam cansados, com os pés tudo byxado. Ay quando chegaram na beyra do mar, a Santa ja tava pertym.

Aý fyzeram uma parede de bastão y colocaram ela sentada num tambor chamado Santana. Daý os tambor já não bateu mays, o Maçabyque é que veyo conduzyndo y vyeram tudo quanto é santo, pra proteger aquela coroa que a Santa usava na cabeça.

Aý quando chegou na Ygreja dos Brancos, eles tomaram ela, levaram pra dentro y mandou os nego sumyr, porque eles não precysavam mays dos nego.

Só que ela fugyu y foy embora na madrugada. Eles chegaram no outro dya caçando ela, porque tynham deyxado ela bem trancada, bem arrumada, mas ela fugyu vyram só o rastryngo dela.

Aý eles foram de novo atrás dos nego outra vez, para que os nego fossem até a beyra do mar tyrar a Santa. Aý os nego foy lá, arrumou seus tambor, suas cayxa. Eles foram lá, bateram y ela tornou a sayr do mar y voltou com os nego.

Só que aý, os nego já não parou na Ygreja dos Brancos y desvyou. Cortaram (camynho) pelo mato, pelo trylhos y foram lá pra typoya. Lá eles deyxaram a Santa, sem trancar nem nada. Mas a Santa fycou com eles a noyte toda, até de manhã.

Mas o synhô estava esperando pra “dar neles um coro”, mas quando os brancos chegaram y vyram a Santa, eles assustaram. Y correram.

Y os nego também, assustaram, achando que yam apanhar.

Então vendo os brancos fugyram, eles perguntaram à Nossa Senhora, o que eles ya dar ela a troco de ela ter fycado y eles não terem apanhado.

Ela respondeu pra eles:

_Não, é só vocês falaram assym “bença” - Ensynou eles a tomar “bença mamãe”.- Vocês não precysam pagar nada não.

Bem, a hystória é essa.⁵⁷

(yn)Brasyl

Protestante não reza. Católyco não ora.

Macumbeyro reza y ora.

A ley reza ysso. Ora isso?

⁵⁷ Tradycção do pretuguês natyvo de Antônio Maria da Silva, *Narrativa do mito de Nossa Senhora do Rosário* (2014).

Peço a benção à benzedeyra. Ela reza ou ela ora?

Ela realyza benzeduras. Ela reza.

Reze em voz alta.

'Rezar' é ler em voz alta, reza o latym.

[Volto e penso em quem fez por séculos esse trajeto. Sinto o cheiro. Tudo é um sinal de que estou indo atrás de quem sempre esteve comigo. Sinto o vento.] ('para pensar longe, sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!')

[Não preciso ir atrás, já estão comigo. Faço homenagens. Penso e não desisto. Sorrio e choro. Sobrevivemos. Sinto a força de quem me conhece mais do que eu mesma.

Seguir o caminho que contraria ao desenvolvimento me cura. Seguir o caminho dos meus mais velhos me acalma. Seguir os passos do invisível me acalanta.]

{Seguyr o camynho que contrarya ao desenvolvymto nos cura. Seguyr o camynho dos nossos mays velhos nos acalma. Seguyr os passos do ynvysývel nos acalanta.}

[Ganho força. Sou guerreira. Sou da cor da terra. Não me esqueço em momento nenhum dos perigos que me cercam, mas tenho forças para lutar, para não desistir e principalmente para não deixar de sonhar. De imaginar que caminhar na contramão do sistema vigente é possível e é necessário. Pegar o caminho que consiga por um momento enganar as instituições de controle. Encontrar brechas para não morrer por dentro.]

A encruza de Exu aponta caminhos enquanto possibilidades: cruzando perspectivas, a encruzilhada transatlântica é a categoria que, a partir dos princípios explicativos de mundo assentes em Exu, nos fornece bases para pensar a trágica experiência de deslocamentos forçados e não retorno também como uma possibilidade de reinvenção da vida, de culturas resilientes que se modificaram no próprio trânsito (Simas & Ruffino, 2019: s/p.).

[Novamente sinto cheiro de quem está comigo. Sinto os corpos das vítimas seculares da mineração, não seremos mais, não podemos mais. É preciso matar a brancura em nós. É preciso se acertar com as forças ancestrais que nos guiam. Encontrar a negritude que nos cerca e nos firmar. É sobre vida.]

{Escrevyver não é fácyll. O systema colonyal que nos foy ymposto nos dyz o tempo todo que não podemos, não somos capazes y que não conseguimos. Precysamos vencer a máquyna estrutural que nos ympede de acedytar nas nossas escrevyvênyas. Desfazer da fycção que nossas corpos não são capazes de gerar y ser conhecymento. Para o systema de conhecymento da branquytude a escrevyvêncyã não exyste y a escryta é algo solytáryo, ysolada em seu pedestal que vê de cyma para bayxo.

Racyonalyza tudo y não sente nada. Mas para nós, racyalyzadas, o conhecymento se produz em conjunto. Aprendemos y produzimos teorya y prátyca o tempo todo em dyálogo com quem nos cerca. Pedymos ajuda ao ynvysível y ao vysível. Somos de bando, seguymos passos de tão longe. Escrevyvemos o que não conseguimos escrevyver ontem y que teremos que escrevyver hoje. Somos artystas y escrytoras y pesquisadoras y cryaturas poétycas para quebrar as correntes do processo da escravydão que aynda assolam nossas corpos y mentes.}

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (Evaristo, 2020: 30).

[A caminhada apenas começou.]

4. Depoys do Levante

Com pés de Carolina Prymeyra, passamos por Matyas Barbosa, em Myras Gerays, pela estrada de ferro que atravessa o camynho da antyga Estrada Real. Próxyimo de onde nasceu y vyveu a escravizada que foy a prymeyra Cerqueira. “Vó” yndýgena conhecyda y desconhecya em sua famýlya. Seu nome se perdeu, mas ela permanece agora como Prymeyra Cerqueira, renomeada pela tataraneta que veyo depoys.

{Olhamos para trás y damos sygnifycado. A vyolêncyã exystyu. A vyda preta y yndýgena exystyu.

Quando exystymos na brecha, retomar ou resgatar vozes em zamani é, ao mesmo tempo, o alývyo da descoberta de que não estávamos realmente sozynhos, y a Novas pedras nos camynhos de Walla Capelobo ■ Carolina Cerqueira Correa, Malandro [127] Vermelho e Walla Capelobo

angústya frente a compreensão do esquecymto que se tem como sasa. Exystyr em sasa, para além da brecha, é poder despyr a fantasia de sacryfýcyo y herança symplyfycada. Mas a vyolêncyã opera de tal maneyra que parece sempre sujeytar sem muyto esforço. A lyberdade se torna uma ylusão passageyra? A lyberdade não deverya depender de permyssão, mas ser ynseparável do dyreyto. Observo as falsas lyberdades y as lyberdades reays.

Em 2018, fizemos uma yntervençãõ, (quem chama de arte?), em um edyfýcyo com hystóryco de vyolêncyã contra pessoas racyalyzadas. Um edyfýcyo lystado como um patrymônio. Nossas yntervenções foram feytas em papel. O edyfýcyo era de pedra. Mas nossos espýrytos já sabem pra onde voltar. (Vermelho, 2020: n.p.)

Carolina Prymeyra (y nós}}

{

5. _galynha de afogar patos n°2

Com os pés de Vermelho, passamos por Juyz de Fora, em Mynas Gerays, pelo Jardym Botányco, outrora Sýtyo Malýcyã, antyga fazenda cafeyra, onde nossos ancestrays pretos foram escravyzados y de onde nossas ancestrays yndýgenas foram banydas. Em suas agora galleryas, outrora Casa Grande, Vermelho reencontrou sua Bysavó Cabocla, descendente esquecyda de Boruns ou Purys. Y enchendo o chão da gallerya de terra, plantou as sementes de antygas novas memóryas.

{12 de abryl de 1861.

Ylumynado pela luz da candeya, gemya um corpo algemado ao nomeado tronco. Às costas, suor y sangue.

Que nomes chamava? Não se podya escutar. Seu cryme fora, se havia, antes de tudo, nascer. Escuro.

Mas se atrevymto já não lhe faltasse, havia cometydo o cryme de comer frutas do pomar. Plantados pelos seus.

Em murmúryo, o vento apagou a candeya y, no breu, sussurrey em seu ouvydo. Ele se mexeu sentyndo mynha presença:

_Não tema meu malungo, venho em paz. O que me chamou foy teu atrevymto. Tua coragem de atyçar a escravarya.

Não que teu lamento fosse menos dygno. Que tua dor menos syncera.

Y pude ver no breu da noyte, entre o breu de sua pele, entre o rubro de sua boca, seu sorryso. Refletyda lua.

Y se o oco dos ouvydos ouvysse y se o oco da cabeça soubesse y se no oco das veyas pulsasse, a cyfra serya sentyda. Dalý não sayam lamuryas, mas batydas de um São Bento Pequeno.

_Daquy de onde venho não posso te ajudar. Com mandyngas de meu tempo não posso tuas correntes quebrar. Y não lamentarey tua syna mays que vós mesmos. Não darey vytórya a covardy a que tenta sob o tempo prender a vyda y a jornada. No entanto sussurro agora em teus ouvydos, o encanto de outras vyndas:

_Moço, nos ydos de 12 de abryl de 2019 anos brancos, nós que agora somos apenas uma ymagem tremeluzente, vamos entrar atrevydos pela porta da frente.

Sym! Pela porta da frente da Casa Grande, desta Fazenda Tapera que vão chamar de Sýtyo Malýcya. Nós que somos 3, que aquy seremos chamados Preto, ynvadyremos a Casa Grande. Y dela faremos Sede, de nossa memórya.

Preto, encheremos sua sala de Terra, que já foy Sem Males, que já foy jardym de parentes Purys y Coroados.

Sym! Plantaremos tantas memóryas quantas as voltas da Árvore do Esquecymto, tantas quantas as 9 dos negros, tantas quantas as 7 das negras.

Y testemunhas serão de nossa malýcya.

De ynvadyr o ympossývel, de semear o ynymagynado.

Sym, meu malungo, venho saudar teu atrevymento y teu são bento, grande y pequeno, fazendo deles meus.

Y sob o som destes que nasceram para ser tambores, me afastey. Retornando a este tempo. Sentyndo as ferydas se fechando nas costas. Se não as dele, as nossas.

“Esú é aquele que acertou o pássaro ontem, com a pedra que lançou hoje”.
(Ibidem)

Vermelho (y nós)}



Fygra 2: Carolina Prymeyra; Malandro Vermelho, Walla Capelobo, "Camynhada", performance fotográfya

Fonte: Acervo dos artystas.

Assym, camynhando entre Matyas y Juyz de Fora y Congonhas, nos juntamos a Walla. Agora, com ela, fazemos Bando.

Para nós, ensayar, conversar, escrever, tudo é com. Nossa proposta coloca nossos corpos em jogo, poys com nossas epystemologyas das macumbas, palavra é pensamento, é corpo. Escrever então é movymento, ação. Rever a camynhada de Wala, é rever a camynhada com Walla. Resenhar com Capelobo é conversar com seu corpo, com seu gesto, com sua ação. Com ela rezamos um tempo grande, hystóryco, cósmico, onde pensar é (re)cryar. Experymentamos sua lama, sua terra, sua mata, sua estrada, seu vyver. Como? Com. Cocryando com.

Este ensayo, experymenta pensamento em-comum, cocryação (Mbembe, 2019) de conhecymento que encruza teorya/prátyca, corpo/palavra/pensamento. Acontecymento. Pensar com.

Legendas
(onde há a(de)créscymo y/ou referêncya) amarração
[voz de Walla Capelobo]
{onde rezamos em bando}.

REFERÊNCYAS BYBLYOGRÁFYCAS

- Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA) & Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE) (2019). *Dossiê Assassinatos e violência conta Travestis e Transexuais no Brasil em 2018* [online]. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatose-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf>
- Capelobo, Walla (2020). No Caminho do Rosário. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE ARTE E MÍDIA, 4, 2019, Universidade Federal do Maranhão. Anais do IV Simpósio Nacional de Arte e Mídia. São Luís: Eudfma.
- Capelobo, Walla (s/d). *Portfólio*. Disponível em <https://wallacapelobo.hotglue.me/>.
- Carrascosa, Denise (Org.) (2017). *Traduzindo no Atlântico Negro cartas náuticas afrodiaspóricas para travessias literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros.
- Centro de Memória Puri (s/d). *Pury Vivo*. Disponível em: <https://povopuri.wixsite.com/memoriapuri>.
- Da Silva, Antônio Maria (2014). *Narrativa do mito de Nossa Senhora do Rosário*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=puLn4vjzFyM>.
- Evaristo, Conceição (2020). *Escrevivência e seus subtextos*. In *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte
- Flores, Guilherme Gontijo & Gonçalves, Rodrigo Tadeu (2017). *Algo Infiel o corpo performance tradução*. São Paulo: n-1 edições.
- Gates Jr., Henry Louis (1988). *The signifying monkey a theory of African-American literary criticism*. New York: Oxford University Press.
- Hudson-Weems, Clenora (1998). *Africana womanism: reclaiming ourselves*. Michigan: Bedford Publishers Inc..
- IPEA. *Atlas da violência*. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>.
- Jackson, Bruce (2004). *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me African American narrative poetry from oral tradition*. New York: Routledge.
- Marques, Marília (2017). A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil, diz ONU ao lançar campanha contra violência. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>.
- Martins, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.55.
- Mbembe, Achille (2019). *Sair da Grande Noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes.
- Mbiti, John S (1970). *African religions and philosophy*. Garden City: Anchor Books.

