

TODAS AS ARTES

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



Vol. 5, N. 3, Set.-Dez. 2022
ISSN 2184-3805
DOI: 10.21747/21843805/tav5n3



A ideia para o produto foi inspirada nas Zori, sandálias japonesas feitas de palha de arroz ou madeira lascada e que são usadas com os quimonos. Em 8 de junho de 1962, foram lançadas as Havaianas - sandálias brasileiras feitas de borracha. O primeiro modelo é o mais tradicional: branco com tiras e laterais da base azuis. No início, as *Havaianas* ficaram conhecidas como *chinelo de pobre*. Mas com o passar dos anos, nomeadamente na década de 1990, e com um forte investimento em marketing diferenciado, as Havaianas são, hoje, um produto global e *super-cool*: são vendidas, em média, 210 milhões de sandálias anualmente. É importante recordar o ponto de viragem quando a companhia lança em 1991 o modelo *Havaianas Sky*, com cores fortes e calcanhar mais alto, dando a ideia de que pertencia a um público de classe mais alta. Para levar o lançamento ao público-alvo, foram veiculadas propagandas de grande porte estreladas por artistas famosos. Após o sucesso da *Sky*, foram criados modelos como, por exemplo, a *Havaianas Olympic*, lançada durante as *Olimpíadas de Atlanta*.

The idea for the product was inspired by the Zori, Japanese sandals made of rice straw or chipped wood and worn with the kimonos. On 8th June 1962, *Havaianas* - Brazilian sandals made of rubber - were launched. The first model is the most traditional: white with blue straps and sides of the base. In the beginning, *Havaianas* were known as a poor man's slipper. But as the years went by, particularly in the 1990s, and with a strong investment in differentiated marketing, *Havaianas* are today a global and super-cool product: an average of 210 million sandals are sold annually. It is important to remember the turning point when the company launched the *Havaianas Sky* model in 1991, with strong colors and a higher heel, giving the idea that it belonged to a higher-class public. To bring the launch to the target audience, large-scale advertisements were run starring famous artists. After the success of *Sky*, new models were created, such as the *Havaianas Olympic*, launched during the *Atlanta Olympics*.

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-Ecole des hautes études en sciences sociales, França ■ Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia ■ Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil ■ Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido ■ Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido ■ Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido ■ Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha ■ Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

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

ASSISTENTES EDITORIAIS

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, Brasil ■ 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, Brasil ■ 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

A arte junta, constrói e desdobra-se.....	4
Paula Guerra e Lígia Dabul	4

ARTIGOS

Arte e modernização na imprensa carioca nos anos 1960: a moda nas páginas do <i>Correio da Manhã</i> e do <i>Jornal do Brasil</i>	11
Clecius Campos Corrêa et Maria Lucia Bueno	11

A crítica de rock repaginada e despaginada. Da autoridade no jornalismo cultural à plataformização e performance de gosto.....	36
Thiago Pereira Alberto e Jonas Pilz	36

A música eletrônica ambiental: da profundidade sonora aos imaginários da mente I.....	55
Frederico Dinis	55

Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra.....	83
Yatan Alves	83

Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês.....	99
Vanessa Bortulucce	99

Uma estátua para o Conde de S. Bento	116
Nuno Olaio	116

REGISTOS DE PESQUISA

Serving face: fashion, music and transatlantic crossing scenes Brazil-Portugal (2018-2022)	132
Paulo de Oliveira Rodrigues Júnior	132

RECENSÕES/RESENHAS

Da migração à integração. Dinâmicas emergentes.....	141
Sofia Sousa	141

SUMMARY

PRESENTATION

Art brings together, builds, and unfolds	4
Paula Guerra and Lígia Dabul	4

ARTICLES

Art and modernization in the Carioca press in the 1960s: fashion in the pages of <i>Correio da Manhã</i> and <i>Jornal do Brasil</i>	11
Clecius Campos Corrêa and Maria Lucia Bueno	11

Rock criticism repaginated and unpaginated. From authority in cultural journalism to the plataformization and performance of taste 36	
Thiago Pereira Alberto and Jonas Pilz	36

Eletronic ambient music: from sonic deepness to the imaginations of the mind I	55
Frederico Dinis	55

Aleluia, Mateus Aleluia. A clipping of his work	83
Yatan Alves	83

Life and death in still life paintings from the Dutch XVII century	99
Vanessa Bortulucce	99

A statue for the count of S. Bento	116
Nuno Olaio	116

RESEARCH RECORDS

Serving face: fashion, music and transatlantic crossing scenes Brazil-Portugal (2018-2022)	132
Paulo de Oliveira Rodrigues Júnior	132

REVIEWS

From female migration to integration. Emerging dynamics	141
Sofia Sousa	141

A ARTE JUNTA, CONSTRÓI E DESDOBRA-SE

ART BRINGS TOGETHER, BUILDS, AND UNFOLDS

L'ART REJOINT, CONSTRUIT ET DÉPLOIE

EL ARTE UNE, CONSTRUYE Y DESPLIEGA

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

Não é de agora que a arte transborda e opera mudanças significativas onde ela ainda não se encontrava. O que talvez marque a especificidade do que hoje assistimos é o fato de que mais correntemente a arte se define por efetuar de maneira incessante novas ocupações e reinvenções do espaço público e de subjetividades, de territórios e de dimensões da vida, e novas mesclas de linguagens até então fixadas em fazeres, sensibilidades e temas apartados. Com ritmos e velocidades variáveis, essas extensões da arte minam e sempre resultam em redefinições, às vezes dos seus terrenos, às vezes de finos horizontes que a separam do resto da vida. São como expansões e retrações por meio das quais cumpre com a vida o imperativo mutuamente constitutivo de fazer parte dela.

Não necessariamente os atores sociais que criam essas junções – e as respectivas atualizações de espaços – atuam de maneira deliberada. Mas essas extensões não raro carregam os vetores da transformação (Sant'Anna et al., 2017; Dabul & Bueno, 2016), da ruptura (Heinich, 2014; Grunvald, 2019; Guerra, 2022a) e da democratização (Di Giovanni, 2015; Guerra, 2019) do mundo onde incide, induzindo ou arrebatando mesmo a arte para formas ainda não estabelecidas de conceber a vida e de se conceber nela.

Mesmo a arte contemporânea, que se entende possuindo fronteiras imprecisas e mutantes (Heinich & Shapiro, 2013; Zolberg, 2009), mesmo ela, para além de suas propositais aberturas para novas presenças no mundo, não tem como se refratar da ocupação gestada em seu próprio espaço. Parte dos desdobramentos da arte podem ser compreendidos mais exatamente – ou eles se explicitam de modo mais contundente – quando o sistema da arte é ocupado por modalidades artísticas que operam entremeadas por afirmações de identidades sociais mobilizadas e quase sempre subversivas (Mombaça, 2020; Neto & Vergara, 2019; Esbell, 2021).

A subversão, tornada uma nova forma de conscientização pragmática, é o que opera a produção de identidades e práticas de reconfiguração comunitárias (Guerra, 2022b), dito de outra maneira, as dissidências são núcleos tanto de enfrentamento quanto de escape, territórios nos quais se germinam possibilidades outras, onde simultaneamente se confrontam as normas e se consolidam as infiltrações para sua mudança. Pensar os transbordamentos nesse sentido, é pensar também a própria ampliação no fazer científico de modo que este possa acomodar os processos de sofisticação dos fenômenos culturais e a cartografia dos trânsitos que perfazem essas passagens epistêmicas (Guerra, 2023).



Figura 1: Bloco Queer na comemoração do 25 de Abril em Lisboa, em 2012
Fonte: Jornal Mapa | Texto de Fernando André Rosa & Miguel Carmo.

Na leitura dos artigos que compõem esse novo número da *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, deparamos com pesquisas, ideias e uma série de pistas que, dentre tantas contribuições, nos conduzem para reconfigurações e expansões da arte em novas situações. Clecius Campos Corrêa e Maria Lucia Bueno, no artigo *Arte e modernização na imprensa carioca nos anos 1960: a moda nas páginas do Correio da Manhã e do Jornal do Brasil*, descrevem como, em um contexto de mudança política e cultural, redefinições de setores como a imprensa e o jornalismo cultural se conjugam com o processo que possibilita que a moda se junte a outras linguagens, como a arte. Dentre outros procedimentos, focam na trajetória de Olly Reinheimer e suas conexões com transformações da arte dos anos 1960, também por meio de seus agentes e instituições. Trazem com isso base sociológica e histórica para que, por exemplo, o *artista-etc* (Basbaum, 2013) possa ser desnaturalizado como tipo social (Becker, 1982) do mundo da arte contemporânea.

Em *A crítica de rock repaginada e despaginada: da autoridade do jornalismo cultural à plataformização e performance de gosto*, Thiago Pereira Alberto e Jonas Pilz

também refletem sobre processo de mutação com extensão da arte – no caso o rock – descrevendo como a prática de críticos de rock passa do exercício do arbítrio cultural para o de performers do gosto. Na análise das transformações sociotécnicas do jornalismo cultural onde a crítica roqueira estava estabelecida, demonstram como uma *crítica rock* se afirmou frente à *crítica sobre rock*, e como o crítico pode atuar como artista. Comprovando a relevância dessa nova configuração de críticos e da crítica do rock desvinculados dos grandes meios de comunicação e da formação acadêmica, os autores apostam na crítica do rock como partilha.

No artigo seguinte, designado de *A música eletrônica ambiental: Da profundidade sonora aos imaginários da mente I*, Frederico Dinis nos permite entender o modo como a arte constitui novas sensibilidades. Em histórico pormenorizado de sonoridades, propostas e reflexões teóricas relativas à complexa música eletrônica ambiental, demonstra como ela se relaciona – ou se configura - com seu contexto, criando espaços para o pensamento. Descreve a fusão música/pensamento e a produção musical de novas formas de conceber do mundo em que vivemos: para além da criação de algo a ser observado, uma música eletrônica se incorpora ao ambiente que a permite existir.



Figura 2: Capa de “Olorum”, álbum de Mateus Aleluia

Fonte: Música Instantânea.

Em *Aleluia, Mateus Aleluia: um recorte sobre sua obra*, a abordagem que Yatan Alves faz da trajetória e do trabalho musical de Mateus Aleluia nos leva à análise do deslocamento de signos em meio a uma *terceira diáspora* que o músico baiano experimenta ao “voltar” para Angola, onde passa a viver. Tomando como chave sua profunda vivência religiosa de matriz afro-brasileira, é na mobilização musical desse

universo identitário que a atuação artística e a criação musical de Mateus Aleluia podem ser compreendidas. A expansão para a África, já em momento solo de sua carreira iniciada no trio Os Tincoães, condiz com esses vetores que ultrapassam, constituindo, a singular e contundente arte que Mateus Aleluia inventa.

A pesquisadora Vanessa Beatriz Bortulucce também trata de mutações e afirmações artísticas perpassadas por concepções religiosas do mundo. No artigo justamente intitulado *Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês* encontraremos reveladora análise de atravessamento do discurso artístico pelo discurso religioso durante o processo de especificação e disseminação de uma estética. Com o exame de diversas naturezas-mortas o artigo demonstra como a ideia de fugacidade da vida, e de permanência da arte, marcou um gênero de pintura que já possuía uma história mas se desdobrou, como no caso da obra de Vermeer, para outros gêneros, atualizando de diferentes maneiras e comunicando essa nova sensibilidade.

Em *Uma estátua para o Conde de S. Bento*, artigo do historiador Nuno Olaio, vamos encontrar a apresentação do estudo da construção de uma estátua, do debate a seu respeito e da sua fixação em espaço público, em 1822, em Santo Tirso, Portugal - uma homenagem a benemérito brasileiro de torna-viagem. Para além da apresentação da mobilização de instituições no Brasil e em Portugal e de ricos registros sobre esse processo que viabilizou a estátua, o artigo consiste em bem-sucedida demonstração do quanto o significado da escultura documentava tanto as qualidades da figura objeto de deferência local como traços e valores cruciais da sociedade liberal.

Quase fechando o presente número da revista, Paulo de Oliveira Rodrigues Júnior traz o registro de sua pesquisa *Serving Face: Fashion, music and transatlantic crossing scenes Brazil-Portugal (2018-2022)*, que trata da relevância da migração brasileira LGBTQIAPN+ para Portugal, preocupando-se com a repercussão dessa presença na promoção de discursos políticos, estéticas e éticas fora de uma perspectiva colonial. Finalmente, Sofia Sousa apresenta-nos a recensão crítica do livro *New Dynamics in Female Migration and Integration* [Novas Dinâmicas da Migração Feminina e Integração] editado em 2015 por Christiane Timmerman, Marco Martiniello, Andrea Rea e Johan Wets.

Com um escopo visivelmente extenso de objetos – da imprensa cultural à pintura flamenca, das paisagens sonoras à estatuária urbana – tratados a partir de abordagens e perspectivas igualmente imaginativas (a história social, a sociologia, a sócio antropologia, etc.), este volume da *Todas as Artes* visa desvelar a complexidade dos estudos culturais hoje e propor pistas acerca das muitas possibilidades investigativas nesse campo (Guerra, 2021a, 2021b). Um convite para se navegar os espaços onde a arte constrói, se desdobra e transforma a realidade social, esta edição

é também um chamado a produção de uma ciência mais humana, ampla e colaborativa.

Porto e Rio de Janeiro, dezembro de 2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basbaum, Ricardo (2013). *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Becker, Howard S. (1982). *Art worlds.* Berkeley: University of California Press.
- Dabul, Lígia & Bueno, Maria Lúcia (2016) Arte, mundo, uma vírgula. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens.* UFJF. 1(2), 195-200.
- Foucault, Michel. (2012). *A arqueologia do saber.* São Paulo: Forense Universitária.
- Di Giovanni, Julia. (2015) Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia.* 4(2), 13-27.
- Esbell, Jaider. (2021). Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ.* 27(41), 14-48.
- Guerra, Paula (2023). Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90*, vol. 29, 1-15, DOI: 10.22456/1983-201X.120373.
- Guerra, Paula. (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, Resistência e Política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), 1-26, DOI: [10.11606/1678-9857.ra.2022.197977](https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.197977)
- Guerra, Paula (2022b). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In: Saraiva, Miguel (Ed.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 75-91). London: Springer.
- Guerra, Paula (2021a). O passado desapareceu e o presente é aqui e agora. Prolegómenos das culturas artísticas juvenis no Portugal contemporâneo. In Pereira, Simone Luci; Neves, Thiago Tavares das & Budag, Fernanda Elouise (Orgs.). *Comunicação e culturas urbanas. Temas, debates e perspectivas* (pp. 167-188). São Paulo: INTERCOM.
- Guerra, Paula (2021b). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, Paula (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28(55), 19-49.
- Grunvald, Vitor. (2019) Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, 55, 263-290.
- Heinich, Nathalie. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma Abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 373-387.
- Heinich, Nathalie & Shapiro, Roberta. (2013). Quando há arteficação? *Revista Sociedade e Estado*, 28(1), 14-28.
- Mombaça, Jota. (2020) A plantação cognitiva. *MASP Afterall - Arte e Descolonização.* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.
- Neto, Ernesto & Vergara, Luiz Guilherme (2019) O olho atrapalha. (Conversa de Ernesto Neto com Luiz Guilherme Vergara). *Poiésis, Niterói.* 20(33), 107-120.
- Sant'Anna, Sabrina; Marcondes, Guilherme & Miranda, Ana (2017). Arte e Política: A consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociologia e Antropologia.* 7(3), 825-849.
- Zolberg, Vera. (2009). Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, 31(1), 25-40.

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). A arte junta, constrói e desdobra-se. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 4-9. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3ap

ARTIGOS



ARTE E MODERNIZAÇÃO NA IMPRENSA CARIOCA NOS ANOS 1960: A MODA NAS PÁGINAS DO *CORREIO DA MANHÃ* E DO *JORNAL DO BRASIL*

ART AND MODERNIZATION IN THE CARIOCA PRESS IN THE 1960S: FASHION IN THE PAGES OF *CORREIO DA MANHÃ* AND *JORNAL DO BRASIL*

ART ET MODERNISATION DANS LA PRESSE CARIOCA DES ANNÉES 1960: LA MODE DANS LES PAGES DU *CORREIO DA MANHÃ* ET DU *JORNAL DO BRASIL*

ARTE Y MODERNIZACIÓN EN LA PRENSA CARIOCA DE LOS AÑOS SESENTA: LA MODA EN LAS PÁGINAS DE *CORREIO DA MANHÃ* Y *JORNAL DO BRASIL*

Clecius Campos Corrêa

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

Maria Lucia Bueno

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

RESUMO: No início dos anos 1960, registramos, internacionalmente, um crescimento da população de artistas modernos e uma ampliação dos limites do mundo da arte, com obras marcadas pela percepção visual do cotidiano e com objetos de arte alinhados a universos até então pouco explorados. No Brasil, um país em processo de modernização e expansão da sociedade de consumo, algumas precariedades na indústria e no mercado foram responsáveis por um protagonismo inédito dos artistas na implantação e modernização de novos setores, como a moda e a imprensa. Este artigo examina a contribuição de artistas e intelectuais na construção desses setores no Rio de Janeiro. A imprensa carioca teve papel de destaque na difusão e na legitimação dos produtos e efeitos dessas ações.

Palavras-chave: arte moderna; moda; imprensa; sociedade de consumo; modernização.

ABSTRACT: In the early 1960s, one can register, internationally, a growth in the population of modern artists and an expansion of the limits of the art world, whose works were marked by the visual perception of everyday life and art objects aligned to universes little explored until then. In Brazil, a country in the process of modernization and expansion of the consumer society, some precariousness in the industry and in the market were responsible for an unprecedented role of artists in the implementation and modernization of new sectors, such as fashion and the press. This article examines the contribution of artists and intellectuals in the construction of these sectors in Rio de Janeiro. The carioca press played a prominent role in the dissemination and legitimation of the products and effects of these actions.

Keywords: modern art; fashion; press; consumer society; modernization.

RÉSUMÉ: Au début des années 1960, on enregistre, à l'international, une croissance de la population d'artistes modernes et un élargissement des limites du monde de l'art, avec des œuvres marquées par la perception visuelle du quotidien et des objets d'art alignés sur des univers jusqu'ici peu explorés. Au Brésil, pays en voie de modernisation et d'expansion de la société de consommation, certaines précarités de l'industrie et du marché ont été responsables d'un rôle sans précédent des artistes dans l'implantation et la modernisation de nouveaux secteurs, comme la mode et la presse.

Cet article examine la contribution des artistes et des intellectuels dans la construction de ces secteurs à Rio de Janeiro. La presse carioca a joué un rôle de premier plan dans la diffusion et la légitimation des produits et des effets de ces actions.

Mots-clés: art moderne; mode, presse; société de consommation; modernisation.

RESUMEN: A principios de los años sesenta registramos, a escala internacional, un crecimiento de la población de artistas modernos y una ampliación de las fronteras del mundo del arte, con obras marcadas por la percepción visual de la vida cotidiana y con objetos artísticos alineados con universos hasta entonces poco explorados. En Brasil, país en proceso de modernización y expansión de la sociedad de consumo, cierta precariedad en la industria y el mercado fueron responsables de un protagonismo sin precedentes de los artistas en la implantación y modernización de nuevos sectores, como la moda y la prensa. Este artículo examina la contribución de artistas e intelectuales en la construcción de estos sectores en Río de Janeiro. La prensa de Río de Janeiro desempeñó un papel destacado en la difusión y legitimación de los productos y efectos de estas acciones.

Palabras-clave: arte moderno; moda; prensa; sociedad de consumo; modernización.

1. Introdução

No início dos anos 1960, registramos, em âmbito internacional, um crescimento da população de artistas modernos acompanhado de um processo de ampliação dos limites do mundo da arte¹ (Bueno, 1999, 2021). Alheia aos sistemas de normas estéticas estabelecidas, a nova geração priorizava o exercício da liberdade, que se manifestava, sobretudo, na combinação e na escolha das referências. Entre a pluralidade de tradições visuais disponíveis – artísticas ou não –, esse conjunto de profissionais pautava-se pelo eixo interior na construção das obras, ignorando as imposições estéticas convencionais (Bourdieu, 1987). A autoria permanecia como uma marca dos criadores, embora já aparecessem os que começavam a questioná-la. O olhar, a percepção visual do mundo cotidiano, tornou-se um elemento constitutivo das artes plásticas na esfera contemporânea (Crow, 1996). O virtuosismo, o domínio do fazer, a partir da segunda metade do século XX, foi se tornando um elemento secundário (Heinich, 1998). Apontamos dois fatores responsáveis por essa nova condição: primeiro, com a segmentação das linguagens e o aparecimento de novas abordagens visuais, a questão da prática e seu aprendizado podem estar totalmente desvinculados do contexto artístico; o segundo fator que tornou a execução artística um aspecto secundário tem sido o uso corrente que os artistas contemporâneos fazem dos assistentes e dos artesãos especializados, transformando, muitas vezes, a realização da obra num projeto coletivo. Estenderam-se os limites do mundo da arte e os novos autores foram encontrando as matrizes de seus trabalhos através de olhares e universos até então pouco explorados ou marginalizados (Bueno, 1999).

Esse movimento ocorreu tanto em centros modernizados, como Nova Iorque e Paris, quanto em municípios e regiões onde a modernização estava em processo de implantação, como nas cidades latino-americanas. Nesses espaços, em razão de condições precárias na indústria (Ramos, 2004) e no mercado de arte (Bueno, 1991), os artistas assumiram, temporariamente, um protagonismo inédito, atuando simultaneamente na esfera das artes e no estabelecimento de novos setores, como a indústria da moda ou a imprensa (Corrêa, 2016). No Brasil, por exemplo, frente à ausência de quadros profissionais qualificados, os artistas contemporâneos assumiram funções-chave na condução da modernização nos anos 1950 e 1960,

¹ Mundo da arte é um conceito desenvolvido pelo sociólogo norte-americano Howard Becker (2010), definido como a atividade conjugada e cooperativa de pessoas, com o objetivo de originar padrões que fortaleçam a atividade artística de forma que ela continue a existir. Segundo Becker, há diversos mundos da arte que operam com membros diferentes e são eles que definem, a partir dos padrões estabelecidos pelo grupo, as convenções e seus esquemas convencionais que serão colocados em prática a fim de definir o que é arte para aquele determinado grupo. (Becker, 2010).

produzindo roupas e estamparias, criando designs de móveis e outros produtos e redesenhando as páginas dos jornais².

A imprensa carioca, que empregava literatos e intelectuais respeitados, teve papel de destaque, difundindo e legitimando os produtos e os efeitos dessas ações, tanto nas artes quanto na moda. Uma vez concebidos, liderados, editados, escritos e desenhados por literatos, intelectuais e artistas, os cadernos de cultura advindos da modernização da imprensa tornam-se importantes espaços de debate sobre a estética não só das manifestações artísticas vigentes, como também dos produtos culturais voltados para o consumo que se expandia, entre eles os itens de moda. As páginas femininas contribuíam grandemente na integração desses assuntos.

É importante mencionar que o processo de modernização do qual tratamos – ocorrido no Brasil – levou à criação de espaços de exposição e de distribuição da arte moderna no país, marcados por um traço de internacionalização, transformando também o próprio mundo da arte moderna brasileira. Na virada da década de 1940 para os anos 1950, uma rede de museus modernos, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) – alinhada à promoção de eventos de arte como a Bienal de São Paulo – gerou uma estrutura institucional artística, com o objetivo de internacionalizar os espaços da arte moderna no Brasil. Os esforços partiram da estratégia de privilegiar as tendências estéticas internacionais hegemônicas – tanto europeias quanto norte-americanas – que resultaram em modificações significativas no campo artístico moderno brasileiro (Bueno, 1999).

O movimento que se desenvolveu no período foi o de “solidificação de um campo intelectual e artístico” (Bueno, 1990: 224), com o aumento dos locais de exposição e de distribuição da atividade artística. A cultura de museus de arte no Brasil, inclusive, ganhou impulso a partir desse movimento modernizador (Arruda, 2001). Antes das instituições modernas, havia apenas o Museu Nacional de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro – ligado à Academia – e, na cidade de São Paulo, a Pinacoteca do Estado, criada em 1905 e transformada em museu estadual em 1911.

Tal dinâmica deu base para o desenvolvimento de expressões e renovações modernas alinhadas com a ativação do setor industrial em expansão na época. Entre estas realizações estiveram as renovações no plano cultural. Todo este cenário permitiu a divulgação de proposições artísticas ligadas à modernização e a legitimação alcançada por esse universo, com promoção na imprensa. Propostas oriundas de movimentos extremamente restritos de arte de vanguarda – reproduzidos por pequenos núcleos, pouco conhecidos, e muitas vezes

² José Mario Ortiz Ramos identifica a mesma precariedade em outros setores da indústria cultural brasileira como, por exemplo, na formação do sistema audiovisual no país, quando as tradições dos setores envolvidos são muitas vezes rearticuladas a partir dos seus escombros. (Ramos, 1995).

incompreendidos por um público mais amplo – foram incorporadas nos anos 1960 por diferentes esferas ligadas à cultura de consumo no país.

O objeto da nossa reflexão é a análise da contribuição dos artistas e intelectuais na construção de uma imprensa, uma indústria da moda e da integração entre arte e moda no Rio de Janeiro. Embora a cidade já não fosse capital política do Brasil a partir de 1960 – transferida para Brasília –, o Rio de Janeiro se mantinha como a capital cultural da nação. Algumas das principais instituições culturais da antiga capital federal ainda permaneciam na cidade ao longo dos anos 1960, razão pela qual focamos nosso olhar na cidade do Rio de Janeiro.

Como amostra, mencionamos parte da trajetória da artista alemã Olly Reinheimer reverberada na imprensa carioca. Seu trabalho na interseção entre arte e moda se desenvolveu dentro do contexto que mencionamos até aqui, em um período quando mundo da arte e imprensa estavam abertos a produções artísticas e culturais fora dos suportes tradicionais (Pereira, 2020). Outros exemplos foram tomados das reformas gráficas realizadas pelos artistas Amilcar de Castro e Alexandre Wollner, respectivamente, no *Jornal do Brasil* e no *Correio da Manhã*, ambas notáveis pela participação de entes do mundo da arte na imprensa. No ramo da moda, o caso da Rhodia, que empregou artistas na criação de tecidos para as campanhas publicitárias de divulgação de seus fios sintéticos na década de 1960, é considerado nesta análise.

2. Modernização e expansão da imprensa brasileira

Registramos um rico período da história do jornalismo brasileiro em que os grandes jornais diários serviram como espaços privilegiados de debate intelectual e de divulgação da cultura e das artes plásticas modernas no Brasil (Corrêa, 2016). Esse momento está concentrado entre as décadas de 1950 e 1960, quando uma série de fatores econômicos e sociais permitiram tanto a consolidação de um mundo da cultura e da arte moderna no país, quanto a reformulação e a expansão da imprensa, que convergiram para tornar o jornal – a partir de seus cadernos de cultura recém-criados – vitrines para publicações de críticas de arte, textos de apresentações de exposições, escritos de artistas e conteúdo em defesa de estéticas inovadoras, nos mais diversos formatos.

Essa riqueza cultural impressa nos jornais é fruto de transformações maiores, acompanhando mudanças fundamentais na sociedade brasileira – como o desenvolvimento industrial do Brasil após a Segunda Guerra Mundial – que levaram à consolidação e à expansão de uma sociedade urbana modernizada no Brasil (Ortiz, 1988), marcada pela ampliação e a diversificação das camadas médias, frutos do processo de industrialização (Mello & Novais, 2002). No ramo da cultura, essa consolidação nos anos 1950 proporcionou a constituição de um mercado consumidor de bens simbólicos e artísticos, possibilitando o crescimento da esfera

cultural em diversas dimensões: artes plásticas, cinema, literatura, música, teatro e arquitetura, por exemplo. No escopo das artes plásticas, observa-se na década de 1950 a consolidação de um mundo da arte moderna no Brasil, que desenvolveu formulações estéticas sintonizadas com o espírito modernizador dominante no período. É nesse cenário que surgem o Concretismo³, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e, no final da década, o Neoconcretismo⁴, no Rio de Janeiro (Bueno, 1990; Villas-Bôas, 2015).

A consolidação do mundo da arte moderna ocorreu em consonância com a transformação e a expansão da imprensa. A política de crescimento industrial do segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954) já havia facilitado a entrada de capital, e a liberação às importações de equipamentos possibilitou às empresas jornalísticas entrarem numa fase de renovação e de expansão dos recursos gráficos (Medina, 1988). Posteriormente, o processo de modernização impulsionado pela política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) contaminou as redações dos jornais. Empresários, diretores e jornalistas viram-se na necessidade de acompanhar as transformações que se anunciavam e cumprir o slogan *50 anos em cinco* era não só sinônimo de sucesso editorial e de vendas para os jornais, como também um mantra e um resumo do processo de modernização gráfica, editorial, linguística e empresarial nas publicações (Barbosa, 2007). Os jornais diários mais importantes do Rio de Janeiro apressaram-se em incorporar o discurso da modernização, transformando-se e construindo “aquele momento como marco fundador de transformações decisivas no campo jornalístico” (Barbosa, 2007: 149). Os avanços tecnológicos preconizados em qualquer processo de modernização, verdadeiras necessidades da industrialização, resvalaram na imprensa, permitindo impressão e distribuição de massa do material jornalístico. Esse impulso reforçou a informação como decorrência do sistema econômico e industrial que está na sua

³ O Concretismo foi um movimento nas artes plásticas, iniciado, em São Paulo, por um conjunto de artistas autodenominados Grupo Ruptura, que refletia as influências das ideologias construtivas internacionais na atividade artística brasileira. Localizado temporalmente entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1960, fundamentou-se como uma vanguarda de linguagem geométrica baseada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em suas bases estavam tendências construtivas europeias do início do século XX, como a revista holandesa *De Stijl*, a escola Bauhaus alemã, o construtivismo soviético e a retomada desses movimentos pelo abstracionismo geométrico suíço e pela Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) de Ulm, na Alemanha. Em São Paulo, seus fundamentos técnicos e formais eram levados com muito rigor, principalmente a partir da publicação do Manifesto Ruptura em 1952 (Brito, 1985).

⁴ O Neoconcretismo foi a reação do conjunto de artistas concretos do Rio de Janeiro – denominado Grupo Frente – à rigidez aplicada pelo grupo paulista do movimento. Em busca de liberdade artística, os neoconcretos preconizavam a retomada dos valores expressivos na arte brasileira, apagados pelas regras concretas. A luta era pela autonomia em relação aos princípios artísticos pré-estabelecidos no Concretismo e o ponto de união do grupo carioca era a liberdade de criação (Bueno, 1990). Ao contrário dos membros do Ruptura, o Grupo Frente era formado, em sua maioria por artistas da classe média alta, que não sofriam as pressões que o mercado de arte e, por isso, puderam ter maior liberdade em relação aos conceitos que tinham como matrizes, advindos do concretismo suíço e da Escola de Ulm (Brito, 1985).

base, possibilitando que consideremos a informação como um produto desse sistema (Medina, 1988).

No caso específico brasileiro, percebe-se que entre os anos de 1947 e 1956 o crescimento industrial nacional foi superior ao ritmo médio observado no mundo capitalista (Medina, 1988). Em especial, o programa de fomento à atividade industrial lançado no governo eleito de Getúlio Vargas, causado pelo equilíbrio das contas externas alcançado nos anos anteriores, gerou decretos governamentais que autorizaram a importação de equipamentos e de matérias-primas. A imprensa brasileira beneficiou-se com a chegada de rotativas que ampliaram a capacidade de produção (Medina, 1988). Paralelamente, o setor publicitário também se desenvolvia em relação estreita com as matrizes americanas (Ortiz, 1988).

Acompanhando esse movimento, o conteúdo do jornal seria todo diversificado. Além do relato noticioso, os jornais brasileiros experimentariam outras formas de informar: a reportagem, a entrevista, o editorial, a opinião, a biografia, o perfil, a crônica, a crítica de arte e mais. Este processo viria a ser todo direcionado pelas técnicas de redação desenvolvidas nos Estados Unidos que, ao padronizar a redação jornalística no Brasil, aproximaria nosso país do padrão estrangeiro hegemônico (Sodré, 1977).

É importante salientar que as qualidades de um jornalismo moderno só foram possíveis a partir de reestruturações organizacionais nas empresas jornalísticas. Tomando a reforma do *Jornal do Brasil* como caso exemplar, é possível identificar tais mudanças. O primeiro passo da reforma do JB deu-se em junho de 1956. Naquele ano, o jornal era de propriedade de Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro – a condessa Pereira Carneiro –, viúva do conde papalino Ernesto Pereira Carneiro, morto em 1954. Condessa Pereira Carneiro era filha de um jornalista.

O *Jornal do Brasil* tinha uma estrutura empresarial sólida, baseada no pequeno anunciante. Antes de a reforma completa, chegou a ter 80% de sua primeira página tomada por classificados. A presença desses anunciantes assegurava a independência política para o surgimento de um novo noticiário (Lessa, 1995). O mesmo ocorria com o também carioca *Correio da Manhã*, porém, este já contava com uma estrutura de redação que não havia no JB. “Tinha redatores, alguns deles da mais alta categoria, mas não se sentia nele [*Jornal do Brasil*] um jornal.” (Filho In Barbosa 2007: 159). Desta forma, foi feito um esforço para se contratar jovens jornalistas, vindos prioritariamente do *Diário Carioca* e da *Tribuna da Imprensa*, para dar suporte às alterações no processo editorial e, posteriormente, gráfico do JB. A entrada dos jovens profissionais com nova mentalidade teria possibilitado as inovações (Barbosa, 2007).

Em termos gráficos, as páginas iriam perder seus aspectos uniformes e seriam invadidas por títulos, seções, colunas, numa tentativa de simular na lauda a dinâmica que se via nas imagens da televisão. Este trabalho ficaria sob a responsabilidade de artistas brasileiros, que levariam para o jornal parte de suas atividades estéticas, num movimento de integração positiva da arte no cotidiano da sociedade, a partir da página impressa (Corrêa, 2020). Parte desse processo de reformulação dos jornais desencadeou a criação de espaços de divulgação da cultura que dedicavam atenção às artes plásticas: os cadernos de cultura. Observa-se na década de 1950, o surgimento e o fortalecimento desses espaços que passaram a dar mais atenção ao mercado de bens simbólicos que vai se formando no Brasil naquele momento. Um fato excepcional foi a visibilidade que as artes moderna e de vanguarda obtiveram neste período no Brasil. O protagonismo inusitado de intelectuais brasileiros, tanto no interior dos jornais quanto nas instituições de arte – em fase de formação e desenvolvimento – é marca desse período (Corrêa, 2016). Acredita-se que uma precariedade geral, dos jornais, das instituições de arte e da atividade tenha ajudado a agrupar esses talentos modernos e de vanguarda, que tiveram a oportunidade de expor suas formulações artísticas em espaços ampliados da imprensa.

3. As reformas modernizadoras no jornalismo carioca: *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*

O processo de modernização do Brasil nos anos 1950, que incorporou elementos do padrão vigente nos principais centros mundiais, trouxe uma transformação para a imprensa brasileira em termos de linha editorial – técnica de escrita jornalística e conteúdo – e de estrutura empresarial. Às alterações nas propostas de escrita e empresarial foi adicionada a necessidade de mudança gráfica no setor jornalístico. Três periódicos cariocas deram início ao processo de modernização também pelo viés da comunicação visual: o *Diário Carioca*, a *Tribuna da Imprensa* e o *Jornal do Brasil* (Barbosa, 2007). O primeiro realizou sua reforma gráfica sob orientação de Pompeu de Souza e com a ajuda do poeta Ferreira Gullar e do jornalista Jânio de Freitas. A *Tribuna da Imprensa* também se reformulou na primeira metade da década – apesar de ter sido fundada no ano de 1951. Já o JB passou por sua reforma entre 1956 e os primeiros anos da década de 1960. O advento da televisão no Brasil estimulou o jornalismo impresso a se reestruturar para acompanhar a concorrência imposta pelos poderosos veículos de comunicação de massa eletrônicos (Silva, 1985). A reforma gráfica do *Jornal do Brasil* ocorreu em três etapas. A primeira de 1956 a 1958, a cargo de Reynaldo Jardim e Odylo Costa, filho; a segunda de 1958 a 1961, com Jânio de Freitas na chefia de redação; e a terceira a partir de 1961, com a liderança de Alberto Dines. Em todas elas esteve presente Amílcar de Castro, artista plástico neoconcretista.

No ano de 1956, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar e Amílcar de Castro foram inseridos no corpo editorial do *Jornal do Brasil* durante o processo de reforma

empresarial, editorial e gráfica. O maranhense Ferreira Gullar e o mineiro Amílcar de Castro foram contratados pelo então editor-chefe do jornal, o também maranhense Odylo Costa, filho. Odylo tinha o trabalho de juntar um grupo de jovens jornalistas para fazer a reforma acontecer, a mando da nova proprietária do jornal, condessa Pereira Carneiro (Vieira, 2020).

Reynaldo Jardim integrou a equipe da reforma a convite direto da condessa Pereira Carneiro. Jardim tinha um programa na Rádio JB, onde também era diretor, chamado Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. O programa tinha uma hora de comentários e críticas de cultura: literatura, cinema e artes cênicas. Entusiasmada com o sucesso do programa entre os intelectuais, a condessa convidou Reynaldo para escrever uma coluna na Página Feminina. Essa integração de mídias em prol da cultura dá à condessa um prestígio no meio intelectual (Vieira, 2020).

A página feminina foi publicada pela primeira vez em abril de 1956. Mário Faustino, Oliveira Bastos e Ferreira Gullar eram alguns de seus colaboradores. Conforme o espaço ganhava notoriedade, sua relevância no meio cultural ia aumentando, levando o jornal a ampliá-la e transformá-la em seu caderno cultural, nomeado a partir daquele momento de Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. O sucesso do suplemento encorajou a direção do jornal a mudar completamente suas feições ao longo das décadas de 1950 e 1960 (Lessa, 1995). Em termos gráficos, Amílcar de Castro trabalhava com muito mais liberdade no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, um laboratório para a reforma. Essa liberdade quase artística era atribuída por Reynaldo Jardim, editor-chefe, e pelo também editor Ferreira Gullar. O ambiente era propício para receber artistas de vanguarda e as formulações avançadas tanto da arte concreta quanto da ruptura neoconcreta (Corrêa, 2016).

A reforma gráfica do JB inspiraria as alterações ocorridas posteriormente no *Correio da Manhã*. Em 1959, o escritório paulistano de *design* de Alexandre Wollner⁵ – *Forminform* – foi contratado pelos proprietários do jornal, Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré Bittencourt⁶, para reformular o tradicional matutino. A intenção

⁵ Alexandre Wollner é um designer gráfico brasileiro, nascido na cidade de São Paulo (SP) em 1928, que iniciou sua carreira como artista. Foi ligado ao movimento Concreto e ao Grupo Ruptura, responsável pela instalação do Concretismo no Brasil. Ele foi introduzido à turma de artistas pelo pintor Geraldo de Barros, em 1951, quando era aluno do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP (Stolarski, 2005). Entre 1951 e 1953, colaborou na elaboração de cartazes de diversos projetos culturais que movimentavam a capital paulista. Foi a partir deste contato que Wollner começou a pintar quadros de conceito concreto, relacionando elementos visuais e matemática. Realizava pintura geométrica sobre eucatex e compreendia a arte como um trabalho extremamente objetivo, fazendo uso de progressões matemáticas, módulos, etc (Wollner, 2003).

⁶ Niomar Muniz Sodré, diretora do *Correio da Manhã*, foi diretora do conselho executivo do MAM-RJ em 1951 – formado por sócios fundadores – e diretora-executiva no período em que o museu teve o prédio do MEC como sede provisória (1952-1954), promovendo rupturas com as antigas práticas da instituição e gerando novos discursos e ideias para o museu, que o prepararam para o status de instituição definitiva da arte moderna no Rio de Janeiro. Foi na direção de Niomar que o museu construiu sua sede própria no aterro do Flamengo (Sant’Anna, 2011).

inicial era proporcionar um processo gradativo de mudança visual, porém a diretoria pediu pressa, por motivos financeiros, e o desenvolvimento ocorreu rápido demais. “[...] não foi, a nosso ver, realmente resolvido; faltaram os testes normais para avaliação e mudança, se necessário”. Uma análise comparativa com jornais estrangeiros semelhantes ao *Correio* gerou as mudanças. “Alteramos o tipo do cabeçalho e racionalizamos a produção gráfica por meio de malhas estruturais – tipográfica e fotográfica.” (Wollner, 2003: 129).