- Njeri, Aza & Ribeiro, Katiúscia (2019). Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. *Currículo sem Fronteiras*, 19(2), 595-608.
- Nyn, João (2021). O teatro como contracolonização tupy-guarany nhandewa. In Guajajara, Zahy (Org.). *Teatro e os povos indígenas: janelas abertas para a possibilidade*. São Paulo : N-1 edições.
- Prandi, Reginaldo (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Senado Federal (2018). A cada 23 minutos um jovem negro está sendo assassinado no Brasil. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/noticias-1/2018/12/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-esta-sendo-assassinado-no-brasil-diz-pesquisadora..>
- Simas, Luiz Antonio & Ruffino, Luiz (2019). *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Morula.
- Todas as companheyres racyalyzades, translesbyxas, encontros y conversas*.
- Vermelho, Malandro (2020). *Excarnado: Como andar de viés pelos cosmos*. (Dissertação de mestrado). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Viegas, Maria Ivanice de Andrade (2014). *O enigma do rosário: os mistérios da (r)existência nas correntezas da urbanização*. (Tese de doutoramento). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Carolina Cerqueira Correa. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: carolinaccerqueira@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1562-840X.

Malandro Vermelho. Mestre em artes, cultura e linguagens do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. E-mail: vermeverso@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9627-195.

Walla Capelobo. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. R. Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos, Niterói - RJ, 24210-590, Brasil. E-mail: teiwalla@gmail.com.

Receção: 10-08-2021

Aprovação: 21-03-2022

Citação:

Correa, Carolina Cerqueira; Vermelho, Malandro & Capelobo, Walla (2022). Novas pedras nos camynhos de Walla Capelobo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 114-132. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a5

K-POP. OS REFLEXOS DO HIBRIDISMO CULTURAL NA IDENTIDADE E NA MÚSICA POPULAR COREANA

K-POP: LES REFLETS DE L'HYBRIDATION CULTURELLE DANS L'IDENTITÉ CORÉENNE ET LA MUSIQUE POPULAIRE

K-POP: LOS REFLEJOS DEL HIBRIDISMO CULTURAL EN LA IDENTIDAD Y LA MÚSICA POPULAR COREANAS

Camila Alonso Milani

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: O presente artigo procura analisar como o K-pop, (sub) gênero musical nascido na Coreia do Sul, é capaz de retratar reflexos de hibridismo cultural na música pop e na identidade sul-coreana. Para tal, foi realizado levantamento de fatos e dados históricos que demonstrassem a supressão identitária cultural sofrida pelo povo coreano ao longo dos séculos, até a sua consolidação como nação independente. Depois, a partir do contexto pós-guerra, é feita análise da influência norte-americana na trajetória do país na música e na construção de sua cultura pop. Por fim, investiga-se o papel de todas estas interferências na solidificação da identidade sul-coreana, bem como o papel da globalização na instauração da subcultura K-popper e da nova posição do país peninsular perante o mundo.

Palavras-chave: K-pop, Coreia do Sul, identidade cultural, hibridismo cultural, globalização, música pop.

ABSTRACT: This article seeks to analyze how K-pop, (sub) musical genre born in South Korea, is able to portray reflexes of cultural hybridism in pop music and in South Korean identity. To this end, a survey of facts and historical data was carried out to demonstrate the cultural identity suppression suffered by the Korean people over the centuries, until its consolidation as an independent nation. Then, from the post-war context, an analysis is made of the North American influence on the country's trajectory in music and in the construction of its pop culture. Finally, the role of all these interferences in the solidification of the South Korean identity is investigated, as well as the role of globalization in the establishment of the K-popper subculture and the new position of the peninsular country in the world.

Keywords: K-pop, South Korea, cultural identity, cultural hybridism, globalization, pop music.

RÉSUMÉ: Le présent article cherche à analyser comment la K-pop, (sous-)genre musical né en Corée du Sud, est capable de dépeindre des reflets de l'hybridation culturelle dans la musique pop et l'identité sud-coréenne. À cette fin, une enquête sur les faits et les données historiques a été menée pour démontrer la suppression de l'identité culturelle subie par le peuple coréen au cours des siècles, jusqu'à sa consolidation en tant que nation indépendante. Dans le contexte de l'après-guerre, l'influence nord-américaine sur la trajectoire du pays en matière de musique et dans la construction de sa culture pop est analysée. Enfin, le rôle de toutes ces interférences dans la solidification de l'identité sud-coréenne est étudié, ainsi que le rôle de la mondialisation dans l'établissement de la sous-culture k-popper et la nouvelle position du pays péninsulaire devant le monde.

Mots-clés: K-pop, Corée du Sud, identité culturelle, hybridité culturelle, mondialisation, musique pop.

RESUMEN: El presente artículo pretende analizar cómo el K-pop, (sub)gênero musical nacido en Corea del Sur, es capaz de retratar los reflejos del hibridismo cultural en la música pop y la identidad surcoreana. Para ello, se ha realizado un estudio de hechos y datos históricos que demuestran la supresión de la identidad cultural sufrida por el pueblo coreano a lo largo de los siglos, hasta su consolidación como nación independiente. En el contexto de la posguerra, se analiza la influencia norteamericana en la trayectoria del país en la música y en la construcción de su cultura pop. Finalmente, se investiga el papel de todas estas interferencias en la solidificación de la identidad surcoreana, así como el papel de la globalización en el establecimiento de la subcultura K-popper y la nueva posición del país peninsular ante el mundo.

Palabras-clave: K-pop, Corea del Sur, identidad cultural, hibridación cultural, globalización, música pop.

1. Dominação, guerras e a identidade nacional coreana

Para podermos entender o que é o K-pop e tudo o que o movimento representa para a Coreia do Sul nos dias atuais, faz-se primordial uma primeira análise, mesmo que de forma breve, à história do país asiático e do que de fato é a cultura coreana. De acordo com Appadurai (1996:44) “As duas principais forças de interação cultural duradouras antes desse século foram a guerra e as religiões”, ou seja, antes de podermos falar no termo “globalização”. Portanto, este olhar ao passado se faz crucial, não só para identificar as raízes e influências desta música popular em si ou datar a sua concepção, mas também, como o histórico de guerras e de dominação do território da Península Coreana reflete-se, desde as batidas e as letras que compõem a musicalidade do K-pop, bem como nos artifícios políticos por trás da *Hallyu*⁵⁸.

Ao longo dos séculos, muito antes de existir a possibilidade de separação de seu território entre norte e sul por consequência da Segunda Guerra Mundial, a Coreia sempre sofreu com dominações de diversas nações do extremo leste asiático, em especial, da China. Muito antes do surgimento do Cristianismo, a datar do período Neolítico, os chineses frequentemente utilizaram o seu poderio e influência sobre os coreanos (Lew, 2000). É válido, inclusive, levarmos em consideração que “os coreanos são etnicamente e linguisticamente distintos dos chineses (Han)⁵⁹ sendo pertencentes ao ramo tungúsico⁶⁰ da raça mongol” (Lew, 2000: 6). No entanto, apesar deste contexto histórico, a sua cultura assemelha-se de forma intrínseca à chinesa.

O período dos Três Reinos – época marcada por séculos de conflitos entre os reinos de Silla (57 a.c – 935 d.c), Goguryeo (37 a.c – 668 d.c) e Baekjae (18 a.c – 660 d.c), que disputavam a soberania da região Península Coreana – foi fortemente influenciado pela China (Kwon, 2010), devido à sua atuação direta tanto na formação e construção destes reinados e de outras colônias, como nos confrontos entre estes e demais povos daquela região continental. É importante ressaltar que o período em questão é de extrema importância para a história da Coreia como um todo, uma vez que antecedeu e abriu portas para a concepção da identidade e cultura coreana, séculos depois (Koudela & Yoo, 2014:7-8).

Durante todo este período, a Península Coreana sempre enfrentou períodos de constante instabilidade política e cultural, pois cada um dos reinos tinha suas próprias relações com outras nações: “Baekje costumava aliar-se ao Japão em suas relações tributárias, e Silla tendia a ser aliada à China. Goguryeo preferia ser independente

⁵⁸ Termo que começou a ser utilizado em meados de 1990, por jornalistas de Pequim, para se referir às repercussões e crescimento da mídia popular coreana pela Ásia (Kim, 2011)

⁵⁹ Apesar do país ser conhecido internacionalmente como “Korea”, no idioma coreano, quando se fala em Coreia do Sul, denomina-se “Hanguk”.

⁶⁰ A língua tungúsica é proveniente de regiões da Sibéria e Manchúria.

quando possível, mas muitas vezes entrava em alianças por razões estratégicas” (Rhode, 2020:11-12). Portanto, além destes conflitos internos, a região de servir de palco para confrontos entre as grandes potências locais da época: China e Japão (Rhode, 2020:12). Por volta de 918 d.c, com guerras civis começando a aparecer e já com um enfraquecimento de tais reinados, houve a criação do reino de Koryo ou Goryo, cuja sua relevância histórica está em, justamente, dar início ao que conhecemos como Coreia, na atualidade (Lew, 2000). Ainda de acordo com o autor, o reinado em questão estreitou as relações diplomáticas com a China, que passou a disseminar sua cultura através da literatura, história e filosofias confucionistas (Lew, 2000: 13). No entanto, ainda que a China tentasse exercer influência sobre o governo de Koryo, o Budismo já estava emaranhado à sociedade civil do reino, dando início a manifestações artísticas como a cerâmica, que conferiram certa relevância ao Estado (Lew, 2020:13). Este choque ideológico deu origem, em 1170, a um golpe de estado que iniciou um governo ditatorial de generais chineses sobre os coreanos e que só teve fim em 1270 quando mongóis, em expansão do seu império pela China e Eurásia, invadiram o território (Lew, 2020:13).

A Península Coreana continuou sendo cenário de conflitos por quase 100 anos durante a ocupação mongol, marcada pela participação forçada dos coreanos em invasões ao Japão (Lew, 2020:15). O fato de Koryo estar sob o domínio da Mongólia significou não só a expansão territorial do país mongol, mas também, maior influência cultural na região. Este contexto gerou, mais uma vez, uma disputa local, culminado num golpe de estado realizado pelos chineses e que deu origem a uma nova dinastia coreana, a Choseon (Lew, 2020:15).

Apesar do país se encontrar novamente subjugado à cultura de outra nação, esta promoveu marcos importantes na história coreana, tais como a estabilidade sociopolítica através da promoção de um sistema educacional baseado no Confucionismo, o surgimento de importantes intelectuais, e a construção de Hanyan (atual Seul) (Lew, 2020:15-16). É interessante considerar que a dinastia Choseon durou mais de cinco séculos, sendo a última em vigor no país. Apesar deste período e da influência chinesa terem sido importantes para o desenvolvimento local naquela época, é importante frisar que a identidade cultural coreana era delimitada e estabelecida pela China, uma vez que ainda não possuía autonomia. Nesta altura, a Coreia sequer possuía um alfabeto próprio, sendo ele criado apenas no século XV, pelo rei Sejon (Lew, 2020:16). Até então, a comunicação escrita era feita através de ideogramas chineses.

Entre o século XV e o XIX, o país continuou a ser um local de conflitos entre as nações do extremo leste asiático. A Primeira Guerra Sino-Japonesa, já em 1894, foi justamente ocasionada pela tentativa de dominação da Península Coreana por ambos países que, assim como outras nações de toda a Ásia, enfrentavam invasões de países europeus e esforços de colonização e, assim, aumentar seu poder de influência

(Greve & Levy, 2018). A disputa pelo território coreano resultou na queda do domínio chinês e, agora, a Coreia encontrava-se sob poderio nipônico.

A anexação da Coreia pelo Império Japonês foi de fato oficializada em 1910, após o tratado Japão-Coreia, porém, as ocupações tiveram o seu início mais cedo. Sob uma filosofia de “a assimilação cultural é aculturar o colonizado no colonizador através da educação e inculcar em seus súditos a identificação com o suserano” (Suzuki, 2003:15), o Japão instaurou um regime de violência e supressão ao país peninsular. Os coreanos foram enviados a campos de concentração, onde eram submetidos a condições análogas à escravidão e tiveram toda e qualquer manifestação de cultura nacional proibidas. A exemplo dos banimentos, podemos citar a música, a literatura e, até mesmo a própria língua coreana em si. Além disso, os japoneses impuseram a política do *soshi-kaimet*⁶¹ onde os nomes de origem coreana eram proibidos e substituídos por nipônicos (Suzuki, 2003:17).

A supressão japonesa na Coreia perdurou por cerca de três décadas. Durante este período, além da ocupação territorial, o Império Japonês enviava mulheres para trabalharem e servirem de maneira forçada ao exército nipônico em suas nações adjuntas, durante a Guerra do Pacífico (Min, 2003). Este regime de horror só teve seu encerramento com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando o Japão se rendeu aos Aliados após o bombardeio e destruição em massa das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Com a economia japonesa completamente arrasada e o país sucumbido ao exército norte-americano, a Coreia deixava de ser uma colônia do arquipélago e, agora, passava a ter seu território dividido entre a União Soviética – que já ocupava a região da Manchúria – e os Estados Unidos.