Para entender melhor a natureza da reforma do *Correio da Manhã*, é preciso conhecer a linha de *design* trabalhada pelo escritório *forminform*. Fundado em 1958, o *forminform* nasceu a partir da associação entre os artistas concretistas paulistanos Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, com o desenhista e pintor Ruben de Freitas Martins e o administrador e publicitário Walter Macedo. Wollner montou o grupo após retornar de uma temporada de quatro anos na Hochschule für Gestaltung (HFG - Escola Superior da Forma) em Ulm, Alemanha. A formação estrangeira rendeu conhecimento em *design* industrial, disciplina que estava em fase de desenvolvimento e aprimoramento na própria Alemanha. Em Ulm, o artista teve aulas e estagiou com membros importantes da escola como Otl Aicher, Max Bill, Tomás Maldonado, Hans Gugelot e Walter Zeischegg. Lá, começou a trabalhar o entendimento do *design* enquanto “um elemento associado ao processo de decisão na produção industrial, e não na condição de autoridade suprema” (Wollner, 2003: 83-85). Como trazia consigo uma experiência anterior junto ao Grupo Ruptura⁷, era natural que se interessasse pela combinação arte e cotidiano.

Os pintores concretos, com adesão de poetas e músicos, tornaram realidade o desejo de alguns artistas de ir além da exposição de seus trabalhos em galerias de arte: quiseram participar de manifestações na área de comunicação, atingindo não somente os poucos *habitués* de galerias, mas toda a comunidade. O movimento de arte concreta dos anos 50 teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço das necessidades comunitárias, transformando-os em *designers*. (Wollner, 2003: 59).

Os pilares do Concretismo, somados à experiência em Ulm, transformaram a visão de Wollner. Em 1958, de volta ao Brasil, o artista e *designer* encontrou uma oportunidade de desenvolver o *design* industrial graças à política desenvolvimentista de JK. O momento seria ideal para unir a produção industrial brasileira ao desenho de produtos funcionais, prevendo o mercado de exportação. Outro evento importante para a criação do *design* industrial brasileiro foi a vinda ao Brasil em 1958 do *designer* de produtos da HFG e estagiário de Max Bill, Karl Heins Bergmiller. Wollner participou do processo pois, enquanto bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal

⁷ Grupo Ruptura foi um conjunto de artistas que fundou o Concretismo, inicialmente na cidade de São Paulo, no final da década de 1940. O movimento refletia as influências das ideologias construtivas internacionais na atividade artística brasileira (Brito, 1985).

de Nível Superior (Capes), usou seu relacionamento com o consulado brasileiro em Munique, na Alemanha, para recomendar a bolsa de viagem e estudos para Bergmiller. “Uma das intenções da vinda de Bergmiller ao Brasil era aproveitá-la para desenvolver projetos de *industrial design*.” (Wollner, 2003: 127).

4. Moda e modernização industrial

É a partir da década de 1960 que o consumo de roupas prontas tornou-se um hábito do brasileiro. O crescimento gradual e significativo da indústria da confecção (Durand, 1988)⁸ indicava “que começávamos a seguir o caminho do *estilismo industrial*” (Bonadio, 2014b: 58). O *prêt-à-porter* foi consagrado a partir da intensificação da produção em escala industrial de artigos de moda e da profissionalização da confecção por meio da presença dos novos agentes do setor, os estilistas criadores. Disputando espaço com os costureiros tradicionais – voltados à costura sob encomenda –, o estilista ligado ao pronto para vestir ajudou a revolucionar o setor ao apostar “na novidade, na estética, na rapidez e na qualidade, aliadas a preços acessíveis se comparados aos cobrados pela alta-costura” (Rainho, 2014: 33).

Outra questão importante para o advento do *prêt-à-porter* no Brasil e para a modernização da moda foi o surgimento de novos meios de comercialização e divulgação da vestimenta pronta. Diversas pequenas e grandes boutiques surgiram na época (Rainho, 2014). Para citar alguns exemplos, a estilista Zuzu Angel começou a comercializar seus modelos já finalizados em seu ateliê, em 1967, com o objetivo de atrair um público com menor poder aquisitivo. O costureiro Dener Pamplona de Abreu, mesmo considerado expoente da moda sob medida, também investiu no pronto para vestir na década de 1960, oferecendo produtos industrializados a preços moderados (Bonadio, 2014a). Nas colunas de moda dos jornais da época, era possível notar o surgimento de boutiques interessadas na venda de roupas feitas, como por exemplo, a abertura da loja do estilista Hugo Rocha, em Ipanema, noticiada por Gilda Chataignier (1967), no *Jornal do Brasil*.

A criação de boutiques não era realizada apenas pelos próprios produtores, havia também o surgimento de empreendimentos que compravam coleções completas de estilistas brasileiros especializados na alta moda e vendiam as peças como trajes prontos para usar. Conforme esses negócios iam aumentando, os espaços urbanos se aproximavam ainda mais da atmosfera de alguns centros norte-americanos e europeus, conferindo um aspecto modernizado às grandes cidades brasileiras. Esse

⁸ “Nos anos cinquenta e sessenta a indústria de confecções e malharias teve enorme progresso no Brasil, quase liquidando o espaço dos alfaiates e costureiras no trabalho sob medida. Alimentado por uma oferta maior e mais diversificada de matérias-primas naturais e sintéticas, e por um crescimento firme do mercado interno, em particular das classes médias urbanas, o setor cresceu não só em faturamento e número de empregados, mas também em novas empresas e novas fábricas.” (Durand, 1988: 85).

assunto foi tema da nota "A revolução das boutiques", assinada por Léa Maria (1966) no *Jornal do Brasil* em 1966. A modernização da moda no Brasil, que ocorreu na virada dos anos 1950 para os 1960, demandou avanços técnicos, de mercado e também culturais importantes. Na área da cultura, a questão da construção de uma identidade nacional seguia o que Ortiz considera ser um objetivo em todos os ramos da indústria cultural: "é, na verdade, uma imposição estrutural aos países que ocupam uma posição periférica dentro da organização mundial das nações" (Ortiz, 1988: 184).

À medida que o Brasil se descobre como uma nação moderna – mesmo quando a modernidade ainda era incompleta, como no início do século XX, por exemplo –, percebe-se a necessidade de buscar uma "identidade nacional na sua alteridade com o exterior" (Ortiz, 1988: 182), uma vez que o país, vivendo um processo de modernização ainda precário, era visto como um imitador dos estilos difundidos nos grandes centros europeus e norte-americanos. Quando a sociedade moderna brasileira se estabelece e vê surgir um mercado adequado aos padrões internacionais é que se observa "um progressivo momento de autonomização na esfera cultural brasileira" (Ortiz, 1988: 194), que abrange os diversos setores da indústria cultural e, aqui, podemos inserir o setor da moda.

Especificamente nesse domínio, a tentativa de superação da cópia dos modelos estrangeiros acabou por gerar um anseio pela definição de um estilo brasileiro, mas que também estivesse sintonizado com as últimas tendências da moda internacional. Ou seja, uma produção estética que expressasse simultaneamente elementos locais e internacionais. Essa procura é uma realidade no país desde a década de 1930, quando os ideais republicanos de construção da nação exigiram também a construção de uma imagem que proporcionasse protagonismo ao Brasil. Essa visualidade brasileira, por motivos de orientação política e cultural, acabava por representar o país a partir de imagens que lembrassem o clima, a natureza selvagem e as origens étnicas do povo. No ramo da moda, estampas e padrões também seguiam essa vertente:

No que tange ao segmento da estampa, procurava-se remeter os tecidos estampados a uma cultura brasileira citada, porém não especificada, mas que parece procurar abarcar suas dimensões material e imaterial por meio de um repertório visual heterogêneo. Esse foi transformado ou entendido, com o passar do tempo, em um conceito de estilo brasileiro, acatado em muitas instâncias e principalmente pelo senso comum como representante de nossa cultura por ter sido, adequada e estrategicamente, tomado como cultura popular e aceito como cultura nacional. (Neira, 2012: 129).

Dessa forma, foi sendo construído um repertório visual temático capaz de expressar uma brasilidade que cultuasse "unidade nacional, progresso, modernidade e desenvolvimento, além de nacional, popular, genuíno, autêntico", porém, com o uso de um sistema de signos convencionais adequados à cultura global (Neira, 2012:

129). A problemática estava, portanto, na necessidade de internacionalizar os processos de desenvolvimento de produtos de moda e, ainda assim, manter expressões criativas próprias do país: um cenário de "tensão entre ser internacional e local", que apareceria nesses produtos nos anos 1950, 1960 e 1970 (Sant'Anna, 2010: 87).

Com a chegada das fibras sintéticas e o subsequente advento do *prêt-à-porter*, a necessidade de se formar uma imagem brasileira autêntica, que pudesse ser vendida no Brasil e no exterior por meio da publicidade, era iminente. Uma importante tentativa de realizar tal trabalho foi feita pela Rhodia⁹, em virtude do lançamento de seus fios para têxteis em 1960. Tratavam-se de discursos e ações de marketing e de propaganda com o objetivo de adaptar o modelo europeu de produção de roupas, inserindo aspectos franceses, italianos e ingleses, para a realidade do design de vestuário local, que avançava. A fim de superar a imitação, a Rhodia criou um projeto de moda brasileira, inspirado em motivos e hábitos locais, para apresentar alguma novidade¹⁰. Nesse ensejo, foi lançada a Linha Café, com fios da Rhodia e colaborações de nomes importantes da cultura brasileira, como a artista Fayga Ostrower, o ilustrador Alceu Penna e o criador Dener Pamplona de Abreu (Sant'Anna, 2010):

A sequência de ações promocionais realizadas pela Rhodia teve como causa a divulgação dos fios sintéticos e como tema a brasilidade. Apostando em modelos criados por estilistas e em estampas desenvolvidas por artistas brasileiros, a publicidade da empresa, por vezes, reforçou o ideal de brasilidade associado a outras manifestações culturais, seja na música ou na arte (Bonadio 2014; Neira 2012).

Ao longo da década de 1960, a publicidade da empresa lançou coleções que tentavam frisar os aspectos nacionais da moda brasileira, destacando a qualidade internacional de seus produtos. *Brazilian Nature* (1962), *Brazilian Look* (1963), *Brazilian Style* (1964), *Brazilian Primitive* (1965) e *Brazilian Fashion Team* (1966) foram divulgadas em importantes revistas de circulação nacional, como *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Jóia*, por exemplo. A estratégia de comunicação usava inicialmente tecidos feitos com fibras sintéticas, estampados por artistas brasileiros, transformados em vestidos por costureiros internacionais, usados por manequins em

⁹ Em 1922, a indústria têxtil Rhône-Poulenc passou a fabricar tecidos e fios sintéticos a partir de Lyon, sob designação de Rodhiaceta. Em 1929, a companhia francesa instalou uma filial no Brasil, que, a partir de 1934, passou a se chamar Companhia Rhodiaceta Brasileira. A empresa encontrou um campo competitivo na produção do fio sintético, como o *rayon*, onde já atuavam organizações nacionais como Matarazzo, Votorantin e a Klabin Irmãos, e introduziu outras versões de fibras sintéticas como o *jersey*. Após o final da Segunda Guerra Mundial, em cooperação com a DuPont norte-americana, a Rodhia introduziu no país a primeira fibra sintética inteiramente produzida por processos químicos, o *nylon*. Em 1955, começou a produzir o fio de *nylon* no Brasil e, em 1961, o tergal (Bonadio, 2014a).

¹⁰ Sobre essa necessidade recorrente de ênfase na ideia de brasilidade, Miqueli Michetti observou que: "Na época em que o desenvolvimento nacional era financiado pelo capital estrangeiro, internacionalização da economia convivia com o ideário nacionalista" (Michetti, 2015: 89).

poses estilizadas, fotografados em locações externas e acompanhados por reportagens e chamadas explicativas. Conforme a década seguia e o número de estilistas estrangeiros envolvidos nas campanhas caía – em 1963, apenas três modelos de costureiros do exterior foram usados – as locações passaram a ser fora do Brasil: na Itália, em Veneza, Roma, Pisa, para a *Brazilian Look* de 1963, por exemplo (Bonadio, 2014a).

A utilização de tais recursos pode ser interpretada como uma forma de transferência de significados, ou seja, a fusão de um bem de consumo (ou das marcas da Rhodia) a uma representação do mundo culturalmente construído. No caso, transformar o *status* do produto têxtil nacional a partir de sua associação com a excelência dos diversos estilos arquitetônicos das cidades italianas [...]. (Bonadio, 2014a: 120).

Além dos aspectos mencionados, a aproximação entre artistas modernos locais e a indústria têxtil francesa, nas décadas de 1960 e 1970, desmentia a ideia de que as estampas dos tecidos nacionais fossem unicamente baseadas na nossa condição tropical e nas raízes indígenas e africanas, apresentando motivos alegres e floridos. Outras possibilidades de manifestações estéticas tipicamente brasileiras foram aparecendo nos tecidos, a partir da intervenção dos artistas, uma vez que as linguagens artísticas da época também passavam por intensas transformações, tanto no país quanto em outros centros mundiais (Neira, 2012).

5. Arte e moda no Brasil dos anos 1960: Rhodia

Em decorrência desses desdobramentos, a modernização pela qual passou a indústria da moda brasileira envolveu a participação de artistas, que tiveram um papel de destaque no processo. O caso mais emblemático dessa aproximação foi a sequência de campanhas publicitárias da Rhodia para divulgação de seus fios sintéticos na década de 1960, apresentadas ao público em coleções de moda, com peças assinadas por estilistas locais e estrangeiros, feitas com tecidos estampados pela Tinturaria Brasileira de Tecidos a partir de padrões criados por artistas (Bonadio, 2014b). De 1960 a 1968, a parceria entre setores do mundo artístico e a Rhodia foi intensa, abarcando não apenas as artes plásticas, mas também a música popular e outras linguagens. No âmbito das artes plásticas os escolhidos para os trabalhos eram, em sua maioria, autores de tendências modernas e contemporâneas sintonizadas com os movimentos internacionais correntes. Havia representantes do expressionismo abstrato, da abstração lírica e gestual e também membros do Concretismo, uma vertente muito representativa entre os segmentos de vanguarda atuantes em vários centros brasileiros. Pelo menos 73 artistas se envolveram com a publicidade da Rhodia (Bonadio, 2014b)¹¹.

¹¹ Exemplos detalhados podem ser observados na pesquisa realizada por Patrícia Sant'Anna (2010).

A atuação dos artistas na estamparia dos produtos de moda da Rhodia mostrou que havia uma alternativa à representação da cultura brasileira para além dos motivos tropicais e relativos às nossas origens étnicas. Conforme a indústria se aproximou das manifestações artísticas e os artistas aplicaram as estéticas modernas em vigor – notadamente as correntes não figurativas –, foi possível desenvolver um ensaio para a estamparia brasileira próxima à atividade intelectual no país, na busca de uma modernização também na moda.

Pode-se especular que o conteúdo nacionalista amplamente divulgado nas mídias a partir da década de 1950, quando se referia à dimensão artística de diferentes manifestações, teve seu discurso fundamentado no processo de modernização das artes, que tinha sido iniciado na década de 1920. Nele, se rogava uma aproximação da intelectualidade às condições reais da vida brasileira, e uma das razões era que se entendia que a ampliação da urbanização afastava o brasileiro de suas raízes rudes e caipiras, e isso apontava a necessidade de incorporá-las à identidade ainda em formação. (Neira, 2012: 130-131)

6. Olly Reinheimer: entre arte e moda nas páginas dos jornais

A consolidação do mundo da arte moderna no Brasil veio acompanhada de movimentos – como o Concretismo e o Neoconcretismo – que apostaram no estilo de vida para aproximar arte e cotidiano, abrindo precedentes para a execução e a apresentação de obras em suportes diferentes da pintura e da escultura (Brito, 1985; Villas -Bôas, 2015). A artista que usaremos como exemplo estava integrada ao mundo da arte moderna brasileira, com obras circulando nos museus, galerias e salões, e aproximando sua produção das correntes que defendiam essa integração entre arte e cotidiano.

Olly Reinheimer projetou-se a partir da década de 1960, – na efervescente atmosfera neoconcretista no Rio de Janeiro. Nascida em 1914, em Mittweida, na Alemanha, em 1936 mudou-se para o Brasil, se fixando no Rio de Janeiro¹². Destacou-se como aluna do MAM Rio, inaugurado em 1948, onde teve lições com alguns dos principais representantes das linguagens de vanguarda na instituição, como Ivan Serpa, Zélia Salgado, René Lebranc, Margaret Spence, Milton Goldring, Frank Schaeffer e Fayga Ostrower (Reinheimer, 1999; 2020). Nessas classes, Olly desenvolveu a técnica de pintura em tecido e, ainda como estudante, conseguiu expor, em maio de 1958, tecidos pintados na galeria da Móvel Contemporânea, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Teve sua arte reverberada por dois dos principais jornais cariocas que tinham alcance nacional. Durante a década de 1960, a artista especializou-se na criação de vestidos-objetos e foi mencionada, pelo menos, 17

¹² Olly Reinheimer deixou seu país "devido a seu estatuto étnico" (Reinheimer, 2019: 52). Era judia e vivia na Alemanha tomada pelo nazismo, onde a religião oficialmente aceita era o protestantismo. No Brasil, casou-se com o também imigrante alemão Werner Reinheimer em 1939, um "membro ativo da esquerda comunista" (Reinheimer, 2019: 52).

vezes pelo *Jornal do Brasil* e 19 pelo *Correio da Manhã*, tanto em colunas de arte quanto em espaços de moda (Corrêa, 2019). Artigos publicados na imprensa são algumas das principais fontes para a reconstrução da trajetória de Olly Reinheimer na produção de moda e arte.

Tomar Olly como caso exemplar não foi uma escolha aleatória. No mundo da arte moderna no Rio de Janeiro, naquela época, havia um universo em construção e com muitas precariedades. Os artistas inovadores – que tinham o reconhecimento da crítica especializada e espaço na mídia – não conseguiam vender suas obras, uma vez que o mercado de galerias estava organizado em torno daqueles que despontaram nos anos 1930¹³. Afinada com a tradição da Bauhaus (Smith, 2014) e principalmente do construtivismo russo (Zaleetova, 1989; Stern, 2004), em que núcleos de artistas operaram sem distinção entre a arte de vanguarda e a produção de moda, a artista alemã dominava tanto a linguagem e as discussões da arte contemporânea quanto as técnicas de modelagem, fundamentais para a criação em moda. Desenvolveu uma obra que se efetivava igualmente, sem distinção, entre essas duas esferas. Seus tecidos e vestidos que habitaram exposições individuais realizadas em museus – como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em 1948 – também circularam pelo corpo das frequentadoras dos circuitos cariocas elegantes, assim como, eventualmente, nos de outras cidades, como Paris, Nova Iorque, Lima, entre outras.

Em boa parte das aparições na imprensa, Olly foi divulgada em espaços dedicados à cultural, não exclusivamente à arte. Os cadernos de cultura – que já se organizavam enquanto espaços editoriais para a divulgação de manifestações culturais variadas – serviram de palco para enquadrar Olly como uma artista, mas também ligar sua arte às questões típicas do estilo de vida e da estetização do cotidiano¹⁴: elegância, bom gosto, diferenciação, beleza e originalidade. Os periódicos cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* deram espaço para a arte de Olly, mencionando seus tecidos pintados e sua participação nas atividades do MAM Rio, instituição que a projetou como uma de suas artistas, vendendo inclusive suas obras em leilões beneficentes organizados pelo museu (Maurício, 1960). Em maio de 1960, expôs pela primeira vez no MAM Rio, dividindo o espaço com uma coletiva de pintura japonesa e uma individual de Antônio Bandeira. O texto de apresentação da mostra de Olly foi escrito

¹³ Como Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Milton Dacosta, Djanira, entre outros. (Bueno, 2005).

¹⁴ Estetizar o cotidiano seria, de acordo com Mike Featherstone (1995), apagar as fronteiras entre arte e vida, entre alta-cultura e cultura popular e misturar os códigos de estilo em diferentes campos. Baseado em leituras de Baudelaire, Baudrillard, Jameson, Marx e Foucault – para citar alguns – o autor concebe a estetização do cotidiano em três sentidos. O primeiro consistiria na procura em apagar as fronteiras entre arte e vida, a exemplo do que foi feito pelos dadaístas na década de 1920. A segunda, o projeto de transformar a vida numa obra de arte. A terceira vertente refere-se à exposição acelerada, sobreposta e justaposta de imagens e signos que "saturam a trama da vida cotidiana na sociedade contemporânea" (Featherstone, 1995: 100).

por dois críticos de arte, Mário Pedrosa e Jayme Maurício (Maurício, 1960c). Para a artista, Maurício dedicou uma nota em sua coluna:

Juntamente com a mostra coletiva de pintura japonesa e a individual de Antônio Bandeira, o Museu de Arte Moderna do Rio apresentará, quinta-feira próxima, às 17h30 horas, um dos seus motivos de orgulho: os tecidos belíssimos da sua mais inquieta e fiel aluna, Olly Reinheimer, que desde os primeiros anos de vida da instituição vem frequentando seus principais cursos, chegando, hoje, a um nível igual ao dos seus antigos mestres, dona absoluta da técnica que inventou e vem desenvolvendo com mestria – tecidos pintados. (Maurício, 1960c: 2).

No dia seguinte à vernissage, a capa do 2º *Caderno do Correio da Manhã* publicou um texto com imagens que representavam as três exposições. À Olly também foram dedicados quatro parágrafos, menores, que levantavam a questão arte-moda e tratavam das peças apresentadas (Maurício, 1960b). Vejamos um trecho:

Se aceitarmos a Moda como uma necessidade individual e uma disposição coletiva, preocupação secular de escritores, estetas, moralistas e sociólogos, teremos que encará-la, no Brasil, com mais honestidade. Ou seja, como algo válido no plano da criação, tanto quanto o interior design, o industrial design, a tipografia e todo o mundo de objetos visíveis do nosso habitat. A duvidosa austeridade dos graves senhores que vêem a Moda como coisa "fútil", "liceira", "frívola", "caprichosa", etc., e como tal indigna de maior consideração, representa apenas um estágio superado na evolução artística e social do tempo, quando a encaramos como fenômeno típico de psicologia das massas, com universalidade e importância econômica asseguradas. (Maurício, 1960: 4).

Antes, portanto, de abordar a exposição, Maurício levantou o debate sobre a importância da moda na sociedade e de encará-la com seriedade. Ainda não falava de Olly como uma artista, mas ressaltava sua relevância no domínio da moda daquele tempo e sua forte aproximação dos preceitos do design industrial, mesmo mantendo seu trabalho na via da manufatura. O poeta neoconcreto e crítico de arte do *Jornal do Brasil*, Ferreira Gullar (São Luís, Maranhão, 1930 – Rio de Janeiro, 2016), em sua coluna Artes Visuais, também abordou a exposição de Olly Reinheimer, publicando uma nota na data da vernissage. As considerações de Gullar enquadravam Olly na estética artística vigente – "um conjunto de tecidos pintados ou impressos manualmente em padrões originais e muito próximos da chamada pintura informal ou tachista" (Gullar, 1960: 6) –, mencionando espaços já abertos à artista, a seus professores e sua vertente estética, circunscrevendo-a no mundo da arte.

Em 1961, Jayme Maurício conseguiu espaço no *Caderno Feminino do Correio da Manhã* para reproduzir um artigo escrito pelo crítico de arte baiano Clarival do Prado Valladares, anteriormente publicado na imprensa de Salvador (Valladares, 1961). Nesse texto, Valladares traçou uma análise importante sobre aquela etapa da obra de Olly, elogiando uso da obra de arte no cotidiano, aproximando o feito de Olly às experimentações concretas. Para Valladares, a integração entre arte e cotidiano na

obra de Olly refletia a tendência de se quebrar o estatuto da arte por uma obra de arte total e não apenas ligada aos suportes tradicionais.

Olly seguia ligada às questões da estética vigente por desenvolver seu trabalho em consonância com as manifestações artísticas daquele período, como a busca pela não figuração. O texto de Clarival do Prado Valladares ajudou a identificar Olly não apenas como uma artista alinhada aos pensamentos dos movimentos abstratos, mas também àqueles que pretendiam aproximar arte e cotidiano, propondo um estilo de vida moderno para a sociedade.

Ainda em 1961, Olly era citada como figura relevante dentro do MAM Rio, aparecendo em menções ao lado de Hélio Oiticica, Zélia Salgado, Mário Pedrosa, Alfredo Volpi e Fayga Ostrower (Maurício, 1961). Em 1963, foi capa do Caderno Feminino do *Correio da Manhã*, após realizar um desfile de seus tecidos estampados na casa de Sônia Cattoni, colecionadora de arte e influente senhora da sociedade carioca na época. Interessante verificar o formato de desfile para a apresentação de seus tecidos. Tratava-se de um evento de moda e, talvez por isso, a passarela tenha sido a escolhida. Porém, como veremos mais à frente, Olly levaria o desfile para os museus, que apresentado como performance, aproximaria os eventos de moda e os espaços institucionais da arte moderna. Tal nota anunciava uma viagem da artista para o Peru a fim de realizar cursos e exposições (S/A, 1963).

7. Roupas no MASP

A partir de 1966, o trabalho de Olly se aproximou ainda mais do universo da moda e sua carreira foi adquirindo maior projeção. A artista realizou um desfile de moda no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde apresentou roupas – até àquela altura, seus objetos de arte eram tecidos pintados. Olly dominava a técnica da costura e havia sido professora de modelagem no Instituto Pestalozzi e na Escolinha de Arte Brasil (Reinheimer, 1999; 2020). Após o desfile no MASP¹⁵, ela seria conhecida pela criação de vestíveis. O evento foi abordado por Jayme Maurício em dois momentos na coluna Itinerário das artes plásticas. Na primeira vez, foi feita uma chamada para o desfile que ocorreria em São Paulo, informando local, data e horário. A nota também frisou que o acontecimento teria um espaço de destaque no museu, “Entre os Monet, Manet, Lautrec, e outros mestres impressionistas, e os Picassos, Soutines e centenas de peças que constituem essa maravilha de pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo” (Maurício, 1966b: 5).

A nota deixa claro que Olly faria um desfile – seguindo os rumos que sua forma de exposição vinha sendo desenvolvida há anos – e, dessa vez, não seria apenas uma mostra de tecidos, mas também de roupas confeccionadas, algo diferente de tudo o

¹⁵ Para uma visão mais aprofundada da relação arte e moda no MASP, consultar Salles (2008) e Bonadio (2014).

que havia sido noticiado sobre sua obra até então. Outra questão fundamental é notar o tratamento dado a Olly: ela apresentaria seu trabalho entre obras de célebres mestres modernistas do início do século XX. A relevância é tamanha que o título da nota escrita por Maurício é *Olly entre os impressionistas* e os nomes dos artistas aparecem logo no primeiro parágrafo, o mais chamativo do texto jornalístico.

Na segunda ocasião em que divulgou o desfile no MASP, Maurício trouxe novas informações. Olly repetiria o evento na cidade do Rio de Janeiro, na Petite Galerie. Apesar de o conteúdo noticioso ser objetivo, a coluna deu grande espaço à artista, publicando uma fotografia de uma das roupas desfiladas no MASP, além de trazer depoimentos de Olly a respeito de suas inspirações para os novos trabalhos. Mais uma vez, a proximidade entre as roupas da artista e as obras de modernistas europeus consagrados serviu de chamariz. Maurício citou Renoir, Van Gogh, Cézanne e Gauguin antes mesmo de mencionar Olly. Desfile acompanhada de "uma infinidade de obras-primas" foi considerado uma "concessão raríssima da diretoria do MASP" (Maurício, 1966: 2).

O texto de Maurício de 1966 seria o primeiro da imprensa carioca a indicar que Olly não apenas atuava com tecidos pintados, mas também com roupas: "[...] pareôs longos e curtos; batas longas, para homens e mulheres; quimonos, para homens e mulheres; camisas e calças para homens e tecidos para drapear" (Maurício, 1966: 2). Abria-se uma nova perspectiva para a obra da artista e essa vertente seria o assunto principal da coluna, começando pelas ocasiões nas quais poderia ser usado um traje de Olly: "A pintora nos esclarece que essas roupas servem tanto para que as pessoas se sintam absolutamente à vontade, assim como para receber" ou em "Seus tecidos podem ser usados a qualquer hora do dia ou da noite" (Maurício, 1966: 2). Em uma coluna de arte, percebe-se um texto muito próximo daqueles encontrados em colunas femininas, indicando como usar uma roupa, um sintoma da abertura para a aproximação entre arte e moda.

O mundo da arte continuou sendo uma referência importante para Olly, o início de seu trabalho com pintura sobre tecido e vestuário a deixou ainda mais próxima da moda. Assim como grandes colecionadores de arte podem influenciar as escolhas estéticas dos artistas (Becker, 2010), ter uma clientela formada por personalidades serviu para impulsionar e dar valor simbólico à carreira de Olly com suas criações. O fato de a atriz brasileira Duda Cavalcanti ter levado 14 peças de Olly para a gravação do filme *Choi l'assassin*, em Paris, seria citado algumas vezes pela imprensa carioca (Maurício, 1966: 2). É interessante verificar que o trabalho de Olly estava se aproximando cada vez mais da moda, porém, continuava sendo tratado como arte – "Uma verdadeira artista, que trabalha com paixão e afinco, o trabalho de Olly merece todo o nosso respeito" (Pedrosa, 1968: 2). Essa é uma marcante característica de que sua produção artística estava fortemente conectada às questões que haviam se desenvolvido no mundo da arte, principalmente com o Concretismo e o

Neoconcretismo, na condição de manifestações artísticas ligadas à indústria e ao estilo de vida.

8. Vestidos-objeto no MAM Rio

Em 1969, Olly Reinheimer promoveu no MAM Rio sua exposição mais relevante: a individual Vestidos-objeto, aberta em 6 de agosto. Com texto de apresentação do crítico de arte e presidente do júri internacional da X Bienal de São Paulo, Marc Berkowitz, a mostra foi patrocinada pelo então Palácio do Itamaraty, atual Ministério das Relações Exteriores. O termo vestido-objeto foi cunhado por Berkowitz no texto de apresentação da exposição: "Através da pintura em tecidos, Olly conseguiu chegar ao vestido-objeto, em que tudo é invenção, criação, de acordo com a intenção mais contemporânea da arte." (Maurício, 1969: 2). O uso do vocábulo objeto, explorado exaustivamente na defesa das estéticas concretista e neoconcretista, contribui para a caracterização do trabalho de Olly na formulação contemporânea.

Para a exposição, o *Correio da Manhã* dedicou uma reportagem de contracapa, no dia seguinte à abertura, com duas fotos. O veículo mencionou a força da artista em debater aspectos funcionais, estéticos, sociais e econômicos da moda, por meio da indumentária feminina. A matéria intitulada "Olly no Museu: *happening* da nova moda" ressaltou a realização de um desfile de abertura da exposição, noticiado com entusiasmo e comparado com os *happenings* típicos da arte contemporânea na década de 1960. Segundo o relato, a galeria foi montada para receber as manequins, usando vestidos-objeto de Olly:

Um autêntico show de atualidade, um verdadeiro *happening*, realizou o Museu de Arte Moderna do Rio, ontem, com a apresentação das novas criações de Olly, em tecidos e modelos. Com ambientação de Pedro Sayad, projeção de slides de David Zingg e joias de Pedro Correia de Araújo e música eletrônica selecionada por Rogério Coimbra, todo um dinâmico suporte de cor, movimento, som e luz, funcionou harmoniosamente para dar realce ao talento da artista. (S/A, 1969: 1)

Já o *Jornal do Brasil* dedicou três matérias à exposição. Na primeira delas, o crítico Walmir Ayala (1969) separou a mostra em momentos, descreveu cada um deles e deu espaço à Reinheimer, permitindo que ela falasse sobre seu processo de criação. A segunda matéria dedicou à exposição Vestidos-objeto um espaço na última página do Caderno B. A matéria não assinada trouxe uma foto do desfile no MAM Rio e apresentou a obra de Olly como um objeto exportável. Personalidades influentes – e internacionais – seriam clientes de Olly:

A série Carajás foi desenvolvida a partir da abstração geométrica. Olly representou uma brasilidade a partir dos preceitos do construtivismo que influenciaram artistas concretos e neoconcretos. As fotos publicadas nessa última matéria analisada, assim como suas legendas, sinalizam que a estamparia de Olly buscou os caminhos da

estética artística vigente. Dos vestidos publicados no *Jornal do Brasil*, quatro são em preto e branco, sem uso exacerbado de cores ou formas naturais.

9. Considerações finais

O contexto cultural dos anos 1960 – de ampliação do mundo de arte e de aproximação entre as diferentes esferas culturais –, observado nos principais polos urbanos mundiais, também se instaurou no Brasil. O que se pode perceber, no entanto, é uma peculiaridade brasileira atravessada por uma dupla precariedade. A primeira que podemos mencionar reside no desenvolvimento de setores do mercado de bens simbólicos. No mercado de arte moderna, por exemplo, não havia um público consumidor que proporcionasse uma autonomia ao setor, o que acabava por acarretar que poucos artistas conseguiram sobreviver apenas da venda da produção artística (Bueno, 1990). Os artistas, portanto, recorriam a outras fontes de renda ligadas às esferas culturais, como o design, a moda e a imprensa. As atividades de artistas e designers se misturava, como podemos observar a partir do exemplo do artista e designer Alexandre Wollner.

No ramo da moda, o mesmo ocorria. Quando a Rhodia precisou desenvolver suas campanhas de divulgação dos fios sintéticos, na escassez de criadores ou estilistas brasileiros – que comumente recorriam à cópia da produção de moda hegemônica, notadamente europeia –, convidou-se os artistas modernos – notadamente os concretos e neoconcretos – para criar estampas com identidade nacional e potencial internacionalizante (Bonadio, 2014b). Precária também era a imprensa na época, que ainda passava por um processo de profissionalização. Embora a atividade já contasse com jornalistas profissionais em outras editorias, as páginas de cultura eram resultado dos trabalhos mesclados de literatos, intelectuais, artistas e jornalistas. A diagramação de produtos da imprensa foi uma ocupação duradoura na vida profissional do artista Amilcar de Castro (Corrêa, 2020). As presenças desses atores na lida diária com a imprensa permitiu que o jornal – a partir dos cadernos de cultura – dessem espaço às formulações artísticas vigentes mais inovadoras. Esse contexto do jornal foi essencial para que parte da obra da artista Olly Reinheimer – no vértice entre arte e moda – pudesse ser reverberada na imprensa carioca (Corrêa, 2016). Há de se considerar ainda a criação e a consolidação dos museus modernos e das bienais – nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo a partir da década de 1950 – como fundamentais para a valorização das artes plásticas modernas, da integração arte e vida e do caderno de cultura como um espaço de debate das formulações artísticas. O fato de Niomar Muniz Sodré Bittencourt ser, duplamente, diretora do MAM Rio e do *Correio da Manhã* é um dos exemplos da íntima relação entre instituição cultural e imprensa.

Por fim, vale mencionar que a década de 1960 no Brasil é marcada pelos anos iniciais da Ditadura Militar. Com o golpe de 1964, a arte e a imprensa viram-se

diretamente afetadas pelo comando militar. Embora o regime só vá se tornar uma ameaça mais notável a partir do AI-5 (1968), logo em sua instauração o governo criou uma atmosfera de desagrado nessas instâncias, ainda que parte da imprensa tenha apoiado a então chamada revolução (Napolitano, 2014). Após o AI-5, no mundo da arte, verifica-se uma crise das instituições, como museus, galerias, salões, juris e bienais. Vários artistas e críticos foram exilados ou preferiram o êxodo. Obras foram censuradas e destruídas em importantes exposições e salões de arte (Bulhões, 1990).

A censura instaurada ainda em 1964 e enrijecida após o AI-5 fez-se imposta sobre a grande imprensa. Alguns exemplos são a invasão e a depredação do Última Hora, o fechamento de jornais e revistas nacionalistas ou esquerdistas, a rigorosa censura na rádio e na televisão e as prisões, torturas e exílios de numerosos jornalistas (Sodré, 1977). A perseguição à imprensa foi tamanha durante os anos de chumbo que alguns jornais chegaram a fechar as portas, como o *Correio da Manhã*, em 1974 (Andrade, 1991). O duplo ataque – contra o mundo da arte e a imprensa – interrompeu o projeto editorial dos jornais que tornava rico o conteúdo dos cadernos de cultura. Com artistas, intelectuais, jornalistas e redações sofrendo perseguições e censura, a imprensa de cultura se via obrigada a mudar de foco. Durante o período mais rígido, o caderno de cultura precisou se desenvolver a partir do que era produzido pela indústria cultural e pelo novo mercado de arte, que serviram como refúgios para muitos dos artistas e produtores culturais (Freitas, 2013; Napolitano, 2014; Bulhões, 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Jeferson Ribeiro (1991). *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Arruda, Maria Arminda Nascimento (2001). *Metrópole e cultura. São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP.
- Ayala, Waldir (1969). Tecidos de Olly no MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6, Caderno B, 10 ago 1969.
- Barbosa, Marialva (2007). *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Becker, Howard S (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bonadio, Maria Claudia (2014a). *Moda e publicidade no Brasil dos anos 1960*. São Paulo: Versos.
- Bonadio, Maria Claudia (2014b). Arte e moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, 22 (2), 35-70.
- Bourdieu, Pierre (1987). *L'institutionnalisation de l'anomie*. In *Centre Pompidou. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19 – 20, 6-19.
- Brito, Ronaldo (1985). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- Bueno, Maria Lucia (2021) *Arte e cultura na modernidade-mundo: sociologia da cultura e da arte (ensaios)*. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- Bueno, Maria Lucia (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna. São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade & Estado*, 20(2), 377-402.
- Bueno, Maria Lúcia (1999). *Artes plásticas no século XX: modernização e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Bueno, Maria Lúcia (1990). *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964)*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Bulhões, Maria Amélia (1990). *Artes plásticas: participação e distinção – Brasil anos 60/70*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo.

- Bulhões, Maria Amélia (org.) (2014). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk.
- Chataignier, Gilda (1967). Hugo inaugura boutique em Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4, Caderno B, 27 jul. 1967.
- Corrêa, Clecius Campos (2016). *Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960*. Dissertação de Mestrado em Arte, Cultura e Linguagens. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Corrêa, Clecius Campos (2019). Moda no museu: os vestidos-objeto de Olly Reinheimer no MAM-RJ (1969). *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 12 (27), 165-192.
- Corrêa, Clecius Campos (2020). Agente da Modernização: A imprensa brasileira pelas mãos de Amilcar de Castro. *Palíndromo*, 12 (27), 167-183.
- Crow, Thomas (1996). *Modern art in the common culture*. New Haven, London: Yale University Press.
- Durand, José Carlos (1988). *Moda, luxo e economia*. São Paulo: Editora Babel Cultural.
- Featherstone, Mike (1995). *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- Freitas, Arthur (2013). *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Gullar, Ferreira (1960). Três exposições no MAM do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6, 1.º Caderno, 24 maio 1960.
- Heinich, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.
- Maurício, Jayme (1969a). Olly hoje no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2, 2º Caderno, 6 ago. 1969.
- Maurício, Jayme. (1966b). Olly entre os impressionistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5, 4.º Caderno, 11 dez. 1966.
- Maurício, Jayme (1966c). Criações de Olly na Petite. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2, 2.º Caderno, 20 dez. 1966.
- Maurício, Jayme (1961). O embaixador Nabuco despediu-se dos artistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2, 2.º Caderno, 4 ago. 1961.
- Maurício, Jayme (1960a). Itinerário das artes plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.2.º Caderno, 12 abr. 1960.
- Maurício, Jayme. (1960b). Pintura japonesa, pintura brasileira e pintura em tecidos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1, 2º Caderno, 27 maio 1960.
- Maurício, Jayme (1960c). Tecidos de Olly no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 2.º Caderno, 22 maio 1960.
- Medina, Cremilda (1988). *Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Sumus.
- Mello, João Manoel Cardoso de; Novais, Fernando A (2002). Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In Fernando A. Novais & Lilia Moritz Schwarcz (orgs.). *História da Vida Privada no Brasil, vol. 4 - Contrastes da intimidade contemporânea* (pp.560-645). São Paulo: Companhia das Letras.
- Michetti, Miqueli (2015). *Moda brasileira e modernização*. São Paulo: Annablume.
- Morgado, Carolina Pereira. (2020). Vestidos-objeto de Olly Reinheimer: a veiculação na mídia impressa sobre a exposição realizada no MAM-RJ em 1969. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 14 (29), 249-269.
- Napolitano, Marcos (2014). *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Neira, Luz García (2012). *Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade*. Tese de Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Ortiz, Renato (1988). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Pedrosa, Vieira (1968). Olly. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2, Segundo Caderno, 20 jun. 1968.
- Ramos, José Mario Ortiz (1995). *Cinema, televisão e publicidade. Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. Petrópolis: Vozes.
- Reinheimer, Patricia (2020). *Olly: Race, class and gender in the invention of rustic modernity*. Illinois: Common Ground Research Networks.
- Reinheimer, Patricia (2019). O sentido das coisas: quando os mortos morrem, eles estão mortos?. In Patricia Reinheimer; Nathanael Araujo; Santos, Miriam (org). *Imigração e cultura material: coisas e pessoas em movimento* (pp.43-76). São Leopoldo: Oikos.