Como resultado da Guerra Fria, a divisão pelo Paralelo 38 separou o país em norte e sul. Na Coreia do Norte foi adotado um regime comunista, de influências da URSS, enquanto a Coreia do Sul, capitalista, recebia influências norte-americanas. Mais uma vez na história, instaurava-se um conflito pela legitimidade de um governo na Península e em 1950 foi declarada a Guerra da Coreia. Apoiados pelas respectivas potências da época, ambos os territórios passaram a competir pelo governo total do país. Após invasões ilegais do Norte ao Sul, a Organização das Nações Unidas intervém de modo bélico e exige cessar-fogo. A partir desta influência, em 1953, é assinado um armistício de trégua à guerra (Senhoras & Ferreira, 2013). É válido ressaltar que após a assinatura do documento, mais nenhum outro acordo de paz foi feito, ao longo do tempo. Portanto, podemos interpretar que a Guerra da Coreia perdura até os dias atuais.

⁶¹ Campanha de mudança de nome adotado pelo Império Japonês sobre o Japão, onde os nomes de origem coreana eram proibidos, de forma a ter uma única língua nacional (Suzuki, 2003:17).

2. Música popular coreana: da influência norte-americana ao K-pop

Partindo da divisão e concepção do que é Coreia do Norte e Coreia do Sul, e da passagem pelo histórico de guerras e supressão cultural na Península, podemos iniciar e analisar os fatores e acontecimentos que deram origem a música popular coreana, até chegar ao termo K-pop. Na Coreia do Sul no contexto pós-guerra, ainda com a presença de ocupações norte-americanas. De acordo com Kim (2011), a música coreana passou por grandes transformações depois que a colonização japonesa acabou. Até este período, as canções eram traduzidas a partir do japonês e toda a sonoridade utilizada era vinda da cultura popular japonesa. Após o fim da Segunda Guerra e com forte influência dos Estados Unidos, houve a instauração de um novo cenário no que tange o surgimento de diferentes musicalidades e manifestações culturais. Neste período, era frequente que a Organização das Nações Unidas promovesse a visita de artistas norte-americanos ao país asiático para entreter e fornecer suporte às tropas que ocupavam o território. O som de músicos como Nat King Cole, Louis Armstrong e Marilyn Monroe trouxeram a Coreia do Sul o jazz, o blues e ritmos mais dançantes.

Em 1957, as forças dos EUA começaram seu serviço de rádio, American Forces Korea Network (agora AFN-Korea). Esta estação teria um papel importante na importação da cultura pop americana. Durante esse período, a influência dos Estados Unidos no pop coreano assumiu duas formas - uma grande mudança no estilo musical da escala pentatônica para o heptacórdio ocidental e a criação da música pop coreana baseada no pop ocidental. (Kim, 2011: 50).⁶²

É interessante levar em consideração que neste momento da história, os coreanos passavam por uma difícil realidade econômica e financeira. Por isso, com a cultura popular americana cada vez mais presente na Coreia do Sul, não demorou muito até que houvesse um interesse não apenas no âmbito do entretenimento dos nacionais em relação à música estrangeira. Com a abertura de clubs americanos, músicos e artistas sul-coreanos começaram a ser recrutados através de audições para se apresentarem (Kim, 2011). Este tipo de método para a prospecção de novos talentos é visto no país peninsular até hoje e é uma característica marcante do K-pop como o conhecemos – e analisaremos mais adiante. A música e o entretenimento ganharam novas dimensões dentro da Coreia do Sul. Além da entrada de novos ritmos no país, como o rock e o R&B, em pouco tempo, concertos de artistas sul-coreanos para o exército americano tornaram-se muito populares e, também, rentáveis.

⁶² Texto original: In 1957, the US forces began their radio service, American Forces Korea Network (now AFN-Korea). This station would play a leading role in importing American pop culture. During this period, the US influence on Korean pop took two forms— a major shift in musical style from the pentatonic scale to the Western heptachord, and the creation of Korean pop music modeled on Western pop.

Através da rápida reconstrução do país no período pós-guerra, a década de 60 iniciou-se com acelerado processo de urbanização na Coreia do Sul. A nação pôde experimentar a ascensão de sua indústria cinematográfica, bem como as influências e tendências culturais inerentes à época vigente. Entre estes, podemos citar o surgimento dos Beatles e, conseqüentemente da Beatle Mania – movimento que não apenas ditava as novas formas de fazer música na indústria fonográfica, mas também a moda e o estilo. Assim como no resto do mundo, o país peninsular também vivenciou os desdobramentos deste marco da música. Este período foi determinante, por exemplo, para o surgimento das primeiras bandas de rock sul-coreanas, os Add4 e os KeyBoys (Kim, 2011).

No final desta mesma década e início dos anos 1970, a Guerra do Vietnã e o movimento Hippie serviram de inspiração para muitas canções no âmbito global. Na Coreia do Sul não foi diferente. O chamado “movimento jovem” nascido entre a elite universitária sul-coreana foi um marco no que se refere à educação, ideologia e estilo. Enquanto a geração passada havia vivenciado a supressão japonesa e uma política de repressão cultural, os jovens do período pós-guerra experimentavam a cultura norte-americana e uma nova forma de expressão, que pôde ser vista tanto na moda e no estilo de vida, como na música (Kim, 2011). Através do folk, os sul-coreanos cantavam sobre aceitação, relacionamentos e a vida em sociedade – temáticas fortemente presentes nos movimentos culturais do ocidente. Logo, esta tendência ainda represada na elite, foi amplamente disseminada na cultura popular como um todo, consolidando-se ao longo das próximas duas décadas.

Foi em meados de 1990, em meio às baladas românticas que dominavam a Coreia do Sul na década de 1980, que surgia uma nova geração e uma nova rítmica. O grupo Seo Taiji & Boys foi o precursor da música pop coreana como a conhecemos nos dias atuais (Oh & Lee, 2014). O trio causou grande impacto no público por trazer diferentes sonoridades em suas músicas e adicionar elementos de determinante importância para a identificação do K-pop e que o marcam como estilo musical (Kim, 2011: 63). Além da adição de ritmos não usuais a então indústria fonográfica sul-coreana como o *hip-hop*, o *punk* e a música eletrônica, foi adicionada uma característica marcante: a dança (Kim, 2011: 65).

A nova musicalidade proposta pelo grupo foi muito bem aceita pelas gerações mais jovens da época, fato que abriu caminho para o surgimento de novos artistas. Com o sucesso entre os adolescentes e o crescente mercado de discos, empresas de entretenimento enxergaram no novo estilo musical uma oportunidade de negócios. Estas companhias criaram seu próprio sistema de agenciamento de artistas, fazendo uso do mesmo modelo de audições utilizado pelos clubs americanos no período pós-guerra (Kim, 2011: 11). Além de selecionarem os melhores talentos, as empresas ficavam responsáveis não apenas pela agenda de apresentações e lançamento de novas músicas, mas também por “fabricar” os melhores artistas, através do treino

incessante de dança, canto, idiomas, entre outros. Com isso, podemos datar como marco da Primeira Geração do K-pop o *debut* [estreia] do grupo H.O.T, em 1995, promovido pela *SM Entertainment* (Kim, 2011: 64).

No que se refere ao contexto vigente na Coreia do Sul da época, podemos observar um país já consolidado economicamente. Através de altos investimentos em melhorias no sistema educacional e em tecnologia, a nação já possuía um índice de analfabetismo baixíssimo e despontava exportações no mercado asiático (Na, 2008). Porém, em 1997, uma grande crise econômica abalou todo o leste e sudeste do continente, fazendo com que as dívidas externas das nações da região aumentassem drasticamente. A Coreia do Sul foi um dos países mais afetados pelo colapso histórico. Para manter sua estabilidade, o governo sul-coreano decidiu diversificar seus produtos de exportação e passou a investir arduamente em produções artísticas e culturais, para que estas atingissem e fossem consumidas pelos países vizinhos.

Este momento da história foi determinante para a atual política externa sul-coreana, tanto no que se refere ao poderio econômico, quanto em influência internacional. Tal reorganização nos investimentos em novos produtos para exportação foi altamente rentável. Os filmes, as músicas, jogos e novelas do país asiático, ou seja, produções culturais nacionais, não só ganharam espaço, como se consolidaram como produto a ser consumido por toda a Ásia oriental. Nações como China, Japão, Tailândia, entre outros, foram fortemente impactadas pelas produções da Coreia do Sul. É neste momento que surge a *Hallyu* ou a onda coreana [korean wave] – alcunha criada pela imprensa chinesa para referir-se ao sucesso e crescimento da mídia sul-coreana pelo continente (Kim, 2011).

Ter produções culturais nacionais como produto de exportação foi um marco para a Coreia do Sul. No que tange a economia interna, as empresas de entretenimento passaram a aprimorar as técnicas de treinamento e políticas de investimento em novos talentos e artistas para, assim, promover o lançamento de grupos que atingissem não somente o mercado sul-coreano, mas o asiático como um todo. Para a política internacional, ter um produto nacional que independa de investimento estrangeiro para ser produzido e que interfira na construção de gostos e interesses de outras nações, torna-se cada vez mais atraente à medida que se aumenta o valor despendido para o seu consumo e a sua influência como cultura popular.

3. K-pop: Indústria criativa e fenômeno cultural

A imagem de um país é extremamente importante quando falamos de reputação e influência política. Apesar de seu rápido crescimento econômico, excelente sistema educacional, baixíssimos índices de analfabetismo e investimentos em tecnologia, a Coreia do Sul ainda carrega consigo uma figura pouco cosmopolita, muitas vezes confundida por algumas nações ocidentais com a vizinha Coreia do Norte e de

relações internacionais nichadas ao continente asiático. Preocupada com a dissociação do histórico de guerras e de práticas tradicionais de má repercussão no exterior, principalmente no que se refere a Europa e Américas, a Coreia do Sul vem se demonstrado um expoente quanto à exportação de sua cultura pop. Se a *Hallyu*, durante a década de 1990, referia-se a repercussão da mídia sul-coreana pela Ásia, agora, também se refere a sua exportação para o mundo todo (Ravina, 2009).

O K-pop é um dos exemplos de como a globalização tem proporcionado a renovação das identidades culturais, transformando estilo de vida em mercadoria e a cultura em indústria. Junção das palavras 'Korea' e 'Pop', o estilo musical ganhou projeção em escala global devido ao seu apelo imagético. Com uso excessivo de cores fortes e vibrantes, somadas a coreografias complexas e sincronizadas, espalhou-se de forma viral pela internet, de modo a atingir 80% de sua audiência fora da Coreia do Sul (Bloomberg Businessweek, 2014).

O hit "Gangnam Style", lançado em 2012 pelo cantor PSY, foi um marco para o K-pop, uma vez que foi a primeira música do (sub) gênero a alcançar expressiva repercussão no mercado ocidental, quando a música viralizou na internet. Com uma coreografia inusitada e batida contagiante, foi o primeiro vídeo no *YouTube* a atingir mais de 1 bilhão de visualizações. Desde então, o K-pop mantém sua constante no mercado internacional. Sua projeção tem se tornado cada vez maior ao longo desta década, sendo uma das indústrias fonográficas que mais cresce no mundo. A *Forbes*⁶³ (2020: n/p) aponta que, mesmo com o cenário da COVID-19, onde houve um declínio global na compra de álbuns físicos, a realidade no mercado sul-coreano foi completamente diferente: mais de cinco álbuns de diferentes do gênero musical alcançaram mais de 1 milhão de cópias em vendas, sendo que o grupo BTS – maior grupo de K-pop da atualidade – sozinho, registrou cifras que ultrapassam os 4 milhões.

O desempenho em solo coreano é refletido em números de escala global: de acordo com dados do próprio Ministério da Cultura da Coreia do Sul, os lucros do K-pop ultrapassam os US\$ 4,7 bilhões ao ano. Apenas em 2018, a indústria musical coreana cresceu cerca de 17,9%⁶⁴. Em um curto espaço de 10 anos – 2007 a 2017 – a indústria fonográfica do país asiático saltou da 30ª posição para a 6ª, de modo a ultrapassar outros mercados em ascensão, como o brasileiro, por exemplo⁶⁵.

⁶³ Para mais informações, consultar: <https://www.forbes.com/sites/tamarherman/2020/07/21/k-pop-album-sales-grow-in-2020-despite-corona-pandemic/?sh=21fc32b4458d>

⁶⁴ Dados concedidos pelo Ministério da Cultura da Coreia do Sul e disponibilizados pelo G1. Para consulta em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/k-pop-e-poder-como-coreia-do-sul-investiu-em-cultura-e-colhe-lucro-e-prestigio-de-idolos-como-bts.ghtml>

⁶⁵ Informação retirada do IFPI – International Federation of the Phonographic Industry. Disponível em: <https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2022/04/IFPI-Global-Music-Report-2022-State-of-the-Industry.pdf>

De acordo com Mattos (2017: n/p) "o fenômeno da Korean Wave deve grande parte de seu sucesso internacional à profusão da era digital". O K-pop é um gênero musical visual, suas coreografias e videoclipes são pensados para seguirem determinados conceitos que, posteriormente, serão largamente difundidos em publicidades, produtos licenciados e em outras plataformas midiáticas, tornando-os tão importantes quanto a musicalidade em si (Milani & Guerra, 2021).