- Reinheimer, Patricia (1999). *O universo de Olly, cores, formas e texturas: vida e obra de uma artista múltipla*. Monografia de Licenciatura em Educação Artística. Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Bennett.
- S/A (1963). Tecido de Olly é noite de Sônia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1, 5º Caderno, 29 set. 1963.
- S/A (1969). Olly no Museu: happening da nova moda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1, 7 ago. 1969.
- S/A (1969). Vestido-objeto, objeto exportável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8, Caderno B, 13 ago. 1969.
- Salles, Joana Pedrassoli (2008). Arte, moda e indústria no Brasil na década de 1950: Christian Dior, Salvador da Dalí, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli. *Iara. Revista de moda, cultura e arte*, 2 (1), 84-100.
- Sant'Anna, Patricia (2010)**. *Coleção Rodhia: arte e design nos anos sessenta no Brasil*. Tese de Doutorado em História. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Sant'Anna, Sabrina Marques Parracho (2011)**. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Silva, Rafael Souza (1985). *Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa*. São Paulo: Summus.
- Smith, T'ai (2014)**. *Bauhaus weaving theory. From feminine craft to modern design*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sodré, Nelson Werneck (1977). *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições do Graal.
- Stern, Radu (2004). *Against Fashion: clothing as art, 1850-1930*. Cambridge: The MIT Press.
- Stolarski, André (2005). *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Valadares, Clarival (1961). Pintura - Ternura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8, 5.º Caderno, 26 fev. 1961.
- Vieira, Itala Maduell (2020). *JB, um paradigma jornalístico: memória e identidade em narrativas míticas sobre o Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Autografia.
- Villas Bôas, Gláucia K (2015). Concretismo. In Fabiana Werneck Barcinski (Org.). *Sobre a arte brasileira* (pp.264-293). São Paulo: Martins Fontes, SESC.
- Wollner, Alexandre (2003). *Alexandre Wollner: design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Zaleetova, Lidija (1989). *Revolutionary costume: Soviet clothing and textiles of the 1920s*. New York: Rizzoli International Publications.

Clecius Campos Corrêa. Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Cultura, Democracia e Instituições. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura (2016). Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: cleciuscampos@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1000-0410.

Maria Lucia Bueno. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPO "Estética, consumo e mundialização. Transformações nos mundos da arte: artes visuais, arquitetura, design, moda e gastronomia" e do Grupo de Trabalho de Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia. Professora convidada no Institut d'Études Européennes, Université Paris 8 (2015-16) e no Departamento de Sociologia da New School for Social Research (New York, 2016). Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: marialucia.bueno@ufjf.edu.br. ORCID: 0000-0001-7594-5672.

Receção: 10-09-2022

Aprovação: 20-10-2022

Citação:

Corrêa, Clecius Campos & Bueno, Maria Lucia (2022). Arte e modernização na imprensa carioca nos anos 1960: a moda nas páginas do Correio da Manhã e do Jornal do Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 11-35. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a1

A CRÍTICA DE ROCK REPAGINADA E DESPAGINADA. DA AUTORIDADE NO JORNALISMO CULTURAL À PLATAFORMIZAÇÃO E PERFORMANCE DE GOSTO

ROCK CRITICISM REPAGINATED AND UNPAGINATED. FROM AUTHORITY IN CULTURAL JOURNALISM TO THE PLATFORMIZATION AND PERFORMANCE OF TASTE

LA CRITIQUE ROCK REPAGINÉE ET NON PAGINÉE. DE L'AUTORITÉ DANS LE JOURNALISME CULTUREL À LA PLATEFORMISATION ET À LA PERFORMANCE DU GOÛT

LA CRÍTICA ROCK REPAGINADA Y DESPAGINADA. DE LA AUTORIDAD EN EL PERIODISMO CULTURAL A LA PLATAFORMIZACIÓN Y PERFORMANCE DEL GUSTO

Thiago Pereira Alberto

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

Jonas Pilz

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

RESUMO: Neste artigo, posicionamos as potencialidades para se pensar a crítica de rock na contemporaneidade, jogando luz aos contextos sociotécnicos de sua produção, recepção e circulação, acionando a noção de plataforma e entendendo suas novas dimensões como performances de gosto. Refutamos a perspectiva da irrelevância da crítica, conforme vem sendo ventilado em algumas esferas, e apontamos para o seu reposicionamento, situada em atores desvinculados institucionalmente dos grandes veículos de comunicação jornalística e não especializados por formação acadêmica. Apresentamos uma breve cronologia do jornalismo cultural e da crítica roqueira, de onde sublinhamos a sua adesivagem ao jornalismo opinativo, onde o crítico negociava com sua autoridade cultural, repertório e autenticidade. Nossa perspectiva é que estes pilares foram reconfigurados, de uma arbitragem do gosto para uma ambiência de mediação dada à horizontalidade e imediatismo, onde a crítica, mais do que uma sentença, tornou-se uma partilha. **Palavras-chave:** crítica; rock; jornalismo cultural; performance de gosto; plataforma.

ABSTRACT: On this paper we discuss the current potentialities of rock n' roll critics, highlighting its production, reception and circulation scenarios by the platformization perspective and understanding the current criticism as a taste performance. We refuse the idea that the criticism itself became obsolete, as it has been claimed by some, and argue that, in fact, there is a repositioning process that led into the current rock critics escaping the big newspapers and magazines and having no requirement of a journalism academic degree. We present a short chronology of arts journalism, focused on culture, and rock criticism, as part of the journalism based on opinion, where the rock journalists used to claim their authorities because of their repertory and authenticity. Our main purpose here is to demonstrate that not just these values are no longer determinant for one to publish his own critics, but criticism is now less of a judgment of taste than it is a horizontally and immediatism mediation. It is not a sentence defining made by one if something is good or bad - or must be bought or not - but a sharing of taste to and by many.

Keywords: critics; rock; cultural journalism; taste performance; platformization.

RÉSUMÉ: Dans cet article, nous positionnons les potentialités de réflexion sur la critique rock contemporaine, éclairant les contextes socio-techniques de sa production, sa réception et sa circulation, déclenchant la notion de plateforme et appréhendant ses nouvelles dimensions en tant que performances du goût. Nous réfutons la perspective de la non-pertinence de la critique, telle qu'elle a été discutée dans certaines sphères, et soulignons son repositionnement, situé dans des acteurs institutionnellement déconnectés des grands vecteurs de communication journalistique et non spécialisés par la formation académique. Nous présentons une brève chronologie du journalisme culturel et de la critique rock, à partir de laquelle nous soulignons son adhésion au journalisme opiniâtre, où le critique négociait avec son autorité culturelle, son répertoire et son authenticité. Notre perspective est que ces piliers ont été reconfigurés, d'un arbitrage de goût à une ambiance de médiation donnée à l'horizontalité et à l'immédiateté, où la critique, plus qu'une phrase, est devenue un partage.

Mots-clés: critique; rock; journalisme culturel; performance gustative; plateforme.

RESUMEN: En este artículo posicionamos las potencialidades de pensar la crítica del rock contemporáneo, arrojando luz sobre los contextos socio-técnicos de su producción, recepción y circulación, desencadenando la noción de plataforma y entendiendo sus nuevas dimensiones como performances de gusto. Rechazamos la irrelevancia de la crítica, como se ha discutido en algunos ámbitos, y apuntamos a su reposicionamiento, situado en actores institucionalmente desconectados de los grandes vehículos de comunicación periodística y no especializados por la formación académica. Presentamos una breve cronología del periodismo cultural y la crítica del rock, de la que destacamos su apego al periodismo con opinión, donde el crítico tenía una autoridad cultural por su repertorio y autenticidad. Nuestra perspectiva es que estos pilares se reconfiguraron, de un arbitraje del gusto a un ambiente de mediación dado a la horizontalidad y la inmediatez, donde la crítica, más que un veredicto, se convirtió en un compartir.

Palabras-clave: crítica; rock; periodismo cultural; performance del gusto; plataforma.

1. Introdução

Em 2016, a publicação musical *Noisey*, ligada à revista *Vice*, divulgou um texto com a provocadora pergunta “A resenha de discos morreu?”¹⁶. A reportagem tenta dimensionar, sem rodeios, uma questão que posicionamos como central aqui: qual é o lugar da crítica de rock hoje, em 2021, diante das reconfigurações tanto do consumo e da fruição deste gênero musical, quanto da notável perda de autoridade dos então críticos roqueiros de referência. Um sumário possível do tom que a matéria possui está no seguinte parágrafo:

Estamos vivendo em uma época que Bangs nunca pode testemunhar. Há tantos serviços competindo para nos oferecer streaming de música – *Spotify, Pandora, YouTube, Apple Music, Tidal, Google Play, Amazon Prime, Rhapsody, 8tracks, Soundcloud e Bandcamp*, para mencionar apenas alguns (e isso deixando de fora o mercado de downloads ilegais) – que para ouvir tudo seriam precisos centenas de milhares de anos. Então, com cada novo disco disponível ao clique de um mouse de maneira totalmente gratuita no mesmo instante em que ele é lançado, para que você mesmo forme uma opinião sobre o disco, é preciso fazer a pergunta: a crítica ainda é necessária? (Ozzi, 2016: s/p).

A menção a Lester Bangs (1948-1982) não poderia ser mais precisa quanto à reconfiguração que posicionamos. O norte-americano foi o crítico roqueiro mais mítico da cultura pop, encarnando a autoridade do crítico cultural lotado no jornalismo. Bangs notoriamente encenou o papel do *gatekeeper* referencial de um consumo musical necessário de curadoria para assertividade do consumidor e elaborou as matrizes de uma *escrita rock*, distinta em valor de uma mera escrita sobre rock, segundo o próprio. Estabeleceu, em suas passionais resenhas, entrevistas e textos analíticos, o *template* para mais de uma geração de críticos e jornalistas de rock, que seriam, assim como ele, guardiões vigilantes tanto do rock quanto de uma crítica autêntica ou de qualidade sobre ele.

Nesse sentido, talvez nenhuma coleção de imagens advindas do repertório da cultura pop focalize mais nitidamente o poder de Bangs e, portanto, o histórico território de tensão na relação (ou diríamos embate?) entre a crítica de rock e seus objetos habituais de análise, como artistas, discos e shows do gênero, do que aquelas reunidas no filme *Quase Famosos (2000)*, dirigido por Cameron Crowe. Baseado nas experiências profissionais e pessoais do diretor — que atuou como repórter e crítico musical durante as décadas de 1970 e 1980 —, a película concentra seu argumento na trajetória de um jovem fã de rock, transfigurado subitamente em jornalista e crítico da revista *Rolling Stone* (então um dos veículos referenciais para tais práticas), acompanhando uma banda emergente em turnê no ano de 1973.

¹⁶ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rmvzpq/a-critica-de-discos-morreu>

O filme retrata a emancipação gradual do adolescente William Miller (vivido por Patrick Fugit) que, a partir de textos publicados em um jornal de produção amadora, chama a atenção de Bangs (em uma atuação inesquecível de Philip Seymour Hoffman), então trabalhando na revista *Creem*. O lendário profissional se torna seu mentor e, percebendo o fascínio típico para um garoto neste período de descobertas, alerta Miller acerca das armadilhas no caminho de um crítico de rock se for seduzido e aprisionado pela relação próxima com artistas que aprecia. Enquanto ele estivesse se sentindo cortejado pelas grandes bandas, partilhando das suas rotinas, estas estariam apenas interessadas na garantia de publicação de críticas favoráveis — das quais necessitam para vender discos e ingressos —, transformando um inimigo em um aliado. Bangs sentencia: “Seja honesto e impiedoso”, **estimulando uma forma de atuação** que, reenquadrada, se aloca nas premissas subjetivas do jornalismo opinativo (Melo, 2003).

O trabalho de Miller sobre um show do Black Sabbath chega até a *Rolling Stone* que fica impressionada com a descrição emocional que o garoto faz da performance do quarteto britânico. A partir de sua contratação pela revista, a narrativa do filme é desenvolvida com o trabalho do garoto acompanhando o grupo Stillwater (uma mescla ficcional de bandas célebres do período, como The Allman Brothers Band e Led Zeppelin) em sua turnê pelo território estadunidense. *Quase Famosos* traz à tona os conflitos do jovem que é fã do grupo e, nesta condição, encantado com a proximidade com seus ídolos e todo o contexto que os cercam, e a necessidade de manter um distanciamento profissional — embora haja o reconhecimento de uma problematização quanto à sua profissionalidade de fato, tanto sob o ponto de vista da formação (Miller não é jornalista diplomado), quanto da experiência (ele tem apenas dezesseis anos).

Este percurso narrativo retratando um fã que subitamente é alçado ao cargo de repórter e crítico musical, ainda que ficcional, dá a ver a questão com a qual trabalhamos aqui: as continuidades e rupturas existem na crítica roqueira balizada no jornalismo impresso que são redimensionadas nas plataformas de redes sociais. Nesse sentido, mais do que “a resenha de discos morreu?” ou a “crítica de rock morreu?” pensamos em “como a crítica de rock permanece?”. Elaboramos, primeiramente, as funções cristalizadas na história da crítica cultural, as diversas dinâmicas de narração sob a chancela do jornalismo, o poder aderente à figura do crítico de rock, especialmente a partir dos anos 1970 para, finalmente, sinalizar os intercâmbios subjetivos entre o fã de rock e o crítico profissional na contemporaneidade. Aqui, entendemos que estes processos são reconfigurados a partir da ascensão das plataformas de redes digitais como ambiente interacional de maior participação (Shirky, 2011) e compartilhamento (Jenkins et al., 2013) entre fãs e amadores de música (Hennion, 2001).

Nesta direção, sugerimos uma meditação sobre o lugar que a crítica de rock parece ocupar atualmente, de onde sublinhamos as fronteiras cambiáveis de atuação como árbitro cultural e como performador do gosto (Hennion, 2001) nas plataformas. Para além das potencialidades que estas novas ambiências em redes sociotécnicas oferecem e, de certa maneira, impõem aos *novos* críticos de rock, intimamente relacionados ao processo apontado por Poell, Nieborg e Van Dijck (2020) como plataformização, o que nos instiga são os rebatimentos possíveis entre a ascensão de um agente da crítica desvinculado de grandes veículos de comunicação e o longo lastro histórico que esta atuação possuía antes. Assim, no caso brasileiro, estamos situando como exemplares¹⁷ desta nova configuração espaços no Twitter como as arrobas *Boteco Indie* e *Cada Dia Outra Música*; páginas do Instagram como *Tem Um Gato na Minha Vitrola*, *Música em Rede* e *Amores Sonoros*; ou em canais de YouTube como *Alta Fidelidade*, *Tirou da Onde?* e *Som de Peso*. Em comum, todos eles orbitam ao redor da fruição, análise e crítica musical; não necessariamente são produzidos por jornalistas ou críticos musicais de formação; não possuem vínculo direto com veículos de referência da mídia; e mesmo sem estas chancelas, possuem audiências/seguidores na casa de milhares.

A discussão sobre a crítica de rock em ambientes digitais, portanto, passa pela busca dos rastros históricos imediatos que a caracterizam como devedora de práticas do jornalismo de referência (Traquina, 2002; Sousa, 2005) e parece exigir uma breve revisão na questão dos gêneros jornalísticos e, mais à frente, em algumas particularidades notáveis do jornalismo cultural. Com este artigo, pretendemos oferecer embasamento e direcionamento possíveis para futuros olhares em torno da crítica roqueira, menos afeitos a diagnosticar seu perecimento e mais propensos a investigar as mudanças de sua permanência: por um lado mantendo a próprias práxis e capitais negociados, por outro atualizada às potencialidades e aderências da plataformização.

2. Um breve histórico da crítica e do jornalismo cultural

Dentro dos expressivos métodos de disseminação de informação sob a baliza da produção e prática noticiosa, reside o jornalismo cultural. Em linhas gerais, é um segmento situado em uma espécie de zona heterogênea de meios (impresso, radiofônico, televisivo, digital), gêneros (informativo, opinativo, diversional) e produtos (bens simbólicos advindos do cinema, da música, das artes visuais, da literatura) que abordam, sob diferentes esferas (criativas, críticas, divulgação de serviços), os campos das artes, letras, ciências humanas e sociais, que envolvem a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos (Melo, 2003; Rivera, 1995).

¹⁷ Uma lista mais completa destes novos espaços de crítica e jornalismo musical, e seus links de acesso, está disponível em <https://hitsperdidos.com/2020/07/14/blogs-podcasts-radios-canais-de-youtube-de-musica/>

Sublinhamos que parte desta definição é fundamentada a partir de uma primeira distinção, de corte histórico anglo-saxão (Briggs & Burke, 2004): a oposição entre opinião (*comments*) e informação (*stories*), que se estabelece como uma espécie de matriz reguladora das convenções conceituais do jornalismo. Nessa direção, se faz possível pensar em marcas reconhecedoras dos diversos tipos de produção que compõem unidades textuais identificáveis com determinados modos de expressão jornalística. Estes são decompostos em diversidades estruturais, formas (notícia, reportagens, artigo, resenha, entrevista) e nos múltiplos conteúdos dos propósitos comunicativos. Trata-se de propriedades informativas e opinativas que atuam como substâncias inerentes à natureza do jornalismo — noticiar, opinar, criticar, localizar¹⁸.

Estas percepções teóricas vão de encontro ao lastro histórico da prática do jornalismo cultural como produto de uma era que se inicia após o Renascimento. Sua gênese se encontra intimamente ligada à avaliação de ideias e a abordagem opinativa dos fatos culturais, valores e artes (Piza, 2001), muitas vezes sob a chave do experimentalismo, do hibridismo de linguagens e à tendência ensaística e acadêmica (Golin, 2009). Ao remontarmos às origens destas práticas — em veículos como os semanais e britânicos *The Spectator*, fundado em 1711, e *Review*, editado por Daniel Dafoe, passando pelos primeiros críticos profissionais como o britânico Dr. Johnson — o jornalismo cultural foi sintoma de um *Zeitgeist* (o espírito de época): tirava a filosofia dos gabinetes, escolas, e bibliotecas e levava para o espaço público dos clubes e cafés, às sessões de variedades do século XVIII e nos folhetins do século XIX.

Assim, encontram-se propósitos que se cristalizam como marcas próprias de sua nascença, propulsores do ideário iluminista, tal qual a propagação da voz do sujeito diante da noção de esfera pública, as possibilidades de sua emancipação perante diversas ordens e a iluminação enquanto dono de seu destino — portanto ciente de suas escolhas e sua autoridade. Alcança e ilustra bem tal contexto a noção de árbitro do gosto, relativa ao sujeito que detém a centralidade do poder avaliativo sobre determinadas obras. Uma de suas materializações iniciais é a resenha, como “forma estruturada de opinião” (Briggs & Burke, 2004: 78), visibilizada nas interlocuções constantes entre artes (especialmente a literatura) e jornalismo, sinalizadas no trabalho de crítica de arte de relevantes precursores como o francês Denis Diderot.

Apenas no século XIX o jornalista cultural ganha status e reputação próprios, através de exemplares como o francês Saint Beuve, quando passou mostrar as possibilidades de desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista.

¹⁸ Neste sentido, como sugere Golin (2009: 32), um exercício didático para pôr à prova os hibridismos dos formatos, típico atributo do jornalismo cultural como apontamos inicialmente, é “analisar a intenção narrativa e argumentativa dos textos de cada produto, revista, caderno, suplemento (...) um gesto onde se torna perceptível “o baralhamento, a hibridação dos modelos de construção, atitude que ganha dimensão ainda maior na internet pelas possibilidades do hipertexto e do cruzamento de mídias”.

Nos Estados Unidos, figuras como Henry James ou Edgar Allan Poe, exercitores de dupla função (escritores e críticos), modernizaram o ambiente intelectual com os câmbios entre crítica e promulgação de ideias. Fizeram do jornalismo uma plataforma de divulgação. Notadamente, este embrionário jornalismo cultural delineia-se em conversações sofisticadas, notáveis em seu rebuscamento narrativo, de análises raramente incisivas; muitas vezes extensas meditações morais, de poucas concessões para um público mais amplo (Piza, 2001). A partir do século XX, profissionais como Bernard Shaw passaram a exigir, na prática, que o texto jornalístico de cultura se conectasse com as questões humanas e as realidades de um público leitor mais diversificado em classe social e capital cultural, apresentando menos *formas e fantasias* (Piza, 2001). Neste período surgiram iconoclastas como H. L. Menken, que buscavam mediar densidade e musculatura intelectual e possibilidades de legibilidade mais amplas.

A prática do jornalismo cultural foi concatenada tanto com os diversos marcos que transversalizavam o jornalismo — como sua modernização técnica, teórica e prática no início do século XX, na evolução das prensas rotativas e na abertura dos primeiros cursos acadêmicos —, quanto com as próprias mudanças no campo das artes no decorrer do período. Sinalizando este período de solidificação prática do jornalismo cultural, em sintonia com “o mundo lá fora” (*lebenswelt*), podemos citar a relação de Clement Greenberg com vanguardas históricas das artes visuais; o cinema e Pauline Kael; a condição do jornalismo cultural de, muitas vezes, se materializar ou se confundir com subgêneros próprios, como o jornalismo literário de Lillian Ross, Truman Capote, Gay Talese; e até o *Gonzo* de Hunter Thompson, que capturavam, em sequência, o contexto sócio-político *baby boomer* da cultura ianque dos anos 1950, e o espírito transgressor dos anos 1960 e 1970. Assim, tal chancela passou a ocupar cada vez mais espaço nos grandes periódicos, sejam eles diários, semanais ou mensais, acumulando poder e visibilidade através de seus veículos especializados mais notáveis (*Esquire*, *New Yorker*, *Rolling Stone*) e nomes referenciais.

3. O crítico de rock nas chaves da autenticidade, repertório e autoridade

Mesmo diante de tantas modificações da *praxis* jornalística, a crítica se manteve como uma espécie de espinha dorsal do jornalismo cultural (Parsons, 2004). É um ponto de referência para autores e leitores, no sentido de ambos serem marcas referenciadoras um do outro — o que, de certa forma, solidificou o jornalismo cultural como um lugar majoritário da opinião. É nesta chave que alocamos a chamada crítica de rock, como um fruto destacado deste contexto.

Retornando o *Quase Famosos*, um de seus maiores méritos é jogar luz sobre a figura do crítico de rock, personagem de raro protagonismo em narrativas ficcionais. Nesta direção, a obra de Crowe retrata um período que alguns autores (Reynolds, 2006; Bangs, 2005; Parsons, 2004) apontam como o mais fértil da crítica roqueira.

Foi no início dos anos 1979 que ela passou a denotar significativo reconhecimento e impacto perante os leitores (donde muitos deles se tornariam futuros críticos) e os próprios músicos¹⁹ — leitura fartamente explorada na película através do destaque dado a Lester Bangs, além da atração e repulsa que ele provocava com sua presença²⁰. Neste contexto constituiu-se a ideia do crítico-celebridade, caracterizado por sua autenticidade e sua autoridade, ambos eixos avalizados pela construção de um repertório que por vezes o credibilizava e o fazia notório perante o público leitor (Weisethaunet & Lindberg, 2010). Assim, o filme cristaliza um imaginário pop da crítica de rock: uma espécie de materialização da premissa *wildeana* do crítico como também um artista, onde a crítica cultural em si deveria ser uma forma de arte autônoma em relação à outra em que se dirigia (Alberto, 2019).

Partindo destes rastros, lembramos que foi entre as décadas de 1960 e 1980 que a crítica roqueira ganhou relevo e formatou uma espécie de cânone próprio, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, países onde o mercado do gênero se solidificava e crescia exponencialmente, sendo uma espécie de termômetro para demais territórios. Tal cenário de constituição de poder dos críticos era mobilizado em torno de um importante vetor: o fato da imprensa musical de então possuir um mercado cativo. A indústria fonográfica não dispunha de muitos meios para fazer os anúncios de álbuns e turnês alcançarem o público que comprava discos e ia a shows. Este público, por sua vez, recorria às críticas em revistas, já que “existiam poucas alternativas de informação sobre rock — afinal isso foi antes do advento da internet, antes da ampla cobertura de música pop na TV, antes da enorme explosão de livros sobre rock e revistas especializadas” (Reynolds, 2006: 12).

Publicações como as britânicas *New Musical Express*, *Sounds* e *Melody Maker*, ou as norte-americanas *Creem* e *Rolling Stone*, alcançavam vendas na casa dos milhares de leitores; número que se torna ainda mais expressivo anotando que cada exemplar era lido em média por três ou quatro pessoas. Como aponta Reynolds (2006: 12), este contexto permitia uma interessante dicotomia, onde, em termos estruturais, a propriedade e distribuição dos periódicos seguiam “padrões empresariais tradicionais; mas em conteúdo e postura, o espírito que emanava de

19 A título de ilustração, vale citar as referências – ou diríamos reverências? – ao prestígio da imprensa na canção “Cover Of The Rolling Stone” de Dr. Hook & The Medicine Show ou, de forma ainda mais explícita (porque nominal) à Lester Bangs na canção “It’s The End Of The World As We Know It” do grupo REM.

20 Bangs aparece tanto como uma espécie de herói para o protagonista, quanto como a representação do inimigo, para a banda. No primeiro caso, chama à atenção a maneira afetiva como Crowe explicita isso, quando William Miller, ainda na escola, rabisca o nome do crítico junto aos de Led Zepellin e Black Sabbath, entre outros, em seu caderno escolar, como que pareando sua devoção. Já a relação do Stillwater de repulsa à crítica- e da crítica ao grupo- é um dos motes centrais do filme e se espalha em diversos momentos, como em uma conversa privada, onde classificam o jovem Miller como representante do inimigo — da imprensa, da crítica — e assim eles têm de persuadi-lo a falar bem do grupo.

cada manchete ou legenda era *underground*". Diante desta retransmissão, revistas e resenhas de disco tornaram-se:

Um fórum para todos os tipos de escrita aventureira- experimentos formais, delírios poéticos, material altamente politizado ou influenciado por teorias críticas e filosofia de ponta. Uma resenha era pretexto para escrever mini manifestos: a busca pela abrangente e nada óbvia prática de escrever sob a baliza do jornalismo. Especulações teóricas, odes poéticas, meta-conversa sobre o futuro do rock, o valor da música ou o sentido da crítica em si. (Reynolds, 2006: 15).

Nesta direção, podemos pensar que a crítica traçava um movimento pareado ao do próprio rock: emanava um espírito de autenticidade, de capital subcultural (Thornton, 1996) transgressor e alternativo, mesmo dentro de uma lógica corporativa de produção e consumo de cultura. Assim, a perspectiva da crítica de rock entendida aqui se aproxima da compreensão de Frith (1996), de que o gosto e o afeto por este gênero musical estão condicionados à sua argumentação em torno de uma expressão autêntica de algo, e não apenas do que é comercialmente agradável. A crítica não só julga os produtos culturais de acordo com os critérios do gênero específico deste produto, mas também ajuda a construir os critérios e ideologias deste gênero a partir deste julgamento, num processo de mudança constante e troca de significados entre artistas e crítica. No caso do rock, estabelece-se, sobretudo pela retórica (discursiva ou sonora) das bandas e fãs, a ideia de autenticidade, característica espelhada pela crítica.

Para a maioria dos críticos de rock (o que certamente foi minha experiência), a questão que importa é não tanto a representação da música para o público (do público para os músicos) como a criação de uma comunidade de conhecimento, orquestrando um conluio entre músicos selecionados e uma igualmente seleção de parte do público – selecionada em sua superioridade ao comum, ao consumidor pop indiscriminado (Frith, 1996: 66).

A crítica de rock se apropria dessa *práxis* e cria contornos específicos, tornando-se também sinônimo de experiências com a forma do texto jornalístico. Toma de empréstimo tanto tessituras típicas do jornalismo literário — as longas digressões descritivas e analíticas de nomes como Greil Marcus — quanto do *Gonzo*, aceitando de bom grado o trinômio *sexo, drogas e rock n' roll* como catalisadores de um efeito desinibidor fundamental para um estilo de narração. Em suma, um *escrever rock* que é diferente do *escrever sobre rock* (Bangs, 2005), marcado por um caráter transgressor, afeito a arrebatamentos subjetivos e apaixonados.

Dessa forma, se há no jornalismo cultural uma história, ou uma busca, provável de "maior intimidade entre o autor e o leitor" (Golin, 2006: 33), a crítica roqueira, ao mimetizar o próprio campo que repercute e reconstrói, também toma de empréstimo características de seu sistema artístico. Por exemplo: o rock alastrava sua atuação

criativa no trânsito entre a alta cultura e o pop²¹, espécie de busca pela autenticidade alinhada com repertório intelectual, portanto, a crítica do período permitia recursos analíticos mais densos, de vernizes que flertavam com arcaísmos teóricos — como os britânicos Barney Hoskins e Paul Morley, autores que não se furtavam em encorpar sua retórica citando Foucault, Barthes, entre tantos.

Outro fator que parece característico na clivagem entre esta e outras práticas críticas na imprensa de referência, como Parsons (2005: 10) enfatiza, é que a crítica roqueira era “lugar de jovens”, um “emprego dos sonhos” e era defendida como uma conquista destes, formatando assim uma imprensa musical “selvagem e carnívora de jornalistas imaturos e cruéis (mas) que vendiam 250 mil exemplares por semana”. Sua força mercadológica sinalizava um aumento do poder desses mediadores como possuidores de um veredito. Críticos se comportavam como se ditassem as leis para o mundo do rock, pois eram árbitros do gosto e detentores da autoridade neste universo. Como exemplifica Reynolds (2006: 17):

Com a prosa inflamada dos que se consideram detentores exclusivos de uma visão, portadores únicos dos colhões necessários para perceber e ditar à música o caminho verdadeiro a seguir. Eles agiam como se tivessem muito poder e, de fato, pareciam tê-lo, porque exerciam influência direta sobre as bandas, ao criar um clima de sensibilidade em que certas ideias/valores/posturas/sons se tornavam “sexy”. (...) o impacto desses jornalistas me mostrou que um crítico de rock podia realmente contribuir para a cena”.

Diante destas notações, talvez seja viável caracterizar a crítica roqueira até então como um modo de narração opinativa dentro do espectro noticioso, enquadrado firmemente nas lógicas de autoridade, autenticidade e repertório. Tais características não se encontram divorciadas, e sim se entrecruzam, continuamente, em um fluxo de interdependência pautado pela força que possui o lugar do crítico. Seu lugar de fala, no sentido de se credibilizar perante o leitor, está atestado em seu repertório (*logos*), seu capital subcultural, onde se solidifica a chancela de especialista do assunto. Para além, pensamos aqui no *ethos*; sua capacidade estética de promover este juízo pautado pela ideia de uma expressão autêntica — idealista, pessoal, sentimental — que vai de encontro imediato com um *pathos* do rock, de orientação atitudinal na chave da transgressão e da experiência.

A partir desta perspectiva contextual histórica, situamos a crítica de rock como caracterizada também pela autenticidade que promulga, o repertório que compartilha e a autoridade que exerce, incorporando na figura do crítico um agente de relevância e notoriedade dentro das cenas e dos mercados (Frith, 1996); uma perspectiva que se afirma com alguma precisão diante do quadro apontado

²¹ Pensamos aqui em artistas como Bob Dylan, Beatles, The Doors, Velvet Underground, David Bowie e tantos outros que atuaram cambiando as formas estruturais da música pop com elementos artísticos de diversas outras áreas: poesia, dança, artes visuais ou até a música de vanguarda.

anteriormente, no cenário da década de 1970 em diante. Mas, com a irrupção da Internet como meio de referência interacional e comunicacional, especialmente a partir dos anos 2000, o que denotamos daqui para frente são as rupturas e continuidades que reconfiguram os agentes da crítica no ambiente das redes digitais.

4. Novas perspectivas da crítica de rock a partir da internet

Do espaço de autoridade construído e ocupado por periódicos impressos de diversas áreas a espaços que se fundamentam na legitimidade específica, como especializados (Shucker, 1999; Nercolini & Walterberg, 2011), reconfigurados a partir dos meios digitais, espalham-se tanto páginas na web personalizadas e administradas por jornalistas vinculados a grandes agentes da comunicação, quanto usuários *autônomos* que se apropriam da, ou emulam a, práxis jornalística. São atores moldados pelo consumo de crítica roqueira, do que exalam um *escrever rock*, regimentados ou não pelo atravessamento do *fazer jornalístico*. Suas críticas, frequentemente, se enquadram na baliza formalizada de outrora: apresentação da obra, dados técnicos e, especialmente, comentários pessoais acerca do juízo da obra analisada. Este ponto, do juízo, contudo, nos parece o nevrálgico de uma descontinuidade formular da crítica ambientada na plataformização e suas lógicas, linguagens e dinâmicas (ainda que seja também extensiva à apresentação, dados): a opinião crítica, a performance de gosto, está sedimentada não só pela impressão do sujeito crítico para orientar sua audiência, mas para negociar uma afetação de espalhamento nesta audiência (Jenkins et al., 2013).

Com maior ou menor abrangência, muitos dos sites, *blogs* e portais dedicados à avaliação de rock de alguma forma estabeleceram uma espécie de *continuum* com os aspectos de autenticidade, autoridade e repertório marcadamente vinculados à destacada época de ouro da crítica de rock. São mediadores especializados e ainda fundamentais tanto para o público consumidor quanto para a indústria fonográfica. Nesse sentido, talvez possamos afirmar que existem menos rupturas do que imaginamos entre, por exemplo, revistas como a norte-americana *Spin* ou a britânica *New Musical Express*, e sites como o também norte-americano *Pitchfork*. Estes são exemplares na sua reputação em alavancar ou estacionar carreiras de músicos ou discos, apesar da atuação em sistemas distintos — sistemas que consolidaram suas operações a partir da ascensão das redes sociotécnicas a partir dos anos 2000, e que ainda sinalizavam um caráter marcadamente de transposição de muitos dos elementos de referência da imprensa impressa para as estruturas técnicas dos websites.

Além disso, tanto uma revista impressa que se mantém há décadas em circulação, quanto uma emergente coleção de canais no YouTube, como os que citamos, ou websites apostam em pautas atemporais, ou situadas no tempo passado, como *listas de melhores* (processo já existente antes da internet comercial, mas cuja recorrência

na década passada cunhou o certo *buzzfeedização*, em referência ao site BuzzFeed, que publicava conteúdos em formato de lista), retrospectivas, celebração de aniversário de álbuns significativos etc. Ou seja, se Lester Bangs decretava o fim do rock que ele amava pela perspectiva da definitiva cooptação do gênero musical pela indústria fonográfica em *Quase Famosos*, o legado de sua crítica é esse aspecto revisionista: apegado a um passado inalcançável, vivido ou que se gostaria de ter vivido, elaborado num formato de *descoberta* para uma nova geração de roqueiros.

Seguramente a maior transformação neste contexto está na percepção de que a crítica de rock seja cada vez mais *independente*, no sentido de descolada de chancelas coletivas de mídia. É cada vez mais veloz (*real time*, concomitante e durante a audição de álbuns, aflorando as sensações imediatas e as afetações) e sintética (aos moldes de plataformas como o *Twitter*). É audiovisual, e, especialmente, cada vez mais individualizada e difusa, o que nos permite tensionar este atual contexto com os parâmetros historicamente constituídos por Bangs e quetais. Céspedes (2013) vê nesse fenômeno uma lógica que passa a ser “bottom-up” — de baixo para cima — onde cada usuário anônimo tem o potencial de influenciar, e até mesmo “reverter as dinâmicas de mediação de conteúdo e conhecimento presentes desde o surgimento dos meios de comunicação de massa no início do século XX” (Céspedes, 2013: 90). Do crítico célebre, temos *criadores de gosto* fugazes, ou...quase famosos?

Criador de gosto é um termo cunhado na instigante matéria publicada (com forte repercussão nas redes digitais) pela revista *Noisey*, em julho de 2016, que mencionamos no início deste artigo. O questionamento “A crítica de rock morreu?”, seu título, na verdade se desdobra em diversas outras dúvidas: diante de um contexto em que o exercício da análise de shows e discos de rock em suas plataformas mais referenciais (revistas especializadas, cadernos culturais, grandes portais online, *blogs* e *sites* especializados) parece cada vez menos visibilizado, como capturar analiticamente as novas estratégias que, como a matéria aponta, os *criadores de gosto* adotam como forma de existência e visibilidade? Como jogar luz sobre uma mediação que, dentre tantas outras, ocupa um lugar notável em todo o sistema de escuta musical no tecido contemporâneo?

Naturalmente, não temos a pretensão de responder estas questões neste artigo. O que nos instiga aqui é oferecer uma possível leitura a elas: talvez não tenha sido a crítica de rock que morreu, mas possivelmente seja a figura *clássica* do crítico de rock, como no filme de Cameron Crowe, que esteja em estágio terminal, assim como suas implicações de poder, influência e credibilidade. Um processo que se dá diante das rupturas que tendem a se estabelecer de forma ainda mais intensa atualmente, a partir da assunção de uma crítica que opera por agentes de menor representatividade ou desvinculados de veículos de grande mídia — diante dos escopos que apontamos anteriormente — marcadamente afetada pela reconfiguração não apenas de

produção e consumo da música, mas também do próprio fazer crítica. Se a internet de alguma forma autorizou qualquer um a ser crítico de rock, através das possibilidades técnicas de publicar e compartilhar conteúdos (Shirky, 2011), como um imaginário resmungo de profissionais veteranos da prática poderia existir durante as transformações que a rede acionou, o cenário hoje parece avançar para outro *status*, a partir de dois eixos importantes: a noção de plataformização e a performance do gosto nas redes sociotécnicas.

A ideia de plataformização pode ser entendida como um conjunto de discursos que busca avaliar as várias possibilidades de uso do espaço virtual impulsionadas por uma série de mudanças balizadas pela ascensão da chamada web 2.0. Por sua semântica sedutora, uma plataforma infere se aproximar dos princípios de igualdade, multiplicidade de vozes e demais possibilidades democráticas do uso da rede. Serviços como Facebook, MySpace, Wikipedia e Twitter são arquitetados sob o cimento da convergência de atuações entre agentes de *dentro* e de fora de um sistema provedor, espacializando-se como uma plataforma através do emaranhado de protocolos, códigos, funções, sistemas e *templates* que oportunizaram o estabelecimento de interações sociotécnicas das mais diversas ordens. Assim, fatores como processamento algorítmico, monetização e circulação de dados fazem parte deste complexo de infraestruturas digitais tanto quanto as interações personalizadas entre os atores externos (Alberto, 2021; Gillespie, 2017; Cunha, 2019; Poell et al., 2020).

Dentro do contexto de uma sociedade mediatizada, ultrapassou-se a discussão sobre plataformas como coisas (visada típica dos estudos de tecnologias da informação) para uma análise com a lente das ciências sociais sobre a plataformização como a série de processos (Poell et al., 2020: 4) presentes em uma rede sociotécnica típica. Não por acaso, o primeiro slogan do YouTube chamava atenção para seu caráter técnico, ou seja, seu *aspecto plataforma: your digital video repository* (seu repositório digital de vídeos). Atualizado, o bordão atual joga luz à agência de usuários e à série de novas configurações que dizem respeito ao próprio habitar do mundo: *broadcast yourself* (ou transmita-se, o que de alguma maneira quer dizer plataformize se. Ou seja: possibilita uma série de transmissões personalistas e leva à (re)organização das práticas culturais em torno de plataformas, enquanto essas práticas moldam simultaneamente as dimensões institucionais de uma plataforma. (Cunha, 2019).

É este o primeiro diapasão fundamental — o *como* — para pensarmos nas novas possibilidades desta crítica de rock: realizada em canais do YouTube ou páginas do Twitter e do Facebook, através da lógica de plataformização, dispensam os suportes clássicos e referenciais do jornalismo, como as páginas das editorias de cultura ou as revistas especializadas. Para além da mudança territorial, marca-se também uma transformação sobre o que se faz. Mudam-se limites do papel, incorporam-se

possibilidades e marcas típicas das redes, como o apelo frequente às hashtags, o ritmo textual ou visual imposto pelas novas mídias, a disponibilização de vídeos ou discos através de outras plataformas. Sepulta-se quase por completo alguns maneirismos típicos e consagrados da crítica de rock clássica, como as cotações qualificativas, ilustradas com estrelas ou notas dadas pelos avaliadores em relação à determinadas obras. Outro aspecto crucial está nas possibilidades de comentários e debates *online* ou *real time* com o público; que visibilizam aquilo que Papacharissi (2015: 24) entende como “os loops de feedback afetivo”, referentes ao fluxo contínuo de informações e respostas trocadas entre usuários.

Ou seja, com o conjunto de suas características particulares em acionar, ativar e atrair a comunidade de usuários através de seus aspectos ferramentais, as plataformas podem ser vistas como uma das formas mais amplas de adaptação de estímulo e expressão da crítica e da dialogia sobre no tecido social atualmente. Pode-se pensar que se diminui a distância, sem dúvidas um antigo dispositivo de poder, entre o crítico e sua audiência (Weisethaunet & Lindberg, 2010), subtraindo uma porção significativa do coeficiente de autoridade do especialista, antes isolado e pleno de razão em sua torre de marfim. O que nos leva à segunda alteração deste panorama, relativa ao quem.

Sai da predominância de cena, ou ao menos discute-se a hegemonia no palco das atenções, a figura do jornalista especializado, o *conesneur* escolado literalmente pela academia e pelos anos de prática dentro do sistema de produção de opinião das redações. Entram em cena os ocupantes das plataformas que as entendem como espaços adequados, no contexto das redes sociotécnicas, para transporem hábitos e rituais que podem ser enquadrados naquilo que Hennion (2001) chama de performance do gosto. São os *music lovers*, os amadores, para acionar o termo que Hennion (2001) sugere para enquadrar um arranjo associativo referente tanto ao afeto das pessoas pela música *per se* quanto a seus materiais relacionados, como vinis, vídeos, instrumentos, memorabilia, pôsteres ou a mídia jornalística musical.

Assim este novo crítico de música se pauta fundamentalmente no afeto que é produzido ao mesmo tempo nas competências de seu *amadorismo* e no repertório de objetos que ele valoriza, atuando como um dos “praticantes ativos do amor pela música, independente se isso envolva tocar, ser membro de um grupo, ir a shows ou ouvir discos ou rádio” (Hennion, 2001: 5). É pautado pelo propósito de que uma agência tão (ou mais) ordinária que *escutar música são os “atos cotidianos de comentar, ouvir, valorar e produzir expressões culturais que emulam parte da linguagem dos produtos de alto alcance”* (Júnior, 2015: 50) em seu entorno. Ou seja: ao emular inclusive uma performance de crítico de rock, dizemos aqui de uma espécie de dimensão apreciativa em relação às expressões da cultura pop, expressas fortemente a partir da ascensão das redes sociotécnicas, e sublinhando a

performatividade como ato central na constituição e na construção pública do gosto (Alberto, 2021).

Este meandro da performance de gosto é indissociável da repercussão imediata (*feeds* e notificações) da dialogia que aspiraria à horizontalidade (comentários e respostas de sua crítica), mas que emula a hierarquia (dependendo da plataforma, possui poder de editar ou excluir réplicas). Assim, essa crítica roqueira diz mais dos formatos e procedimentos que os *music lovers* empregam e discutem publicamente nesses entornos, explicitando sobretudo suas capacidades criativas, suas vontades afetivas do que atos reprodutivos de um modelo jornalístico e opinativo — que reprisa o julgamento ou a apreciação crítica sobre artistas, discos, shows.

Neste sentido, enquadra certas lógicas dos fandonismo, no entendimento de que as pessoas são ativas e produtivas e transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Uma análise que pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (Hennion, 2001). Neste contexto de verdadeiras redes que se criam ou são criadas, a partir de Freire Filho (2007: 106), entendemos que os fãs que “encaram utopicamente as novas mídias digitais e o ciberespaço como plataformas para a livre expressão e participação cultural e as prevaletentes hierarquias de acesso, poder e discurso”, podem se transfigurar em alguns destes atores críticos.

Na prática, podemos pensar que essas sensibilidades são performadas também pela existência de novos cenários (novas ordens ou regimes de visibilidade) que seriam relativos às formas de interações sociais na contemporaneidade que se materializam, por exemplo, nas tecnologias de comunicação. Para falar com Papacharissi (2015), os espaços de expansão de redes de relações e de pluralização de palcos de auto apresentação, que potencializam, muito em função de suas dimensões mediais e materiais, a produção das narrativas de si. Ou, em outras palavras, impulsionam a lógica do *broadcast yourself*, do transmitir-se, para lembrar do mote *youtubeano*.

Nesta direção, o termo criador de gosto, sugerido pela publicação da Noisey, ainda denota nitidamente o vetor da autoridade, do árbitro que define o *bom* e o *ruim*. Sugerimos pensar que a crítica de rock hoje se apoie, de forma cada vez mais evidente na dimensão do afeto, na ideia de performar um gosto pessoal, algo enraizado historicamente no fazer crítico dentro do campo da crítica cultural, mas sob retrancas de produção e divulgação/compartilhamento típicas da cultura digital que podem alterar significativamente essa performance, como o espalhamento de narrativas online, a desconexão e a falta de interesse com organizações jornalísticas, a relação com outros atores no contexto de rede, entre diversos outros fatores.

Assim, talvez seja possível pensar nesta prática da crítica de rock na contemporaneidade como algo próximo da chave do *fandom*: na ordem da apropriação de sentidos, de consumidores de práticas jornalísticas que produzem suas críticas (Jenkins, 1992) e também como *lócus* de discriminação e distinção, que acionam atos de produtividade e participação que visam possibilitar um acúmulo de capital simbólico (Fiske, 1992), uma dimensão de autoridade que remete ao lugar do árbitro do gosto ocupado historicamente pelos críticos na imprensa. De maneira que, no que compete ao reconfigurado fazer crítico, à atividade de escrever rock, como ressalta Bangs (2005), dá-se através de disputas e negociações de capital social e subcultural nas plataformas de redes sociais, onde são apropriados e almejados pelos fãs das cenas musicais ligadas ao rock.

Este capital (a autoridade e a autenticidade para se fazer crítica), até então, tinha contornos de uma mediação quase exclusiva devido à legitimidade exclusivista possuída pelos veículos de referência e cedida aos críticos estabelecidos nestas ambiências. Neste sentido, dentro da noção de fã ideal (Frith, 1996), com capitais diversos, conferidos por sua própria performance e audiência em redes (Nogueira, 2013) e de sua reputação (Recuero, 2009) construída nela, a própria dimensão da crítica roqueira aparece como uma operação individualizada, uma forma de performance do gosto, que recupera certos agenciamentos típicos, mas que apresenta novas atuações, que se espalham em (micro) opiniões nos perfis do *Twitter* de potenciais influenciadores digitais ou no *feed* das linhas do tempo do *Facebook*, entre outros possíveis espaços.

5. Considerações finais

No presente artigo, propomos pensar em como a crítica de rock, contextualizada no cenário de novas práticas de fruição e consumo musical das redes digitais, pode dar a ver a assunção de novos atores. Agentes que, quando ancorados nas retrancas das produções de fãs e de amadores de música, inspiram pensar em tais premissas como um novo eixo de análise possível para a produção crítica do gênero. Inicialmente, realizamos uma breve revisão histórica de alguns dos elementos formativos do jornalismo cultural, à guisa de estabelecer noções mais precisas na percepção do que seria o crítico de rock. Por ora, visibilizamos uma crítica operada por agentes amantes da música, que ainda que também se apropriem e partilhem de práticas de referência, reproduzindo alguns de seus preceitos, métodos e ideologias, afeta e é afetada por esta reconfiguração de produção e consumo em ambiências digitais, passando a ser a promotora de novos artistas — em geral, intimamente vinculados à cultura digital — e de novas práxis e lógicas de fruição e escuta, que, não raro, são emuladas pela crítica tradicional.

Ainda assim, a partir do que apresentamos neste momento, nos filiamos à perspectiva de Jenkins (2009) sobre uma possível dualidade entre um cenário com

poder enfraquecido dos *gatekeepers* — os legitimados a filtrarem e orientarem o consumo e o gosto — ou um poder cada vez maior deles, uma vez que podem dispor de novas possibilidades. Entendemos que, como a evolução (no sentido de transformações) do rock, a reflexão e tradução de suas representações e materializações também sofre processo semelhante, mas que, de certa forma, as chaves dos amantes da música e performers de gosto remetem à ideia de pureza juvenil e romântica das experiências de William Miller, protagonista do filme de Crowe. Um crítico-não célebre, mas *quase famoso*.

Desse modo, a nova crítica aparece com novas tessituras quando está alocada em compartilhamentos pessoais (no sentido de não cancelados por uma organização de mídia) e/ou no enquadramento do fandom (no caso de veículos segmentados mantidos por fãs, onde nem sempre os críticos, textuais ou audiovisuais, possuem qualquer formação acadêmica), ancorada na lógica da performance do gosto. Assim, no que se configuram os processos contemporâneos de práticas jornalísticas sob este propósito (a opinião abalizada sobre determinado tema), existem implicações primárias relacionadas à representatividade da atuação deles na contemporaneidade. Falamos exemplarmente aqui de espaços dedicados à uma apreciação crítica e informativa de um conjunto de produtos (discos, artistas, shows) advindos da cultura do rock. Suas performances acentuam, em específico, no caso do jornalismo cultural (gênero no qual tradicionalmente se aloca a crítica de rock), processos emergentes e historicamente caros ao próprio fazer crítico, como autoridade, autenticidade (ambos aqui numa dimensão muito próxima da credibilidade) e repertório.

A crítica roqueira situada na plataforma e qualificada como performance de gosto, em suma, transmuta a ideia de hierarquia para a partilha: a partilha de gosto, mais do que definição de gosto e a partilha da produção, recepção e circulação. Seguramente tal percepção merece um exame posterior mais específico no sentido de compreender as próprias dinâmicas dentro das especificidades desta performance de gosto na crítica de rock e amplo, em pensar por exemplo como suas disputas impactam na crítica de rock mais próxima das continuidades do que designamos como tradicional. O que sugerimos aqui é um passo inicial, evidenciando o que tomamos como um deslocamento da crítica de rock, e uma possível reconfiguração de seu espaço, a partir de um breve histórico desta, especificamente no que autores apontam como seu período de maior poder – sinônimo de autoridade e autenticidade – nos anos 1970 até a ascensão da internet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberto, Thiago Pereira (2019). *There's a light that never goes out: O dandismo como o dandismo como inspiração para a performance de Morrissey e dos The Smiths*. *IS Working Papers*, Série, N.º 84, 1-21.
- Alberto, Thiago Pereira (2021). *But Don't Forget The Songs That Saved Your Life: The Smiths, YouTube e a nostalgia no pop contemporâneo*. Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.
- Bangs, Lester (2005). *Reações psicóticas*. São Paulo: Conrad.

- Briggs, Asa & Burke, Peter (2004). *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cespedes, Fernando (2013). O gosto musical como arma: distinção social por meio de agressões entre usuários do YouTube. *Revista Temática* 8(2), 138-153.
- Cunha, Simone (2019). *Lugar de Mulher é no YouTube: atravessamentos entre dinâmicas de ativismo, consumo e microcelebridades em plataformas digitais*. Tese de Doutorado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.
- Fiske, John (1992). The Cultural Economy of Fandom. In: Lisa Lewis (org) *The Adoring audience. Fan culture and popular media* (pp.30-49). London: Routledge.
- Freire Filho, João (2007). *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Gillespie, Tarleton (2010). The politics of platforms. *New media & society*, 12(3), 347-364.
- Golin, Cida (2009). Jornalismo cultural: reflexão e prática. In Azzolino, Adriana (Org.). *7 Propostas para o jornalismo cultural* (pp.23-38). São Paulo: Miró Editorial.
- Hennion, Antoine (2001). Music lovers: taste as performance. *Theory, Culture, Society*, 18(5), 1-22.
- Jenkins, Henry (1992). *Textual poachers: television fans and participatory cultures*. London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam & Green Joshua (2013). *Spreadable Media: creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Jenson, Joli (1992). Fandom as pathology: The consequences of characterizations. In Lewis Lisa (Org.). *The adoring audience. Fan culture and popular media* (pp. 9-29). London: Routledge.
- Marques de Melo, José (2003). *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Mantiqueira.
- Nercolini, Marildo & Waltenberg, Lucas (2011). Novos mediadores na crítica musical. In Pereira de Sá, Simone (Org.). *Rumos da cultura da música* (pp.227-248). Porto Alegre: Sulina.
- Nogueira, Bruno. (2013). *“Go With the Flow”: a nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Ozzi, Dan (2016). A resenha de discos morreu?. *VICE* [consult. 16.01.2022]. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rmvzpq/a-critica-de-discos-morreu>
- Papacharissi, Zizi (2015). *Affective publics: sentiment, technology, and politics*. New York: Oxford University Press.
- Parsons, Tony (2005). *Disparos do front da cultura pop*. São Paulo: Barracuda.
- Poell, Thomas; Nieborg, David & Van Dijck, José (2020). Plataformização. *Fronteiras: estudos midiáticos*, 22(1), 2-10.
- Piza, Daniel (2001). *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto.
- Recuero, Raquel (2009). *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Reynolds, Simon (2006). *Beijar o Céu*. São Paulo: Conrad.
- Rivera, Jorge (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Shirky, Clay (2011). *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Shucker, Roy (1999). *Vocabulário da música pop*. São Paulo: Hedra.
- Straw, Will (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Thornton, Sarah (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.
- Traquina, Nelson (2002). *Jornalismo*. Lisboa: Quimera.
- Sousa, Jorge Pedro (2005). *Elementos de jornalismo impresso*. Porto: Letras Contemporâneas.
- Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010). Authenticity revisited: The rock critic and the changing real. *Popular Music and Society*, 33(4), 465-485.

Thiago Pereira Alberto. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense com estágio de doutorado sanduíche na Universidade do Porto em Portugal. Professor da Faculdade Promove de Minas Gerais e Professor Assistente da Pontifícia Universidade de Minas

Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa LabCult da Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, 9, Icaraí, Niterói – RJ, 24220-900, CNPJ 28.523.215/0001-06. Email: thiagopereiralaberto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9632-5234>.

Jonas Pilz. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Integrante do Grupo de Pesquisa LabCult da Universidade Federal Fluminense e MIDiCom. Rua Miguel de Frias, 9, Icaraí, Niterói – RJ, 24220-900, CNPJ 28.523.215/0001-06. Email: jonaspilz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7896-5676>.

Receção: 10-08-2020

Aprovação: 20-01-2021

Citação:

Alberto, Thiago Pereira & Pilz, Jonas (2022). A crítica de rock repaginada e despaginada. Da autoridade no jornalismo cultural à plataformização e performance de gosto. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 35-54. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a2

A MÚSICA ELETRÓNICA AMBIENTAL: DA PROFUNDIDADE SONORA AOS IMAGINÁRIOS DA MENTE I

ELECTRONIC AMBIENT MUSIC: FROM SONIC DEEPNESS TO THE IMAGINATIONS OF THE MIND I

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE D'AMBIANCE: DE LA PROFONDEUR DU SON À L'IMAGINATION DE LA CONSCIENCE I

MÚSICA AMBIENTAL ELECTRÓNICA: DESDE LA PROFUNDIDAD DEL SONIDO HASTA EL IMAGINARIO DE LA MENTE I

Frederico Dinis

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

RESUMO: Este artigo parte da definição para a música eletrónica ambiental, enquanto elemento indutor para a criação de um espaço para pensar, e apresenta um conjunto de autores e de trabalhos sonoros orientados para uma preocupação com o espaço. Estes autores são enquadrados desde as fundações da música eletrónica contemporânea, de meados do séc. XX e que têm por base trabalhos que revolucionaram a forma como a música eletrónica passou a ser vista, 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. Mas a música eletrónica ambiental como género deve ser vista como uma sobreposição de informações, e não apenas como uma interação com um ambiente. Assim, defendemos que a ligação social da música eletrónica ambiental ao próprio ambiente e envolvente mudou ao longo da sua evolução enquanto género, tal como mudou essa envolvente, reforçando que o lugar hoje é um espaço pessoal, tal como a experiência de escuta associada à música eletrónica ambiental. A experiencição atual da música eletrónica ambiental na conceção, ampliação ou descontinuidade de lugares, expressa por si só o desejo de exercer um agenciamento interno ou uma mediação com a própria envolvente, **operando como uma reflexão do 'eu', recorrendo a sonoridades que movem a mente. Um 'eu' que inclui o mundo social em que se está imerso e uma representação de lugares figurativos.**

Palavras-chave: música eletrónica ambiental; escuta; espacialidade; agenciamento; representação.

ABSTRACT: This article departs from the definition for ambient electronic music, as an inductive element for the creation of a space to think, and presents a set of authors and sound works orientated towards a concern with space. These authors are contextualised according to the foundations of contemporary electronic music, from the mid-20th century and which are based on works that revolutionised the way in which electronic music came to be seen, up to the new expansion of electronic ambient music, with the appearance of new sonorities and new paths for this musical genre as from the 2000s, consolidating and stabilising it as a musical genre. But electronic ambient music as a genre should be seen as an overlapping of information, and not only as an interaction with an environment. Thus, we argue that the social connection of electronic ambient music to its own environment and context has changed throughout its evolution as a genre, just as this context has changed, reinforcing that the place today is a personal space, just like the listening experience associated with electronic ambient music. The present-day experience of electronic ambient music in the conception, amplification or discontinuity of places, expresses in itself the desire to exercise an internal agency or a mediation with its own surroundings, operating as a reflection of the 'I', recurring to sonorities that move the mind. An 'I' that includes the social world in which one is immersed and a representation of figurative places.

Keywords: electronic ambient music; sound experimentalismo; space; place; ambience.

RÉSUMÉ: Cet article s'écarte de la définition de la musique électronique ambiante, comme élément inductif pour la création d'un espace de réflexion, et **présente un ensemble d'auteurs et d'œuvres**

sonores orientés vers une préoccupation de l'espace. Ces auteurs s'inscrivent dans le cadre des fondements de la musique électronique contemporaine, qui datent du milieu du XXe siècle et qui **reposent sur des œuvres** qui ont révolutionné la façon dont la musique électronique a été perçue, jusqu'à la nouvelle expansion de la musique électronique ambiante, avec l'apparition de nouvelles sonorités et de nouvelles voies pour ce genre musical à partir des années 2000, le consolidant et le stabilisant en tant que genre musical. Mais la musique électronique d'ambiance en tant que genre doit être considérée comme une superposition d'informations, et pas seulement comme une interaction avec un environnement. Ainsi, nous soutenons que le lien social de la musique électronique ambiante avec son propre environnement et son entourage a changé tout au long de son évolution en tant que genre, tout comme son environnement a changé, ce qui renforce le fait que le lieu est aujourd'hui un espace personnel, tout comme l'expérience d'écoute associée à la musique électronique ambiante. L'expérience actuelle de la musique électronique d'ambiance dans la conception, l'amplification ou la discontinuité des lieux, exprime en elle-même le désir d'exercer une agence interne ou une médiation avec son propre environnement, en opérant comme un reflet du "je", en recourant à des sons qui font bouger l'esprit. Un "je" qui inclut le monde social dans lequel on est immergé et une représentation de lieux figuratifs.

Mots-clés: musique d'ambiance; électronique; écoute; spatialité; agence; représentation.

RESUMEN: Este artículo parte de la definición para la música electrónica ambiental, como elemento inductor para la creación de un espacio para pensar, y presenta un conjunto de autores y obras sonoras orientadas hacia una preocupación por el espacio. Estos autores se enmarcan desde los fundamentos de la música electrónica contemporánea, desde mediados del siglo XX y que se basan en obras que revolucionaron la forma de ver la música electrónica, hasta la nueva expansión de la música ambiental electrónica, con la aparición de nuevas sonoridades y nuevos caminos para este género musical a partir de los años 2000, consolidándolo y estabilizándolo como género musical. Pero la música ambiental electrónica como género debe verse como una superposición de información, y no sólo como una interacción con un entorno. Así, argumentamos que la conexión social de la música ambiental electrónica con su propio entorno y ambiente ha cambiado a lo largo de su evolución como género, al igual que ha cambiado su entorno, reforzando que el lugar es hoy un espacio personal, al igual que la experiencia de escucha asociada a la música ambiental electrónica. La experiencia actual de la música ambiental electrónica en la concepción, amplificación o discontinuidad de los lugares, expresa en sí misma el deseo de ejercer una agencia interna o una mediación con su propio entorno, operando como reflejo del "yo", recurriendo a sonidos que mueven la mente. Un "yo" que incluye el mundo social en el que se está inmerso y una representación de lugares figurativos.

Palabras-clave: música electrónica ambiental; escucha; espacialidade; agenciamento; representación.

1. Introdução

O sucesso mundial da música eletrônica e de alguns dos seus subgêneros, elevou o perfil dos pioneiros da música eletrônica e aumentou a curiosidade sobre os fundamentos deste gênero e de alguns dos seus subgêneros, nomeadamente a música eletrônica ambiental (Collins & d'Escriván, 2017). Mas, apesar da existência de diversas antologias e vários artigos acadêmicos e manifestos sobre a música eletrônica ambiental, este subgênero da música eletrônica permanece tão evasivo e indeterminado como a sua origem (Dinis, 2021). Segundo Lanza (2004), 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. 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 exposição em torno do enquadramento histórico e crítico da música eletrônica ambiental, revemos e fragmentamos entendimentos associadas ao desenvolvimento deste gênero musical desde as fundações da música eletrônica contemporânea, de meados do séc. XX e que têm por base trabalhos que revolucionaram a forma como a música eletrônica passou a ser vista, até à nova expansão da música eletrônica ambiental, com a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este gênero musical, a partir dos anos 2000, consolidando-o e estabilizando-o enquanto gênero musical. Para a construção desta arqueologia da música eletrônica ambiental recorreremos a algumas antologias que reúnem textos historicamente importantes e que balizam as fundações da música eletrônica em geral e da música eletrônica ambiental em particular. Apresentamos assim uma visão da sua história através da conceção de profundidades sonoras, que influenciaram autores e trabalhos associados aos diversos estilos deste gênero que se desenvolveram nos anos subsequentes, do aparecimento de diversas derivações estilísticas, que podem ser associadas à matriz musical de origem dos diversos autores que as compõem, e o crescimento de um conjunto de subgêneros associados este gênero, que serviram para acomodar todo e qualquer trabalho que recorresse a sonoridades ambientais, independentemente da matriz musical de origem.

2. Profundidades sonoras

As fundações da música eletrônica contemporânea têm por base o trabalho desenvolvido por projetos que revolucionaram a forma como a música eletrônica passou a ser vista, influenciando deste modo projetos associados aos diversos estilos deste gênero que se desenvolveram nos anos seguintes. Uma das grandes influências na música eletrônica ambiental contemporânea foi o coletivo musical experimental alemão *Popol Vuh* de Florian Fricke (1944-2001), graças à sua música cósmica, tipo trance e às suas paisagens sonoras (Stubbs, 2015; Harden, 2016).

Segundo Prendergast (2003), Harden (2016) e Díaz-Inostroza (2018), a música pensada e composta por Fricke era diferente de qualquer outra até então, possuindo uma essência espiritual e uma qualidade intemporal que funde os antigos impulsos cerimoniais sagrados com arranjos instrumentais contemporâneos dos tempos modernos. Da sua discografia destacamos *Affenstunde* (1970) e *In den Gärten Pharaos* (1971), álbuns fundamentais para a definição de um subgênero da música eletrônica, a *kosmische musique* ou *space music*. *Affenstunde* é amplamente considerado como um dos álbuns seminais da *space music*, com sonoridades minimalistas e ambientais, e que documenta o fascínio de Fricke pelas possibilidades da criação de mantras que surgiam ao sustentar notas únicas num *moog* (Dale, 2015; Díaz-Inostroza, 2018). Um ano depois os *Popol Vuh* lançam *In den Gärten Pharaos*, um trabalho intensamente meditativo que funde texturas ambientais com percussões orgânicas. Compreendendo duas peças temporalmente estendidas, a mistura da eletrônica e órgão com ventos e percussões variadas evoca visões de luzes celestiais. Profundamente emocional e cheio de misticismo, este trabalho marcou o início da música ambiental contemporânea, sendo ainda hoje uma referência neste gênero (Cope, 1996; Harden, 2016). Estes trabalhos dos *Popol Vuh* ocupam um espaço entre artifício e realidade, aumentando a sensação de algo que liga intimamente os mundos antigo e contemporâneo, com Fricke a nortear o caminho entre as texturas terrenas e as visões interplanetárias dos seus contemporâneos do *new age*, da *space music* e do *krautrock* (Stubbs, 2015). Esta dimensão dos *Popol Vuh* reflete-se por exemplos nos trabalhos dos *The Orb* de Mixmaster Morris e dos *Banco de Gaia*.

Promotores de um estilo de música eletrônica muito imaginativa, os *Tangerine Dream* de Edgar Froese (1944-2015), foram pioneiros na nova era da música eletrônica de cariz mais atmosférica (Schwartz, 1975). As suas gravações tiveram um impacto numa ampla variedade de música instrumental durante os anos 80 e 90, influências que vão desde o *new age* atmosférico, à *space music*, passando pelos estilos mais ritmados da EDM - *electronic dance music* (Prendergast, 2003). Fundados em 1967, o grupo progrediu em quatro etapas distintas: (i) o minimalismo experimentalista do final dos anos 60 e início dos anos 70, (ii) o trance sequenciado e austero do meio até ao final dos anos 70, (iii) uma forma orgânica de música instrumental na década de 80, e, finalmente, (iv) um estilo de EDM com um som bastante semelhante aos seus herdeiros no campo da música eletrônica (Prendergast, 2003; Holmes, 2012; Collins et al., 2013). Tal como para Stockhausen, a abordagem de composição por Froese envolvia a espiritualidade (Toop, 1995). A história dos *Tangerine Dream* também é paralela à história do progresso na tecnologia usada para desenvolver e gravar música eletrônica, estando estes sempre na vanguarda do seu progresso (Eskildsen, 1997; Prendergast, 2003). A sua visão itinerante do som, sempre em desenvolvimento e nem sempre atingindo um final, continua a ser uma das grandes influências da música eletrônica desde 1975 (Moon, 2008).

Para a importância do aparecimento da música eletrónica destacamos alguns trabalhos dos *Tangerine Dream* que representam marcos sonoros do minimalismo experimentalista e do trance sequenciado deste género: *Alpha Centauri* (1971), *Zeit* (1972), *Phaedra* (1974) e *Rubycon* (1975). É com *Alpha Centauri* que os *Tangerine Dream* começam a explorar, tal como o título sugere, uma abordagem sonora mais cósmica. Neste trabalho a música desenvolve-se sobre um voo espacial e os sons muito calmos e flutuantes procuravam ilustrar a vastidão do espaço. Era ainda um tipo de música muito exploratório com recurso à utilização de sintetizadores (Eskildsen, 1997; Miller, 2000; Einbrodt, 2001). Um ano depois surge *Zeit*, um trabalho que representa a mais pura expressão da *space music*, onde fluxos e refluxos de tonalidades sonoras variam sem esforço e a música está estruturada de forma a evoluir em seções onde as peças literalmente se fundem umas nas outras. Com uma construção quase clássica, a textura geral da eletrónica produzida é quente e luminosa (Stump, 1997; Eskildsen, 1997; Prendergast, 2003). *Phaedra* é uma das obras artísticas mais importantes e emocionantes da história da música eletrónica. É um somatório brilhante e convincente do avanço dos *Tangerine Dream* na *space music*, equilibrado com a mais recente tecnologia de sintetizadores e sequenciadores que começavam a ganhar espaço na produção musical da época. O resultado deste somatório e do equilíbrio deste trabalho pode ser apreciado no tema que dá título ao trabalho, *Phaedra*, incomparável pela sua profundidade sonora e visão (Eskildsen, 1997; Harden, 2016). Junto com *Phaedra*, *Rubycon* exhibe o melhor do som clássico de *Tangerine Dream*, refletindo o ambiente sombrio e claustrofóbico de Berlim da Guerra Fria, enquanto evoca os mistérios do espaço sideral. A mistura de ciclos repetitivos de sequenciadores e efeitos espaciais que marcam este período sonoro dos *Tangerine Dream* inspirou inúmeras incursões sonoras de outros projetos e compositores com recurso a sintetizadores energéticos e outras tantas explorações silenciosas dos ambientes espaciais (Cope, 1996; Stump, 1997; Barr, 2013).

A influência dos *Tangerine Dream* pode ser sentida não só em diversos artistas ligados à música eletrónica ambiental, bem noutros géneros como o rock, o pop e a EDM. As suas sonoridades também influenciaram o trance dos anos 1990 e 2000, onde paisagens sonoras exuberantes e sintetizadores são usados em conjunto com sequências repetitivas de sintetizadores (Prendergast, 2003). Outros projetos associados ao surgimento da *space music* no início da década de 70, na esteira dos *Popol Vuh* e dos *Tangerine Dream*, são os *Cluster*, de Hans-Joachim Roedelius (1934-) e Dieter Moebius (1944-2015), os *Harmonia*, que juntam os membros dos *Cluster* com Michael Rother (1950-), e do trabalho a solo de Roedelius (Prendergast, 2003; Adelt, 2016). Dos trabalhos dos *Cluster* destacamos *Cluster* (1971), *Cluster II* (1972) e *Cluster and Eno* (1977) com Brian Eno. Dos *Harmonia* destacamos *Musik von Harmonia* (1974), *Deluxe* (1975) e *Tracks and Traces* (1997). E de Roedelius destacamos *Durch die Wüste* (1978). Os *Cluster* surgem com um som exploratório, contudo consolidado, futurista, mas melódico, alienígena, todavia encantador, e que tem origem numa mistura de

propósitos artísticos do pós-guerra como o *Fluxus*, a Escola de Frankfurt e o surgimento da contracultura hippie dos anos 60 (Cope, 1996; Anderton, 2010; Adelt, 2016). O primeiro lançamento do projeto, o homónimo *Cluster*, incluía pouca ou nenhuma melodia ou batida discernível. Trata-se assim de um trabalho que alterna entre uma mistura deslocada e uma *space music* desorientadora e aleatória, entre o ruído industrial e uma atmosfera proto-ambiental, e entre o *feedback* e o *soundwash* (Albiez, 2003a). Este álbum e *Cluster II* são considerados como sendo uma ponte musical entre o som *avant-garde*, discordante e proto-industrial e as sonoridades mais ambientais e rock mais suaves e contemplativas dos trabalhos que se seguiram (Prendergast, 2003).

Depois destes dois álbuns Roedelius e Moebius juntaram-se a Michael Rother e formaram um dos mais lendários projetos de toda a cena *krautrock* e *space music*, os *Harmonia*. Os seus dois lançamentos *Musik von Harmonia* e *Deluxe* tiveram como ponte de partida *jam sessions* relaxadas e improvisadas que combinavam a *space music* exploratória dos *Cluster* com os ritmos e a sensibilidade da guitarra de Rother (Albiez, 2003a; Harden, 2016). Após o lançamento de *Deluxe* e da respetiva digressão de apresentação, Roedelius, Moebius e Rother decidiram terminar a sua colaboração no Verão de 1976. Todos os membros iniciaram projetos a solo, mas voltaram a juntar-se em setembro de 1976, quando Brian Eno os visitou, tendo este gravado um conjunto de sessões que foram posteriormente editadas em *Tracks and Traces*. As sonoridades dos *Harmonia* influenciariam o desenvolvimento posterior da música eletrónica ambiental de Brian Eno, além de outros projetos associados não só à música eletrónica, mas também ao rock (Prendergast, 2003; Adelt, 2016).

Após a colaboração com os *Harmonia*, Brian Eno junta-se a Roedelius e Moebius para editar *Cluster and Eno* em 1977. Esta colaboração resulta num trabalho que evoca sentimentos de hesitação e arrependimento e que resgatam a música de uma mera beleza insípida, seja através de sonoridades etéreas ou sombrias promovidas pelo sintetizador, ou com ritmos reduzidos (Bangs, 1978; Albiez, 2010). *Cluster and Eno* continua a ser um álbum importante já que ajudou a definir a profundidade da música eletrónica ambiental (Albiez, 2003a; Adelt, 2016). Desde os seus primeiros trabalhos com os *Cluster*, até aos seus trabalhos a solo, Roedelius permanece uma das figuras mais prolíficas da música eletrónica contemporânea, influenciado pelo trabalho de Iannis Xenakis, Pierre Henri e Terry Riley. Do seu trabalho destacamos o seu álbum de estreia *Durch die Wüste*, um excelente exemplo na composição e produção de música instrumental para a reflexão e contemplação. Trata-se de um trabalho que sugere uma abordagem atmosférica através de melodias clássicas e atmosferas celestes (Ilfie, 2003; Stubbs, 2015). Segundo Ilfie (2003), Roedelius explorou, documentou e apresentou os resultados de uma exploração interna e externa do espírito humano, por mais de cinco décadas, através dos seus trabalhos com os *Cluster*, os *Harmonia* ou a solo. A sua produção criativa, sempre artística e pessoal, encontrou expressão

em diversas disciplinas, com resultados que influenciaram uma geração de músicos e artistas. Filipe Pires (1934-2015) é um dos mais ilustres compositores portugueses do Séc. XX tendo estudado com Stockhausen e Schaeffer. Filipe Pires manteve sempre uma atitude vanguardista (Barreto, 2016) já que segundo o próprio:

Ciclicamente, a profusão experimentalista que agita determinados períodos criativos tende a sedimentar em fases de acalmia, durante as quais se processam a síntese, a recapitulação ou o retorno, relativamente a modelos anteriores. O mergulho no passado não tem qualquer interesse. Em seu lugar, prefiro destacar uma ou outra célula de um corpo envelhecido e 'enxertá-la' em tecidos mais novos (Barreto, 2016: 370).

Nas suas composições podemos detetar diversas influências de compositores que desenvolveram as primeiras experimentações associadas à música eletrónica como Schoenberg, Varese ou Schaeffer (Barreto, 2016). Entre a sua multifacetada criatividade destaca-se a obra *Canto Ecuménico/Litania/Homo Sapiens* (1972-1979), obra seminal no panorama do recurso à tecnologia eletrónica em Portugal. Segundo Barreto (2016) *Canto Ecuménico* é a mais significativa criação portuguesa de música concreta e antecipa, conjuntamente com *Litania* e *Homo Sapiens*, o recurso da utilização de novas tecnologias nomeadamente o *sampler*. Ainda segundo este autor estas três peças demonstram não só o resultado da aprendizagem com Schaeffer, mas também a capacidade criadora de trabalho de Pires, quer na produção de música eletrónica analógica de estúdio, quer na produção de música para banda magnética coordenada com execução instrumental acústica ao vivo.

Outro nome que está entre os verdadeiros inovadores da estética musical associada à eletrónica e da *space music* alemã é Manuel Göttsching (1952-2022) cujos trabalhos foram fundamentais no desenvolvimento subsequente de estilos que vão desde o *techno*, à *house* e à música eletrónica ambiental contemporânea, através da sua música de cariz espacial com recurso a sintetizadores e reverberações provenientes da sua guitarra (Prendergast, 2003; Haworth, 2012; Brown, 2017). Dos trabalhos de Göttsching destacamos *New Age of Earth* (1976) e *E2-E4* (1984). Lançado debaixo do alias *Ashra*, Göttsching compõe *New Age of Earth*, um trabalho que funde peças movidas por sequências rítmicas enérgicas e peças mais épicas que flutuam lentamente através de ambientes atmosféricos, favorecendo uma abordagem conscientemente mais simples, de forma criar música para apenas apreciar e relaxar (Rietveld, 2010; Adelt, 2016). Segundo Rietveld (2010) as sonoridades de *New Age of Earth* enquadram-se no que poderia ser uma banda sonora cinematográfica para espaços limiares, combinando *drones* com espaçamentos suaves e com percussão mínima e frios teclados espectrais com profundos pulsos eletrónicos. No seguimento de *New Age of Earth* Göttsching lança *E2-E4* que se diferencia do anterior já que se recusa em seguir as abordagens sonoras usuais nesta época que se focavam no desenvolvimento da melodia e harmonia (Seago, 2004; Nye, 2013). Assim, *E2-E4* é uma evolução constante de uma única peça que dura quase uma hora, recorrendo a

sonoridades semelhantes, e um exercício para entrar num estado de *trance*, algo que nunca tinha sido experimentado na maioria dos trabalhos que o precederam (Collin, 2010; Fikentscher, 2017). *E2-E4* permanece hoje como um dos mais importantes e influentes registros de música eletrónica produzidos, graças às suas repetições hipnóticas (Prendergast, 2003). Se dentro da cena eletrónica alemã os *Tangerine Dream* inovaram musicalmente com as suas paisagens sonoras associadas ao advento da era espacial já os *Kraftwerk* tornaram-se na maior influência da música eletrónica produzida nas décadas de 80 e 90 graças à sua sonoridade minimalista e totalmente eletrónica (Prendergast, 2003; Littlejohn, 2009; Buckley, 2015).

A assinatura sonora dos *Kraftwerk* combina frequências e ritmos repetitivos com melodias cativantes, que seguem um estilo clássico de harmonia, com o auxílio de equipamentos minimalistas e eletrónicos. As suas letras eram simplificadas recorrendo à utilização do *vocoder* ou geradas por computador (Bussy, 2004; Littlejohn, 2009; Albiez, 2010; Albiez & Pattie, 2010; Adelt, 2012; Barr, 2013; Flür, 2017). O som característico do *Kraftwerk* foi revolucionário e teve um efeito duradouro em muitos géneros de música moderna, popularizando a música eletrónica (Albiez & Pattie, 2010; Barr, 2013). Do seu trabalho destacamos os álbuns *Autobahn* (1974), *Radio-Activity* (1975), *Trans-Europe Express* (1977), *The Man-Machine* (1978) e *Computer World* (1981) pela influência que tiveram no reconhecimento global da importância da música eletrónica. Embora os três primeiros álbuns dos *Kraftwerk* tenham sido inovadores por direito próprio, *Autobahn* é onde as batidas eletrónicas do grupo genuinamente obtiveram a sua independência (Albiez & Lindvig, 2010; Schiller, 2014). Este trabalho desenvolve uma batida insistente que faz com que os ritmos e riffs repetidos dos teclados eletrónicos sejam ainda mais hipnóticos, tornando-se assim evidentes as raízes das correntes *electro-funk*, *ambient* e *synth pop* que emergiram posteriormente (Biddle, 2004; Albiez & Lindvig, 2010).

Já *Radio-Activity* marca o regresso dos *Kraftwerk* a territórios mais toscos, utilizando estática, osciladores, voz robotizada, esta a sonoridade de marca nos anos seguintes, e mesmo alguns momentos de silêncio, a fazer lembrar anteriores experimentações de Cage (Biddle, 2004; Bocker, 2011; Grönholm, 2015). Em *Trans-Europe Express* os *Kraftwerk* refinaram o seu estilo eletrónico melódico, com foco em ritmos sequenciados, minimalismo e, ocasionalmente, vocais manipulados. Os temas incluem celebrações do serviço ferroviário europeu e da Europa como um todo, e meditações sobre as disparidades entre realidade e aparência (Albiez & Pattie, 2010; Rietveld, 2010; Barr, 2013).