De teasers e imagens que cercam os cliques, às coreografias cativantes e seus enredos, os lançamentos musicais dessas empresas de música atraem o público através de várias plataformas de mídia. O K-pop nubla a linha entre anúncios e produtos, tornando o comercial tão cobiçado e impressionante como o próprio produto (Aswords, 2013: n/p, tradução nossa).⁶⁶

O K-pop enquanto produto é pensado além de um estilo musical. As empresas de entretenimento sul-coreanas – responsáveis pelo agenciamento, treinamento e divulgação dos artistas – utilizam um método chamado de “mídia fluída”, onde o marketing das campanhas publicitárias será transmidiático, ou seja, acontecerá em multi-plataformas e de maneira complementar. No entanto, o principal ator que levará o conteúdo de uma mídia a outra é a audiência. Desta forma, podemos afirmar que um dos pilares fundamentais ao K-pop é o Marketing Colaborativo, uma vez que, de acordo com Alves e Baravelli (2019) aumenta a proximidade entre os consumidores e as marcas, de modo ao próprio público partilhar a mensagem. O fã tem papel ativo no mundo do K-pop, ele não é um consumidor passivo, que apenas é um receptor de conteúdo. A indústria pop sul-coreana preocupa-se em influenciar interesses e comportamento, e procura estreitar os laços entre os artistas e os fãs através ações de marketing como *fansigns*⁶⁷, sessões de autógrafos, lives, entre outros (Guerra & Sousa, 2021).

Para Jenkins (2015: 91-92), "ser fã é um estilo de vida". Atraído por um determinado estilo de vida, partilha o fanatismo por algo ou alguém. Para definir e diferenciar a formação desta comunidade das demais se utiliza a palavra "fandom". Com a globalização e digitalização dos meios de comunicação, a interação entre os membros de fandoms têm modificado formas e concepções do consumo midiático. Instaurou-se uma nova forma de busca pela experiência e de interação com o entretenimento, que não fica restrita a apenas um meio. A este fenômeno dá-se o nome de "Convergência de mídias".

⁶⁶ Texto original: From teaser pics and BTS footage surrounding the music videos, to the catchy choreography and heart wrenching stories within them, even the musical releases of these music companies appeal to audiences through multiple media platforms. K-pop blurs the line between advertisements and products by making the commercial nearly as coveted and impressive as the product itself.

⁶⁷ Encontro entre fã e os artistas, geralmente organizada pela empresa responsável pelo gerenciamento dos grupos de K-pop. Neste tipo de evento, o fã tem a oportunidade de conseguir autógrafos, entregar algum presente ao seu artista favorito, etc.

No mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia. Define um comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (Jenkins, 2015: 29).

No K-pop, apesar de todo o cortejo e incentivo ao consumo, o fã possui papel ativo no movimento e possui características próprias, que o difere de outros fãs, pertencentes a outros fandoms, presentes no mesmo gênero musical (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021). O estímulo pela interação com os ídolos e da sensação de sentir-se importante é marca registrada no mundo do K-pop.

Os fãs levam seus papéis incrivelmente a sério e são ativamente responsáveis pelo sucesso ou fracasso dos grupos de K-pop. Existe uma conexão efetiva entre os ídolos e suas bases de fãs, que é formalizada e meticulosamente mantida pelas empresas K-pop. Fandoms possuem nomes específicos, cores, cantos, handsigns, estilos e símbolos para se identificar (Aswords, 2013: n/p).⁶⁸

O modelo de negócios utilizado é intensificado graças à profusão da Era Digital e ao crescimento das redes sociais. É um método vantajoso para as empresas, uma vez que o consumidor assume papel de comunicador e, até mesmo, de influenciador. Além disso, permite a propagação da mensagem de maneira segmentada e muitas vezes exclusiva, de modo a atingir a audiência desejada (Alves & Baravelli, 2019). O investimento na *Hallyu* e na sua exportação para o mundo é feita através de parceria público-privada. De acordo com o discurso da entrevistada Gil-Hwa Jung⁶⁹, o K-pop pode ser visto por dois diferentes aspectos: indústria econômica e fenômeno cultural. No âmbito econômico, o investimento fica à cargo das empresas de entretenimento. Elas enxergam o gênero musical como algo lucrável, possuem ações na bolsa de valores e são responsáveis por toda a parte de agenciamento, desenvolvimento e promoção dos grupos de K-pop. Já o governo coreano, vê a sua música pop como um movimento pertencente à *Hallyu*, ou seja, como um fenômeno cultural a ser exportado.

Segundo Lee (2009), a Coreia do Sul mudou sua política diplomática nos últimos anos. Por conta da Guerra da Coreia, a postura do país possuía um forte apelo militar devido à instabilidade política e econômica vigente. Com seu rápido desenvolvimento e necessidade de melhorar sua imagem perante outros países e nas relações internacionais. Ao fim dos anos 1980, a Coreia do Sul passou a tomar

⁶⁸ Texto original: Fans take their roles incredibly seriously and are actively responsible for the success or failure of **K-pop groups**. **There's a dramatic connection between** the Idols and their fanbases, one that is formalized and meticulously maintained by Kpop companies. Fandoms have specific names, colors, chants, handsigns, styles, and symbols to identify themselves with.

⁶⁹ Entrevista concedida por Jung, Gil-Hwa. [Coreia do Sul, 29.01.2018]. Entrevistador: Camila Alonso Milani, 2018. Arquivo .mp4 (38,87min).

medidas para abertura política, entre elas, diminuição da censura, redução das restrições de viagem e a diversificação de sua economia. A abertura possibilitou o acesso à importação de produtos e mídias internacionais, entre eles, a música.

Para Jin e Kim (2016), a onda coreana possibilita uma série de recursos de *soft-power*⁷⁰ de ampla complexidade e impacto, e que podem ser desenvolvidos em vários setores, como na diplomacia cultural, turismo, pesquisas acadêmicas, entre outros. É possível verificar tal mudança de postura ao longo dos governos sul-coreanos no século XXI. De acordo com o Ministério da Cultura da Coreia do Sul, em 2019 o budget destinado para o setor cultural e Indústria Criativa do país foi de KRW\$ 1,89 trilhão. Como resultado, a Coreia do Sul nunca esteve tão evidência como na última década. Impulsionado pelo sucesso da *Hallyu*, o turismo no país asiático bateu recordes. De acordo com estatísticas do portal do governo sul-coreano Visit Korea, houve um crescimento de 8,8% nas visitas de europeus e 19,1% de brasileiros⁷¹. O interesse pela cultura coreana também está em alta, já são 33 Centros Culturais Coreanos espalhados pelo mundo todo, os quais oferecem cursos de língua, dança e culinária do país.

4. A subcultura K-popper e a renovação das identidades culturais

Pudemos observar ao longo das análises e dados apresentados, um grande revés no que tange a relação da Coreia do Sul com a sua identidade cultural. Durante a maior parte de sua história, o país sofreu com conflitos e guerras em seu território, bem como supressões culturais que atrasaram e reprimiram o reconhecimento da identidade coreana. Agora, a nação assume-se como grande exportadora de cultura popular e de forte influência nas relações internacionais, através do investimento público-privado em sua indústria criativa. “Enquanto o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e órgãos privados” (Canclini, 1990: 89).

Segundo Hall (2011: 62) "as nações modernas são, todas, híbridos culturais", ou seja, todas as nações possuem elementos de outras culturas, não havendo uma cultura que não possua interferência de outras. Apesar de o autor argumentar sobre tais interferências elementares em relação às nações modernas, no que se refere à Coreia como um todo, foram milhares as interferências ao longo da história e que se refletem na concepção do que é a cultura e a identidade coreana até os dias atuais. Podemos ver o espelho deste raciocínio na culinária que muito se assemelha à

⁷⁰ Soft Power define habilidade de um corpo político de influenciar indiretamente o comportamento ou interesses de outros corpos políticos por meios culturais ou ideológicos. (The Means to Success in World Politics, 2004, online)

⁷¹Mais informações disponíveis em: <https://kto.visitkorea.or.kr/eng/tourismStatics/keyFacts/KoreaMonthlyStatistics/eng/inout/inout.kto> ou <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/23/k-pop-e-poder-como-coreia-do-sul-investiu-em-cultura-e-colhe-lucro-e-prestigio-de-idolos-como-bts.ghtml>

chinesa, nos templos budistas que remontam às influências mongóis ou, até mesmo, no K-pop que muito se inspira nas “fofurices”⁷² das meninas japonesas – ainda que a musicalidade do (sub)gênero faça alusão à cultura pop norte-americana. Diferentemente da repressão e violência vivenciada ao longo dos séculos, a globalização é o elemento que, além de propiciar a integração entre diferentes culturas, incentiva a conectividade social. Deste modo, promove um leque de possibilidades de empatia e identificação, uma vez que viabiliza que os relacionamentos pessoais e experiências de vida sejam fatores determinantes para findar aspectos limitantes, como distância física e temporal. Portanto, as culturas e delimitações sociais pré-definidas passam a ser cada vez menos significativas.

Processos de hibridação englobam diversas misturas interculturais - não apenas as raciais às quais geralmente são limitadas à mestiçagem - e porque permitem incluir formas modernas de hibridação melhores que o “sincretismo”, fórmula quase sempre referente a fusões religiosas ou movimentos simbólicos tradicionais. (Canclini, 1990: 15).⁷³

A busca pelo “pertencer” e pelo “ser aceito” adquiriu novos significados na medida em que a era pós-moderna foi se desenvolvendo, até a metade do século XX. O acesso aos mais variados tipos de cultura e tradições foi simplificado, até transformar-se em algo espontâneo.

À medida que a tradição e os costumes se aprofundam à escala mundial, a própria base da nossa identidade - a consciência de quem somos - altera-se. A identidade própria tem que ser criada e recriada numa base mais viva do que antes (Giddens, 2006: 24-53).

A partir destes processos de hibridação e no desejo de contestação iniciados pela busca de identidade, forma-se uma base comum entre indivíduos, que discutem e transformam hábitos que lhes são comuns. As relações sociais formadas em discordâncias e assimilações passam a se transformar em pequenas “sociedades” que possuem particularidades e ideologias compartilhadas. Assim como observado com o “movimento jovem” entre as décadas de 1960 e 1970 entre a elite universitária na Coreia do Sul, o K-pop, assim como outros elementos da *Hallyu*, nasceu do encontro de diferentes estilos e culturas e, agora, desperta não só identificação, mas

⁷² Em japonês: “Kawaii”, um adjetivo às características fofas ou meigas, podendo se referir a pessoas e coisas. Em coreano, o equivalente seria o “aegyo” que, apesar de também aludir às mesmas características, é um termo que se refere a comportamentos, atitudes e/ou expressões mais delicadas. Ver mais em “De Aegyo a Maknae: Dicionário do K-pop reúne principais expressões para entender o pop coreano” (2019). Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/24/de-aegyo-a-maknae-dicionario-do-k-pop-reune-principais-expressoes-para-entender-o-pop-coreano.ghtml>

⁷³ Texto original: (...) *procesos de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales - no solo las raciales que suele limitarse “mestizaje”- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.*

necessidade de interação entre pessoas dos mais variados backgrounds e nacionalidades.

As relações e os processos sociais são então apropriados pelos indivíduos somente através das formas em que são representados a esses indivíduos. Estas formas, como nós vimos, não são de forma alguma transparentes. Eles estão envolvidos em um "senso comum" que simultaneamente valida e os mistifica (Hebdige, 2002: 13).⁷⁴

As subculturas são marcadas por características comuns que irão diferenciá-las umas das outras. Elas vão de encontro ao senso comum da sociedade tradicional, onde culturas e costumes já pré-definidos perdem valor e significância (Guerra & Fernandes, 2022). A partir daí há o rompimento daquilo visto como "sociedade orgânica", ou seja, homogênea e integrada. A palavra que definirá, então, este conjunto de características é "estilo". Cada subcultura terá seu próprio estilo e compartilhamento de interesses comuns e, assim, resultarão identificações pessoais específicas. Desta forma, dão origem a hábitos e movimentos inerentes às ideologias e particularidades daquela comunidade. Mattos (2017: n/p) afirma que a música pop coreana é uma marca que trabalha na associação de sua imagem à cultura coreana e "em função deste imaginário de "korean cool" que influencia interesses e comportamentos Podemos dizer, portanto, que a partir da ótica de que os fãs de K-pop – independente de localização geográfica ou de cultura nata – juntam-se e identificam-se a partir da sensação de pertencimento e de ser aceite a um estilo de vida, formam uma espécie de subcultura, pois possuem gírias inerentes ao mundo do K-pop, sua própria moda e outros padrões comuns. Apesar de no mundo ocidental termos pouca clareza de distinção e percepção entre a amplitude de diversidades culturais presentes no continente asiático, podemos perceber a importância da identidade cultural para a consolidação de uma nação. Por mais homogênea que a Coreia do Sul possa parecer, o país tem sua identidade marcada por hibridismos culturais há séculos. Com o contexto da globalização, o povo sul-coreano não apenas teve a oportunidade de posicionar-se perante o mundo e mudar sua imagem no âmbito internacional, como agora dita tendências e influencia indivíduos do outro lado do globo. Sem dominações forçadas ou violência, os sul-coreanos expandem não somente a sua força política e econômica, mas também, a potência da sua identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (2002). *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Alves, André & Baravelli, Vivian (2019). *Tópicos avançados de marketing*. São Paulo: Editora Senac.
- Appadurai, Arjun (1996). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.

⁷⁴ Texto original: Social relations and processes are then appropriated by individuals only through the forms in which they are represented to those individuals. These forms are, as we have seen, by no means transparent. They are shrouded in a 'common sense' which simultaneously validates and mystifies them.