The Man-Machine é um trabalho que se aproxima mais do som e estilo que definiria e influenciaria o *electro-pop* da década de 80, já que tem por base a ficção científica e a ligação entre humanos e tecnologia, com o recurso de vocalizações processadas eletronicamente (Bussy, 2004; Cunningham, 2010; Kholeif, 2012; Barr, 2013). Em *Computer World* os *Kraftwerk* abordam o tema da ascensão dos computadores na

sociedade, sendo este um trabalho que se alinha perfeitamente com as sonoridades de *The Man-Machine*. *Computer World* surge no momento em que, graças ao aumento de visibilidade do *synth pop*, do *hip-hop* e da eletrónica, a abordagem pioneira dos *Kraftwerk* ganha uma nova visibilidade nomeadamente com ênfase em faixas mais curtas misturadas com composições mais longas e sonoridades que radicam nas características que destacam o som dos *Kraftwerk*: vocais tratados eletronicamente, ritmos nítidos com bips, linhas de baixo e batidas e melodias assustadoras e peculiares (Buckley, 1994; Adelt, 2012; Barr, 2013; Flür, 2017).

A abordagem radical e profética dos *Kraftwerk* à música eletrónica foi destacada por um número extraordinário de artistas a partir de meados dos anos 70. O auto-descrito som dos pioneiros de Düsseldorf, definido como hipnoticamente mínimo e obliquamente rítmico, e apresentado desde o final dos anos 70 como obra de autómatos, ressoou em praticamente todos os desenvolvimentos do *pop* contemporâneo desde o final do século XX (Prendergast, 2003; Seago, 2004; Littlejohn, 2009; Barr, 2013; Buckley, 2015). Num registo minimalista Steve Reich (1936-) é reconhecido pela sua contribuição no desenvolvimento deste género de música, através de composições marcadas pelo uso de figuras repetitivas e ritmos harmónicos lentos (Mertens, 1983; Cohn, 1992; Horlacher, 2000; Potter, 2002; Sitsky, 2002; Gibson, 2004). Do seu trabalho destacamos: *Drumming/Six Pianos/Music for Mallet Instruments, Voice and Organ* (1974) e *Music for 18 Musicians* (1978). Em *Drumming* Reich definiu os componentes essenciais que integravam a música minimal, com recurso a um processo transparente que poderia levar impercetivelmente a uma complexidade desconcertante, tendo ainda acrescentado como ingrediente extra ritmos derivados dos seus estudos sobre percussões da África Ocidental. Reich chegou assim combinação perfeita entre rigor intelectual e sensualidade corporal, onde nenhum dos lados predominavam, tanto em clareza como em presença (Gibson, 2004). Em *Six Pianos* Reich aplica sensivelmente as mesmas estratégias a vários teclados, de forma a originar efeitos intrigantes. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* é um passo preliminar no caminho que Reich seguiria nos anos seguintes, usando linhas melódicas mais longas e um sistema rítmico mais amplo e expansivo (Schwarz, 1980; Schwarz, 1981; Johnson, 1994; Horlacher, 2000; Roeder, 2003; Huang, 2017).

Em 1978, Reich lança *Music for 18 Musicians* e o impacto do trabalho foi imediato e avassalador, sendo considerado como um dos expoentes do minimalismo. A beleza das suas pulsações harmoniosas de notas adicionadas e o poder e precisão sustentados da performance eram as principais características da música e, em vez do som estéril e eletrónico geralmente associado ao minimalismo, encontrava-se uma calorosa ressonância. Trata-se assim de um trabalho que trouxe uma mudança subtil e importante na abordagem de Reich já que os padrões não eram mais repetições estáticas, mas eram agora unidades flexíveis que crescem organicamente e mudam

de forma incremental ao longo do trabalho (Roeder, 2003; Budel, 2018; Potter, 2019). Esta nova direção de Reich colocou-o na vanguarda da música minimal, trazendo maior interesse à sua música e influenciando uma série de trabalhos desenvolvidos nas décadas seguintes (Schwarz, 1980; Schwarz, 1981; Prendergast, 2003; Gopinath & Ap Siôn, 2019).

Influenciado pela *space music* dos *Tangerine Dream*, mencionamos o trabalho de Jean Michel Jarre (1948-), músico, compositor e produtor francês, associado ao movimento new age e precursor das grandes performances multimédia no final dos anos 70 (Ehle, 1983; Albiez, 2003b; Lemkin, 2019), e os seus álbuns *Oxygène* (1977) e *Waiting for Cousteau* (1990). *Oxygène* é um trabalho de música eletrónica que recorre à utilização de sintetizadores, efeitos e outros instrumentos eletrónicos, e que transporta o ouvinte numa viagem para o outro lado da galáxia, alcançando a velocidade da luz para, em seguida, o deixar num planeta completamente estranho. É um álbum envolvente que pode levar o ouvinte do nada para tudo, numa questão de segundos (Arsenal, 2010). Em 1990 Jarre cria *Waiting for Cousteau*, um *opus* sonoro em homenagem ao oceanógrafo Jacques Cousteau. Este trabalho representou um afastamento no formato usual de Jarre, com o recurso a peças com durações mais longas que o normal, e onde se destaca o tema que dá nome ao trabalho, *Waiting for Cousteau*, que é uma épica e inovadora criação minimalista, com uma grande e substancial profundidade atmosférica.

Se na Alemanha os *Tangerine Dream* e os *Kraftwerk* revolucionaram a música eletrónica, no Japão foram os *Yellow Magic Orchestra* (YMO) que quebraram as regras com a sua sonoridade *synth-techno-pop* (Loubet, 2000). Com o uso precursor de sintetizadores, sequenciadores e baterias eletrónicas os YMO, de Haruomi Hosono (1947-), Yukihiro Takahashi (1952-), Ryuichi Sakamoto (1952-), continuam hoje em dia a ser uma influência seminal na música eletrónica contemporânea. A banda foi considerada como estando à frente de seu tempo por antecipar a tendência global na utilização de baterias eletrónicas e samples, pelo seu ponto de vista pró-tecnológico, pelo uso de sons e *bips* de videojogos e pela experimentação com recurso a computadores e instrumentos eletrónicos (Bogdanov, 2001; Prendergast, 2003; Condry, 2011).

Do seu trabalho destacamos os álbuns *Yellow Magic Orchestra* (1978) e *Solid State Survivor* (1979), pelo papel que desempenharam ao influenciar muitas das sonoridades eletrónicas da década de 80, e ainda *Watering a Flower* (1984), *Coincidental Music* (1985), *Mercuric Dance* (1985), *The Endless Talking* (1985) e *Paradise View* (1985) de Hosono e *async* (2017) de Sakamoto. *Yellow Magic Orchestra* foi um dos primeiros exemplos de *synth-pop*, um género que a banda ajudou a desenvolver, e foi também um dos primeiros exemplos de um álbum feito recorrendo a computadores. Trata-se de um trabalho que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da música eletrónica e do techno, principalmente pela utilização de

um sequenciador eletrónico que permitiu a criação de novos sons eletrónicos e a *samplagem* de sons de videojogos. *Solid State Survivor* é um trabalho vivo e confiante, cheio de sonoridades *synth-disco-pop*, ambientes divertidos e alegres, menos minimal e com um uso mais variado de linhas de sintetizador (Bogdanov, 2001; Lamm, 2015).

Em 1984, Hosono lança *Watering a Flower* (1984), um trabalho que tece uma sonoridade mais meditativa, cheia de refrões hipnóticos, e recorre a sintetizadores que reverberam através do tecido denso da paisagem sonora (Hosokawa, 1999). Um ano depois, em 1985, Hosono lança uma série de quatro trabalhos ambientais *Coincidental Music*, *Mercuric Dance*, *The Endless Talking* e *Paradise View*. O primeiro trabalho é uma compilação de músicas compostas por Hosono para comerciais de televisão, o segundo contém uma partitura para um vídeo de cariz ambiental de Arai Tadayoshi; o terceiro inclui uma música para uma instalação em Génova (Itália) e o quarto reúne a banda sonora do filme homónimo de Takamine Go. Estes trabalhos resultam da mistura da influência ambiental de Eno com o exotismo da obra de Hosono dos anos 1970, que é infundida com os interesses espirituais de Hosono (Thaemlitz, 2003).

Ryuichi Sakamoto envolve-se ao longo das décadas seguintes em diversos projetos ligados à música eletrónica de cariz ambiental, destacando-se o trabalho conjunto com Alva Noto de que falaremos mais à frente. Em 2017 Sakamoto lança *async*, trabalho que consiste numa combinação de manipulações sonoras de instrumentos musicais, texturas incomuns feitas de forma acústica e eletrónica, amostras de gravações de vozes de pessoas e *field recordings*, no sentido de abordar e representar temas associados a preocupações do fim da vida e da interação de diferentes pontos de vista pela humanidade (Guo, 2019; Lemkin, 2019).

Seja através das paisagens sonoras atmosféricas e espaciais, dos *Tangerine Dream*, ou pelas sonoridades hipnóticas minimais e robotizadas eletronicamente, dos *Kraftwerk*, ou pelos sons samplados, sequenciados e sintetizados dos YMO, a música eletrónica como a conhecemos atualmente nunca seria a mesma sem a inovação presente nos trabalhos destes três projetos. Sensibilizado pela linha de Cage e um dos nomes fundamentais da eletrónica em Portugal foi Jorge Lima Barreto (1949-2011) (Barros, 2013). Pensador e cultivador das artes, com valor singular na cultura contemporânea portuguesa, viveu numa suposta marginalidade pelas ideias, conhecimento e sensibilidade à frente do seu tempo, e o seu trabalho não será esquecido, pela própria contribuição, nomeadamente como criador do conceito de música minimal repetitiva, e através da obra de outros artistas (Barros, 2013; Carrilho, 2013; Guimarães, 2013).

Dos seus trabalhos ligados à música eletrónica destacamos *Encounters* (1979) com Saheb Sarbib o primeiro trabalho em que se cruzam as músicas jazz e eletrónica

(Barros, 2013), e *Neo Neon: Workstation Solos* (2003), um excelente exemplo da abordagem à música minimal repetitiva de Barreto, enquadrada na categoria de repetitiva ambiental, procurando deixar os sons entregues a si próprios, num apelo ao automatismo e ao subconsciente (Barreto, 1991). Barreto (1991) acrescenta que a

Música repetitiva ambiental (ou eco-repetitiva), escolhe os objetos sonoros (minimalismo da frase, do som, da melodia, do acorde, do ruído, do espectro electro-acústico) e introspeciona-se para formular através da repetição um grupo de organismos constituídos por esses objetos sonoros. É a distração, o esquecimento, como um sonho de força abstrata: é o júbilo da repetição (Barreto, 1991: 31).

3. Narrativas de significado

A génese música eletrónica ambiental contemporânea tem por base o seu aparecimento enquanto termo, conforme proposto por Brian Eno, e o recurso ao som para criar narrativas de significado que ajudem a entender o nosso lugar no mundo (Mulcock 2001), apresentando um conjunto de trabalhos que são fundamentais para a construção de narrativas sonoras. Se os *Kraftwerk* são a maior influência associada à música eletrónica em geral, já a génese da música eletrónica ambiental contemporânea surge associada ao lançamento, em 1978, do álbum *Ambient 1: Music for Airports* de Brian Eno (1948), que se inspira nos trabalhos de Karlheinz Stockhausen, no pioneiro da composição moderna, John Cage, e na *space music* dos *Tangerine Dream* (Tamm, 1995; Toop, 1995; Bates, 1997; Prendergast, 2003; Howard, 2004; Loydell & Marshall, 2014; Albiez & Pattie, 2016; Cobussen et al., 2016). *Ambient 1: Music for Airports* incluía um conjunto extenso de notas, nas quais Eno (2004) definia o significado do termo “música ambiente”:

Interessei-me pelo uso da música como ambiente (...) usando o termo música ambiental. A minha intenção é produzir peças originais ostensivamente (mas não exclusivamente) para momentos e situações particulares. (...) A música ambiental visa induzir a calma e um espaço para pensar. A música ambiente deve ser capaz de acomodar muitos níveis de atenção auditiva sem forçar uma em particular; deve ser tão ignorável quanto interessante (Eno, 1978: *linear notes*).

Em 1978, a maioria dos ouvintes estava familiarizada com música de fundo e do género musical *easy listening*, mas não com a ideia de se encarar a música de fundo como um género sério para ser trabalhado. Assim, muitos predecessores, compositores, músicos e produtores já tinham composto música de uma forma similar, mas Eno fez isso abertamente, definindo um manifesto para compor deliberadamente música ambiente e, ao fazê-lo, cunhou um (novo) género musical, a música (eletrónica) ambiental (Lysaker, 2018). Ou como Demers (2010) enfatiza, Eno

fornece o modelo para muitos trabalhos posteriores, que inclui uma linguagem repetitiva e tonal, a ausência de ataques abrasivos ou abruptos e longas deteriorações e composição não teleológica, como se a melodia pudesse continuar indefinidamente (Demers 2010: 117).

O conceito de Eno (2004) de música ambiental parte do conceito de *musique d'ameublement* de Satie, que defendia que a música se deve misturar com a atmosfera ambiente de um espaço, em vez de ser o foco direto (Trigg, 2006), tendo já sido abordado anteriormente por Eno com o lançamento, em 1975 de *Discreet Music*, um trabalho criado para ser reproduzido misturando-se subtilmente com o som de fundo de várias situações ou em qualquer situação (Tamm, 1995; Dunbar-Hester, 2010). *Discreet Music* é uma experiência de composição generativa e minimalista, já que a intenção de Eno foi explorar várias formas de criar música com planeamento ou intervenção limitados, recorrendo a um *tape-delay* e a um sintetizador (Roquet, 2009; Gagné, 2012).

Já *Ambient 1: Music for Airports* (Eno, 1978) foi desenvolvido para ser tocado num local cultural ou num espaço público, nomeadamente num aeroporto. Os aeroportos, como ponto de partida modernos, são lugares onde ocorrem reuniões ou começam separações, conforme as pessoas chegam ou partem. São também locais de comércio, de anúncios estridentes, de tédio e de tensão, e Eno teve tudo isto em consideração criando uma obra que tranquiliza as pessoas, que transmite um espírito de esperança e que acalma a ansiedade das chegadas ou das partidas (Buck, 2008; Lysaker, 2018; Connor, 2019).

Tal como Cage anteriormente, Eno joga neste trabalho com envolventes da consciência dos ouvintes, aumentando não só o tempo de cada uma das peças sonoras, mas também estendendo o comprimento entre as seções que as compõem para um nível exagerado. Ao não se saber quando as peças param ou começam, os ouvintes envolvem-se ainda mais na imersividade do som (Szabo, 2017; Connor, 2019). *Ambient 1: Music for Airports* foi um passo em frente no desenvolvimento da música contemporânea que tem como única base a textura, tratando-se de um trabalho sobre escutar e sobre como ouvir. Se o recurso à melodia, ao ritmo, à harmonia ou à letra ficou pelo caminho na construção deste trabalho e, principalmente, no desenvolvimento deste (novo) género musical, então é porque não seria necessário (Lysaker, 2018), tal como na definição de *ambient* proposta por Eno (1978).

Nos anos seguintes Eno consolida o epíteto de precursor da música eletrónica ambiental lançando um conjunto de trabalhos de onde se destacam *Fourth World, Vol. 1: Possible Musics* (1980) com Jon Hassell, *On Land* (1982), *Apollo: Atmospheres and Soundtracks* (1983) com Daniel Lanois e Roger Eno, e *Thursday Afternoon* (1985), trabalhos que incorporam sons naturais ou efeitos eletrónicos com sons naturais, evocando ambientes tangíveis (Jensen, 1985; Lanza, 1991; Tamm, 1995; Roquet, 2009; Feld & Kirkegaard, 2010; Evans, 2014; Rietveld, 2016; Szabo, 2017).

Nesta estabilização do género música eletrónica ambiental devemos referir ainda a colaboração entre Eno e Harold Budd (1936-2020), nos trabalhos *Ambient 2: The*

Plateaux of Mirror (1980) e *The Pearl* (1984), trabalhos estes cheios de luz e que cumprem o objetivo de transformar o ambiente dos ouvintes, transfigurando qualquer espaço num lugar de veneração frágil que convoca emoções para qualquer ação mais mundana. Em *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* as passagens serenas de piano são processadas por Eno em tempo real, para que Budd pudesse responder ao som alterado enquanto tocava, originando assim alterações subtis que enviavam notas em cascata para ecos escuros e ondulações suaves do som. Novamente, explorando a interação de figuras esparsas de piano, na esteira de Satie, lançam *The Pearl* recorrendo novamente ao processamento eletrónico que enevoava e manchava os limites do som, Budd e Eno criam um trabalho com músicas simples, mas texturizadas, simétricas à distância, mas irregulares de maneiras únicas, polidas, mas orgânicas (Evans, 2014; Loydell & Marshall, 2014; James, 2016).

Eno regressa no início da década de 90 com *Neroli* (1993), um trabalho que é considerado como sendo mais um marco na evolução e consolidação da música eletrónica ambiental. Concebido como uma peça única, onde notas individuais ressoam por toda a peça num padrão aparentemente aleatório, mas onde a harmonia se desloca calmamente (Toop, 1995; Bates, 1997; Tout, 2010; Schwering, 2018), *Neroli*, tem por objectivo “recompensar a atenção, mas não (ser) tão rigoroso em exigí-la”, tal como Eno (1993) refere no encarte. Após algumas edições nos anos 2000, o ano de 2012 fica marcado pelo regresso de Eno às abordagens mais próximas das produções ambientais que o definiram como um dos mais importantes e profícuos compositores deste género. *Lux* (2012) trata-se de uma única composição sonora, dividida em quatro segmentos, e que foi construída para acompanhar uma exposição do trabalho visual de Eno, exposto em Turim.

Apesar de *Lux* se enquadrar no princípio da música ambiental definida por Eno, notam-se alguns desvios em todas as quatro partes deste trabalho, nomeadamente quando as texturas eletrónicas e os *drones* ambientais são acentuados por notas individuais ou acordes minimais do piano e pelo uso seco do baixo e/ou da viola, aproximando-se assim das novas sonoridades próximas da música eletrónica ambiental experimental mais cerebral²² (James, 2016; Hodkinson, 2017; Marshall & Loydell, 2017). Ao longo das últimas quatro décadas, Eno compôs como artista solo alguns dos álbuns mais importantes da música eletrónica ambiental e produziu álbuns

²² Neste trabalho, Eno foca-se na emotividade e na sugestão de várias sensações é conseguida de maneira quase surpreendente quando as tonalidades das peças são alteradas para registos diferentes, de forma a adicionar deliberadamente uma sensação mais dramática, ou quando se convocam *drones* que transportam o ouvinte para novos espaços sensoriais. Assim, à medida que cada secção sonora se desvanece e desaparece, emerge, em silêncio e discretamente, a seguinte noutra tonalidade, texturalmente diferente, contendo apenas um traço de memória do que aconteceu anteriormente. Embora em *Lux* cada faixa exista numa esfera autocontida, esta é aparentemente contínua na sua relação com as restantes faixas, fazendo com que o enquadramento do ouvinte não seja tanto para ser focalizado num envolvimento ativo com a composição sonora, mas sim para ser embebido pela composição, concentrando-se assim no que realmente acontece nestas paisagens tranquilas (Evans, 2014; Hodkinson, 2017; Schwering, 2018; Joo, 2019).

para alguns dos artistas mais relevantes deste género, ficando claro que é uma das figuras mais importantes da música moderna (Tamm, 1995; Toop, 1995; Prendergast, 2003; Sheppard, 2008; Moorefield, 2010).

Harold Budd é considerado como um dos poucos músicos que pode ser denominado de compositor ambiental²³ (Lanza, 1991; Toop, 1995; Prendergast, 2003; Saunders, 2017). O que o diferencia o trabalho desenvolvido por Budd é o facto de o compositor sentir a música com mais intensidade, de forma a não se submeter aos “altos e baixos” do dia-a-dia, e por ser apreciador do silêncio (Reese, 1973; Ridley, 1995; Holmes & Holmes, 2002; Marshall & Loydell, 2017).

Do seu trabalho destacamos os álbuns *The Pavilion of Dreams* (1978), *The White Arcades* (1988) e *Avalon Sutra/As Long As I Can Hold My Breath* (2005). Dois anos antes da sua primeira colaboração com Eno, Budd lança *The Pavilion of Dreams* um álbum que mistura melodias etéreas, comunicadas por voz ou saxofone com um acompanhamento glissando e que brilham como luz refletida na superfície da água, translúcida, revelando assim a sua natureza vagarosa e descontraída (Toop, 1995; Prendergast, 2003; James, 2016; Schwering, 2018). Em 1988 Budd lança *The White Arcades* um trabalho que mostra o estilo mais puro de Budd onde as composições raramente alteram os instrumentos utilizados, piano e sintetizador, e são processadas com muito eco e coloração. Trata-se de um álbum sólido, para pensar, estudar ou o que quer que seja para fazer quando o ambiente propício chegar (Prendergast, 2003). Já em *Avalon Sutra/As Long As I Can Hold My Breath* (2005), o seu piano elíptico define o curso, seguindo várias musas através de um labirinto transparente e transmitindo grande poesia, emoção e espiritualidade, sem nunca se tornar excessivo ou excessivamente sentimental. Os temas são elegantes, contemplativos (não especulativos) e comoventes onde a ternura que transmitem tão prontamente é temperada com profundidade e dimensão emocional por noções de memória, perda e até tristeza (Marshall & Loydell, 2017).

Os trabalhos de Budd são compostos de forma aberta, nunca se baseando num sistema pré-definido. São geralmente delicados, impressionistas e, na maioria das vezes, misteriosos, melódicos e carregados de memórias de lugares e mitos, aproveitando o seu sentido de dinâmica contida e o recurso ao silêncio (Toop, 1995). Ao longo da sua carreira Budd percorreu a terra de ninguém, inventando o seu próprio território, sempre em equilíbrio entre o minimalismo e a música ambiente, soando como nenhum outro (Holmes & Holmes, 2002; Prendergast, 2003; Saunders, 2017; Marshall & Loydell, 2017). O trabalho de Robert Rich (1963-) ajudou a definir a música ambiente e a eletrónica com a edição de inúmeros álbuns ao longo de quatro

²³ A sua música desenvolve-se como uma lavagem esparsa e tonal de sons provenientes de teclado, e tem como inspiração a sua infância passada a escutar o zumbido dos fios telefónicos perto da sua casa, no deserto de Mojave (Toop, 1995; Pearson, 2010; Feisst, 2015).

décadas, cuja abordagem é fortemente influenciada por John Cage e Terry Riley (Wilkinson, 1989; Lanza, 1991; Rich, 2014; Velescu, 2015; Adkins, 2019). Da sua discografia destacamos: *Sunyata* (1981), *Strata* (1990) em colaboração com Steve Roach, *SoMa* (1992) também com Steve Roach, *Stalker* (1995) em colaboração com *Lustmord*, *Below Zero* (1998) e *React* (2008) com Ian Boddy.

O álbum de estreia de Rich, *Sunyata*, explora o conceito budista de *śūnyatā*²⁴, construindo um conjunto de sonoridades baseadas em *drones* e peças longas e sombrias, que poderiam ter origem em qualquer época da história da música eletrónica ambiental. Rich, em 1990, inicia uma colaboração com Steve Roach (1955) de que resultam dois álbuns seminais para a música ambiental, de cariz mais sombrio: *Strata* e, em 1992, *SoMa*. *Strata* é descrito como sendo uma jornada primordial para a mente, e *SoMa* como um conjunto de ritmos da memória da terra. Ambos os trabalhos refletem ainda o interesse, nesta altura, de Roach pelo *xamanismo* e pela espiritualidade centrada na terra, originando assim sonoridades profundas, abstratas e relaxantes (Bates, 1997; Ottum, 2016). Em 1995, Rich colabora com *Lustmord* no álbum *Stalker* cuja inspiração foi o filme de Andrei Tarkovsky de 1979. *Stalker* é um guia para possíveis interpretações de uma realidade ambivalente, onde nada é o que parece e em que o objetivo é iluminar e decodificar cenários de densidades fraturadas. As sonoridades são sombrias, mas, ao mesmo tempo, inteligentes e estruturadas (Donnelly, 2013; Velescu, 2015; Adkins, 2019). No seguimento de *Stalker*, Rich regressa às sonoridades e atmosferas mais sombrias em *Below Zero* (1998), um trabalho que está cheio de texturas orgânicas e timbres experimentais e cuja escuta profunda é mais um acontecimento do que apenas uma experiência.

Dez anos depois Rich lança, em conjunto com Ian Boddy, *React* (2008) um trabalho de cariz minimalista que cruza padrões rítmicos intrincados, desenvolvidos através dos turbilhões atmosféricos dos sintetizadores de Boddy, com atmosferas densas e linhas de melodia que interagem constantemente com os instrumentos de Rich, manipulados com recurso a efeitos e modulações. Ao longo da construção da história da música eletrónica as sonoridades complexas de Rich, têm sido pontuadas de momentos dramáticos, alegria ambiental, visões misteriosas e ritmos perturbadores, sempre envoltas em texturas ambientais intrincadamente tecidas, mostrando assim a importância de Rich na consolidação e aceitação da música eletrónica ambiental (Lanza, 1991; Knight, 2006).

Com sua mistura distinta de sintetizadores analógicos e digitais, instrumentação acústica e paisagens sonoras imaginativas, Steve Roach é um dos músicos mais respeitados dentro do universo da música eletrónica ambiental. As suas sonoridades inspiram-se na tradição alemã dos *Tangerine Dream* e da *space music*, e são baseadas

²⁴ Conceito em que se assume que todas as coisas no mundo material estão vazias de significado e independência.

em espaços amplos e reverberantes sugestionados pelo deserto selvagem americano, explorando a fusão entre uma contemplação silenciosa e agitações de seqüências, entre sulcos tribais orgânicos e ritmos eletrônicos trépidos (Bates, 1997; Georgievski, 2003; Knight, 2006; Cummings, 2019).

Da sua discografia destacamos *Structures from Silence* (1984), *Dreamtime Return* (1988) e *Destination Beyond* (2009). *Structures from Silence* é um dos melhores registos meditativos e contemplativos da década de 80, com as suas sonoridades misteriosas, graciosas e discretas. Composto por peças delicadas, que oscilam com uma delicadeza requintada, *Structures from Silence* continua hoje a ser uma referência para a música ambiente tonal, harmónica e minimalista (Georgievski, 2003; Knight, 2006; Ottum, 2016). Em 1988, Roach apresenta *Dreamtime Return*, um trabalho épico baseado nas suas viagens pela Austrália e na sua experiência com o deserto e a cultura aborígine, afirmando-se como um trabalho ambicioso, mas contido, subtil e estimulante. Esta obra de Roach indica que o maior potencial da música eletrónica ambiental está em trazer para primeiro plano os sonhos mais fugidios e as memórias mais antigas, através da criação de paisagens sonoras altamente criativas (Georgievski, 2003; Dunbar-Hall & Gibson, 2004; Ottum, 2016).

Em 2009, Roach lança *Destination Beyond*, uma única peça que é construída recorrendo a melodias giratórias, acordes variados e ricos, e cuja atmosfera distingue o som de Roach. Sempre produtiva, atenciosa e sem se prender a qualquer estilo, a música de Roach continua a inspirar a atual geração de compositores ambientais e designers de som (Ottum, 2016). Em 1982 o compositor Satoshi Ashikawa (1953-) cria o conceito de *kankyō ongaku*²⁵, descrevendo-o como sendo:

Um objeto ou cenário sonoro que tem como objetivo ser ouvido casualmente. Não sendo uma música que excita ou leva o ouvinte para outro mundo, deve flutuar como fumo e deve tornar-se como parte integrante do ambiente em torno da atividade que o ouvinte desempenha (Ashikawa, 1982: anotações).

Definição esta que se enquadra na proposta apresentada por Eno (1978) para a definição de música ambiental e também na definição de *musique d'ameublement* de Satie (1917). Partilhando semelhanças estruturais com o minimalismo na arte moderna e no design contemporâneo, este estilo musical procura desenvolver composições sonoras site-specific para espaços públicos e privados (Schafer, 2001; Yoshimoto, 2008; Roquet, 2012). Dos diversos trabalhos que se enquadram neste estilo destacamos os álbuns *Still Way* (1982) de Satoshi Ashikawa, *Music for Nine Post Cards* (1982), *Green* (1986) e *Soundscape 1: Surround* (1986) de Hiroshi Yoshimura, *Through*

²⁵ *kankyō ongaku* trata-se de um termo genérico para uma forma particularmente hábil de música japonesa, considerada ambiental ou composta para ambientes específicos, e que é constituída por sonoridades calmas, espaçosas e levemente frias, geralmente criadas a partir de sintetizadores e efeitos sonoros (Schafer, 2001; Roquet, 2016).

the Looking Glass (1983) de Midori Takada e *Soundscape 2: Nova* (1986) de Yutaka Hirose.

Um dos álbuns seminais da música ambiental japonesa é *Still Way* composto por Ashikawa, um trabalho que Ashikawa (1982) definiu como um momento de quietude, depois do vento passar pelo jardim e quando a chuva para por um breve segundo. Ashikawa (1982) assume que a vida quotidiana no Japão era inundada de som e o álbum procura desenvolver um espírito e um carácter próprios, recorrendo a sons para ajudar os ouvintes a obter um controle mais individual sobre a sua audição pessoal, de forma a encontrar uma atitude consciente associada ao som e permitindo que este filtrasse o ruído de fundo. Para criar este foco sonoro, *Still Way* recorre a sons de harpa e melodias de piano (Rekret, 2019). No mesmo ano Hiroshi Yoshimura (1940-) lança *Music for Nine Post Cards*, um trabalho que começou de uma forma orgânica após ter olhado pela janela numa tarde e viu imagens do movimento das nuvens, a sombra de uma árvore no verão, o som da chuva (Yoshimura, 1982). Mais tarde, no Hara Museum of Contemporary Art, Yoshimura começou a criar sons inspirados no espaço construindo cada peça, sobre uma base de nove refrões, onde cada uma progride e desdobra, simbolizando o movimento gradual das nuvens que Yoshimura viu do lado de fora da janela (Yoshimura, 1982). Nas anotações de *Music for Nine Post Cards*, Yoshimura (1982) refere que ficaria feliz se, quando apreciassem este trabalho, a paisagem circundante conseguisse ser observada sob uma luz ligeiramente diferente.

Outro trabalho estimulante desta abordagem sonora é *Through the Looking Glass*, o álbum de estreia a solo de Midori Takada (1951-). *Through the Looking Glass* foi criado inteiramente em fita analógica e Takada explora uma variedade de instrumentos, combinando as suas experiências com ritmos não ocidentais, e recorrendo a uma abordagem pictórica e DIY (*do-it-yourself*), na manipulação de objetos acessíveis para criar componentes musicais e assumindo que tudo o que existe na terra tem um som (Takada, 1983). Em 1986 Hiroshi Yoshimura (1950-) lança dois trabalhos, *Green* e *Soundscape 1: Surround*. *Green* enquadra-se perfeitamente na abordagem de Yoshimura ao criar um diálogo entre sons e ambientes espaciais, sendo um excelente exemplo do minimalismo japonês com a fusão entre os ambientes naturais e a artificialidade dos sintetizadores, resultando numa paisagem sonora de texturas suaves e leves para os ouvintes mergulharem. *Soundscape 1: Surround* é um trabalho comissionado pela Misawa Corporation, que solicitou a Yoshimura que criasse um ambiente sonoro para os seus próprios produtos: casas pré-fabricadas pensadas para os japoneses modernos que valorizavam uma certa estética e se orgulhavam de uma urbanidade acima de qualquer outra coisa. Para cada casa pré-fabricada era fornecido *Soundscape 1: Surround de Hiroshi*, um álbum que procurava facultar um primeiro plano sonoro centrado em massas de água, desenvolvendo peças eletroacústicas que se sentem e experienciam (Yoshimura,

1986). Também em 1986, e também uma comissão da Misawa Corporation, Yutaka Hirose lança *Soundscape 2: Nova*, cujas sonoridades ambientais estão intimamente ligadas ao espaço para o qual foram compostas, enquadrando-se assim como um outro elemento de design, a par das opções de iluminação ou móveis (Hirose, 1986). Hirose (1986) defende que em *Soundscape 2: Nova* não produz conscientemente música como tal, mas cria uma “escultura de tempo feita com som”, no sentido da produção musical, sendo que as sonoridades sobrevivem ao ambiente para o qual foram criadas, contribuindo para produzir um efeito de sentido de lugar quando são ouvidas fora desse contexto espacial e temporal.

kankyō ongaku como estilo musical, e apesar de ser construído através de sonoridades que projetam ambientes naturais, é também muito humano, desenvolvendo a sua versatilidade no que diz respeito à audição em segundo plano (Yoshimoto, 2008; Roquet, 2012; Roquet, 2016). Onde Eno criou música ambiente para um ambiente imaginado em *Music For Airports*, Ashikawa, Takada, Yoshimura, Hirose e os seus hodiernos criaram música para locais específicos e tangíveis. Assim, trata-se de música para ambientes internos, para desempenhar tarefas, para ouvir atentamente e também para existir num plano subliminar, características que influenciam decisivamente alguns trabalhos de compositores contemporâneos, como *Oneohtrix Point Never*.

O final dos anos 1980 fica marcado por o lançamento de um trabalho que, seguindo as abordagens e estratégias de Eno, propõe uma sonorização orgânica, não sistemática, em constante movimento de autorrevelação/ocultação. Trata-se de *Plux Quba* (1988) de Nuno Canavarro (1962-). Percursor de sonoridades atualmente reconhecidas em músicos, como *Aphex Twin*, *Plux Quba* exala fantasias ou molduras conceptuais que sustentaram mergulhos no passado, encorpados por um conhecimento contemporâneo, e que esconde de forma hábil as mais de três décadas que passaram desde o seu lançamento. Trata-se assim de um trabalho em que Canavarro está mais interessado em explorar um espaço emocional do que as soluções oferecidas pela tecnologia da época, apresentando uma visão pessoal de um universo distinto, feito de micro-pulsares, de abalos invisíveis, de pequenos estremecimentos, com recurso à eletrónica e às *field recordings*.

Em 1991, Canavarro com Carlos Maria Trindade (1954-) editam *Mr. Wollogallu* uma junção de abordagens sonoras que ambos os compositores seguiam de forma independente. Segundo Trindade (2018), trata-se de um disco executado com muito rigor e ao milímetro, com precisão estética e com recurso a pouca tecnologia. Neste sentido, *Mr. Wollogallu* resulta num extraordinário exercício de imaginação, numa aventura de exploração de um mundo fantástico construído por ambos os compositores, procurando projetar uma ideia de futuro (Trindade, 2018). Trindade edita, cinco anos depois, *Deep Travel*, um trabalho em que a eletrónica se cruza com sonoridades próximas da *world music* e que reflete influências próximas das

sonoridades dos trabalhos de Robert Rich ou Steve Roach. Estes três trabalhos, *Plux Quba*, *Mr. Wollogallu* e *Deep Travel*, são representativos de uma tentativa de procurar sonoridades para lugares reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos.

Após sua saída dos Genesis, no início dos anos 1970, Peter Gabriel (1950-) começou a explorar uma abordagem mais cerebral à música, procurando incorporar música eletrónica e *world music* na sua abordagem sonora, tal como afirma Easlea (2013). Ao longo dos anos 80, Gabriel também explorou outros interesses, incluindo bandas sonoras, projetos multimédia e a criação da sua própria editora (Prendergast, 2003; Easlea, 2013; Hill, 2017). Em 1989, Gabriel edita *Passion: Music for The Last Temptation of Christ* a banda sonora do filme *The Last Temptation of Christ*, de Martin Scorsese, e que resulta da fusão entre música eletrónica ambiental e outros sons do mundo, nomeadamente do Oriente Médio, da Índia e de África. Estes diversos elementos são misturados em colagens atmosféricas etéreas e produzidos de forma não tradicional, mas que soam como se tivessem sido sempre combinados através desse método, no sentido de reforçar a representação de um espaço e de um ambiente específico, real ou imaginário (Alkier, 1991; Prendergast, 2003; Snee, 2005; Papanikolaou, 2005).

Os *808 State*, de Graham Massey (Inglaterra, 1960-) e Andrew Barker (Inglaterra, 1968-), foram um dos projetos de música de dança mais importantes de todos os tempos e que desempenharam um papel importante na popularização do *acid house* no Reino Unido no final dos anos 80. Continuam a ser uma das principais influências em vários artistas de diferentes géneros, nomeadamente associados à *intelligent dance music* (IDM) e ao *ambient house* da década seguinte (Prendergast, 2003; Bainbridge, 2014). Em 1989, os *808 State* editam *Quadrastate* (1989) um trabalho que para Massey (2018) tanto se encaixava no contexto de um clube, como se encaixava num contexto de audição privada, em casa, já que também possuía qualidades emocionais. A diferença entre estes contextos e estas qualidades é a forma como as melodias se encaixam nos acordes, a dimensão de qualidades humanas que transmitem e o espaço/ambiente que procuram representar (Massey, 2018). Segundo o mesmo autor, *Quadrastate* procurava imitar a sensação do que estava a acontecer num espaço específico, sendo adaptado a esse lugar e a esse ambiente, abrindo com uma sequência de acordes quentes e uma explosão de sons de pássaros com sonoridades tropicais. *Quadrastate* marcou a música eletrónica por ser mais avançado musicalmente e complexo em termos de composição do que muitos dos seus contemporâneos, abrindo assim caminho para os trabalhos que posteriormente foram produzidos na década de 90 (Prendergast, 2003).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adelt, Ulrich (2016). *Krautrock: German music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Adkins, Monty (1999) Acoustic Chains in Acousmatic Music. In *Imaginary Space: Proceedings of the 1999 Australasian Computer Music Conference*. Wellington: University of Wellington.
- Adkins, Monty (2019). *Fragility, noise, and atmosphere in ambient music*. Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music, 119.
- Ahner, Laurel (2017). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. New York: Taylor & Francis.
- Albiez, Sean (2003a). Sounds of Future Past: From Neu! to Numan. In Phleps, Thomas & von Appen, Ralf (Eds.). *POP SOUNDS: Klangtexturen in der Pop-und Rockmusik* (pp. 129–152). Bielefelder: Transcript-Verlag.
- Albiez, Sean (2003b). *Strands of the future: France and the birth of electronica. Volume I. La revue des musiques populaires*, 2(2), 99-114.
- Albiez, Sean (2010). *Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975–81*. Kraftwerk: Music Non-Stop, 139.
- Albiez, Sean & Lindvig, Kyrre Tromm (2010). *Autobahn and Heimatklänge: 1 Soundtracking the FRG*. Kraftwerk: Music Non-Stop, 15.
- Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). (2010). *Kraftwerk: Music non-stop*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Alkier, Stefan (1991). **Peter Gabriels "Passion"** - Eine zeitgenössische Passionsmusik. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie*, 43(2), 126-129.
- Allen, Travis Arlo (2009). *Individuality and distinction: The interplay between artist and audience in electronic dance music*. Santa Barbara: University of California.
- Alvarez, Elias Merino (2014). *Subflection*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Alwakeel, Ramzy (2009). IDM as a "Minor" Literature: The Treatment of Cultural and Musical Norms by "Intelligent Dance Music". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 1(1), <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/268>.
- Anderton, Chris (2010). A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre. *Popular Music*, 23(3), 417-435.
- Arsenal, Mario Sánchez (2010). Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer: un vínculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète. *Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 7, 135-142.
- Bacot, Baptiste (2011). **Du musical au paysage sonore: en haine de l'harmonie?** *Recherches & Travaux*, 78, 169-184.
- Bainbridge, Luke (2014). *The true story of acid house: Britain's last youth culture revolution*. London: Omnibus Press.
- Bangs, Lester (1978). Eno Sings with the Fishes. *Village Voice*, 23(3).
- Barr, Tim (2013). *Kraftwerk: from Dusseldorf to the Future With Love*. New York: Random House.
- Barreto, Jorge Lima (1991). *Música minimal repetitiva*. Lisboa: Litoral.
- Barreto, Jorge Lima (2009). Jorge Lima Barreto: Mundos Imaginários. Uma Palavra à Performarte, à Música e Poesia Ex Improvado, ao Vídeo Music. V.N. Cerveira: BOMBART Magazine, 6 (nov-dez).
- Barreto, Jorge Lima (2016). *Estética da comunicação musical - a improvisação*. Coimbra: Município de Vinhais/Imprensa da Universidade de Coimbra
- Barros, António (2013). *John Cage, música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.
- Bastani, Hadi (2019). *Recent experimental electronic music practices in Iran: an ethnographic and sound-based investigation*. **Belfast: Queen's University Belfast**.
- Bates, Eliot (1997). *Ambient music*. Masters Theses, 8. Wesleyan University.
- Biddle, Ian (2004). Vox Electronica: Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's Radioaktivität and Autobahn. *twentieth-century music*, 1(1), 81.
- Bogdanov, Vladimir (2001). *All music guide to electronica: the definitive guide to electronic music*. Lanham: Backbeat Books.
- Bouhalassa, Ned (2002). **Électroniquoi? Chronique de la naissance d'une nouvelle constellation sonore**. *Circuit: musiques contemporaines*, 13(1), 27-34.
- Bratus, Alessandro (2014). Artificial Intelligence, ovvero suonare il corpo della macchina o farsi suonare? **La costruzione dell'identità audiovisiva della Warp Records**. *Philomusica on-line*, 13(2), 55-84.
- Brett, Thomas (2015). Autechre and electronic music fandom: Performing knowledge online through techno-geek discourses. *Popular Music and Society*, 38(1), 7-24.
- Brocker, Carsten (2011). Kraftwerk: Technology and Composition. In Albiez, Sean & Pattis, David (Ed.). *Kraftwerk: Music non-stop* (pp. 97-118). London: Bloomsbury Publishing.