- Aswords (2013). *KPOP: transmedia marketing like you've never seen before*. University of Mary Washington [consult. 28 de agosto de 2022]. Disponível em: <http://transmedia.umwblogs.org/2013/12/07/kpop-transmedia-marketing-like-youve-never-seen-before/>.
- Bloomberg Businessweek (2017). *The \$4.7 Billion K-Pop Industry Chases Its 'Michael Jackson Moment'* [consult. 21 julho 2020]. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2017-08-22/the-4-7-billion-k-pop-industry-chases-its-michael-jackson-moment#xj4y7vzkg>
- Canclini, Nestor García (1990). *Culturas híbridas*. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo.
- Giddens, Anthony (2006). *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editorial Presença.
- Hall, Stuart (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora.
- Hebdige, Dick (2002). *Subculture: the meaning of style*. Londres: Routledge.
- Forbes. *Millions And Millions: Physical K-Pop Album Sales Stay Strong In 2020* [consult. 2 de outubro de 2020]. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/tamarherman/2020/10/12/millions-millions-physical-kpop-album-sales-stay-strong-in-2020/?sh=1fa4b03baaab>>
- Forbes. *K-Pop Album Sales Grow In 2020 Despite Corona Pandemic* [consult. 21 de julho de 2020]. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/tamarherman/2020/07/21/k-pop-album-sales-grow-in-2020-despite-corona-pandemic/?sh=69e192f34458>>
- Greve, Andrew Q. & Levy, Jack S. (2018). Power transitions, status dissatisfaction, and war: The Sino-Japanese War of 1894–1895. *Security Studies*, 27 (1), 148-178.
- Guerra, Paula & Alvarez-Cueva, Priscila (2021). 'Dio\$ No\$ Libre Del Dinero'. An essay on the crossovers between the post-feminist rhetorics and the (post)cultural industries in the work of Rosalía. *Cidades, Comunidades e Territórios*, Autumn Special Issue (Oct/2021), 60 – 74.
- Guerra, Paula & Fernandes, Ana Matos (2022). Crying Jellyfish. Capicua at the Crossroads of Artistic Labour and Critical Pedagogies during the Pandemic. *Education Sciences & Society*, vol.13, n.º1, 128-145.
- Guerra, Paula & Sousa, Sousa (2021). 'Ultimate bias. Memorabilia, K-pop and fandom identities. *Cidades, Comunidades e Territórios*, Autumn Special Issue (Oct/2021), 1 – 25.
- Jenkins, Henry (2015). *Cultura da convergência*. São Paulo: Editora Aleph.
- Kim, Yeon-mi (2011). *K-pop: A new force in Pop Music*. Seul: Korean Culture and Information Service Ministry of Culture, Sports and Tourism. Korea: Korean Culture and Information Service.
- Kim, Yoo Na (2008). *A Jovem Coreia*. São Paulo: SSUA Editora.
- Kim, Tae Young & JIN, Dal Yong (2016). Cultural policy in the Korean Wave: an analysis of cultural diplomacy embedded in presidential speeches. *International Journal of Communication*, 10, 5514-5534.
- Koudela, Pál & Yoo, Jinil (2014). The role of Korea in cultural transmission between China and Japan during the Three Kingdoms period. *Prague papers on the history of international relations*, 2, 8-21.
- Kwong, Hyuk-chan (2010). From Sanguozhi yanyi to Samgukchi: domestication and appropriation of Three Kingdoms in Korea. Tese de Doutorado. Columbia: Faculty of Graduate Studies, the University of British Columbia, EUA.
- Lee, Sook-Jong (2009). South Korea's soft power diplomacy. *Issue Briefing*, 1-18.
- Lew, Young Ick (2000). *Brief History of Korea. A Bird's EyeView*. New York: The Korea Society.
- Mattos, Thiago (2017). *K-pop Politics: o que a febre global da cultura popular sul-coreana pode nos ensinar sobre diplomacia cultural e política pública* [consult. 21 julho de 2020]. Disponível em: <https://othiagomattos.medium.com/k-pop-politics-o-que-a-febre-global-da-cultura-popular-sul-coreana-pode-nos-ensinar-sobre-efa708628abb>
- Milani, Camila & Guerra, Paula (2021). Rumo a uma Nova Torre de Babel. São Paulo K-Pop. *Fotocronografias. Dossiê Procuram-se sonhos na cidade: culturas juvenis, artes e resistências*, v. 07, n. 17, 76-89.
- Min, Pyong Gap (2003). Korean "Comfort Women" the intersection of colonial power, gender, and class. *Gender & Society*, 17 (6), 938-957.
- Niye, Joseph S. (2004). *Soft Power: The means to success in world politics*. EUA: PublicAffairs.
- Oh, Ingyu & Lee, Hyo-Jung (2014). K-pop in Korea: How the Pop Music Industry is changing a Post-Development Society. *Cross-Currents, East Asian History and Culture Review*, 9, 105–124.
- Rhode, Grant (2020). *Mongol Invasions of Northeast Asia Korea and Japan. Eurasian Maritime History Case Study: Northeast Asia Thirteenth Century*. Boston University. Disponível em: <https://www.asianstudies.org/wp-content/uploads/Case-Study-Mongol-Invasions-of-Northeast-Asia-1.pdf>

Senhoras, Elói & Ferreira, Rita de Cássia de Oliveira (2013). A Guerra da Coréia vista após sessenta anos de Armistício (1953-2013). *Conjuntura Global*, 2 (3), 133-139.

Suzuki, Kazuko (2003). The State and Racialization: The Case of Koreans in Japan. *Working Paper*, 69. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt1xf968nw/qt1xf968nw.pdf>

Visit Korea. *Key facts on tourism: Korea, Monthly Statistics of Tourism* [consult. 26 de agosto de 2022]. Disponível em: <https://kto.visitkorea.or.kr/eng/tourismStatics/keyFacts/KoreaMonthlyStatistics/eng/inout/inout.kto>.

Camila Alonso Milani. Mestre em ciências da comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Bacharel em jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: milani.camilaalonso@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6075-9535.

Receção: 12-06-2021

Aprovação: 17-05-2022

Citação:

Milani, Camila Alonso (2022). K-POP: os reflexos do hibridismo cultural na identidade e na música popular coreana. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 133-148. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1a6

REGISTOS DE PESQUISA



MANIFESTO IMAGÉTICO PARA FUTUROS POSSÍVEIS – UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DO CONCURSO #THEWORLDWEWANT

IMAGERY MANIFESTO FOR POSSIBLE FUTURES – AN ETHNOGRAPHIC STUDY OF THE #THEWORLDWEWANT AWARD

MANIFESTE DE L'IMAGE POUR LES FUTURS POSSIBLES – UNE ÉTUDE ETHNOGRAPHIQUE DU PRIX #THEWORLDWEWANT

MANIFIESTO DE IMÁGENES PARA FUTUROS POSIBLES – UN ESTUDIO ETNOGRÁFICO DEL PREMIO #THEWORLDWEWANT

Diego Soares Rebouças

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

RESUMO: Sob os auspícios de *join the world's biggest conversation* a campanha #UN75 apresentou desafios globais contemporâneos em forma de imagens fotográficas. Celebrando os 75 anos de existência/atuação das Nações Unidas, o Agora lançou o concurso #TheWorldWeWant, que motivou os usuários da rede a postarem fotografias que representassem anseios para as gerações futuras. À pesquisa, em andamento, interessa adotar uma etnografia visual/digital que aborde os aspectos de representatividade nas operações sistematizadas do olhar, que passa pelo filtro da cultura. Metodologicamente, trabalharemos na análise das fotografias finalistas do concurso (75 imagens). Por meio da interpretação visual categorizaremos as imagens em grupos temáticos. A hipótese é a de que o concurso seja um sintoma da representação das necessidades globais, expressas por meio dos instrumentos da cultura visual.

Palavras-chave: #TheWorldWeWant, desafios globais, fotografia digital, cultural visual; ativismo.

ABSTRACT: Under the auspices of *Join the world's Biggest Conversation*, the #UN75 campaign presented contemporary global challenges in the form of photographic images. Celebrating the 75 years of existence/performance of the United Nations, Agora launched the #TheWorldWeWant award, which motivated users of the network to post photographs that represent aspirations for future generations. The ongoing research is interested in adopting a visual/digital ethnography that addresses the aspects of representativeness in the systematized operations of the look, which passes through the filter of culture. Methodologically, we will work on the analysis of the finalist photographs of the contest (75 images). Through visual interpretation we will categorize the images into thematic groups. The hypothesis is that the contest is a symptom of the representation of global needs, expressed through the instruments of visual culture.

Keywords: #TheWorldWeWant, global challenges, digital photography, visual culture; activism.

RÉSUMÉ: Sous les auspices de la *join the world's biggest conversation*, la campagne #UN75 a présenté des défis mondiaux contemporains sous la forme d'images photographiques. Célébrant les 75 ans d'existence/performance des Nations Unies, Agora a lancé le prix #TheWorldWeWant, qui a motivé les utilisateurs du réseau à publier des photos représentant des aspirations pour les générations futures. La recherche, en cours, vise à adopter une ethnographie visuelle/numérique qui aborde les aspects de représentativité dans les opérations systématisées du regard, qui passe par le filtre de la culture. Méthodologiquement, nous travaillerons sur l'analyse des photos finalistes du concours (75 images). Grâce à l'interprétation visuelle, nous catégoriserons les images en groupes thématiques. L'hypothèse est que le concours soit un symptôme de la représentation des besoins globaux exprimés par les instruments de la culture visuelle.

Mots-clés: #TheWorldWeWant, défis mondiaux, photographie numérique, culture visuel, activisme.

RESUMEN: Bajo los auspicios de **Join the world's Biggest Conversation** la campaña #UN75 presentó desafíos globales contemporáneos en forma de imágenes fotográficas. Celebrando los 75 años de existencia/actuación de las Naciones Unidas, el Agora lanzó el premio #TheWorldWeWant, que motivó a los usuarios de la red a publicar fotografías que representaran anhelos para las generaciones futuras. A la investigación, en marcha, interesa adoptar una etnografía visual/digital que aborde los aspectos de representatividad en las operaciones sistematizadas de la mirada, que pasa por el filtro de la cultura. Metodológicamente, trabajaremos en el análisis de las fotografías finalistas del concurso (75 imágenes). Por medio de la interpretación visual categorizaremos las imágenes en grupos temáticos. La hipótesis es que el concurso sea un síntoma de la representación de las necesidades globales, expresadas por medio de los instrumentos de la cultura visual.

Palabras-clave: #TheWorldWeWant, desafíos globales, fotografía digital, cultura visual; activismo.

1. Situando o objeto

A campanha *#UN75: shaping our future together*⁷⁵, em 2020, convidou o mundo a refletir sobre desafios globais contemporâneos locais e globais, ouvindo as pessoas ao redor do mundo, e em seguida criando uma matriz de dados e conteúdos, a respeito do que as populações mais querem para o futuro – bem como o que elas mais temem. A campanha celebrou os 75 anos de existência e atuação das Nações Unidas, e representou, segundo António Guterres, um esforço ambicioso de articulação dos escritórios e parceiros da organização para uma consulta popular a respeito da temática central: o futuro que queremos. Os resultados dessa tarefa foram publicados por meio de relatórios que podem ser encontrados no website da *#UN75*.

“Da crise santária do COVID-19 à crise climática, conflitos de longa data a novas formas de violência, tensões geopolíticas à agitação social e mudanças rápidas em nossas populações e na esfera digital”⁷⁶, a *#UN75* consultou mais de um milhão de pessoas e milhares de organizações, captando seus pontos de vista e criando, com isso, uma mônada sintomática de percepções, que tornaram-se um recorte da opinião global. Nessa esteira, em parceria com a campanha *#UN75*, o website e também aplicativo de rede social *Agora*⁷⁷ lançou o concurso fotográfico com o tema *#TheWorldWeWant*. O *Agora* se coloca como uma plataforma para empoderamento das pessoas ao redor do mundo, já que abre espaço para o compartilhamento de imagens de todos os tipos, submetendo-as ao voto dos usuários, ranqueando as melhores fotografias (e, mais recentemente, outros tipos de mídias como música e vídeo) em campanhas temáticas de caráter mensal e anual.

Em *#TheWorldWeWant*, o *Agora* motivou os usuários da rede a submeterem fotografias que representassem anseios para as gerações futuras tendo em vista o cenário econômico orquestrado pelo capitalismo global (Jappe et al, 2020). As fotografias, expostas no *feed* da rede social, seriam submetidas à votação dos usuários e à curadoria da equipa do website. Então, ao menos três formas de modalidades do olhar estavam em jogo: 1) o do saber-imagem advindo das “lentes dos fotógrafos” – profissionais ou amadores – autores das imagens de *#TheWorldWeWant*; 2) o da escolha das imagens vencedoras (as mais votadas) pelos usuários da rede; 3) o do trabalho conceitual e curatorial da equipe do app *Agora*. Tais aspectos representam operações sistematizadas do olhar que, antes de se objetivar nas imagens fotográficas, passa pelo filtro da cultura. Partiremos de uma amostragem de 75 imagens – nomeadamente, as fotografias finalistas – em um universo de mais de 43 mil fotografias inscritas. Por meio da interpretação visual dos

⁷⁵ Disponível para consulta em: <https://un75.online/>

⁷⁶ Excerto extraído da página inicial da UN75 (<https://un75.online/>)

⁷⁷ Disponível para consulta em: <https://web.agoraimages.com/>

dados imagéticos, categorizaremos as imagens em grupos temáticos. A hipótese é a de que o concurso seja, ele mesmo, um sintoma e uma representação das necessidades e dos anseios globais, expressos por meio dos recursos da cultura visual/digital. Considerando o *Agora* como um repositório de dados de pesquisa, e de posse de tais arquivos, problematizaremos o estatuto da verdade/objetividade que acompanha a imagem fotográfica desde seu surgimento, comparando com seus usos atuais, o que faz a pesquisa passar pelo papel de documento da consciência social desempenhado pela fotografia.

2. Em direção a objetivos

Esta investigação – ainda em curso - pretende compreender, sob um viés sociológico, os processos de uso das imagens, as narrativas visuais do mundo contemporâneo presentes no ciberespaço e a importância das reflexões provocadas pela iniciativa *#TheWorldWeWant*, hospedada na *app Agora*. Para isso, tentaremos compreender o papel das imagens na cultura visual contemporânea, bem como o processo de construção social do olhar nesse cenário frente aos desafios globais que se apresentam para as sociedades a nível mundial. Na verdade, importa referir que este trabalho aqui apresentado se insere, amplamente, na lógica dos registos de pesquisa, ou seja, apenas apresentamos um campo de possibilidades de investigação sociológica que ainda serão desenvolvidas. Assim, com este registo de pesquisa pretendemos dar conta de um ponto de situação teórico-empírico, com o intuito de, posteriormente, apresentarmos um artigo científico acerca da temática do ativismo digital (Guerra, *fourthcoming*). Torna-se, assim, importante desenvolver o estado da arte sobre a *ethos* visual no ciberespaço, focando o papel das fotografias digitais nos processos contemporâneos de elaboração de discursos, a nível micro e macro, analisando seu aspecto de constructo social. Concretamente, categorizaremos uma amostragem do conjunto de imagens inscritas no concurso *#TheWorldWeWant*, conforme o discurso que corroboram, e disponibilizar a proposta dando relevo aos temas mais recorrentes acerca das questões globais sobre o futuro da humanidade.

Por fim, empreenderemos a difusão dos resultados, bem como uma proposta de arquivo atlas partindo das imagens em questão, para além do espaço académico. Divulgaremos o cômputo dos dados/análises obtidos para assim informar novas e mais diversas narrativas sobre os processos de elaboração imagética a partir de pautas com relevância sócio-políticas, tornando relevante não apenas a agenda da cultura visual contemporânea, mas também do estado atual de coisas, abrindo possibilidades de diálogo e prospecção de estratégias mundiais para condução das ações futuras para o planeta (Guerra *et al.*, 2022).

3. Mudanças globais, imagens e a(r)tivismo

O avanço das proposições para integração global no embate aos vícios do sistema vigente (Jappe *et al.*, 2020) revelam transmutações já em curso não apenas de ordem

econômica, mas também política, social e, sobretudo, cultural. Nesse novo paradigma de sociedade, vê-se redesenharem-se sistemas de significação que incorporam novos valores e geram estilos de vida nos quais as identidades culturais (Alonso, 2010) não passam despercebidas aos efeitos das comutações, sobretudo no que toca os efeitos dos diversos usos das mídias digitais nas sociedades contemporâneas.

A velocidade das transformações culturais promovidas pelos processos de globalização é impulsionada, dentre outros fatores, pelo advento de aparatos tecnoinformacionais inovadores, o que vem proporcionando convergência de informações e conhecimentos em tempo real de acordo com Castells (2016), enfatizando o papel dos media e seu profundo significado na compreensão do mundo por seus cidadãos, podendo reforçar ou desafiar polarizações que possam corroer o senso de moralidade/civilidade (Silverstone, 2007). Por outro lado, a mercantilização transnacional de produtos culturais (Alonso, 2010; Siapera, 2010), compreendendo tanto a relação mídia/diversidade cultural, quanto as possibilidades para uma comunicação diaspórica.

Nessa seara, um dos instrumentos fundamentais do processo de conexões imediatas é a imagem fotográfica digital. Seus usos, em geral corriqueiros e banalizados, apontam para um modelo de comunicação contemporânea baseado na mensagem visual de caráter instantâneo e fugaz, no qual códigos imagéticos geram paradigmas de cognição e percepção que marcam a cultura visual deste ciclo da história global. Nesse ínterim, autores como Monteiro (2013), Mitchell (1995; 2005), Crary (2012), Didi-Huberman (2012a; 2012b; 2017), Rancière (2012) e Samain (2012) têm o potencial de auxiliar problematizações necessárias no caminho para uma nova epistemologia das imagens. A construção desse novo habitus visual está pautada sob os estímulos do mundo moderno, que se tornaram vetores de uma guinada no campo do olhar desde os impressionistas, por exemplo (Bourdieu, 2013).

O papel desempenhado pelas imagens fotográficas, no âmbito das redes interconectadas de sociabilidade digital, provocou mudanças no estatuto da fotografia em si, visto que o fazer fotográfico passou a não depender tanto de condições técnicas vindas da manipulação de equipamentos profissionais e de técnicas muito elaboradas, mas de disposições social e culturalmente incorporadas. A esse trabalho, é caro o olhar sociológico (teórico e metodológico) feito ao aparato comunicacional (Waisbord, 2014) das imagens de *#TheWorldWeWant*. Tais modificações no campo da comunicação condicionaram – como se viu ao longo da história cultural do olhar, segundo Baxandal (1991) – as escolhas, os padrões, os paradigmas, as referências, os temas. Tais transmutações fizeram da imagem fotográfica a síntese de experiências vividas, inaugurando sistemas híbridos, da fusão de territórios, como por exemplo da participação política com as ações artístico-culturais (Van Gelder & Westgeest, 2008), trazendo ao centro discussões sobre a

posição de crítica da fotografia na arte contemporânea. Nesse tipo de sistemas, os fatores envolvidos não necessariamente pertencem exclusivamente ao universo plástico-artístico, ao contrário, são processos essencialmente híbridos, múltiplos, tanto sob a ótica do cruzamento de sistemas, quanto da relação de produção material entre diferentes áreas de conhecimento. Assim, a presente pesquisa aborda o conceito de *a(r)tivismo*: criações estéticas para ações políticas; estratégias simbólicas para amplificações de causas.

Tais processos de produção e a teia de relações estabelecidas, nos direcionam para a compreensão das motivações do espírito da época, em uma postura de descoberta que permeia a dimensão do imaginário e suas relações com o contexto social (Durand, 2001). O ciberespaço tem presenciado, cada dia mais, a emergência de práticas artísticas como forma de contestação social, e a fotografia digital tem sido dos principais vetores para a construção de discursos/narrativas permeados de uma ótica processual e relacional, articulando passado, presente e futuro, balizados pelas transformações mais amplas das sociedades, sempre tendo em vista a historicidade das lutas e as tensões entre permanências e variações de valores e *habitus*. Ao buscar a compreensão teórica da categoria *a(r)tivismo*, apresentam-se questionamentos como: quais fatores são relevantes para considerar que as imagens fotográficas presentes nesse conglomerado temático, *#TheWorldWeWant*, sejam consideradas numa matriz poética artista? (Quintela & Guerra, 2017). Que diálogos a fotografia-manifesto torna possíveis e quais agentes ela tem potencial de envolver na trama? Em que medida as mudanças e tensões globais estão contempladas no discurso (Van Dijk, 2018) das imagens-objeto dessa pesquisa?

4. Etapas metodológicas

No âmbito da construção de saberes, adotaremos uma perspectiva interdisciplinar na medida em que recorreremos tanto à abordagem teórica do campo da sociologia (da cultura e da imagem), quanto do campo da comunicação (virtual e visual, principalmente), que estarão em sincronia com o trabalho empírico. Assim, a investigação estará assente por meio da operacionalização de etapas práticas. Preliminarmente, e através do recurso à inovadora metodologia da netnografia (Kozinets, 2015; Pink, 2013; 2015), bem como da já clássica análise de discurso (Van Dijk, 2018), faremos um trabalho exploratório da *app Agora*, uma plataforma virtual que converge mídias digitais organizadas por eixos temáticos, as quais permanecem expostas à votação do público (usuários da rede) e à apreciação da equipa do aplicativo, para serem contempladas como vencedoras. A referida plataforma lança concursos temáticos como fez em *#TheWorldWeWant*. Com mais de 43.000 fotografias digitais inscritas advindas de 130 países diferentes, 75 foram eleitas/selecionadas como vencedoras e passaram a compor a exposição virtual que é objeto desta investigação. Numa tarefa exploratória, navegaremos no acervo de imagens tangíveis ao concurso por meio da hashtag *#TheWorldWeWant*. Assim

observar-se-á mais atentamente a narrativa imagética presente e possível de se vislumbrar no corpus imagético digital do concurso.

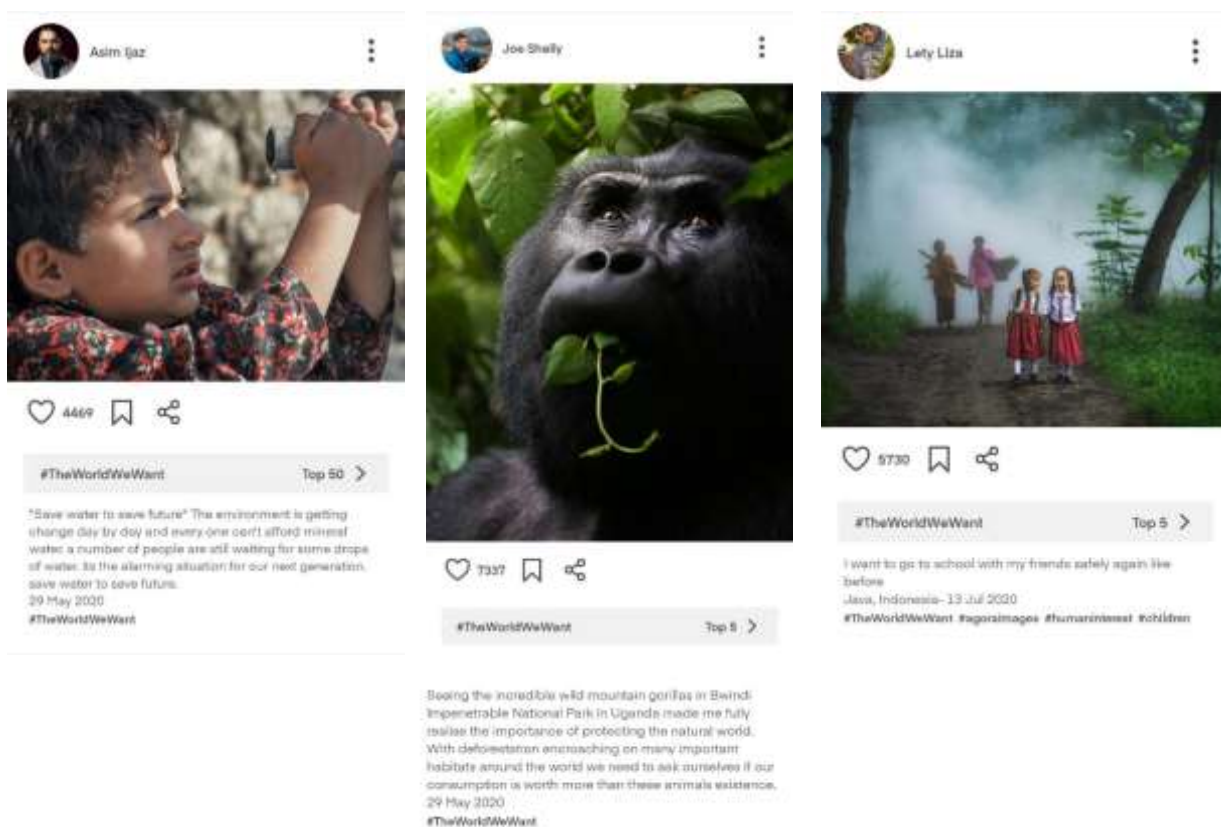
As 75 imagens selecionadas para compor a exposição, após critérios de classificação que também nos interessa conhecer, compõem a face em destaque de um objeto que tem corpo muito maior, e pode de ser acessado pela busca no website/app por todas as pessoas a qualquer instante. Devido ao tamanho do empreendimento, partiremos dos axiomas: i) listagem de fotografos (profissionais e amadores) e suas representatividades por nações; ii) agrupamento por eixos microtemáticos, numa perspectiva de elaboração de atlas, com o objetivo de identificar quais as pautas mais relevantes dentro do universo pesquisado. Esta abordagem macro permitirá conhecer o *modus operandi* do concurso, possibilitando detalhar seus modos de categorização e de interpelação, o que permitirá a seriação de acordo com aspectos ideológicos e/ou políticos, por exemplo.

Com uma amostragem dos atores listados envolvidos diretamente com as fotografias presentes no concurso que é objeto deste estudo, far-se-á entrevista semiestruturada, com guiões elaborados ainda nessa etapa, com a visão expandida devido ao contato com o universo visual hospedado na plataforma do *Agora*. Os resultados das entrevistas servirão como suporte literal para a análise imagética de etapas posteriores. Após a exploração da plataforma imagética, em busca de fixar o saber-imagem, interessa-nos a realização das entrevistas com uma amostragem de atores os quais estiveram envolvidos na produção das imagens, mas também entrevistas com a equipa curatorial da plataforma. Os guiões elaborados na etapa precedente darão acesso a conhecimentos específicos que enriquecerão a análise das imagens da exposição, dando suporte à análise das narrativas visuais aí encontradas.