- Brown, Timothy Scott (2017). In search of space: the trope of escape in German electronic music around 1968. *Contemporary European History*, 26(2), 339.
- Buck, James (2008). Brian Eno - Ambient 1: Music For Airports. Disponível em: <http://www.musthear.com/music/reviews/brian-eno/ambient-1-music-for-airports>. Acedido em 29/01/2019.
- Buckley, David (2015). *Kraftwerk: Publikation*. London: Omnibus Press.
- Budel, Jesse (2018). **Steve Reich's 'Music For 18 Musicians' as a Soundscape Composition**. *Directions of New Music*, 1(2), 1.
- Bussy, Pascal (2004). *Kraftwerk: Man, machine and music*. Hudson: SAF Publishing.
- Butler, Mark J. (2006) *Unlocking the Groove: Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Carrilho, João (2013). *Estéticas da música informática: A energia musical irrealizada*. Lisboa: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Cascone, Kim (2000). **The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music**. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Cobussen, Marcel, Meelberg, Vincent & Truax, Barry (Eds.). (2016). *The Routledge companion to sounding art*. London: Routledge.
- Cohn, Richard (1992). Transpositional combination of beat-class sets in Steve Reich's phase-shifting music. *Perspectives of New Music*, 146-177.
- Coleman, Lindsay & Tillman, Joakim (2017). *Contemporary film music: Investigating cinema narratives and composition*. New York: Springer.
- Collin, Matthew (2010). *Altered state: The story of ecstasy culture and acid house*. London: Profile Books.
- 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.
- Collis, Adam (2008). Sounds of the system: the emancipation of noise in the music of Carsten Nicolai. *Organised Sound*, 13(1), 31.
- Coluccia, Marco (2010). *Musica Elettronica d'Ascolto - Dalla Techno di Detroit alla Techno Inglese*. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
- Condry, Ian (2011). Popular music in Japan. In *Routledge handbook of Japanese culture and society* (pp. 238-250). Abingdon: Routledge.
- Connor, Neil O. (2019). *Diffusing the Norm—Brian Eno's Music For Airport's (1978)*. Huddersfield: Divergence Press.
- Cope, Julian (1996). *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik-1968 Onwards*. London: Head Heritage
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (Eds.). (2004). *Audio Culture: Readings in modern music*. New York: Continuum.
- Cummings, Simon (2019). The steady state theory: Recalibrating the quiddity of ambient music. In Adkins, Monty & Cummings, Simon (Eds.). *Music beyond airports: Appraising ambient music* (pp. 83-118). Huddersfield: University of Huddersfield Press.
- Cunningham, David (2010). Kraftwerk and the Image of the Modern. In Albiez, Sean & Pattie, David. (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop* (pp. 44-62). New York: Continuum.
- Dale, Jon (2015). Three Blind Mice. *Uncut*, 216, 96.
- Davies, Sam (2018). The IDM list gave intelligent dance music its name and geeky legacy. *Vice*. Disponível em: https://www.vice.com/en_uk/article/7xq4ga/idm-list-25-year-anniversary-warp-hyperreal-2018. Acedido em 18/05/2020.
- Davismoon, Steve (2016). Atomisation of sound. *Contemporary Music Review*, 35(2), 263-274.
- Díaz-Inostroza, Patricia (2018). La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog. *Ambito Sonoro*, 3(5), 9-22.
- Donnelly, Kevin (2013) Extending film aesthetics: audio beyond visuals. In, Richardson, John, Gorbman, Claudia & Vernallis, Carol (Eds.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp. 357-371). Oxford, GB. Oxford University Press.
- Dunbar-Hall, Peter & Gibson, Chris (2004). *Deadly sounds, deadly places: Contemporary Aboriginal music in Australia*. Sydney: UNSW Press.
- Dunbar-Hester, Christina (2010). *Listening to cybernetics: Music, machines, and nervous systems, 1950-1980*. Science, technology, & human values, 35(1), 113-139.
- Easlea, Daryl (2013). *Without frontiers: The life & music of Peter Gabriel*. London: Omnibus Press.

- Ehle, Robert C. (1983). New age music. *The American Music Teacher*, 32(6), 36.
- Eigenfeldt, Arne (2016). Exploring Moment-Form In Generative Music. In *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference (SMC2016)*. Hamburg.
- Einbrodt, Ulrich D. (2001). *Space, Mysticism, Romantic Music, Sequencing, and the Widening of Form in German "Krautrock" During the 70's*. Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Emmerson, Simon (2007). *Where next? New music, new musicology*. EMS: Electroacoustic Music Studies Network.
- Eno, Brian (1978). *Ambient Music*. liner notes from the initial American release of Ambient 1: Music for Airports (PVC 7908, AMB 001).
- Eno, Brian (2004). *Ambient music*. Audio Culture. Readings in Modern Music, 9497.
- Ensemble, A. Brutalist Noise. (2015). Physical Glitch Music. *Leonardo Music Journal*, 25, 63-67.
- Esfandiary, Rana (2018). *Otherwise, The Gap: Performing Identities in Iranian Contemporary Art and Performance*. Lawrence: University of Kansas.
- Eskildsen, Kent (1997). *Tangerine Dream: 30 Years of Dreaming*. Self Published.
- Evans, Joshua (2014). Painting therapeutic landscapes with sound: On Land by Brian Eno. In J. Andrews, Gavin; Kingsbury, Paul & Kearns, Robin (Eds.). *Soundscapes of wellbeing in popular music* (pp. 173-190). London: Routledge.
- Fales, Cornelia (2005). Short-circuiting perceptual systems: Timbre in ambient and techno music. In Greene, Paul & Porcello, Tom (Eds.). *Wired for sound: Engineering and technologies in sonic cultures* (pp. 156-180). Connecticut: Wesleyan University Press.
- Feisst, Sabine (2015). Negotiating Nature and Music through Technology. In Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin (Eds.). *Current directions in ecomusicology: music, culture, nature* (pp. 245-257). London: Routledge.
- Feld, Steven & Kirkegaard, Annemette (2010). **Entangled complicities in the prehistory of 'world music': Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts**. *Popular Musicology Online*, 4, 109-32.
- Fikentscher, Kai (2017). The Disc Jockey as Composer, or How I Became a Composing DJ. In *Electronica, Dance and Club Music* (pp. 83-88). London: Routledge.
- Fitzgerald, Jon & Hayward, Philip (2016). Chart Mythos. *Shima*, 10(2).
- Flür, Wolfgang (2017). *Kraftwerk: I was a Robot*. London: Omnibus Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gagné, Nicole V. (2012). *Historical dictionary of modern and contemporary classical music*. Lanham: Scarecrow Press.
- Gazana, Cleber, Bertomeu, Virginia & Bertomeu, João (2013). Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. *Cultura Visual*, 1(19), 81-99.
- Georgievski, Nenad (2003). Steve Roach-The Shaman of contemporary electronic music. *Shine Magazine*, 33 (July/August), <https://blesok.mk/en/sound/reviews-sound/steve-roach-the-shaman-of-contemporary-electronic-music-33/>
- Gibson, John (2004). *Listening to repetitive music: Reich, Feldman, Andriessen, Autechre*. New Jersey: Princeton University.
- Gkotzampougiouki, Maria (2014). *A compositional response to information anxiety*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of art, an approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs-Merrill.
- Grönholm, Pertti (2015). When Tomorrow Began Yesterday: Kraftwerk's Nostalgia for the Past Futures. *Popular Music and Society*, 38(3), 372-388.
- Gross, Jason (1997). Aphex Twin interview, Perfert Sound Forever. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/aphextwin.html>. Acedido em 18/05/2020.
- Guimarães, Manuel (2013). *Prática e recepção da música improvisada em portugal: 1960-1980*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Guo, Wenxi (2019). The Piano in the Ruins: An Analysis of the Details and Character Creation in "Ryuichi Sakamoto: CODA". *Frontiers in Art Research*, 1(4), 17-23.
- Halliday, Steven (2017). *Klangsteine: exploring the sound stones of Hannes Fessmann*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Harden, Alexander C. (2016). Kosmische Musik and its Techno-Social Context. *IASPM Journal*, 6(2), 154-173.
- Harvey, Steven (2014). *Negotiating sound, noise and silence through improvisation, composition and image*. Huddersfield: University of Huddersfield.

- Hawkins, Stan (2007). Apex Twin: monstrous hermaphrodites, madness and the strain of independent dance music. In Richardson, John & Hawkins, Stan (Eds.). *Essays on Sound and Vision* (pp. 27-53). Helsinki: Helsinki University Printing House.
- Haworth, Christopher (2012). Ear as Instrument. *Leonardo Music Journal*, 22, 61-62.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum.
- Higgs, John (2013). *The KLF: Chaos, Magic and the Band who Burned a Million Pounds*. Hachette: Phoenix.
- Hill, Sarah (2017). *Peter Gabriel, from genesis to growing up*. London: Routledge.
- Hobman, Jason (2011). *Instrumentality in electronic music*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Hodkinson, James (2017). Playing the gallery. time, space and the digital in Brian Eno's recent installation music. *Oxford German Studies*, 46(3), 315-328.
- Holmes, Thom (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. London: Routledge.
- Holmes, Thomas B. & Thom Holmes (2002). *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. New York: Psychology Press.
- Horlacher, Gretchen (2000). Multiple meters and metrical processes in the music of Steve Reich. *Intégral*, 51(2), 265-297.
- Hosokawa, Shuhei (1999). Soy sauce music: Haruomi Hosono and Japanese self-orientalism. In Hayward, Philip (Ed.). *Widening the horizon: exoticism in post-war popular music*. (pp. 114-144). Bloomington: Indiana University Press.
- Howard, David N. (2004). *Sonic Alchemy: Visionary music producers and their maverick recordings*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Huang, Aiyun (2017). **La vie qui bat: Steve Reich's Drumming and Dance Choreography**. *Circuit: musiques contemporaines*, 27(2), 27-40.
- Iliffe, Stephen (2003). *Roedelius: Painting with Sound: the Life and Music of Hans-Joachim Roedelius*. London: Meridian Music Guides.
- James, Martin (2016). Documenting no wave: Brian Eno as urban ethnographer. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Brian Eno: Oblique Music*. (pp. 257-268). London: Bloomsbury Academic.
- Jensen, Alan (1985). *The sound of silence: A thursday afternoon with Brian Eno*. *Electronics & Music Maker*, (Dec.), 20-25.
- Johnson, Timothy A. (1994). Minimalism: aesthetic, style, or technique?. *The Musical Quarterly*, 78(4), 742-773.
- Joo, Woohun (2019). Sonifyd: A graphical approach for sound synthesis and synesthetic visual expression. *The 25 th International Conference on Auditory Display*. Newcastle: Northumbria University.
- Judd, Frederick Charles (1961). *Electronic music and musique concrete*. London: Spearman.
- Kelly, Caleb (2006). *Cracked and broken media in 20th and 21st century music and sound*. Canberra: University of Canberra.
- Kholeif, Omar (2012). Man Machine. *Art Monthly*, (356), 7.
- Knight, David B. (2006). *Landscapes in music: space, place, and time in the world's great music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Knowles, Julian D. (2006). Alva Noto. *Filter*, 62 (March 06-June 06), 17-19.
- Kuhns, Richard (1978). Music as a representational art. *The British Journal of Aesthetics*, 18(2), 120-125.
- Kun, Josh & Vallejo, Edlyn (2004). File under: Post-Mexico. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, 29(1), 271-281.
- Lamm, Olivier (2015). **Digitallove: le techno kayō ou la pop japonaise à son pinacle**. *Audimat*, (2), 131-161.
- Lanza, Joseph (1991). The sound of cottage cheese (Why background music is the real world beat!). *Performing arts journal*, 13(3), 42-53.
- Lanza, Joseph (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lemkin, Brendan (2019). *The End Of Modernism In Music: A New Narrative in the History of Electronic Music, Told through the works of Wendy Carlos, Jean Michel-Jarre, and Ryuichi Sakamoto*. Wooster: The College of Wooster.
- Levaux, Christophe (2019). Une musique pour tous les jours: Explorer les liens entre son et quotidien. *SigMa-Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, (3), 335-352.

- Littlejohn, John T. (2009). Kraftwerk: Language, lucre, and loss of identity. *Popular Music and Society*, 32(5), 635-653.
- Loubet, Emmanuelle (2000). Laptop performers, compact disc designers, and no-beat techno artists in Japan: Music from nowhere. *Computer Music Journal*, 24(4), 19-32.
- Loydell, Rupert & Marshall, Kingsley (2014). *Thinking Outside the Box: Brian Eno, music, movement and light*. Music and Moving Image. Steinhardt: New York University.
- Lozano, Francisco J. G. (2016). El largo camino de la venganza: El renacido, de Alejandro González Iñárritu. *Razón y fe*, 273(1409), 269-272.
- Lysaker, John T. (2018). *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*. Oxford: Oxford University Press.
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Nor-tec rifa!: electronic dance music from Tijuana to the world*. Oxford: Oxford University Press.
- Maeder, Marcus (2014). *Ambient culture: Coping musically with the environment*. Proceedings ICMC/SMC Conference. Athens: ICMC/SMC.
- Marshall, Kingsley & Loydell, Rupert (2017). Thinking inside the box: Brian Eno, music, movement and light. *Journal of visual art practice*, 16(2), 104-118.
- Mathews, Peter D. (2004). Music in his own image: The Aphex Twin Face. *Nebula*, 1(1), 65-73.
- McLeod, Kembrew (2001). Genres, subgenres, sub-subgenres and more: Musical and social differentiation within electronic/dance music communities. *Journal of popular music studies*, 13(1), 59-75.
- Mertens, Wim (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Amersham: Kahn & Averill.
- Miller, Jonathan (2000). Tangerine Dream. The times they are a-changin'. *Keyboards (Set)*, 24-36.
- Moon, Tom (2008). *1,000 Recordings to Hear Before You Die: A Listener's Life List*. New York: Workman Publishing Company.
- Moorefield, Virgil (2010). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Morey, J. (2019). Ambient house: 'Little fluffy clouds' and the sampler as time machine. *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, 177.
- Muggs, Justin (2016). *Review: Autechre - NTS Sessions 1-4*. Resident Advisor. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/features/2756>. Acedido em 18/05/2020
- Mulcock, Jane (2001). Creativity and politics in the cultural supermarket. *Continuum*, 15(2), 169-186.
- Nakahodo, Lilian N. (2012). Pionier IOO, de Alva Noto & Ryuichi Sakamoto: uma análise musical a partir do método de Philip Tagg. In *Encontro de Música e Arte Sonora de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Nakahodo.pdf. Acedido em 18/05/2020.
- Norris, Richard (2007). *Paul Oakenfold: The Authorised Biography*. London: Bantam.
- Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (2016). The digital music boundary object. In Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (Eds.). *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*. (pp. 113-131). United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Nye, Sean (2013). *Minimal understandings: The Berlin decade, the minimal continuum, and debates on the legacy of German Techno*. *Journal of Popular Music Studies*, 25(2), 154-184.
- Oliveira, Robert A. (2017). Comparações estilísticas entre Yasunao Tone, Oval e Alva Noto. In XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2962/773>. Acedido em 29/05/2019.
- Ottum, Joshua J. (2016). *Anthropogenic Moods: American Functional Music and Environmental Imaginaries*. Athens: Ohio University.
- Papanikolaou, Eftychia (2005). Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ. In Middleton, Darren (Ed.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On* (pp. 217-228). London: Bloomsbury Publishing.
- Papavassiliou, Anthony (2010). **Les nouveaux enjeux de la granulation sonore: L'Esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM)**. *Intersections: Canadian Journal of Music/Intersections: revue canadienne de musique*, 30(2), 101-116.
- Papavassiliou, Anthony (2015). **L'analyse des ensembles microrhythmiques dans l'Intelligent Dance Music**. *Revue musicale OICRM*, 2(2), 115-132.
- Partridge, Christopher (2015). *Mortality and music: Popular music and the awareness of death*. London: Bloomsbury Publishing.

- Pearson, Valerie (2010). Authorship and improvisation: musical lost property. *Contemporary Music Review*, 29(4), 367-378.
- Pollard, Vincent (2013). *Translator*. Exclaim! Disponível em: <http://exclaim.ca/music/article/translator-idm>. Acedido em 28/04/2020.
- 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 Ešenvalds, Andrew Norman, Morfydd Owen, Daphne Oram, Eve Risser, Caroline Shaw and Tansy Davies**. *Tempo*, 73(287), 101-103.
- Pozdniakov, Mikhail (2013). Synthesized environments of utmost clarity. *The Word Hoard*, (2), 109-118.
- Prendergast, Mark (2003). *The ambient century*. London: Bloomsbury Publishing.
- Ramsay, Ben (2011). *Tools, techniques and composition: bridging acousmatic and IDM*. eContact!, 14(4). Disponível em: https://econtact.ca/14_4/ramsay_acousmatic-idm.html. Acedido em 18/05/2020.
- Ratcliffe, Robert (2013). *Analytical précis of Chime by Orbital: towards an analysis of electronic dance music*. OREMA. Disponível em: <http://www.orema.dmu.ac.uk/?q=content/analytical-pr%C3%A9cis-chime-orbital-towards-analysis-electronic-dance-music>. Acedido em 10/07/2020.
- Reese, Sam (1973). New music breeds creators, not repeaters. *Music Educators Journal*, 59(5), 65-109.
- Rekret, Paul (2019). 'Melodies wander around as ghosts': on Playlist as cultural form. *Critical Quarterly*, 61(2), 56-76.
- Reynolds, Simon (1999). *Generation Ecstasy: Into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge.
- Rich, Robert (2014). *Robert Rich [RBMA Tokyo 2014 Lecture]*. Disponível em: <https://youtu.be/dTt-R5RYFfw>. Acedido em 31/10/2020.
- Ridley, Aaron (1995). Musical sympathies: The experience of expressive music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1), 49-57.
- Rietveld, Hillegonda C. (2010). Trans-Europa Express: Tracing the Trance Machine. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop*. (pp. 214-230). New York: Continuum.
- Rietveld, Hillegonda C. (2016). *Lovely Bones: Ambient music and the uncanny in leitmotiv and underscore*. London: Bloomsbury Academic.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodgers, Tara (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke: Duke University Press.
- Roeder, John (2003). Beat-class modulation in Steve Reich's music. *Music Theory Spectrum*, 25(2), 275-304.
- Roquet, P. (2009). *Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue*. *Journal of Popular Music Studies*, 21(4), 364-383.
- Roquet, Paul (2012). *Atmosphere as culture: Ambient media and postindustrial Japan*. Berkeley: UC Berkeley.
- Roquet, Paul (2016). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saunders, James (ed.). (2017). *The Ashgate research companion to experimental music*. London: Routledge.
- Savage, Jon (2011). *Machine Soul: Une histoire de la techno*. Paris: Allia.
- Schafer, R. Murray (2001). Music and the soundscape. In Rothenberg, David, & Ulvaeus, Marta (Eds.). *The book of music and nature: An anthology of sounds, words, thoughts* (pp. 58-68). Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Schiller, Melanie (2014). "Fun Fun Fun on the Autobahn": Kraftwerk Challenging Germanness. *Popular Music and Society*, 37(5), 618-637.
- Schwartz, Elliott (1975). *Electronic music: a listener's guide*. New York: Praeger Publishers.
- Schwarz, K. Robert (1980). *Steve Reich: Music as a gradual process: Part I*. *Perspectives of New Music*, 19(1/2) (Autumn, 1980 - Summer, 1981), 373-392.
- Schwarz, K. Robert (1981). *Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II*. *Perspectives of New Music*, 225-286.
- Schwering, Gregor (2018). Surrounding influence. In Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Maeder, Dominik & Heilmann, Till A. (Eds.). *Ambient* (pp.3-23). Wiesbaden: Springer.

- Scruton, Roger (1976). Representation in music. *Philosophy*, 51(197), 273-287.
- Seago, Alex (2004). The "Kraftwerk-Effekt": Transatlantic circulation, global networks and contemporary pop music. *Atlantic Studies*, 1(1), 85-106.
- Sheppard, D. (2008). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno*. London: Orion.
- Sherburne, P. (2001). *Organised Sound*. 6:171-176. Cambridge University Press.
- Sitsky, Larry (2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- Snee, Brian J. (2005). The spirit and the flesh: The rhetorical nature of The Last Temptation of Christ. *Journal of Media and Religion*, 4(1), 45-61.
- Strachan, Robert (2010). Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic Music. *Trans - Revista Transcultural de Música*, (14), 1-10.
- Stubbs, David (2015). *Future Days: Krautrock and the Birth of a Revolutionary New Music*. Brooklyn: Melville House.
- Stubbs, David (2018). *Mars by 1980: The Story of Electronic Music*. London: Faber & Faber.
- Stump, Paul (1997). *Digital Gothic: A Critical Discography of Tangerine Dream*. Trowbridge: SAF Publishing.
- Sylvan, Robin (2002). *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*. New York: New York University Press.
- Szabo, Victor (2015). *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*. Virginia: University of Virginia.
- Szabo, Victor (2017). Unsettling Brian Eno's Music for Airports. *Twentieth-Century Music*, 14(2), 305-333.
- Tamm, Eric (1995). *Brian Eno: His music and the vertical color of sound*. New York: Da Capo Press.
- Tan, Kynan (2010). *The analysis of composition techniques in utp_: synthetic composition for electroacoustic ensembles*. Honours Dissertation, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University.
- Tandt, Christophe D. (2004). From craft to corporate interfacing: rock musicianship in the age of music television and computer-programmed music. *Popular Music and Society*, 27 (2), 139-160.
- Thaemlitz, Terre (2003). Globule of Non-Standard: An Attempted Clarification of Globular Identity Politics in Japanese Electronic "Sightseeing Music". *Organised Sound*, 8(1), 97-107.
- Till, Rupert (2017). Ambient music. In Partridge, Christopher & Moberg, Marcus (Eds.). *The Bloomsbury handbook of religion and popular music* (pp. 327-337). London: Bloomsbury Publishing.
- 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.
- Tout, Errol (2010). *Spatial representation in architecture: spatial communication through the use of sound*. Melbourne: RMIT University Australia.
- Trigg, Dylan (2006). Furniture Music, Hotel Lobbies, and Banality: Can We Speak of a Disinterested Space?. *Space and Culture*, 9 (4), 418-428.
- Turner, Rhys S. (2004). *Etherscapes: Massless, Elastic, Technology and Control*. Sidney: University of Sydney.
- Velescu, Iliana (2015). Ambient music. *Învățăământ, Cercetare, Creație*, 1(1), 112-117.
- Warner, Daniel (2017). *Live Wires: A history of electronic music*. London: Reaktion Books.
- Weidenbaum, Marc (2014). *Selected Ambient Works Volume II (Aphex Twin)*. New York: Bloomsbury Press.
- Wilkinson, Scott (1989). Microtonal Musings. *Music Technology*, Aug, 68-71.
- Wolf, Luise (2020). Selbst und Selbstverlust im Sound. *Wissen im Klang: Neue Wege der Musikästhetik*, 45, 95.
- Yoshimoto, Midori (2008). From Space to Environment: the origins of Kankyō and the emergence of intermedia art in Japan. *Art Journal*, 67(3), 24-45.
- Ziegler, Robert & Christie, Ian (2018). Music Structuring Narrative – A Dialogue. In Christie, Ian & Oever, Annie van den (Eds.). *Stories* (pp. 193-198). Amsterdam: Amsterdam University Press.

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: da profundidade sonora aos imaginários da mente I. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 55-82. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a3

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UM RECORTE SOBRE A SUA OBRA

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. A CLIPPING OF HIS WORK

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UNE COUPURE DE SON ŒUVRE

ALELUIA, MATEUS ALELUIA. UN RECORTE DE SU OBRA

Yatan Alves

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

RESUMO: ‘Seu’ Mateus - como é chamado respeitosamente por muitos no Brasil - é uma das alcunhas de Mateus Aleluia, artista, cantor, compositor e músico baiano de grande importância na cena musical afro atual (Brasil). ‘Seu’ Mateus tem sua obra artística atravessada por suas vivências religiosas de matrizes africanas, iniciada ao lado de seus companheiros no trio musical Os Tingoãs, entre as décadas 1960 e 1970, e continuada em carreira solo dos anos 2010 até à atualidade. Este artigo, apoiando-se em uma metodologia qualitativa, busca incidir sobre traços da vida e obra de Mateus Aleluia, de modo a permitir a identificação do hibridismo presente nos processos de identitarismo referente à musicalidade criada por este artista brasileiro e a importância de sua obra para compreensão da reconstrução cultural diaspórica na qual este artista está inserido.

Palavras-chave: música afro; transcendentalidade negra; hibridismos; diáspora negra; cenas musicais.

ABSTRACT: ‘Seu’ Mateus - as he is respectfully called by many in Brazil - is one of the nicknames of Mateus Aleluia, a Bahian artist, singer, songwriter and musician of great importance in the current Afro music scene (Brazil). ‘Seu’ Mateus has his artistic work crossed by his religious experiences of African origins, started alongside his companions in the musical trio Os Tingoãs, between the 1960s and 1970s, and continued in a solo career from the 2010s to the present. This article, based on a qualitative methodology, seeks to focus on traces of the life and work of Mateus Aleluia, in order to allow the identification of the hybridism present in the processes of identity related to the musicality created by this Brazilian artist and the importance of his work for understanding the diasporic cultural reconstruction in which this artist is inserted.

Keywords: afro music; black transcendentality; hybridism; black diaspora; music scenes.

RÉSUMÉ: ‘Seu’ Mateus - comme beaucoup l'appellent respectueusement au Brésil - est l'un des surnoms de Mateus Aleluia, un artiste, chanteur, auteur-compositeur et musicien bahianais d'une grande importance sur la scène musicale afro actuelle (Brésil). ‘Seu’ Mateus a son travail artistique traversé par ses expériences religieuses d'origine africaine, débuté aux côtés de ses compagnons dans le trio musical Os Tingoãs, entre les années 1960 et 1970, et poursuivi dans une carrière solo des années 2010 à nos jours. Cet article, basé sur une méthodologie qualitative, cherche à se concentrer sur les traces de la vie et de l'œuvre de Mateus Aleluia, afin de permettre l'identification de l'hybridité présente dans les processus identitaires liés à la musicalité créée par cet artiste brésilien et l'importance de son travail pour comprendre la reconstruction culturelle diasporique dans laquelle cet artiste s'est inséré.

Mots-clés: musique afro; transcendance noire; hybridisme; diaspora noire; scènes musicales.

RESUMEN: ‘Seu’ Mateus - como lo llaman respetuosamente muchos en Brasil - es uno de los apodos de Mateus Aleluia, un artista, cantante, compositor y músico bahiano de gran importancia en la escena musical afro actual (Brasil). ‘Seu’ Mateus tiene su obra artística atravesada por sus experiencias religiosas de origen africano, iniciada junto a sus compañeros en el trío musical Os Tingoãs, entre las décadas de 1960 y 1970, y continuada en una carrera en solitario desde la década de 2010 hasta la actualidad. Este artículo, basado en una metodología cualitativa, busca centrarse en las huellas de la vida y obra de Mateus Aleluia, para permitir la identificación del hibridismo presente en los procesos de identidad relacionados con la musicalidad creada por este artista brasileño y la importancia de su obra, para comprender la reconstrucción cultural diaspórica en la que se inserta este artista.

Palabras-clave: música afro; transcendentalidad negra; hibridismo; diáspora negra; escenas musicales.

1. Uma entrada

Neste artigo, procuramos apresentar a figura de Mateus Aleluia, seus traços biográficos, face à importância de sua vivência religiosa performaticamente apresentada em sua obra musical: inicialmente, junto ao trio Os Tincoãs, principalmente entre as décadas 1960 e 1970 na cidade de Cachoeira situada no Recôncavo da Bahia; e posteriormente, nos anos 2010, seguindo uma carreira solo. Esta incursão possibilitará, assim, a identificação do hibridismo presente nos processos de identitarismo referente à musicalidade criada por Mateus Aleluia a partir da união entre a música sacro barroca e a música popular oriunda do Candomblé. O aporte teórico no âmbito da sociologia (e dos estudos culturais) se apoiará nos trabalhos de Elias (1994), DeNora (2003), Frith (1997) e Hall (1996). A referência da obra de Norbert Elias e Tia DeNora faz-se interessante neste contexto devido à vinculação teórico-epistemológico que os autores propõem em discutir os aspectos **biográficos de um artista, incluindo seu ambiente cotidiano “pessoas, locais, etc.”** e como essa realidade perpassa a criatividade e conseqüentemente a sua obra artística; simultaneamente, o labor de Frith mostra-nos, neste âmbito, que o campo musical é dotado de significado, avaliado e delimitado; o trabalho de Stuart Hall se adequa e contribui com a proposta deste artigo no que diz respeito aos caminhos da diáspora que a obra artística de Aleluia conhece e expressa.

Assim, temos como objetivos específicos apresentar o artista Mateus Aleluia, seus aspectos biográficos, seu ingresso e o conseqüente impacto causado no trio musical Os Tincoãs; e, simultaneamente, explicitar o posicionamento do artista Mateus Aleluia face sua carreira solo, apresentando sua criação/oferta expressa no lançamento de suas últimas produções fonográficas, que permitirá identificar as demandas identitárias do artista a partir dos gêneros musicais e pelos processos ligados à religiosidade, assim como caracterizar o hibridismo vivenciado e criado pelo artista Mateus Aleluia.

2. Uma abordagem

A maior justificação para a escrita deste artigo centra-se na ausência (e incipiência) de material acadêmico produzido sobre o artista Mateus Aleluia e seus contributos artísticos no que se refere a produção musical brasileira, circunscrita principalmente no espaço geográfico do Recôncavo da Bahia. Após pesquisa nas bases de dados da Biblioteca Central da FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto -, e também através da ferramenta virtual Google Scholar/Google Acadêmico, foi possível identificar produções acadêmicas que traziam referências sobre o artista Mateus Aleluia, porém pouco reveladoras no que se refere a sua criação artística e a realidade adjacente a esta produção nos campos baiano e brasileiro. Dada a impossibilidade deste artigo alcançar uma dimensão empírica e a escassa bibliografia produzida, far-se-á importante a utilização da plataforma *YouTube* para que sejam

realizadas análises de algumas entrevistas realizadas pelo artista Mateus Aleluia e que podem ser acedidas livremente.

A pesquisa centrada na figura do artista Mateus Aleluia atravessará o campo da religiosidade de matriz africana, especificamente o Candomblé, as influências musicais que são sensíveis a sua criação, assim como o projeto, claramente de natureza híbrida, que ele cria inicialmente no seio do trio musical Os Tinoãs e posteriormente dá seguimento de modo solitário ao unir a música erudita de Cachoeira, nomeadamente a música sacro-barroca, e a música e rítmica popular oriunda dos ritos do Candomblé, permitindo e justificando que neste texto seja abordada a manifestação híbrida brasileira produzida por Mateus Aleluia nas décadas 1960-1970 e 2010-2020. Enfim, seguiremos de perto Guerra (2017, 2021a, 2022a, 2022b) quando esta autora constata que existe uma clara relação entre a música popular e o texto escrito. Quando pensamos numa música, imediatamente pensamos na sua letra, no que significa, etc. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los como separados da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da performance artística (Guerra, 2021b; Guerra & Alvarez-Cueva, 2021; Guerra et al., 2021).

Em termos metodológicos, este trabalho, para além de incidir nas músicas – nomeadamente da canção “Olorum” -, assenta numa exploração metodológica, de carácter qualitativo, dos discursos de entrevista patentes em vídeos do *YouTube* do protagonista-artista Mateus Aleluia. Procura-se, desta forma, compreender o complexo processo de reconstrução da identidade coletiva de Mateus e sua relação com a sua prática artística ao longo das décadas. Aqui, subjaz o princípio da importância de dar conta como as identidades podem ser construídas a partir das experiências vividas e seus artefactos. De forma complementar, também recorreremos a um périplo visual pela obra de Mateus evidenciando a materialidade sónica recomposta das suas memórias, mas também da sociedade em que se insere.

Optando por um recorte qualitativo de abordagem, submetemos discursos e obras a uma análise categorial de discurso de âmbito temático, desvelando significados através dos conteúdos artísticos. E esta opção é tão mais pertinente quanto a recente década tenha sido aquela em que surgiu o maior número de conteúdos artísticos marcados pela mensagem política, pela ideologia, pela reivindicação e pela resistência face a sistemas opressores e normativos (Guerra, 2020a; Lovesey, 2017). A ideia de que a arte está ao serviço das configurações sociais é, cada vez mais, elemento estrutural das identidades que mapeiam as sociedades contemporâneas (Elias, 1994).

3. Mateus Aleluia numa encruzilhada translocal

Pode-se aqui evocar Canclini (2015) quando apresenta a diferença entre a nova modernidade perceptível no hemisfério norte e àquela constituída nos países latino-

americanos onde se pode identificar o resultado da “sedimentação, justaposição e entrecruzamento das tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações educativas e comunicacionais modernas” (2015: 73). Neste sentido, pode-se apontar que existiram tentativas de reservar um perfil moderno em relação à cultura de elite, mantendo as raízes indígenas e coloniais nos setores populares, porém “uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais” (2015: 73). Canclini (2015) percebe como, na América Latina, em países “onde a história étnica e grande parte das tradições foram arrasadas” (2015: 80), e neste sentido utiliza-se da Argentina como exemplo, os artistas que baseiam suas obras nos modelos europeus não imitam simplesmente as estéticas europeias e nem desnacionalizam a própria cultura.

Canclini (2015) ressalta ainda como o modernismo cultural “em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional” (2015: 81), utiliza-se então do exemplo da “brasilianidade” como a preocupação mais intensa das vanguardas dos anos 1920, ou dos movimentos culturais pós-revolução mexicana que realizaram um trabalho “modernizador e de desenvolvimento nacional autônomo” (2015: 81). Na perspectiva de Ferretti (2014), a preferência, dada por Canclini, ao termo ‘hibridação’ em sua obra se dá principalmente pelo autor considerar que o termo ‘sincretismo’ filia-se preferencialmente a fusões de caráter religioso ou movimentos simbólicos tradicionais, neste sentido Ferretti (2014) percebe que a obra de Canclini é bem aceita pelos pesquisadores das artes visuais, de cultura popular e de cultura de massas por destacar a interação crescente entre o culto, o popular e o massivo. No âmbito desta “brasilianidade”, desta hibridação, pode-se encontrar o artista Mateus Aleluia e sua obra artística que nasce e se desenvolve com uma íntima ligação com os aspetos da construção de uma identidade, identidade esta que é negra oriunda de África e permeada no Brasil, nas terras baianas que é o caso de Mateus Aleluia.

Para melhor compreensão do espaço geográfico onde Mateus Aleluia está inserido e a conexão com sua trajetória de vida e artística, faz-se interessante visitar os contributos de Santos (2009) sobre as questões de ordem cultural e religiosa na cidade de Cachoeira, perpassando pelos processos de construção de identidade vetorizados pela cultura e pela religiosidade. Mesmo nos longos anos, na verdade décadas, que seguiram à proclamação da Independência da República, era perceptível o modo como as administrações locais buscavam operar por intermédio de determinações legais, no intuito de controlar a população negra, tanto livre quanto ainda escravizada, no sentido de disciplinar a circulação dos negros no espaço público. Como pode-se perceber a seguir:

“Foi o que ocorreu em 1822, na cidade de Cachoeira, com o crioulo Antônio que, durante “um lundu de pretos”, matou o também crioulo José Paixão, em frente a uma taverna. Antônio e José eram escravos, respetivamente, de Rodrigo Antônio Falcão e da viúva Maria Rosa Santa Rita. Na visão dos senhores, o acontecimento gerou um duplo prejuízo, afinal, um escravo foi

preso e o outro estava morto. Naquele mesmo ano, durante as lutas pela independência da Bahia, os Conselheiros Interinos de Governo estabelecidos em Cachoeira recomendaram às autoridades policiais do Recôncavo que impedissem “severamente” as reuniões de escravos “a pretexto de funções, ou tabaques, e vigiando muito escrupulosamente sobre a conduta dos mesmos.” (Santos, 2009: 47).

Apesar dessas determinações na cidade natal de Mateus Aleluia datarem do período da Independência, Santos (2009) aponta que “da resolução de 25 de fevereiro de 1831 à de 10 de julho de 1889, as proibições foram mantidas com o intuito de não consentir ajuntamentos de escravos, lundus, vozerias, batuques, danças de pretos, alaridos e sambas” (2009: 47). Estas passagens contribuem também para reafirmar o pensamento de Dias (2013) ao tratar do processo de formação do Candomblé, pois não é possível ignorar como este foi um processo marcado pelo trauma cultural devido ao desenraizamento inerentemente ligado à emigração que foi forçada pela escravatura. A partir disso aponta que toda e qualquer transformação identitária nada mais é que uma resposta a um estímulo externo e “resulta numa seleção de produtos culturais em função da práxis grupal e individual” (2013: 206). Lühning (1990) por sua vez deslocará para a discussão como no Candomblé a música exerce um papel fulcral, sendo demasiadamente importante à ritualística, seja para a apresentação dos orixás onde a música é cantada e dançada ou seja para a preparação das festas públicas, onde a música é somente cantada, ultrapassando o espaço consagrado somente à religião, quando a partir do ritual sagrado faz a conexão com o que é dito profano e alcança também a vida cotidiana, sentimento que é também expresso por Mateus Aleluia em sua obra artística.

Um outro e último ponto importante a se pensar, a partir da vida do artista Mateus Aleluia, é a questão das três diásporas que Guerreiro (2009) distingue em seu trabalho com maestria. Ao apresentar a primeira diáspora como aquela que se deu pela via da escravidão, sistematizada pelos deslocamentos históricos do tráfico negreiro e o retorno de ex-escravizados para o continente africano, seguido da segunda diáspora, decorrente dos deslocamentos voluntários, e encerrando com a terceira diáspora.

A Terceira Diáspora trata da atualidade das culturas negras e percorre o repertório das cidades atlânticas em diversas formas de narrativas para reconhecer o circuito de comunicação que permite o deslocamento de ideias, atitudes, sons, imagens, modas, ideologias – aqui chamado de terceira diáspora, uma via tecnológica-digital que permite o deslocamento de signos culturais. (Guerreiro, 2009: 2).

Mateus insere-se na lógica da terceira diáspora, marcada pelo deslocamento de signos provocado pelo circuito de informação tecnológico e eletrônico, que Mateus participa principalmente na fase de sua carreira solo, expresso nos discos, filmes, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias, etc. Segundo Guerreiro essa terceira diáspora “é uma visão que investe no circuito de comunicação da diáspora negra que se tornou possível com a globalização eletrônica digital e coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, Nova Iorque, Nova Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra ■ Yatan Alves [87]

Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, etc.” (2009: 2) e naturalmente a cidade de Cachoeira no Recôncavo baiano não ficaria fora deste circuito. Destarte a identidade de diáspora, viva na figura e expressão artística de Aleluia, apoia-se principalmente no pensamento do sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, pois:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (Hall, 1996: 75).