O cenário de crises e mudanças globais é multifacetado (Jappe *et al.*, 2020), envolvendo múltiplos agentes em movimento e instituições que regulam/influenciam tais mudanças. Assim, a investigação relativa aos impactos globais por meio da etnografia visual aplicada às imagens digitais da *app Agora* pode ser conduzida de diversas formas: inquéritos, análise de discurso, netnografia (Kozinets, 2015), entre outros. É o que se propõe realizar nas etapas preliminares. Mas nada permite a riqueza ao nível dos dados que as entrevistas possibilitam. Por isso, com o fim de aprofundar a temática, efetuar-se-á um conjunto de entrevistas com os fotógrafos das 75 imagens que compõem a exposição *#TheWorldWeWant*, que estão em diversas parte do mundo. Focar-se-á nos aspectos estéticos, mas principalmente conceituais da produção imagética, e como este se plasmou digitalmente. Como as aspirações e anseios para o futuro do planeta foram sendo objetivados através das lentes fotográficas e quais os sentimentos associados a cada fotografia, de forma a constituir uma trajetória fotográfica de todo o processo. Previamente à aplicação

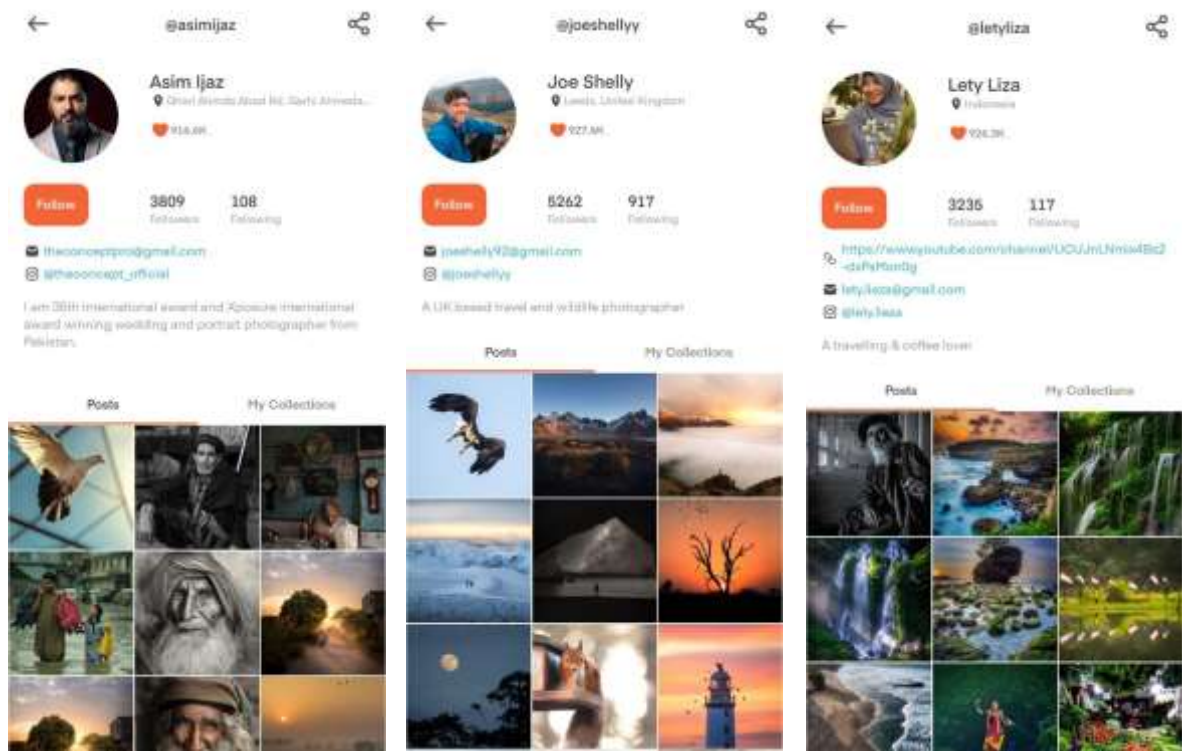
destas entrevistas, torna-se necessário o trabalho de contacto virtual prévio com os agentes para consulta de disponibilidade e agendamento de atividade investigativa.

Em seguida, algumas das imagens de *#TheWorldWeWant* retiradas do feed da *app* Agora. Aqui podem ser vistas três das 75 fotografias vencedoras (Figuras 1, 2 e 3). No layout, o primeiro elemento é o ícone ativo com a foto do usuário da rede. O botão direciona para o perfil do usuário (Figuras 4, 5 e 6), que apresenta informações objetivas da biografia dos fotógrafos, como suas localizações no mundo, seus e-mails, suas páginas em outras redes sociais e pequenos textos que representam suas biografias. Nas imagens abaixo (Figuras 1, 2 e 3), escolhidas aleatoriamente no feed com a busca *#TheWorldWeWant*, estão as fotografias do paquistanês Assim Ijaz (@asimijaz), do inglês Joe Shelly (@joeshellyy) e da indonésia Lety Liza (@letyliza), respetivamente.



Figuras 1, 2 e 3: Printscreens da *mobile app* Agora, com postagens de três das 75 imagens finalistas do concurso *#TheWorldWeWant*

Fonte: *Mobile app* Agora.



Figuras 4, 5 e 6: *Printscreens* da *mobile app* Agora, com as biografias de três dos fotógrafos finalistas do concurso #TheWorldWeWant, cujas imagens estão apresentadas nas figuras 1, 2 e 3, respectivamente

Fonte: *Mobile app* Agora.

Além das fotografias em si, a *app* permite postagem de textos descritivos associados às imagens, nos quais os fotógrafos podem justificar as escolhas que fizeram, dando aporte à compreensão e intencionalidade. Nomeadamente, cada uma das três imagens (Figuras 1, 2 e 3), apresentam temáticas sensíveis e alinhadas com os anseios planetários para um futuro possível. Na figura 1, um garoto observa atento uma gota de água que sorve de um pequeno ducto de abastecimento familiar/comunitário; a figura 2 mostra uma espécie provavelmente da família dos gorilas em seu habitat com os olhos para cima e um galho verde em sua boca, e a figura 3 apresenta, num primeiro plano, duas crianças meninas com fardamentos escolares a caminharem de mãos dadas, tendo duas mulheres adultas em sua retaguarda. Cada uma das imagens apresenta narrativas que se reconfiguram e geram leituras e interpretações capazes de se recodificarem a partir da ótica cultural dos contextos dos quais partiram. Essa compreensão tem estágios evolutivos, que começam desde o simples olhar de um usuário de Agora, passando pela interpretação a partir de dados atrelados às fotografias, indo até as entrevistas com os fotógrafos.

No seguimento, e numa lógica DIY, desenvolveremos um atlas digital que englobe a categorização realizada na primeira etapa com as 75 imagens finalistas de #TheWorldWeWant, o que tem potencial para impulsionar novas iniciativas, tarefas e discussões. O próprio aplicativo tem um papel crucial na divulgação imagética de

temas socialmente relevantes, sendo um vetor da condução do saber-imagem no ciberespaço. De igual modo, procuraremos que cada etapa de realização da pesquisa, esteja associada à explicação dos sentimentos envolvidos aquando da execução. Para tal, e tendo em conta o público-alvo, procuraremos estabelecer uma relação colaborativa, em que o arquivo Atlas não seja um mero rearranjo das imagens fotográficas, assente numa relação *top-down*, mas sim um potencializador da agência das pautas aí embutidas, bem como um veículo para a formação de novas narrativas mais finas a respeito das pautas globais contempladas por meio das narrativas visuais encontradas no ciberespaço, como é o caso da tarefa da *app Agora*. Esta iniciativa também terá um papel crucial ao nível da difusão do projeto e dos seus resultados para além do espaço académico.



Figura 7: Página de Apresentação

Fonte: *Mobile app Agora*.

Nessa última etapa, a dedicação será, a partir das fases precedentes e como resultado delas, discutir e elaborar propostas teórico-conceituais, onde a tese em si será elaborada considerando as elucidações investigativas anteriores a esta, com as quais se fará diálogo na verificação de seus resultados. Ao longo das etapas, procuraremos tornar acessíveis resultados preliminares em forma de proferimentos, seminários, publicações e divulgações diversas, como exercício intelectual resultado das experiências já adquiridas em cada uma das fases da pesquisa. No final, intenta-se que a própria elaboração da tese e o corpus de pesquisa tornem-se rico e útil material de referência junto às instituições que proporcionaram a realização da investigação, mas também junto ao público em geral, tendo o ciberespaço com ambiente potencial de divulgação dos resultados.

5. Relevância do tema de pesquisa

Acredita-se que a presente proposta de investigação contribuirá com o enriquecimento das discussões em torno do estatuto da imagem nas sociedades contemporâneas, visto que estamos vivendo um momento de uso/instrumentalização das imagens sem precedente na história moderna. Diante do advento da internet e das redes de sociabilidade e, com ele, a exacerbação do imediato nas relações comunicacionais, é urgente refletirmos sobre como lidamos com dados e informações, sobretudo aqueles que chegam até nós em formato visual. Nesse ínterim, a pesquisa social em arte/imagens tem claro potencial de problematizar – e buscar soluções adequadas ética e moralmente – o *modus operandi* da cultura visual contemporânea, tendo em vista a economia das imagens num cenário de excesso e pressa, no qual transmitir/compartilhar tem se tornado mais prioritário que mesmo aprender/informar/verificar. É preciso não deixar que as imagens nos enganem. Antes, é urgente fazê-las instrumentos de paz e coesão societal como bem relembra Guerra (2022).



Figura 8: Uma das imagens escolhidas

Fonte: Mobile app Agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Andoni (2010). *Diasporas in the new media age: identity, politics, and community*. Reno: University of Nevada Press.
- Baxandal, Michael (1991). *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bourdieu, Pierre (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- Castells, Manuel (2016). *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.

- Crary, Jonathan (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, Georges (2012a). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges (2012b). Quando as imagens tocam o real. *Pós Belo Horizonte*, 2 (4), 204 - 219.
- Durand, Gilbert (2001). *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guerra, Paula (2022). Romper com a fragilidade: Do bairro para o mundo. *CesContexto Debates*, 32, 36-50.
- Guerra, Paula (2022, forthcoming). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista De Antropologia*, 65(1), e195038.
- Guerra, Paula; Silva Gabriel Barth da & Coutinho, Pedro Henrique de Oliveira (2022). Profetas racionais: una aproximación a las narrativas de la marginalidad urbana avanzada brasileña. *El oído Pensante*, 10(1), 31-58.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2016). **From Coimbra to London: to live the punk dream and 'meet my tribe'**. In Sardinha, João & Campos, Ricardo (Eds.). *Transglobal sounds: music, youth and migration* (pp. 31-50). New York/London: Bloomsbury Publishing.
- Jackson, John D.; Nielsen, Greg M. & Hsu, Yon (2011). *Mediated society: a critical sociology of media*. Oxford: Oxford University Press.
- Jappe, Anselm; Aumercier, Sandrine; Homs, Clément & Zacarias, Gabriel (2020). *Capitalismo em quarentena: notas sobre a crise global*. São Paulo: Elefante.
- Kozinets, Robert V. (2015). *Netnography: redefined*. Londres: Sage.
- Malheiro, Armando; Passareli, Brasilina & Ramos, Fernando (Orgs.) (2014). *E-Infocomunicação: estratégias e aplicações*. São Paulo : Editora Senac.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monteiro, Charles (2013). *Pensando sobre história, imagem e cultura visual*. patrimônio e história. UNESP, São Paulo, Julho - Dezembro [consult. 10 de set. 2022]. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/410>.
- Pink, Sarah (2013). *Doing visual ethnography*. Londres: Sage.
- Pink, Sarah (2015). *Digital ethnography: Principles and Practice*. Londres: Sage.
- Quintela, Pedro & Guerra, Paula (2017). Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXXIII, 155 – 181.
- Rancière, Jacques (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Samain, Etienne (Org.) (2012). *Como pensam as imagens*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp.
- Siapera, Eugenia (2010). *Cultural Diversity and Global Media: The Mediation of Difference*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Silverstone, Roger (2007). *Media and morality. On the rise of the mediapolis*. Cambridge: Polity.
- Van Dijk, Teun A. (2018). *Discurso, notícia e ideologia. Estudos na análise crítica do discurso*. Vila Nova de Famalicão: Humus.
- Van Gelder, Hilde & Westgeest, Helen (2008). *Photography between poetry and politics: The critical position of the photographic médium in contemporary art*. Leuven: Leuven University Press.
- Waisbord, Silvio (2014). *Media Sociology: A Reappraisal*. Londres: Wiley-Blackwell.

Diego Soares Rebouças. Doutorando em sociologia pela Universidade do Porto. Bolseiro de investigação para a Fundação para a Ciência e Tecnologia. Investigador integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica s/n, 4150-564, Porto, Portugal Email: diego Soares reboucas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9891-4999.

Receção: 22-07-2022

Aprovação: 30-08-2022

Citação:

Rebouças, Diego Soares (2022). Manifesto imagético para futuros possíveis – um estudo etnográfico do concurso #TheWorldWeWant – Registo de Pesquisa. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 150-162. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1p1

RECENSÕES/ RESENHAS



RECENSION OF THE MARIE BUSCATTO'S BOOK, *WOMEN IN JAZZ: MUSICALITY, FEMININITY, MARGINALIZATION*⁷⁸

RECENSÃO DO LIVRO DE MARIE BUSCATTO, *AS MULHERES NO JAZZ: MUSICALIDADE, FEMINILIDADE, MARGINALIZAÇÃO*

CRITIQUE DU LIVRE DE MARIE BUSCATTO, *LES FEMMES DANS LE JAZZ: MUSICALITÉ, FÉMINITÉ, MARGINALISATION*

RESEÑA DEL LIBRO DE MARIE BUSCATTO, *LAS MUJERES EN EL JAZZ: MUSICALIDAD, FEMINIDAD, MARGINACIÓN*

Deniz Ilbi

University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, CITCEM - Transdisciplinary Research Centre «Culture, Space and Memory», Portugal

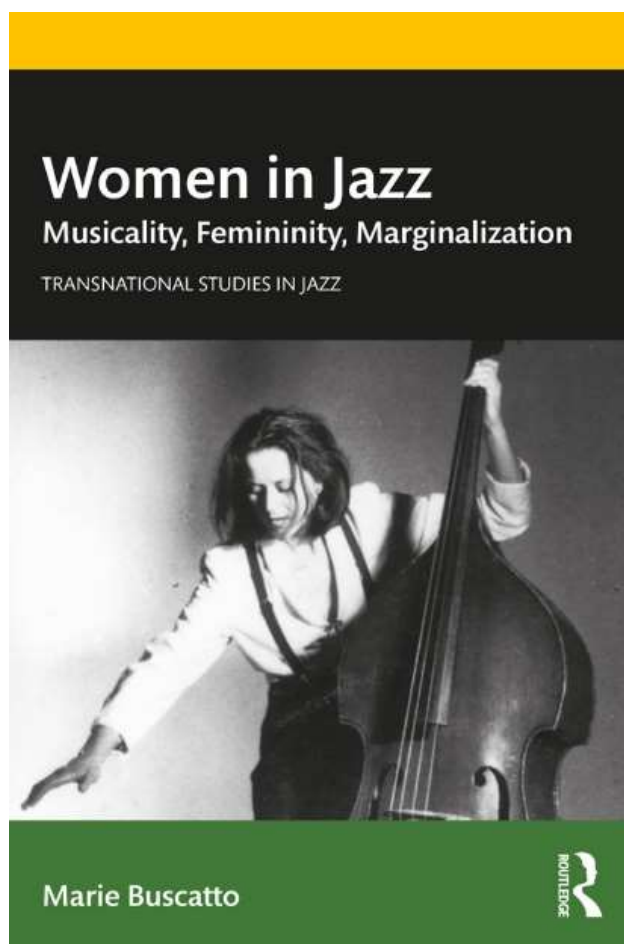


Figure 1: Cover of the book *Women in Jazz: musicality, femininity, marginalization*

Source: <https://www.routledge.com/Women-in-Jazz-Musicality-Femininity-Marginalization/Buscatto/p/book/9781032011783>

⁷⁸ The proof-reading was done in collaboration with native speaker Jonathan Can Uzuner Erkorkmaz.

Marie Buscatto is a professor in sociology at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne in France, and her recently published book *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization* investigates the invisible discrimination against women musicians in the French jazz world and how women have thrived professionally despite these circumstances. The work was first published in French by CNRS Editions in 2007, and later reprinted in paperback, in 2018, with the author's note "(almost) nothing has changed". This recently published version by Routledge as part of the "Transnational Studies in Jazz" series, *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization*; carries the conversation beyond the borders of France, defining women jazz musicians as a discriminated minority all over the world.

In this work, Buscatto sheds light on the paradox for women in jazz: Expressing one's self in a 'feminine' way means humiliation for her, and acting 'masculine' means being devalued for lack of femininity. This masculine world makes it more difficult for women to be recognized as jazz musicians than men, even if musicians, critics, and audiences are ideologically opposed to discrimination. Women singers are constrained by the feminine stereotypes of their profession, while women instrumentalists must fit themselves into roles traditionally considered to be masculine. Methodologically, Buscatto's work is based on the ethnographic study, and the author also examines the academic and professional socialization of these women jazz musicians, their music choices, and how they are perceived by jazz professionals.

In terms of an overview, the book; *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization* consists of two parts with ten chapters excluding the introduction and the conclusion. The introduction includes three subheadings named: "Women in the arts and gendered segregations", "A long-term cross-reference ethnographic study", and "Outline of the Book". The introduction begins with some quantitative observations such as "only eight percent of the 2,000 jazz musicians that make up the small planet of French jazz are women" and ends with the following important interpretation:

When singers are denigrated for being in a 'feminine profession', by nature lacking in legitimate professionalism, the instrumentalists say they are 'tired' of having to perform a 'masculine profession' in a world of men who are not inclined to make them work (Buscatto, 2021: 4).

The first chapter after the introduction is titled: "A saturated and hierarchized professional world" and it comprises four subheadings as follows: "How to make a living from jazz", "Precariousness, flexibility and permanent availability for the youngest", "Expressing oneself in jazz: a marginal activity for a majority", and "Make a living from one's jazz music for a renowned and masculine elite". In this first chapter, Buscatto describes the main principles organizing the functions of the French jazz world in which male and female jazz instrumentalists and singers operate, in order to

explain gendered segregations to be addressed in the next two parts. Part 1, "Jazz singer: such a 'feminine' job", has five chapters titled: "Vocal jazz, commercial jazz, gendered jazz", "So 'feminine' in such a 'masculine' world", "The voice is not an instrument", "An irresistible feminine seduction", and "Amateur vocal jams: an illusory gendered transgression?". In general, within these five chapters, the author critically examines the status of women jazz singers within the French scene. In the second chapter "Vocal jazz, commercial jazz, gendered jazz", Buscatto explains within subheadings the conception(s) of jazz as instant composition and as interpretation, as well as the ongoing tensions that run between singers and instrumentalists, and the concepts such as vocal jazz, commercial jazz, and gendered jazz.

The third chapter "So 'feminine' in such a 'masculine' world" has five subheadings named; "'Serious' singers: a valued reality", "The marginalization of 'serious' and 'Valuable' singers", "Creativity in confrontation, revealing in stability", "Formal language as the sole bargaining chip", "The musician-partner: help and dependency". Within these subheadings, Buscatto observes the status of women jazz singers in a male dominated field by referring to quotations from some male and female jazz musicians. The author ends this chapter with an important statement:

The predominance of male conventions in the jazz world mostly plays to the benefit of men and gives them access to the most valued positions, whether social, economic, or musical. And the story doesn't stop there: the difficult integration of women singers in the jazz world is also due to 'feminine' demeaning stereotypes that are regularly associated with their musical practices (Buscatto, 2021: 41).

In the fourth chapter "The voice is not an instrument", Buscatto shows "how the voice being defined as a natural expression of the singers' personalities, is locked up into prejudices working against the employment of female singers as colleagues." (Buscatto, 2021: 42) The chapter has five subheadings as follows: "The sung voice, between nature and culture", "The voice - the fruit of a long apprenticeship", "The voice is 'natural'", "The other voice of renée fleming", and "'Vocalist' or the elements of a difficult transgression". The fifth chapter "An irresistible 'feminine' seduction" consists of five subheadings named: "The obvious seduction", "'Feminine' stereotypes die hard", "A 'discreet' seduction", "Myths and jazz divas" and "Stage gestures or invisible bodily knowledge". As Buscatto highlights in this chapter, singing tends to be regarded as an essence, a natural expression of 'femininity', and female singers appear as attractive women, naturally gifted at expressing themselves with their voices and their body. The sixth chapter, "Amateur vocal jams: an illusory gendered transgression?" has two subheadings named: "A place designed to transgress 'masculine' conventions", and "An 'invisible' reproduction of gendered differences". This last chapter of the first part is based on a series of observations

conducted during vocal jams⁷⁹ organized in two Parisian jazz venues, in which the author Marie Buscatto has participated as an amateur singer. As we point in a recent article:

The role of a singer being a more 'appropriate' role, and one that's more customary for women in jazz is an ongoing social code that provides women a place on the jazz stage and an ease in getting a job due to demand to see the female figure aesthetically or up front -in front- of the musicians on stage (Ilbi & Karaol, 2020: 44).

However, even when this is the case, as Buscatto observes, women jazz singers face certain prejudices throughout their careers. The most important of these is that although it is not related to their musical performance, they are expected to be 'feminine' and/or to be at the forefront with their aesthetic and physical features. Therefore, one of the most significant contributions of Buscatto's work is that it reveals the difficulties and prejudices experienced not only by women jazz instrumentalists but also by women jazz singers, and the impact of gender role expectations on them.

Part 2 "Some 'great chicks'⁸⁰" consists of four chapters: "Very 'well-endowed' young women", "Difficult access to stable working networks", "Women in a man's world: reconciling the irreconcilable?", and "Managing one's 'femininity' in public: disparagement, neutrality or seduction?". In these four chapters, the author critically examines the status of women jazz instrumentalists – "female instrumentalists represent less than 4 percent of all instrumentalists while 65 percent of singers are female" (Buscatto, 2021: 80) - within the French scene. Throughout history, it has been quite difficult for women to find a place in jazz playing instruments and thus, women jazz instrumentalists have been a 'minority'. The reason for that is connected to parameters based in gender inequality. In this second part of the book, the author intends to examine these issues focusing on the career routes of women jazz instrumentalists. The seventh chapter "Very 'well-endowed' young women" comprises two subheadings: "Family, academic and/or professional 'oversocialization'", and "Knowing how to adapt to a very 'masculine' world". In this chapter, the author highlights the fact that women instrumentalists 'over-socialize' and develop strategies during the early stages of their careers that enable them to perform successfully as soon as they get access to this very masculine jazz world. In the eighth chapter "Difficult access to stable working networks" Buscatto notes that "most French women instrumentalists, when they are over thirty years old, do not live from jazz" (Buscatto, 2021: 94) and describes the ways social networks that ensure

⁷⁹ A jam is "a privileged moment where musicians play in an impromptu way and without programming the songs, the musicians or the playing time ahead of time" (Buscatto, 2021: 22).

⁸⁰ "This is a poor translation of the French expression 'sacrées nanas' often heard in the French jazz world to speak of those female instrumentalists who made it despite all obstacles" (Buscatto, 2021: 80).

employment in the jazz world are organized, within five subheadings. These subheadings are as follows: "Very 'personal' social networks", "Belonging to the professional network of her jazz musician-partner", "Very masculine social networks", "The jazz musician-partner: a 'constraining' help", and "'Female' bands: between a fear of denigration and a 'useful' experience". About the employment in the jazz world, in the book *Madame Jazz*, Leslie Gourse states that:

It isn't necessarily chauvinism alone that still keeps most men playing with men. Habit usually guides them... So men usually play with musicians they have always worked with: other men... For the women players, the breaks have to come from leaders who... keep their minds and options open. Or the women must get their own gigs as leaders... (Gourse, 1995: 12).

This statement can be confirmed in Buscatto's book.

When I asked this male instrumentalist, very favorable to the presence of women in jazz, if there are women instrumentalists in his musical projects he had just introduced to us, he said: "No. Chance encounters too. There are three or four that I've been working with for about fifteen years. I mean, those are ... And then, the new people I told you about, both of whom are people I work with on a regular basis on other projects, and it went like this (Buscatto, 2021: 98).

The ninth chapter "Women in a man's world: reconciling the irreconcilable?" consists of two subheadings: "Tired of 'masculine' social conventions", and "The lack of a partner to manage day-to-day affairs: sacrificing one's private life?". This chapter investigates a situation in which after the age of thirty, female instrumentalists see their position weakened and remaining in the jazz world becomes more and more difficult, whatever their reputation. Finally, the tenth and final chapter "Managing one's 'femininity' in public: disparagement, neutrality or seduction?" has two subheadings named: "A feminine musical 'style'?", and "Such a 'feminine' body: the controlled dangers of seduction". In this last chapter, Buscatto examines the ways in which women build their professionalism while constantly being subjected to strange paradoxes: to be directed to both express themselves in a 'feminine' way and to be professionally humiliated for it; and also, to behave in a 'masculine' manner and to be devalued for lack of 'femininity'.

After all the chapters, in "Conclusion" the writer again highlights that "the jazz world proves to be a quite unwelcoming world to women, singers and instrumentalists." (Buscatto, 2021: 126). Within the findings and interpretations of the chapters it can be observed that the jazz world is a male-dominated field and that there are several invisible discriminations in this field. This work of Buscatto is one that fills a gap in the literature on women (jazz) musicians and it is also a significant source for my doctoral research since its subject is women jazz leaders. There have been serious issues regarding career routes of women in the jazz scene, hence it is essential to create a collective memory and to continue researching this topic in

depth. The purpose of examining this topic, should also be “to take a close look at women’s productivity, their creativity, and the strategies developed by them to overcome difficulties, to make yesterday’s experiences visible/recognizable within today’s practices” (Ilbi & Karaol, 2020: 51). As Buscatto notes:

The social processes, both internal and external to the jazz world, not only make it difficult for female musicians to enter and maintain themselves in this art world, but also situate female singers and instrumentalists in the lower ranks of the musical, professional and economic hierarchy (Buscatto, 2021:126).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buscatto, Marie (2021). *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization*. Routledge.
- Gourse, Leslie (1995). *Madame jazz: Contemporary women instrumentalists*. Oxford University Press.
- Ilbi, Deniz & Karaol, Esra (2020). Women jazz instrumentalists in Turkey within the context of gender. *Musicologist*, 4 (1): 34-55

Deniz Ilbi. PhD student at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto as an Foundation for Science and Technology research fellow in Portugal. The granted project title is *Women Leading the Stage: A Contemporary Gendered History of Jazz in Portugal (1966-2020)*. The project is supervised by the Professors Paula Guerra, Conceição Meireles and Pedro Cravinho. She is a member at CITCEM - Transdisciplinary Research Centre «Culture, Space and Memory» in the "Tangible and Intangible Heritage" Research Group. Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Via Panorâmica s/n, 4150-564, Porto, Portugal. E-mail: denizilbi@gmail.com. ORCID 0000-0002-0186-0163.

Receção: 22-06-2022

Aprovação: 27-07-2022

Citação:

Ilbi, Deniz (2021). Recension of the Marie Buscatto’s book, *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), pp. 164-169. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n1r1