4. Aleluia, “seu” Mateus!

Com auxílio do teórico-metodológico desenvolvido no presente artigo ir-se-á produzir uma análise sobre excertos seletivos de algumas entrevistas que o artista Mateus Aleluia concedeu nos últimos anos de sua carreira e estão dispostas na plataforma digital *YouTube*, seguindo a ordem de apresentação de um périplo visual que tem por objetivo apresentar um pouco sobre o artista, cantor, compositor e músico baiano Mateus Aleluia, composto por fotos que apresentarão a materialização da obra deste artista a partir das capas de seus discos, juntamente ao trio musical Os Tingoões e em carreira solo. Haverá igualmente a análise da canção intitulada “Olorum” de sua própria autoria.

A escolha de realizar um percurso sobre a obra de Mateus Aleluia fazendo uso das capas de seus discos têm uma dimensão estritamente atual e apoia-se principalmente no trabalho de Campos (2010), que aponta para as profundas transformações no âmbito das sociedades que vem acontecendo nos últimos anos, possuindo um traço marcante vinculado à visualidade que é o domínio da imagem e do visual que faz surgir o que o autor considera serem sociedades “ocularcêntricas”. O surgimento dessas sociedades está imerso na dinâmica de transição para uma nova ‘cultura visual’, que de acordo com Campos (2010) dá-se principalmente por intermédio da articulação entre o processo de globalização e a crescente tecnologização das sociedades. As imagens sofrem transformações a partir da expansão tecnológica e de linguagens visuais e audiovisuais decorrentes do processo de globalização, essas transformações permitiram que a imagem se tornasse em um “signo primordial no contacto intercultural”, que se verifica neste périplo no que se refere à obra de Mateus Aleluia. A crescente tecnologização das sociedades é de fundamental importância no que diz respeito à ampliação das gramáticas visuais e audiovisuais ao longo do século XX e XXI (Guerra, 2020b).

Straw (2009: 86-87) ao tratar dos CDs aponta que uma das grandes alterações que surgem com estes é a introdução do seu caráter portátil, sendo percebido ao longo das décadas 1980 e 1990, com o surgimento do Discman, dos computadores portáteis e da incorporação de leitores de CD nos automóveis, o tracejar de uma

desmaterialização não somente do processo de audição, mas acrescentando contributos face a relação que os ouvintes estabeleciam com os discos físicos e suas respectivas embalagens. Para Straw (2009) é com a disseminação global da prática de gravação dos CD-R, que se popularizou em meados dos anos 1990, que há o apogeu da desmaterialização da música, pois isto permitia que os ouvintes gravassem, de modo simplificado e econômico, os conteúdos áudios que lhes interessasse.

Destarte os consumidores de música haveriam de assumir uma atitude de desvalorização relativamente à importância das capas e dos elementos gráficos e visuais sui generis, dos *booklets* contendo diversa informação visual e textual complementar aos discos propriamente ditos. Levando-se em consideração que nas sociedades contemporâneas os discos não são físicos, vê-se a concretização do processo de desmaterialização dos discos e CDs, o que acaba por conferir às capas dos discos uma maior importância visual e representativa, contrariando assim o que fora exposto por Straw anteriormente.



Figura 1: Capa do disco de 1973



Figura 2: Capa do disco de 1976

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2371690-Os-Tinco%C3%A3s.



Figura 3: Capa do disco de 1977



Figura 4: Capa do disco de 1978

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2371690-Os-Tinco%C3%A3s.



Figura 5: Capa do disco de 1982

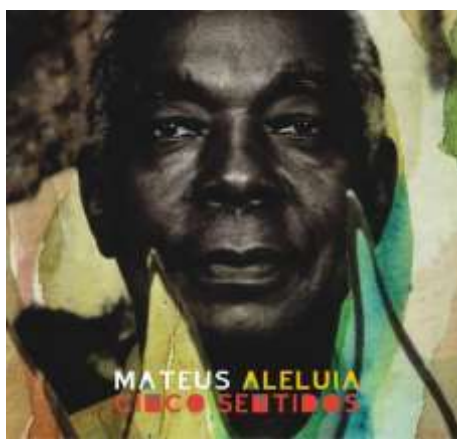


Figura 6: Capa do disco de 2010

Fonte: abril 15, 2022 de: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/3202290-Mateus-Aleluia.

Mateus Aleluia é um artista da africanidade baiana, nascido em 1943 na cidade do interior de Cachoeira - BA. Cachoeira, situado no Recôncavo Baiano, é a terra natal de Mateus Aleluia, um território marcado pela forte presença de afrodescendentes (Santos, 2009), espaço dinâmico e híbrido em suas manifestações artísticas culturais, que expressam a “brasilianidade” como pensou Canclini (2015). Desde a tenra idade Mateus viveu imerso em um território que agregava aspetos que remontavam às origens africanas através das rodas de sambas e terreiros de candomblé e aspetos barrocos de origem lusitana presentes principalmente na música sacra da Igreja Católica.

Mais do que um ambiente que poderia ser dito sincrético, Mateus viveu em um território híbrido (Ferretti, 2014) dada as configurações sociais e políticas que marcaram sua juventude, onde devido a predominância e obrigatoriedade de se seguir a tradição católica existia a perseguição aos ritos e cerimônias de origens africanas, tão logo os vértices da criação/oferta de Mateus Aleluia são atravessados pela música sacra que aprendia e cantava à luz do dia na igreja de Cachoeira e pelos sons e ritmos dos cânticos dos candomblés, dos instrumentos africanos como os atabaques. Deste modo, o ingresso de Mateus no grupo musical Os Tincoãs, que até então tocava boleros e ritmos latinos, promove uma transformação no grupo que passa a criar a partir destas influências afro-barrocas. Na condição de membro do grupo musical Os Tincoãs, obteve sucesso entre as décadas 1960 e 1980, sobre o seu ingresso no trio musical Mateus expõe:

Vamos a isso, primeiramente é um prazer estar aqui falando para os seus ouvintes, para quem te segue, o pessoal que comunga né. É como diz “a família que reza unida permanece unida” e nós estamos aqui sempre em união. Em Cachoeira nós vivíamos a vida com ânsia de si mesma, assim nascemos nós os Tincoãs, já em fase digamos assim de adolescência os Tincoãs começaram a se organizar para poderem cantar assim como conjunto, nesse início eu não fazia parte eu era apenas um admirador. Eram Dadinho, Eraldo e Erivaldo, cantavam boleros. Gravaram o primeiro disco ‘Meu Último Bolero’ e foi realmente o último disco dos Tincoãs nessa fase. Em 72 Erivaldo deixou, eu entrei entusiasmado pelo próprio Erivaldo

e paulatinamente os Tingoãs começou a mudar a sua temática, a sua filosofia de mensagem através da música e passamos a cantar as coisas da terra, os pontos de candomblés, fazíamos adaptações, fazíamos releituras sem fugir muito da essência de cada ponto e do que ele queria dizer. (...) Aquelas canções lindas do candomblé, a gente traduzia as vezes conservando as células, primeiras delas, depois evoluindo, mas sempre num processo de observação. Nós começamos esse trabalho em meados de 63 tentando fazer releituras dos cânticos dos candomblés, das umbandas, essas coisas todas, as cantigas de roda que eram dos momentos de folguedos que era quando não estávamos no sacro, que nós estávamos no supostamente profano. Que dentro da cultura afro não existe profano e nem sacro, a vida se mistura. A vida é uma vida, essa coisa de sacro e profano já foi uma imposição de uma colonização religiosa para a gente. (Mateus Aleluia in Lucas Martins - Amigos do Axé, 2018, s/p).

Segundo Csermak (2020), nos anos de 1960 algumas bandas foram responsáveis por popularizar o bolero na cidade, sendo o grupo musical Os Tingoãs o mais célebre de toda a cidade de Cachoeira. O relato de Mateus Aleluia explicita que a partir do seu ingresso no grupo musical os Tingoãs a antiga temática dos boleros vai sendo abandonada paulatinamente e então o grupo vai se aproximando a temáticas mais voltadas à africanidade, afinal o que seriam “as coisas da terra” senão o legado africano agora do outro lado do oceano. Falcón (2008) em seu texto retrata Os Tingoãs como “um dos mais importantes grupos vocais negros do Brasil, difundindo na música brasileira uma identidade ímpar associada à ancestralidade africana. Mateus, Dadinho e Badu – a penúltima formação do grupo – divulgaram, nos anos 1970, no Brasil e na África, a sacralidade ancestral.” (2008: 16).

A inspiração oriunda dos terreiros de candomblé (Falcón, 2008) exerceu influência não somente na vida artística de Mateus e seu grupo musical, mas igualmente em suas vivências principalmente quando refere que na cultura afro não existe sacro e nem profano que se reflete no pensamento de Lühning que ao tratar do candomblé afirma que “a música tem também uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não-públicas: vimos que ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas.” (1990: 124), ou seja, como diz Mateus “a vida se mistura” e nesse sentido o culto vai envolvendo outros aspectos da vida como pode-se perceber quando Mateus fala do livro que trata sobre seu antigo grupo musical.

Na realidade é o livro né, que é o grande foco desse projeto. O livro tem o título ‘Nós os Tingoãs’, falando dos Tingoãs como um todo, mas focando principalmente a fase afro-ritualística dos Tingoãs, um bocado das raízes do candomblé. Tendo o candomblé como culto, o grande mantenedor de uma cultura, pois se temos uma cultura africana tão evidente, principalmente na Bahia deve-se isso ao culto do candomblé e esse livro ‘Nós os Tingoãs’ é um projeto com a minha narrativa, o projeto todo é com a supervisão de qualidade de texto vistoriada por mim para ver se realmente quem escreveu está obedecendo a tudo o que aconteceu. Acompanhando o livro tem três discos: Os Tingoãs de 1973, o Africanto dos Tingoãs de 1975 e vem Os Tingoãs 1977, os discos que mais... O grande público tem conhecimento. (Mateus Aleluia In Deguste Cultura, 2017, s/p).

As raízes geográficas e trans-geográficas que apontam para uma ancestralidade africana de Mateus se reafirmam quando este fala sobre sua terra natal.

Cachoeira fica no fundo da Bahia, fica no Recôncavo. A nossa grande cabeça do Recôncavo é Salvador e Cachoeira fica no entorno, no fundo, junto com Maragogipe, Santo Amaro, São Francisco do Conde e outras cidades, ela fica ali ao lado do rio Paraguaçu, na margem contrária está São Félix, ali é um vale o vale do Paraguaçu. Quais são as nossas influências? São espontâneas, naturais, aquilo era tudo terra de índio, né?! Nós chegamos, trazidos na condição que todos nós sabemos, não é?! Ali fomos plantados, então fomos trazidos como se fossemos trazidos por toda uma cultura barroca, pelo menos a título de pertença. Pertença que eu digo, de domínio, talvez nem fosse de pertença cultural porque o barroco a gente deduz que vem do barro, né?! Se vem do barro, vem **d'África, porque África é** o primeiro barro que nós conhecemos como existência, não é?! Então, trazidos pelo barroco aqui estávamos nós o afro, mas sobre o suporte ou sobre a hospedagem da cultura autóctone, do índio, então o afro-barroco é isso, essa união da cultura colonizadora com a cultura que estava sendo subjugada, que somos nós, entendeu? Mas tanto um como o outro hospedado na cultura do dono da terra e Cachoeira é isso, ela reuniu esses aspetos todos, uma já existia, que era cultura do índio que ali estava, veio o barroco, surgimos nós. Na realidade, o próprio colonizador só se estabeleceu culturalmente naquele espaço e em outros espaços do Brasil quando ele achava que tinha consolidado os seus interesses econômicos. Isso depois de 100-150 anos depois de que aqui ele chegou. (...) Nesses 100-150 anos já tinha se consolidado toda uma confraria da cultura do dono da terra, que também estava sendo oprimido, e a cultura afrodescendente que veio, do outro lado, já realmente subjugada e a gente percebe isso muito rapidamente na cultura de candomblé de caboclo e nós advogamos o princípio que a cultura vem do culto. Então o primeiro entrelace de cultura realmente brasileira, dado essa camaradagem forçada ou não, é a cultura do dono da terra, do índio com a cultura do negro, que é o candomblé de caboclo que representa muito bem, e a cultura dominante só veio se juntar a tudo isso a partir de mil **seiscentos 'e la vai fumaça', entendeu? E de uma forma bem proeminente** depois de 1808 quando a família real vem pra cá. Cachoeira fica no Vale do Paraguaçu, todos nós em cachoeira, não foi somente nós Os Tincoãs, não foi somente Mateus Aleluia. Nós sempre fomos ninados, pelos toques do rum, rumpi, lé e gan e ouvindo aquela cultura jeje-nago, quimbundo, bacongo, mandinga, todos aqueles cantos afro, somado a todos aqueles cantos indígenas. Foi assim que nós fomos criados. A noite toda sendo embalados por esse canto místico que nos deu os primeiros passos para a nossa musicalidade real. Pela manhã nós éramos despertados pelo sino da Igreja católica, lá pelas 07h00 da manhã era o órgão que entrava, já começava a missa e aquele órgão realmente não respeitava a casa, ele entrava por todos os cantos e todos nós gostávamos. (Mateus Aleluia In Rádio Inconfidência, 2019, s/p).

A experiência vivida na cidade do Recôncavo baiano se reflete em uma narrativa que remonta os contributos de Guerreiro (2009) no que diz respeito a primeira diáspora que os ancestrais de Mateus foram vítimas, ao serem constrangidos e obrigados a mudar de terra, de continente para servir propósitos alheios às suas próprias realidades. Dias (2013) tratando da constituição do Candomblé aponta que este se dá entre o século XVI e meados do século XVII, datando de um período de Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra ■ Yatan Alves [92]

intenso tráfico negreiro “resultante do desmantelamento do Império de *Òyó* das guerras de libertação e expansão do reino do Dahomé” (2013: 206). Dias (2013) ainda acrescenta que face aos processos de sincretismo e hibridação o Candomblé necessita de uma reconfiguração, (re)significação e reordenação em solo brasileiro, estando inclusivamente umbilicado às estruturas religiosas católicas devido a própria formação brasileira. Ao ser questionado sobre a importância do Brasil face a África, enquanto uma plataforma que preserva a memória africana, Mateus assevera:

Sim, sim. É uma parceria indiscutível né. Então eu acho que o Brasil para a África é como se fosse o local onde África na sua essência, os seus segredos vão ficar guardados até que o vendaval passe, você entendeu? África é assim, toda invadida, toda dividida, aquele mapa cor de rosa em 1889 e antes disso África era toda saqueada por tudo e por todos, não devastaram totalmente... Dizimaram a África cultural. A cultura de África ficou na parte recuada de África, a zona considerada a zona de asfalto, na **zona ‘civilizada’ de África todo mundo foi europeizado, todo mundo foi assimilado, assimilou a cultura europeia.** Então África trouxe para o Brasil, quando veio os escravos... Não eram escravos, eram povos escravizados, há uma diferença, aquele povo lá era livre e foram escravizados e transportados para cá. Vieram príncipes, vieram operários, vieram lavradores, vieram sacerdotes, vieram cientistas e trouxeram essas matrizes. O *religare*, porque o culto afinal de contas é que é o mantenedor da cultura. (Mateus Aleluia In Bianca Magela Melo, 2017).

Mateus mais uma vez reafirma que em sua conceção o culto é que mantém a cultura, sempre fazendo associações a sua própria realidade baiana, principalmente no que se refere a culinária, as cores, as vestes, os ritmos e musicalidade baiana, segundo Mateus tudo isso dá-se do modo que se conhece graças a existência do culto do candomblé, da resistência negra face a primeira grande diáspora (Guerreiro, 2009). Mateus ao falar dos escravizados que aportaram no litoral de todo território brasileiro lembra da heterogeneidade dos atores sociais que ali chegaram, ou seja, gente de toda parte do continente africano, de regiões, reinos, cultos e culturas distintas e nesse sentido ao se pensar no Candomblé pode-se perceber que este “está consideravelmente despido de um «essencialismo religioso» ou, noutros termos, de uma «pureza original», porquanto nem os padrões religiosos *Yorúbás* ao tempo da fundação do Candomblé eram já os mesmos de um século antes, nem o Candomblé resulta de uma única corrente religiosa, como já mencionado.” (Dias, 2013: 208). Essa heterogeneidade de origem afro, refletida na musicalidade principalmente, ao encontrar-se com o sacro-barroco lusitano presente nas manifestações musicais da Igreja Católica atravessam Mateus Aleluia que inclinado para sua ancestralidade consegue, junto aos Tincões, entoar um canto que conjugava de modo sincopado os cânticos de candomblé harmonizados nas estruturas sacro-barrocas.

Quando se mudou para Angola em 1983, e fixou morada ao ser convidado pelo governo angolano a fazer pesquisas culturais, ficou no continente africano até 2002, quando então regressou ao Brasil. No ano de 2010 Mateus Aleluia, lançou seu primeiro álbum solo abordando questões como a religiosidade africana e as diásporas, embora

com uma maturidade mais apurada. Em termos de mediação o próprio território do Recôncavo Baiano é fulcral para este processo na obra de Mateus Aleluia que atualmente conta com seus 77 anos e vive uma época onde a música foi desmaterializada e já não existem mais os discos de vinil ou mesmo os CDs, exigindo do artista a maleabilidade de lançar-se junto aos novos meios tecnológicos de propagação de música, como a Internet e seus artifícios como canais, blogs, redes sociais. Atualmente a procura artística relacionada a Mateus abrange não somente um público sénior, mas principalmente um público jovem que se identifica com a criação deste artista, que se envolvem pelas dinâmicas religiosas de matrizes africanas, pelas questões diaspóricas. Apesar da idade avançada, foi em tempos **pandémicos no ano 2020 que Mateus lançou seu disco intitulado ‘Olorum’** pela gravadora Selo Sesc, através de uma *live* onde, de acordo com *Folhapress* (2020), foi possível atingir um público de 25.000 pessoas tocando sozinho seu violão. Sobre seu disco Mateus reitera:

Ele saiu agora, mas ele é tão antigo quanto tudo né?! É como se diz “o profeta dizia: aquilo que é é o que já foi, aquilo que vai ser é o que está sendo e Deus não dá pés de conta do que já passou”, quer dizer não há nada de novo no meu trabalho. O trabalho que eu comecei juntamente com Dadinho, é um trabalho que eu faço hoje só, mas é como se ele estivesse, porque a filosofia é a mesma. Aquele princípio de junção, aquele princípio afro-barroco tendo como leme principal esse nosso êxodo, por cima do mar, esse mar que chamamos esse rio de sal, isso é muito importante. A nossa vinda para cá, esse nosso esquecimento, essa nossa lembrança, isso é muito importante para que a gente nunca esqueça a nossa vinda **d’África, para que por mais que nós envelheçamos e vamos esquecer coisas recentes, mas nunca vamos esquecer as coisas passadas que nos referendam e que realmente nos alimentam.** (Mateus Aleluia In GP-PensamentoNegroContemporâneo UFSB, 2020).

Como é possível perceber, Mateus Aleluia nunca abandonou o seu projeto artístico de ancestralidade, híbrido por natureza, que conjuga elementos distintos, advindos dos mais diversos espaços do continente africano e aportado no Brasil. Assentado no cruzamento da cultura diaspórica entre a cultura do autóctone, o índio que já estava no Brasil antes deste se tornar Brasil, a cultura afro dos povos escravizados e a cultura do colonizador (Guerra, 2013). Hall coloca que “nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um “povo uno”, quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real. Tal “unidade”, subjacente a todas as diferenças de superfície.”(1996: 68) que vai de encontro a experiência artística de Aleluia, que na fase septuagenária de sua vida se depara com a terceira diáspora no que se refere a atualidade das culturas **negras e tem imenso alcance “em diversas formas de narrativas para reconhecer o circuito de comunicação que permite o deslocamento de ideias, atitudes, sons, imagens, modas, ideologias – aqui chamado de terceira diáspora, uma via tecnológica-digital que permite o deslocamento de signos culturais.”** (Guerreiro,

2009: 2). Por fim seria interessante perceber o conteúdo da canção 'Olorum', que dá nome à última produção artística de Aleluia, e é de sua autoria.

Olorum
Sai do seu reino e vem nos ver
Olorum
Seu povo está cansado
Olorum
Sai do seu reino e vem nos ver
Olorum
Seu povo está cansado.

Andei céu, terra e mar a procurar meu bisavô
Quando saí para viajar minha mãe chorou
Pois minha família se perdeu na escravidão
Em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão
E de joelhos eu peço.

Olorum
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum)
Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum).

Andei céu, terra e mar a procurar meu bisavô
Quando saí pra viajar mamãe chorou
Pois minha família se perdeu na escravidão
Em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão
E de joelhos eu peço.

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum)
Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver
Olorum
Seu povo está cansado de sofrer
(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum).

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver

Olorum (Olorum)
Sai do seu reino e vem me ver

(Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum, êh, Olorum, êh)
Olorum
(Mateus Aleluia, 2020).

Claramente a letra construída por Mateus Aleluia traz a força da transcendentalidade negra, traçando uma história que para muitos sempre esteve perdida, não dita, inalcançável, esquecida. Provavelmente, a rutura com a memória interrompa os processos de identitarismo que na obra de Mateus se filia pelo vértice da religiosidade, sacralidade – profana (Guerra, 2023). Hall (1996) ao falar da sua falta de contato com o passado diz:

Nos meus tempos de criança, nas décadas de 1940 e 1950 [...] eu nunca ouvi ninguém se referir a si mesmo ou a qualquer outra pessoa como tendo **sido no passado, em algum tempo, de alguma forma, 'africano'**. Somente na década de 1970 foi que essa identidade afro-caribenha se tornou historicamente disponível para a grande maioria do povo jamaicano, em seu país e no exterior. [...] Essa profunda descoberta cultural [...] só pôde ser feita através do impacto na vida popular da revolução pós colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e da música reggae. (1996: 73).

Essa rutura com o passado sentida por Hall nas décadas 1940 e 1950 parece ser apresentada na canção de Aleluia de outro modo, agora, mais do que antes, imerso na terceira diáspora (Guerreiro, 2009) munido de ferramentas tecnológicas inseridas no mundo digital que permite a conexão imediata entre os continentes há a busca pelo bisavô, pelo ancestral, aquele que outrora se perdeu na escravidão e foi apagado da História. Hoje Mateus Aleluia cumpre com sua música e sua rítmica um verdadeiro sacerdócio, o resgate do *religare* que ele próprio já havia referido, onde atravessa com sua oferta/criação diversos públicos, com a mensagem diaspórica de que “em cada humano que eu encontrar, vejo um irmão”.

5. Uma saída

Ao longo deste trabalho, foi possível observar que Mateus Aleluia nunca abandonou o seu projeto artístico de ancestralidade de perfil marcadamente híbrido, na medida que conjuga elementos distintos, sobrevividos dos mais diversos espaços do continente africano e atracados no Brasil. Este trânsito centrou-se na intersecção da cultura diaspórica entre a cultura do autóctone, o índio que já estava no Brasil antes deste se tornar Brasil, a cultura afro dos povos escravizados e a cultura do colonizador. Essa reconstrução cultural diaspórica está na charneira da reconstrução identitária de Mateus e da sociedade em que se insere. Tal aponta para a terceira diáspora de Mateus no presente assente na cultura negra, nos quilombolas (Guerra, 2022).

Nesse contexto, deparamo-nos, através das suas canções, entrevistas e fonogramas, com narrativas permeadas pela diáspora, pela bricolage de diferentes elementos e símbolos culturais. Mateus Aleluia tira essas identidades da posição de invisibilidade social e cultural, pois *toma a palavra*: sujeito de enunciação das diásporas cruzadas que representa uma mudança da marginalização para o empoderamento. Aleluia, Mateus Aleluia!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campos, Ricardo (2010). Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia Problemas e Práticas*, 63, 113-137.
- Canclini, Nestor Garcia (2015). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Csermak, Caio (2020). *Reinventar a Roda. A circulação de samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- DeNora, Tia. (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dias, João Ferreira (2013). «Em Roma sê Romano» O Candomblé como adaptação criativa e hibridismo, nas origens e no séc. XXI; Bahia, Lisboa e Berlim. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n. 18-19, 205-216.
- Elias, Norbert (1994). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Falcón, Maria Bárbara Vieira (2008). *O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico*. (Dissertação de Mestrado) Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Ferretti, Sérgio (2014). Sincretismo e hibridismo na cultura popular. *Revista Pós Ciências Sociais*, v.11, n.º 21. Disponível em <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/2867/2686>
- Frith, Simon (1997). Music and identity. In Hall, Stuart & Gay, Paul du (Orgs.). *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). Londres: Sage Publications.
- Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, Paula (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 508-520.
- Guerra, Paula (2020a). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31.
- Guerra, Paula (2020b). Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio Revista de Estudos Em Educação*, 22(2), 431-453.
- Guerra, Paula (2021a). Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, n. 33, 171-197.
- Guerra, Paula (2021b). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, Paula. (2022). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, Resistência e Política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), 1-26, DOI: 10.11606/1678-9857.ra.2022.197977
- Guerra, Paula (2023). Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90*, vol. 29, 1-15, DOI 10.22456/1983-201X.120373.
- 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, DOI 10.15847/cct.23453.
- Guerra, Paula; Turner, Elizabeth & Feixa, Carles (2021). 'People Have the Power': Songs of Resistance in Late Modernity. *Cidades, Comunidades e Territórios*. Autumn Special Issue (Oct/2021), i - v, DOI 10.15847/cct.25611.
- Guerreiro, Goli (2009). *Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. VENE CULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Faculdade de Comunicação. Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Hall, Stuart (1996). Identidade cultural e diáspora. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Número 24, 68-74.

- Lovesey, Oliver (2017). Decolonizing the ear: Introduction to 'popular music and the postcolonial'. *Popular Music and Society*, 40(1), 1-4.
- Lühning, Angela (1990). Música: coração do candomblé. *Revista USP*, (7), 115-124.
- Santos, Edmar Ferreira (2009). *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador da Bahia: EDUFBA.
- Straw, Will (2009). In Memoriam. The Music CD and Its Ends. *Design and Culture*, Volume 1, Issue 1, 79-92.

VÍDEOS E MÍDIA IMPRESSA

- Bianca Magela Melo (2017, setembro, 06). *Mateus Aleluia no Retratos de Artista em BH (1/3)* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=urTtxHQ7zio&list=WL&index=20&ab_channel=BiancaMagelaMelo
- Deguste Cultura. (2017, dezembro, 13) [Deguste por Ai] *Mateus Aleluia - 24.11.2017* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=CqoOSAVHf24&list=WL&index=16&ab_channel=DegusteCultura2.
- Folhapress (2020, julho, 31). Mestre da sonoridade africana, Mateus Aleluia leva os terreiros a seu novo disco. *Folhapress*. Acedido em <https://www.folhape.com.br/cultura/mestre-da-sonoridade-africana-mateus-aleluia-leva-os-terreiros-a-seu/149232/>.
- GP-PensamentoNegroContemporâneo UFSB (2020, novembro, 16) *Mateus Aleluia - Música, ancestralidade e letramento* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=waVgtEJeqWs&list=WL&index=4&ab_channel=NovembroNegroUFSB
- Lucas Martins- Amigos do Axé (2018, setembro, 10). *Pai Paulinho e Mateus Aleluia!!!!* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=O1wOD_SHTu0&list=WL&index=26&ab_channel=LucasMartins-AmigosdoAx%C3%A9.
- Rádio Inconfidência (2019, maio, 06). *Mateus Aleluia | Casa Aberta* [Arquivo de vídeo]. *YouTube*. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=b2oqdeuzo5A&list=WL&index=9&ab_channel=R%C3%A1dioInconfid%C3%Aancia.

Yatan Alves. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Cariri. Portugal/Brasil. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: yatanalves17@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3049-485X>.

Receção: 10-06-2021

Aprovação: 20-01-2022

Citação:

Alves, Yatan (2022). Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 83-98. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a4

VIDA E MORTE NAS PINTURAS DE NATUREZA-MORTA DO SÉCULO XVII HOLANDÊS

LIFE AND DEATH IN STILL LIFE PAINTINGS FROM THE DUTCH XVII CENTURY

LA VIE ET LA MORT DANS LES NATURES MORTES DU XVII SIÈCLE NÉERLANDAIS

VIDA Y MUERTE EN LOS CUADROS DE NATURALEZA-MUERTA DEL SIGLO XVII HOLANDES

Vanessa Beatriz Bertulucce

Museu de Arte Sacra de São Paulo, Faculdade Casper Líbero Centro Universitário Assunção, São Paulo, Brasil

RESUMO: A proposta deste artigo é realizar algumas reflexões acerca de um tipo específico de arte que, em grande parte de sua história, ocupou-se de modo especial com as questões da morte e da transitoriedade da existência: as pinturas de natureza-morta, especialmente aquelas realizadas pelos holandeses do século XVII. Para tanto, é necessário refazer um percurso acerca da história deste gênero, para em seguida analisarmos as obras do período, e, nelas, visualizar os universos simbólicos que nos alertam para a brevidade da existência.

Palavras-chave: natureza-morta; pintura do século XVII; arte holandesa.

ABSTRACT: The purpose of this article is to make some reflections about a specific type of art that, in a large part of its history, was especially concerned with the issues of death and the transience of existence: still-life paintings, especially those made by the Dutch in the 17th century. For that, it is necessary to retrace a path about the history of this genre, to then analyze the works of the period, and, in them, visualize the symbolic universes that alert us to the brevity of existence.

Keywords: still life; 17th century painting; Dutch art.

RÉSUMÉ: Cet article se propose de réfléchir à un type d'art spécifique qui, dans la majeure partie de son histoire, s'est intéressé de manière particulière aux questions de la mort et du caractère transitoire de l'existence: les natures mortes, en particulier celles réalisées par les Hollandais au XVIIe siècle. Pour ce faire, il est nécessaire de retracer l'histoire de ce genre, pour ensuite analyser les **œuvres de l'époque et, en elles, visualiser les univers symboliques** qui nous alertent sur la brièveté de l'existence.

Mots-clés: nature morte; peinture du 17ème siècle; art hollandais.

RESUMEN: La propuesta de este artículo es hacer algunas reflexiones sobre un tipo específico de arte que, en la mayor parte de su historia, se ha preocupado de manera especial por los temas de la muerte y la transitoriedad de la existencia: las naturalezas muertas, especialmente las realizadas por los holandeses en el siglo XVII. Para ello, es necesario desandar la historia de este género, para luego analizar las obras de la época y, en ellas, visualizar los universos simbólicos que nos alertan sobre la brevedad de la existencia.

Palabras-clave: naturaleza-muerta; pintura del siglo XVII; arte holandés.

*Como a erva são os dias do homem,
Ele floresce como a flor do campo;
Basta que sopra o vento, desaparece,
e o lugar que ocupava não voltará a vê-lo*
Salmo 103:15-16

*Vita brevis,
ars longa,
occasio praeceps,
experimentum periculosum,
iudicium difficile. Hipócrates*

1. Introdução

“A arte é longa, e a vida é breve”. A criação de imagens, desde seus momentos chamados de pré-históricos, possui uma íntima relação com a captura e a preservação de um instante. Se, nos tempos de nossos antepassados, a principal motivação era a de “aprimorar” a força dos animais por meio dos desenhos parietais, o passar do tempo ampliou os propósitos, mas de certa forma, o homem continuou seduzido pela força da imagem em registrar um evento, uma moral, uma vitória, uma riqueza material. O caráter de permanência era considerado uma grande virtude da arte – ela supera a natureza e os homens. A arte cristaliza o momento fugaz, a fragilidade das flores, a pompa de uma coroação, a honra do cavaleiro, a dignidade do virtuoso, o rosado da face das crianças. A arte perdura a beleza da – e na – vida. Logo, a arte, de modo mais específico em alguns períodos de sua história, ao capturar um instante, ao mesmo tempo coloca o espectador não apenas diante de uma imagem a ser contemplada, mas também face a uma reflexão moral, religiosa, filosófica; transforma a experiência estética, a visualização de algo agradável, em apenas um aspecto, uma camada, uma faceta, de uma mensagem maior e mais profunda: a de que tudo e todos passarão. A arte nos lembra, portanto, de que a nossa existência, afinal, é breve.

Existiria uma presença latente da morte na arte? Se pensarmos que pinturas, edifícios, esculturas, desenhos, mosaicos e demais suportes sofrem a ação do tempo como nós, que envelhecem e que, sem a atenção e cuidado das instituições patrimoniais, dos restauradores e das atitudes dos indivíduos, perecem quase tão rapidamente quanto os homens, a resposta é afirmativa, ou seja, é vital o cuidado na preservação dos elementos materiais da arte. Mas existem “outras mortes”, mais sutis, ou mais exuberantes, na arte. São aquelas que se apresentam a nós nos temas representados, nas lições morais de cada época, nos simbolismos e nas iconografias, nas relações que os homens estabelecem com seus pertences, da qual a arte faz parte.

Os exemplos são inúmeros, complexos, vastos. Do desenho do bisão pré-histórico, passando ao imaginário medieval, das figurações até à arte abstrata e contemporânea, a morte está sempre lá, à espreita. Da mesma forma que nos

comovemos com a Pietà de Michelangelo, ou o Cristo Morto de Mantegna, podemos nos emocionar diante da imponência espiritual, das cores impassíveis, quase como deuses antigos, de Rothko. E o que dizer do crânio cravejado de diamantes do artista britânico Damien Hirst, obra de 2007, que tem como título For the Love of God (Pelo amor de Deus)? Todas estas obras nos conduzem a uma reflexão sobre o valor e o sentido da existência, sobre a brevidade da vida humana, e o que estamos fazendo com o nosso tempo. Algumas destas imagens, na arte, podem chocar; outras, confortam e nos trazem esperança.

Muito antes do termo “natureza-morta”, a representação de alimentos, flores e objetos de uso cotidiano já era comum. Podemos encontrá-la nas tumbas do antigo Egito, na enorme variedade dos vasos da antiga Grécia, e na pintura mural – em afrescos e mosaicos – das cidades romanas de Pompeia e Herculano: cestos com frutas, comidas e bebidas, ramalhetes, peixes e objetos de uso comum. Além de demonstrar os tipos de alimentos mais consumidos pelas classes abastadas de Roma, esta temática da pintura era um gesto de hospitalidade, um registro da mudança das estações e um sinal de celebração da vida. Ao longo do tempo a estas pinturas juntam-se outros significados, como, por exemplo, o de ser uma referência aos cinco sentidos.

A presença de pinturas de “natureza-morta”, bastante presente na antiguidade, retrai-se ao longo do tempo, ressurgindo somente no século XVI, para designar aquelas obras onde são representados arranjos de utensílios domésticos, alimentos, flores, e outros objetos, dispostos em uma mesa. A pintura de natureza-morta enquanto gênero próprio parece ter suas origens simultaneamente na Itália, norte da Europa e Espanha daquele período. Os pintores direcionaram sua atenção para as plantas, animais e objetos feitos pelo homem com especial cuidado, assim como os cientistas e filósofos naturais procuravam investigar o mundo visível através da investigação e observação. Apesar de ter sido considerado durante muito tempo como um “gênero menor” de pintura, a natureza-morta persiste até hoje, e nunca perdeu seu espaço: passeia desde Arcimboldo, que constrói rostos com flores, cascas e raízes, até Cézanne, que, por sua vez, abre o caminho para as pesquisas formais de Picasso, Braque e Gris, que utilizam o gênero para explorar todas as possibilidades plásticas; Morandi, De Chirico e Guignard são apenas poucos exemplos de artistas cujas estéticas não podem ser compreendidas de forma satisfatória se desconsiderarmos suas obras de natureza-morta.

2. Percursos, características e debates acerca das naturezas-mortas na pintura holandesa do século XVII

Nos Países Baixos, tal pintura desenvolveu-se como uma categoria autônoma a partir das últimas décadas do século XVI, e é nesta parte do globo que o gênero alcançou enorme popularidade e maestria. É desta região que surge o termo que designa estas

representações específicas: o termo em inglês *still life* deriva da palavra holandesa *stilleven* (que originalmente, conforme Schneider (2003), significava tão somente “objeto inanimado” ou “natureza imóvel”, um termo que passou a ser utilizado somente na segunda metade do século XVII), enquanto a maioria das línguas latinas utiliza termos bem próximos a “natureza-morta”: no italiano (*natura-morta*) e no francês (*nature-morte*) verificamos uma semelhança.

Para compreendermos porque este gênero específico de pintura ganhará força nesta região, associando-se fortemente com a simbologia religiosa, é necessário um breve olhar ao contexto histórico do período. A história dos Países Baixos, no século XVI, foi marcada por intranquilidades e agitações. Região dominada pelos Habsburgos, foi sob o domínio de Carlos V, então rei da Espanha, que ocorreu a separação entre as províncias do Norte (a Holanda Atual) e aquelas do Sul (atualmente a Bélgica), em decorrência da Reforma Protestante. Como a Coroa espanhola insistia na supressão da cisão religiosa, o Norte manifestou uma revolta aberta contra a dominação estrangeira, mantendo-se protestante. O Sul, por outro lado, permaneceu católico e sob domínio espanhol. É a partir destes eventos que se delineiam duas culturas com estéticas diferentes: a arte flamenga, católica, e a holandesa, protestante.

Poderíamos afirmar que, em decorrência deste período turbulento da história da região, a produção artística tivesse sido prejudicada, retraindo-se e sofrendo sérias consequências. Mas, curiosamente, o que testemunhamos é um panorama totalmente oposto. A cultura dos Países Baixos de meados do século XVI até metade do século XVII será conhecida como a “Era de Ouro”, um período pleno de avanços científicos, transformações econômicas, sociais e religiosas. A pintura de natureza-morta do período terminou por manifestar, em seus temas, todas as particularidades deste universo social. As obras deste gênero, visualmente exuberantes que para nós, hoje, podem parecer somente representações fascinantes de arranjos de flores, alimentos e objetos, permitindo que apreciemos as composições e representações quase “fotográficas” das telas. Entretanto, tal visão é apenas uma compreensão de superfície, e tais obras, aos poucos, desvelam ao olhar mais atento significados mais profundos. Aqui, torna-se necessária a reflexão sobre alguns aspectos sociais, religiosos e econômicos específicos.

Em primeiro lugar, a natureza-morta, juntamente com os outros gêneros característicos da pintura da região (retratos, paisagens, pintura de costumes), é um gênero de pintura que evidencia o impacto do mercado global do período, bem como uma configuração social que transforma o mercado das artes. Sabemos que o termo “Era de Ouro”, refere-se não somente a sua produção artística, mas principalmente a expansão comercial, ao avanço marítimo, e a classe média holandesa. Esta última possui especial importância na reconfiguração do universo artístico; uma vez que ocorre um declínio da população de nobres com a queda do poder monárquico

espanhol e da Igreja Católica, observamos a ascensão de uma classe mercantil forte, que cria um novo patronato nas artes: “a arte holandesa deve seu caráter classe média, sobretudo, ao fato de que deixou de estar vinculada à Igreja. As obras dos pintores holandeses serão vistas por toda a parte salvo em igrejas, e a pintura devocional inexistente no meio protestante” (Hauser, 1995: 482). O autor continua:

o destino da arte na Holanda não é decidido, portanto, pela Igreja, nem pelo monarca ou por uma sociedade cortesã, mas por uma classe média que adquire importância mais em consequência do grande número de membros abastados do que pela extraordinária riqueza dos indivíduos. O gosto particular da classe média nunca estivera antes (...) tão livre de todas as influências oficiais e públicas quanto na Holanda seiscentista, quando as encomendas de instituições tradicionais foram substituídas pelas de particulares (Hauser, 1995: 484).

Os eventos decorrentes da reforma reconfiguraram o mercado da arte. A prosperidade da população terminou por ocasionar uma popularidade das pinturas, conduzindo ao desenvolvimento de um grande mercado de quadros, chegando a uma superprodução. A natureza-morta recorda os homens da prosperidade de seu reinado, de sua comuna, de sua sociedade. No caso dos holandeses, havia um orgulho de sua riqueza e dos esforços que a produziam, o que fazia das pinturas uma manifestação destes aspectos. A natureza-morta, como a maioria das obras de arte holandesas, era geralmente vendida em mercados abertos ou por negociantes, ou pelos próprios artistas em seus estúdios, e raramente comissionadas; portanto, o pintor tinha uma autonomia para escolher os temas que desejasse. Alguns artistas alcançaram sucesso com este gênero em particular, como os holandeses Peter Claesz, Willem Kalf, Jan Davidsz de Heem, entre outros. Ambrosius Bosschaert especializou-se na pintura de flores e seu cunhado Balthasar van der Ast foi o pioneiro da pintura de conchas, bem como de arranjos florais; já Jacob Gillig produziu naturezas-mortas com representações de peixes. O gênero tornou-se tão popular que muito da técnica da pintura de natureza-morta foi expressa no tratado *Groot Schilderboek* editado em 1740 por Gerard de Lairesse, obra que detalhava os procedimentos para a produção da pintura, como arranjo, composição, harmonização, escolha dos materiais, pigmentos e pinceis, etc.

Logo, a pintura holandesa é uma arte de afirmação de uma nova configuração social, que adquire força pela sua independência. Este panorama foi o responsável por valorizar e legitimar gêneros como a natureza-morta como obras de suma importância social e religiosa. Como observa Hauser, trata-se de uma arte de profundos valores cotidianos:

A atitude em face do mundo (...) é isenta de distanciamento e baseia-se na experiência cotidiana – encara a realidade como algo que foi conquistado e é, portanto, familiar. É como se esta realidade estivesse sendo descoberta, apossada e povoada pela primeira vez. A arte está sumamente interessada nos bens e haveres do indivíduo, na família, na comunidade e

na nação: aposentos e pátios, a cidade e seus arredores, a paisagem local e os campos libertados e recuperados (Hauser, 1995: 483).

Em segundo lugar, a pintura de natureza morta, em termos formais, é uma amálgama do gosto científico da época, do caráter naturalista em seus aspectos formais e de componentes da estética barroca. A maioria dos holandeses manifesta um interesse pela experimentação e observação científicas, que iam desde a curiosidade *naïve* até pesquisas aprofundadas sobre a natureza. Muitos desenvolviam o gosto pelo colecionismo amador de espécies florais e animais, de coleta de conchas e minerais. Além disso, a maioria dos holandeses tinha como passatempo a prática cotidiana da horticultura, especialmente o cultivo da tulipa. Estas duas visões em relação às flores – como objeto estético e, como veremos, objeto religioso – acabaram por criar um sólido mercado para as pinturas de naturezas-mortas, uma vez que as imagens pintadas asseguram o prolongamento da experiência da natureza. O gosto pela botânica é imenso: os Países Baixos foram pioneiros nos estudos de botânica e nos desenhos científicos, tornando-se os mestres da ilustração de espécies da fauna e da flora, com a publicação de uma variedade de livros ilustrados que retratavam espécies animais e vegetais, frequentemente ilustrados à mão. Cabe aqui observar que é um holandês, Anton Van Leeuwenhoek, o inventor do microscópio, em meados do século XVI.

Todos estes aspectos colaboram para que a experiência sensorial da natureza morta dos séculos XVI e XVII fosse garantida por uma pintura fortemente engajada com a minúcia do detalhe, com o cuidado na representação das diferentes texturas, formas e cores das flores, do brilho do metal, da maciez de uma toalha. Desde o século X a pintura holandesa havia desenvolvido técnicas ilusionistas altamente desenvolvidas, que se apresentavam nos painéis e nas iluminuras dos manuscritos, em intrincadas representações de flores, insetos e objetos. Os artistas flamengos e holandeses reviveram a antiga tradição grega do *trompe l'oeil* particularmente a ideia da imitação da natureza ou *mimesis*, que chamavam de *bedriegertje* (“pequena fraude”). O aspecto realista das imagens responde a uma necessidade de prazer estético máximo: flores cuidadosamente pintadas enfeitam e alegrem ambientes durante um inverno rigoroso, por exemplo. A atenção aos detalhes e a exaustiva descrição das espécies é o que assegura a duração da natureza, e a vitória sobre o efêmero. Este cuidado formal, de uma acurácia botânica, científica (não nos esqueçamos que, antes da fotografia, as gravuras e pinturas são importantes formas de documentação, especialmente quando se trata do registro de novas terras, povos e espécies da fauna e flora), constrói a beleza natural graças ao cuidado aos detalhes.

A cor e a composição também são aspectos importantes associados com a observação e a minúcia científicas. Até a metade do século XVII, notamos nas pinturas um domínio de uma paleta reduzida de tons, com os marrons e castanhos dominando a cena. Ao contrário, nas obras de Jan Davidszoon de Heem (1606–1684),

suas cores vivas, sedosas e variadas auxiliam na obtenção de fascinantes efeitos *trompe l'oeil*. Algumas pinturas são construídas a partir de um esquema compositivo que dispõe os elementos de forma diagonal, oblonga, como se “derramassem” pelo espaço pictórico, num movimento de cornucópia; em outras telas, notamos a disposição dos elementos de modo horizontal, acompanhando a linearidade da mesa. Na maioria dos casos, a pintura de natureza-morta e de *vanitas* representa o espaço privado, com a luz a vir de um ponto privilegiado e específico, esbatendo nos objetos e ando-lhes, assim, sensações de volume e textura. Mas algumas destas pinturas desvelam um espaço aberto, como jardins, indícios de arquitetura, e paisagens.

A este caráter científico que se manifesta na pintura junta-se a estética de valores barrocos, tão em voga no século XVII. Um século antes já verificamos que os pintores nos Países Baixos estão preocupados em criar um repertório de temas que substituísse aqueles tradicionalmente católicos. É justamente sob a égide do barroco que a pintura alegórica, o uso da anamorfose e o género da natureza-morta ganham especial atenção:

As artes embebem-se de uma poética das mensagens ocultas, dos pensamentos cifrados; toda e qualquer coisa é portadora de sentido e de mensagens secretas que o homem pode decifrar (...). As iconologias barrocas ilustram a certeza de que existe um parentesco essencial entre o verbo e a imagem, parentesco no qual assenta a crença apaixonada numa interpenetrabilidade universal de todos os fenômenos naturais e artificiais (Prater, 1997:12).

Porém, na arte holandesa protestante, o barroco adquire outros tons. A tradição católica de decoração das igrejas com uso de imagens de santos e cenas bíblicas foi rejeitada pela Reforma, que passou a enfatizar a palavra escrita e oral. Nas pinturas, a iconografia cristã foi substituída pela alegoria e por temas de moderação e controle; são feitas alusões a estruturas religiosas, onde inexistem quaisquer tipos de representações de Cristo, Maria e os Apóstolos; é neste contexto que os holandeses recuperam e atualizam o universo do *memento mori*, principalmente no gênero da natureza-morta, utilizando todo o potencial alegórico que os subtemas do gênero podem proporcionar.

O barroco protestante, em suma, alia o aspecto simbólico com um formalismo naturalista, verificável nas naturezas-mortas do período. Hauser analisa:

(...) mais típico da arte holandesa do que a escolha de temas é o peculiar naturalismo por meio do qual se diferenciou não só do barroco europeu em geral, com suas atitudes heroicas, sua solenidade austera e frequentemente rígida, seu sensualismo impetuoso e exuberante, mas também de todos os estilos anteriores baseados na fidelidade à natureza. Pois não é apenas a simples, piedosa e reverente objetividade da representação, o mero empenho em retratar a vida em seu imediatismo, nas formas familiares, que cada espectador pode confirmar por si mesmo, o que dá a essa pintura a qualidade especial da verdade, mas a experiência

pessoal implícita em sua visão das coisas. (p. 484) O novo naturalismo de classe média é um estilo que tenta não só tornar visíveis as coisas espirituais, mas fazer de todas as coisas visíveis uma experiência espiritual (Hauser 1995: 483-484).

Por fim, é relevante lembrar que Caravaggio, pintor inserido no barroco da Contrarreforma exerceu considerável influência em vários artistas holandeses nos aspectos formais da pintura de natureza-morta: na própria Itália ele foi o responsável por tornar o gênero popular. Por volta de 1596 conclui seu *Cesto com frutos* (Biblioteca Ambrosiana, Milão). Se a cena, de fundo neutro, onde se precipita ao espectador uma cesta singela trançada, é econômica em seu conteúdo, o artista soube compensar este dado com o tom realista que lhe é próprio, oferecendo um deleite sensorial ao espectador, como observa Prater (1997:30): “Mediante esta intensificação formal e uma vista liberta de qualquer conteúdo alegórico, este objeto trivial assume uma monumentalidade insuspeita, que só a vida secreta das coisas, o jogo de luz nas superfícies e adversidade dos materiais tornam digna de aparecer num quadro”. Mas é preciso demorar-se nesta cesta de Caravaggio, para perceber que seus frutos e folhas estão em processo de apodrecimento e envelhecimento. Tal característica repete-se na *Ceia em Emaús* (1596-1602), bem como nos frutos de seu *Baco* (c. 1598): aqui, uma romã, com a casca estourada, libera suas sementes avermelhadas e úmidas.

Em terceiro lugar, a natureza morta holandesa é o território *par excellence* da fé decorrente da Reforma Protestante, evidenciando sua estética do *memento mori* e do *Vanitas*. Como os artistas ao Norte encontraram oportunidades limitadas para produzir uma iconografia religiosa, em ocasião da Reforma Protestante, que proibia a representação religiosa, a tradição do exímio realismo e dos simbolismos ocultos teve forte apelo junto à crescente classe média holandesa, que estava substituindo a Igreja e o Estado como os principais mecenas da arte. Temas pertencentes a outros universos tornam-se não somente populares, como abraçam, de forma alegórica, significados morais e religiosos. As observações feitas por Hauser são esclarecedoras neste sentido:

As representações da vida cotidiana real são as mais populares de todas: a pintura de costumes, o retrato, a paisagem, a natureza-morta, interiores e vistas arquiteturais. Enquanto a pintura narrativa bíblica e secular continua sendo a forma artística predominante nos países católicos e naqueles governados por monarcas absolutos, na Holanda temas que até então tinham sido tratados como acessórios não essenciais tornam-se agora totalmente independentes. Motivos da vida cotidiana, de paisagem e de natureza-morta não só formam os acessórios de composições bíblicas, históricas e mitológicas, como adquirem valor autônomo; o artista já não precisa de uma desculpa para retratá-los. E, quanto mais direto, óbvio e banal for o motivo, maior seu valor para a arte (Hauser, 1995: 483).

Dentro deste caráter de obra autônoma, o simbolismo da natureza-morta holandesa é, essencialmente, um importante exemplo de *memento mori*. Em muitas

naturezas-mortas do período (holandesas e também aquelas produzidas no contexto da Contrarreforma, como notamos em Caravaggio), encontramos a representação de frutas apodrecendo, flores murchas, folhas retorcidas. Tais elementos estão associadas a imagens de *memento mori*, uma “lembrança da morte”. Não se trata somente da representação de um bonito vaso repleto de flores multicoloridas; agora, elas não parecem estar tão frescas, não são certamente, recém-colhidas; exibem o passar do tempo, mostram o indelével vestígio de um vigor que já não está mais lá. Estas flores começam a despertar o nosso desprezo; há alguns dias atrás eram tão belas, agora, como se vencidas pela sua própria vaidade, envergam texturas e cores caducas.

Memento mori (“lembre-se de que você vai morrer”) é uma expressão latina, que possui suas origens na Roma antiga: quando um general retornava vitorioso de uma batalha, ao receber os cumprimentos e felicitações dos cidadãos, colocava-se diante dele um escravo que dizia “*Respice post te. Hominen te memento*” (“olhe para trás. Lembre-se de que és apenas um homem”). Esta frase, dita em um momento de triunfo e de glória, servia para lembrar o vencedor de que era inútil gabar-se e nutrir sentimentos de superioridade; como qualquer outro homem, ele está fadado a morrer. A expressão continuou sendo utilizada nos tempos medievais, como uma forma de cultivar virtudes e atitudes morais desejadas pelo cristianismo, ao mesmo tempo em que se fortalece como um lembrete da inexorabilidade da morte. O termo também está relacionado com o *Ars Moriendi* (“a arte de morrer”), título comum a livros extremamente populares até o século XVIII, que, como uma espécie de manual, preparavam os fieis para a boa morte, conforme a fé cristã. O conceito de *Memento mori* também pode ser associado com aquele da *Danse macabre* (“dança macabra”), alegoria expressa em imagens, música ou texto, que transmite a mensagem de que todos teremos, cedo ou tarde, de dançar com a morte. Sua origem está nos fins da Idade Média (séculos XIV- XV), e as imagens de esqueletos dançando ressoam os anos da Peste Negra.

Na arte, *memento mori* é um conceito associado com símbolos que remetem a mortalidade; a partir do cristianismo, a expressão passa a ser dotada de um propósito moral, enfatizando conceitos específicos da fé cristã, como o Juízo Final, a salvação da alma, e a ideia da vaidade. Na arte funerária, por exemplo, encontramos diversos exemplos de *memento mori*: na estatuária e na estética das tumbas e sarcófagos, diversas representações do conceito estão presentes, como as representações escultóricas dos cadáveres dos falecidos postos nas tumbas. Com o passar do tempo, caveiras com asas, esqueletos e anjos soprando velas passam a integrar o repertório, que irá se tornar cada vez mais popular nos cemitérios, alcançando seu ápice nos séculos XVIII e XIX, especialmente na Inglaterra e nos Estados Unidos.

A mensagem típica do *memento mori* pode ser identificada em várias obras da cronologia da arte, como *A Santíssima Trindade* (1428), de Masaccio – onde vemos

um esqueleto representado na parte inferior do afresco, com a inscrição “fui outrora o que você é, e sou aquilo em que você se transformará”, e *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Jovem, com sua impactante anamorfose de uma caveira. A pintura de natureza-morta ganhou tamanha importância que acabou desenvolvendo subgêneros, associados ao universo do *memento mori*, com alegorias acerca da brevidade da vida. Destacamos quatro destes temas. Um primeiro tema é notadamente o dos vasos com flores e, eventualmente, alguns insetos e pequeninos animais, como lagartos, borboletas, caracóis e libélulas. Um segundo tema importante são as cenas que representam mesas de café da manhã ou outras refeições do dia, com alimentos, prataria e demais objetos típicos da cena. Um terceiro tema é aquele que apresenta cenas com animais recém abatidos, em geral em cozinhas, quintais ou despensas. Por fim, o quarto tema é o chamado *Vanitas*, uma natureza-morta onde a caveira é um elemento marcante.

A pintura de vasos com flores, o primeiro tema, não pode ser chamada de uma pintura “simples”. Pelo contrário, o seu apelo visual é muito complexo. Em primeiro lugar, nota-se a presença de um caráter de “irrealidade” nestes buquês. Apesar do intenso realismo das flores, as pinturas eram produzidas a partir de estudos individuais das espécies, ou até mesmo de ilustrações encontradas nos livros, de modo que grande parte dos ramalhetes que encontramos nas naturezas-mortas são formadas por espécies que florescem em épocas diferentes do ano, bem como determinadas composições florais reaparecem em diversas pinturas, como numa espécie de padrão estabelecido que se torna usual e popular. Curioso é o fato de que as pinturas de naturezas-mortas que possuem o vaso de flores como tema central tornaram-se mais populares que o próprio hábito de decorar a casa com estes arranjos.

A representação de um belo ramalhete, vivo, imponente, orvalhado, é a tal ponto “real” que nosso primeiro impulso é aproximar o nosso nariz para sentir o perfume das pétalas. Este é o magistral *trompe l’oeil* dos artistas holandeses do século XVII, uma pintura de caráter fortemente naturalista, que jamais poderia ser denominada de “natureza-morta”. Mas este frescor, esta dança suave das hastes e dos pistilos – não irá durar. Como as moedas, as joias e os vestidos de quem contempla estas imagens, as flores morrerão. E, assim, embora a arte seja “longa” – pois congela a boa sensação, a beleza do natural, a juventude das formas da vida – todos nós sabemos que estas flores são flores diferentes; que as que existem fora das molduras e das telas irão perecer. Este é o lembrete diário, fixo na parede.

A simbologia das flores expressa nestas pinturas é extremamente complexa e começou a ser desenvolvida desde os primeiros anos cristãos. As espécies de uso mais frequente eram a rosa (Virgem Maria, amor, efemeridade), lírio (Virgem Maria, virgindade, seio feminino, pureza da mente e justiça), tulipa (ostentação, nobreza); girassol (fidelidade, amor divino, devoção); violeta (modéstia, reserva, humildade);

papoula (poder, sono, morte). No caso dos insetos, a borboleta representa a transformação e a ressurreição, enquanto a libélula simboliza a efemeridade e a formiga, o trabalho duro e atenção com a colheita.

Na obra *Vaso de Flores* (c. 1660), de Jan Davidszoon de Heem (1606-1684), o caráter realista da pintura é tão forte que nos esquecemos que olhamos para uma tela. O cuidado na apresentação das flores, a preocupação na construção de cada detalhe, como um botânico analisa seus espécimes, nos alerta: se chegarmos mais perto do quadro, certamente a mistura de fragrâncias se fará sentir. As pétalas das tulipas são aveludadas; as papoulas parecem feitas de papel crepom e sua força tátil nos convida ao toque. As vagens secas estouram; o caracol úmido e pegajoso se arrasta. Este é o aspecto ilusionista da pintura, que de modo algum é o resultado daquilo que o artista via diante dele; trata-se, de fato, de uma pintura que demanda artifício, imaginação. De Heem juntou, em um único buquê, espécies variadas, que florescem em épocas diferentes do ano: peônias, rosas, papoulas, ciclâmen, glórias da manhã, silvas. Esta variedade do arranjo possui dois propósitos: o primeiro, obviamente, de causar um arroubo visual, graças à rica variação de tons, formas e texturas; o segundo, de mostrar a riqueza e a generosidade da criação divina. O artista acentuou a exuberância da cena alongando um pouco as hastes, para construir uma composição dotada de maior energia, assim como escureceu o fundo da cena, para acentuar o cromatismo da pintura. Este é o ponto onde nos localizamos no valor de permanência da arte: o buquê pintado por de Heem irá durar mais do que aquele natural.

Porém, imediatamente o olhar demorado para a tela nos lança para longe deste ponto: pois os insetos já começam a comer as folhas e as pétalas de algumas destas flores, que lentamente murcham. Eis o *memento mori*: as flores perecem, nós igualmente pereceremos. A mensagem concentra-se na brevidade da vida. O buquê do pintor também faz algumas referências a ressurreição de Cristo e à salvação do homem. A papoula branca gigante que está na metade superior da tela alude ao sono e à morte; porém, próxima a flor está uma borboleta, símbolo de ressurreição; Hastes solitárias de trigo, dispostas aqui e ali, remetem ao pão da vida, ao corpo de Cristo, ao alimento espiritual que salvará a humanidade. O vaso de vidro reflete uma janela, a fonte de luz situada à esquerda da pintura; neste minúsculo reflexo, uma cruz diminuta surge. Glórias da manhã, que florescem apenas durante o dia, também lembram a luz divina, a luz da verdade. “Ver” estes significados talvez seja uma tarefa difícil para nós, hoje, mas certamente ela estava ao alcance dos homens do século XVII, que viam na natureza não somente um espelho do mundo, mas uma espécie de livro, que apresenta os significado da existência e a bondade de Deus, visível em todas as suas criações. De Heem, católico, conquistou, com pinturas deste tipo, um vasto público, que interpretou os significados da Eucaristia em obras deste artista (Wheelock, 1999).

O segundo subgênero da natureza-morta são as cenas de refeições. No caso dos holandeses, existem denominações específicas para tais cenas, como nota Schneider (2003): o termo *banketje*, “elementos de banquetes”, é utilizado para representações de refeições principais, um almoço ou um jantar, enquanto *ontbijtjes*, “elementos de café da manhã”, denomina pinturas que, como o próprio termo explica, concentram-se nas cenas de desjejum. As primeiras naturezas-mortas reuniam elementos bastante simples e corriqueiros. É aproximadamente na metade do século XVII que as pinturas do gênero ganham um caráter mais requintado, de ostentação. Conhecidos por *pronkstillevens* (“naturezas-mortas ostensivas”), apresentam objetos exóticos, caros, de difícil obtenção. Este subgênero surgiu na Antuérpia e tornou-se popular em todas as regiões vizinhas. Tais subcategorias do gênero tinham seus principais representantes. Frans Snyder e Adriaen van Utrecht, por exemplo, é um dos pioneiros destas naturezas-mortas suntuosas, estética que será perpetuada por Willem Claeszoon Heda (1595–c.1680) e Willem Kalf (1619–1693). Em contrapartida, Pieter Claesz (1596?-1660) manteve a preferência por quadros no estilo *ontbijt*, ou pinturas de *vanitas*.

O terceiro tema, cenas de caça, onde animais como gamo, pássaros e coelhos são representados abatidos, em geral em cozinhas e despensas, era outro subgênero; também são comuns as representações de peixes mortos, tendo como principais artistas Abraham van Beijeren e Jacob Gillig.

Por fim, o quarto tema é aquele chamado *Vanitas*, naturezas-mortas específicas, onde o significado da brevidade da vida é mais explícito, pois uma condição *sine qua non* da maioria das *Vanitas* é a presença da imagem de uma caveira (vazio e ausência de sentido na busca de enriquecimento material). Aqui, também é antiga a tradição do uso de uma caveira nas pinturas, como símbolo de mortalidade e restos mortais, tema presente desde a Roma antiga. Muitas vezes a frase *Omnia mors aequat* (“a morte nos torna todos iguais”) acompanhava as imagens. Estas imagens de *vanitas*, portanto, estão presentes há muito tempo na história da Arte, e foram reinterpretadas pelos holandeses do período.

No cristianismo, o termo deriva diretamente do Eclesiastes (“*vanitas vanitatum et omnia vanitas*” – “vaidade das vaidades, e tudo é vaidade”, 12:8); *vanitas* deriva do latim *vanus*, que significa “vazio”, “vão”. Assim, a pintura de *vanitas* refere-se a natureza vã das riquezas e aquisições materiais. Na Idade Média, representações de esqueletos e caveiras são abundantes, principais elementos do universo do *memento mori*. Tal universo de imagens começa, a partir do Renascimento, a perder seu caráter explícito, tornando-se mais indireto em sua mensagem, sem, contudo, perder sua força simbólica. É aqui que as mensagens do universo da *danse macabre* ou num *memento mori*, aninham-se no gênero da natureza-morta. A pintura de *vanitas* participa do universo simbólico encontrado em outras pinturas da natureza-morta, como aquelas dos vasos de flores ou das mesas de refeição: a futilidade dos prazeres,

a transitoriedade da vida e a certeza da morte. É necessário lembrar que estas mensagens também justificam a presença da pintura de objetos belos e atraentes.

A presença da caveira, um componente frequente na maioria destas obras, é um evidente lembrete da certeza da morte. Além dela, encontramos frutas que começam a apodrecer, bolhas de sabão, velas, lume, fumaça, relógios, ampulhetas, instrumentos musicais, livros, partituras. Todos estes elementos associam-se, de forma direta ou não, com a fugacidade da existência. Objetos que estejam associados ao poder (coroas, insígnias, armaduras, emblemas heráldicos, etc.), objetos que remetem à fortuna devido ao seu requinte material (tecidos como veludo, seda, bordados, joias, além, é claro, de moedas), referências a prazeres mundanos, associados a vícios e luxúria (espelhos, cartas de baralho, vinho e instrumentos musicais).

O tema da *Vanitas* torna-se implícito em muitas das naturezas mortas, embora esta afirmação apresenta, em seu âmago, um conflito: como admirar a beleza e a estética de uma pintura sem ofender a mensagem moral da obra? Existe uma forma de saborear o prazer sensual construído pelas cores e desenhos sem desprezar o tom moralista da pintura? Talvez o caráter moral da pintura seja uma espécie de prumo, que relembra o espectador de que a experiência estética, o deleite da contemplação imagética, é uma experiência de vaidade, e que também é vã. Haveria, assim, uma regulação entre estas duas orientações existentes na pintura: a mensagem moral ameniza - e permite, de certa forma, a contemplação da imagem, ao lembrar de que a mesma é transitória.

Na obra Jan van Kessel, *Vanitas* (c.1670) a caveira está posicionada ao centro da tela. Bolhas flutuam delicadamente; uma delas ainda está presa ao “canudo” que a formou. O criador das bolhas não está presente, teria partido? No tempo certo, as bolhas irão estourar e a sua beleza terá um fim. As flores emolduram a caveira, criando um contraste entre a vida efêmera e a morte. Insetos acentuam o caráter de decadência; as flores estão começando a murchar, os insetos alimentam-se delas. A ampulheta nos mostra o tempo que escorre. A pintura toda é construída por elementos que em breve desaparecerão.

As pinturas de *Vanitas* poderiam apresentar diversos elementos no espaço pictórico, ou, ao contrário, concentrar sua mensagem com uma máxima economia de objetos. *Vanitas* (c. 1671), de Philippe de Champaigne (1602-1674), apresenta somente três elementos: à esquerda, uma tulipa representa a vida, a breve glória da existência; ao centro, a caveira e a inevitabilidade da morte; à direita, a ampulheta, o tempo que passa. Numa superfície de pedra, sem toalhas ou qualquer outro tecido, o pintor apresenta três elementos. Contraste entre pedra, textura da pétala, osso, madeira e vidro. Estes objetos estão diante de nós; apresentam-se por inteiro, independentes uns dos outros. Possuem um caráter pungente de momento presente

e não dão quaisquer indícios de um passado definido. Como estes objetos vieram parar ali? Quem os dispôs daquele jeito? Qual o motivo de estarem dispostos nesta ordem? O que provavelmente aconteceu antes não é sequer sutilmente intuído. Não nos é exigido a reconstrução prévia de um evento que tenha desembocado a esta cena. Os objetos simplesmente estão ali, juntos. A única temporalidade na pintura de Champaigne é a ampulheta que, ao contrário do vaso de vidro com tulipa e da caveira, contém a areia que escorre lentamente. A flor foi colhida, a caveira é pura estática, ausência da vida; a ampulheta, ao contrário, possui um movimento, que em algum ponto, irá cessar. Na pintura em questão, a ampulheta foi recentemente posta para marcar um intervalo de tempo, pois a maior parte da areia concentra-se na parte superior do objeto. Assim, a ampulheta possui uma qualidade recente, ao contrário dos outros objetos, que desconhecemos. Quando a flor foi colhida? Há quanto tempo a caveira e a flor estão naquela mesa?

A este aspecto junta-se a ordenação dos objetos, a sequência de sua exposição. A flor antecede a caveira (esta está ao centro, pois a única certeza é a morte), suas pétalas aludem ao frescor, a juventude, à beleza. Depois da caveira, uma ampulheta. (se lermos a imagem como uma mensagem de *carpe diem*, a areia que escorre é um convite a aproveitar o tempo). Os objetos demandam nossa atenção; foram dispostos para que não somente os contemplemos, mas que sejamos instruídos em sua mensagem, mais profunda do que as aparentes sensações visuais. A disposição frontal, a exibição crua e direta dos objetos, opõe-se a mesas de refeição com suas toalhas e alimentos. O programa da obra é claro, como uma espécie de aula. A caveira ao centro, olhando diretamente para o espectador, é a último espelho, o retrato futuro de toda a humanidade; Champaigne constrói desta forma um autorretrato arquetípico, coletivo; o último autorretrato de todo artista, e nosso também.

Em suma, a maioria das naturezas-mortas dos Países Baixos possui uma mensagem moral, religiosa, usualmente concentrando-se na ênfase da brevidade da vida. A futilidade deste mundo não passa de vaidade, ela é superficial; e todos somos superficiais da mesma forma, quando nos aferramos às coisas terrenas. Mesmo sem a presença da caveira, o elemento mais explícito que se refere a mortalidade, as naturezas-mortas transmitem sua mensagem de forma contundente e profunda. Certo é que, se hoje o homem perdeu grande parte do conhecimento deste dicionário simbólico, na época a “leitura” simbólica de um vaso de flores era algo corrente e bastante popular. Se a presença de uma caveira numa tela não deixa dúvidas quanto a uma reflexão acerca da vida e da morte, menos óbvio é o significado de um limão semi-descascado, que, para a nossa surpresa, contém o mesmo significado: como a vida, o fruto é doce em aparência, mas amargo no sabor. Flores murcham, alimentos estragam, pratarias escurecem e não possuem qualquer serventia para a alma. A mesma ideia se aplica a outros objetos, que se relacionam diretamente aos sentidos

do tato, da audição, da visão. A presença deles nas naturezas-mortas atesta a fugacidade da existência: instrumentos musicais e partituras nos lembra que as canções têm um fim; velas e lumes, em geral representados como recém apagados, atestam o fim da cera, o fim da luz, o sopro final. Livros e cartas seguem a mesma lógica: os textos terminam de ser lidos (não à toa, livros são frequentemente representados nas estatuárias funerárias: um livro fechado significa que o falecido teve uma vida completa, como a história contada no livro, a sua vida teve uma conclusão), assim como as cartas e demais manuscritos; chaves seguem a ideia de que algo se fecha ou se abre, ou seja, transmitem o mesmo significado de fim de uma vida – e início de outra. Taças e copos vazios ou tomados, até mesmo quebrados, lembram os indivíduos da falta de sentido das aspirações materiais, do perigo da ganância e do desperdício. Contudo, uma taça ou cálice de pé pode significar a redenção e a salvação através de Cristo, especialmente se estes estiverem próximos de flores. A beleza fugidia, como uma lição moral, torna-se compreensível graças à capacidade de “imobilizar o fugaz” da pintura. O conteúdo semântico geralmente edificante destas imagens “está velado sob um verdadeiro culto do estímulo sensorial” (Prater,1997: 12).

À parte da disposição e simbologia dos objetos que compõem uma cena de natureza-morta, é necessário refletir sobre um dos aspectos mais marcantes da pintura deste gênero, uma qualidade que caracteriza o tema de modo especial: a ausência da figura humana na maioria das obras. Talvez fosse melhor afirmar que a pintura de natureza-morta mostra uma presença a partir da ausência, ou seja, o homem se faz fortemente presente justamente por não estar na cena. Temos a impressão, em algumas destas pinturas, que, seja quem tenha se sentado àquela mesa, foi obrigado a abandoná-la repentinamente. Os objetos são visualizados e construídos por ele; pães, bolos e tortas são amassados, modelados, cozidos por ele. Toda cena de natureza-morta, independente de seu sub-gênero, é uma demonstração do *labor*, da técnica, do engenho e do intelecto a favor da existência dos homens; é, antes de mais nada, uma mensagem de domínio do homem sobre a natureza, de sua capacidade em interferir no mundo e transformar a matéria; é indício de pujança, supremacia e poder social e político; é sinal estético, marca do “bom gosto”, abundância e fartura. A mensagem “material” da natureza-morta é uma mensagem de supremacia dos homens diante do natural. É a partir desta primeira camada de significado que sobrepõe-se outra, a que nos lembra que esta riqueza e superioridade também são passageiras. É que o próprio conforto de olhar para uma pintura agradável, de contemplar esta beleza, atitude que integra o universo de poder e de *status*, também é fugaz. Estamos diante, portanto, de duas atitudes simbólicas que dividem o mesmo espaço pictórico: tão logo o indivíduo se gabe de seu poder material e social, tão logo este tem de ser arrefecido pela lembrança da morte.

Além disso, verificamos um *pathos* peculiar aos objetos representados, pois estes assinalam uma passagem humana, um rastro, um indício. Copos quebrados, taças tombadas, laranjas e limões parcialmente descascados, pratos com migalhas e tortas que não foram totalmente comidas, tecidos revirados e amarrotados, uma vela recém apagada, enfim, um mapeamento dos gestos humanos, que, da mesma forma que ficam registrados nas pinturas, evidenciam-se no próprio cotidiano, quando adentramos um recinto vazio, por exemplo. Que arqueologia sutil é essa, resgatar e refazer percursos, gestos, hábitos? Tal é o potencial de memória de uma arquitetura vazia, tal é, em igual forma, a força da arte, onde o objeto artístico, também ele, ressoa o seu criador.

É neste ponto que o gênero de natureza-morta dialoga de forma íntima e complexa com a pintura de paisagem e de costumes dos Países Baixos do período. Por um lado, é necessário mencionar a presença de mensagens “ocultas” em outros gêneros de pintura; encontramos significados religiosos e morais em pinturas de paisagens, em pinturas de arquitetura e nas cenas de gênero ou interiores, como em obras de Pieter Brueghel, O Velho, e na pintura de paisagem de Jacob van Ruisdael. Por outro lado, se a pintura de natureza-morta é uma forma de “exercício” das qualidades formais do artista, ela sempre esteve presente como elemento em outras telas de outros gêneros, e desenvolveu-se a partir de outras soluções formais com outros propósitos. Sua autonomia é obtida graças a crescente valorização das alegorias, do apuro visual, da ilusão de ótica obtida através da tinta e do pincel; um preciosismo que ganha um território próprio. É aqui que alguns estudiosos podem citar todas as ricas cestas de frutas que estão presentes em diversas telas de Caravaggio e dos artistas holandeses que foram diretamente influenciados pelas obras do italiano. Pois o cuidado especial dedicado pelos artistas holandeses na representação de flores, alimentos e demais objetos não pode ser somente percebido nas naturezas-mortas, mas em outros gêneros de pintura; é, ao contrário, percebido, para citarmos um único exemplo, na pintura de Vermeer; suas cenas de mulheres nos interiores das casas, banhadas pela luz que usualmente parte do alto e da esquerda da tela, absortas em atividades cotidianas – colocando-nos, deste modo, numa atitude *voyeur* – possuem certo teor das naturezas-mortas. Bauer observa neste caso que “(...) os interiores e mesmo as cenas de gênero podem neles assumir os traços da natureza-morta; os seres, pela sua imobilidade e pela sua contemplação, estão aí ‘saídos do tempo’ – a ideia da eternidade aparece no caso em que o cotidiano se imobiliza. Assim o grande êxito de Vermeer é ter transposto os princípios da natureza-morta para o interior e para a pintura de gênero” (Bauer, 1997: 138).

3. Considerações finais

Os holandeses não tinham o mesmo gosto dos flamengos em combinar elementos típicos da natureza morta com outros tipos de pintura, bem como o seu hábito de vários pintores especializados colaborarem com diferentes elementos em uma

mesma obra. Porém, é importante observar que a natureza-morta se encontra também presente em pinturas que representam explicitamente uma temática cristã. No sul católico da Holanda desenvolveu-se o gênero de pinturas com festões ou guirlandas. Na primeira década do século XVII, artistas da Antuérpia como Jan Brueghel, o Velho e Hendrick van Balen começaram a produzir pinturas que consistiam em uma imagem devocional circundada por intrincadas guirlandas em estilo da natureza-morta. Estes quadros eram feitos a partir de colaborações de diversos artistas: um era responsável pela pintura das figuras, enquanto outro cuidava especificamente da parte da natureza-morta. É de Jan Brueghel, o Velho a majestosa *A Sagrada Família*, um óleo sobre madeira sem data, onde uma suntuosa guirlanda emoldura Maria, Cristo e José, formando um gigante “M” na parte superior do quadro. Este tipo de pintura tornou-se extremamente popular, e, embora originalmente devocional, logo passou a ser utilizada para decorar as casas. Se, como afirmou Hipócrates, “a arte é longa e a vida é breve”, coube aos holandeses do século XVII a tarefa de eternizar a beleza da natureza em ambas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauer, Hermann & Prater, Andreas. (1997). *A pintura do Barroco*. Lisboa: Taschen.
- Bryson, Norman. (1991). *Lookin at the overlooked – Four essays on still life painting*. London: Reaktion Books.
- Hauser, Arnold (1995). *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Israel, Jonathan (1998). *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. New York: Oxford University Press.
- Laws, Bill. (2013). *50 plantas que mudaram o rumo da História*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Schneider, Norbert (2013). *Still Life*. Köln: Taschen.
- Wheelock, Arthur K. (1999). *From botany to bouquets: Flowers in Northern art*. Washington: National Gallery of Art.

Vanessa Beatriz Bertulucce. Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Possui Pós-doutorado pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente é docente nas seguintes instituições: Centro Universitário Assunção (UNIFAI), Faculdade Casper Líbero e Museu de Arte Sacra de São Paulo. Pesquisadora e curadora independente. Membro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais e do ICOM Brasil. R. Afonso Celso, 671/711 - Vila Mariana, São Paulo - SP, 04119-060, Brasil. E-mail: bortu@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-7219-0286.

Receção: 22-01-2022

Aprovação: 30-11-2022

Citação:

Vanessa Beatriz (2022). Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 99-115. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a5

UMA ESTÁTUA PARA O CONDE DE S. BENTO

A STATUE FOR THE COUNT OF S. BENTO

UNE STATUE POUR LE COMTE DE S. BENTO

UNA ESTATUA PARA EL CONDE DE S. BENTO

Nuno Olaio

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Câmara Municipal de Santo Tirso, Porto, Portugal

RESUMO: O presente artigo procede a uma análise crítica ao processo de criação e colocação no espaço público de Santo Tirso da sua primeira estátua, no ano de 1892, a qual representa o Conde de S. Bento, brasileiro de torna-viagem natural de S. Miguel das Aves. Através de documentação municipal, da Irmandade e Santa Casa da Misericórdia de Santo Tirso e da imprensa local e regional, acompanharemos o debate público suscitado pela construção da estátua e as vicissitudes de uma subscrição pública que congregou interesse de ambos os lados do Atlântico, sendo criada uma subcomissão no Rio de Janeiro. Um escasso ano após a revolta republicana de 31 de janeiro de 1891 na cidade do Porto, os tirsenses sentiram a necessidade de promover um tributo ao mais distinto benemérito local relevando nesta homenagem as suas qualidades. Este momento foi igualmente revelador da sociedade liberal da época e dos seus valores.

Palavras-chave: arte pública; Conde de S. Bento; emigração; representações sociais; Santo Tirso.

ABSTRACT: This article makes a critical analysis of the process of creation and placement in the public space of Santo Tirso of its first statue, in 1892, which represents the Count of S. Bento, emigrant in Brazil, and born in S. Miguel das Aves. Through municipal documentation, of Irmandade and Santa Casa of Misericórdia of Santo Tirso and the local and regional press, we will follow the public debate raised by the construction of the statue and the vicissitudes of a public subscription that brought together interest on both sides of the Atlantic, and a subcommittee was created in Rio de Janeiro. A short year after the Republican uprising of January 31, 1891 in the city of Porto, the people from Santo Tirso felt the need to promote a tribute to the most distinguished local benemeritus. This moment was also important because unveils the liberal society of the time and its values.

Keywords: public art; Count of S. Bento; emigration; social representations; Santo Tirso.

RÉSUMÉ: Cet article fait une analyse critique du processus de création et de placement dans l'espace public de Santo Tirso de sa première statue, en 1892, qui représente le comte de S. Bento, émigrant au Brésil, naturel de S. Miguel das Aves. Par la documentation municipale, de la Irmandade et Santa Casa de Misericórdia de Santo Tirso et de la presse locale et régionale, nous suivrons le débat public suscité par la construction de la statue et les vicissitudes d'une souscription publique qui a rassemblé l'intérêt des deux côtés de l'Atlantique, et la création d'un sous-comité à Rio de Janeiro. Un an après le soulèvement républicain du 31 janvier 1891 dans la ville de Porto, les habitants de Santo Tirso ont ressenti le besoin de promouvoir un hommage aux plus distingués bienfaiteurs locaux. Ce moment a également été révélateur de la société libérale de l'époque et de ses valeurs.

Mots-clés: art public; Comte de S. Bento; émigration; représentations sociales; Santo Tirso.

RESUMEN: Este artículo hace un análisis crítico del proceso de creación y colocación en el espacio público de Santo Tirso de su primera estatua, en 1892, que representa al Conde de S. Bento, emigrante en Brasil e natural de S. Miguel das Aves. A través de la documentación municipal, documentación de la Irmandade y Santa Casa de la Misericórdia de Santo Tirso y la prensa local y regional, seguiremos el debate público suscitado por la construcción de la estatua y las vicisitudes de una suscripción pública que reunió el interés a ambos lados del Atlántico, y se creó un subcomité en Río de Janeiro. Poco un año después del levantamiento republicano del 31 de enero de 1891 en la ciudad de Oporto, la gente de Santo Tirso sintió la necesidad de promover un homenaje al

benefactor local más distinguido. Este momento también fue revelador de la sociedad liberal de la época y sus valores.

Palabras-clave: arte público; Conde de S. Bento; emigración; representaciones sociales; Santo Tirso.

Ter erigido uma estátua – que é o maior galardão a que pode aspirar um homem, fazendo-lhe em vida a própria apoteose.
Manuel José Ribeiro, Conde de S. Bento, 13.01.1893 (In AISCMT, Actas da instalação da Subcomissão)

1. Introdução

Diz-nos Pierre Nora que «A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais» (Nora, 1984: XIX). Este será o ponto de partida para este texto, no qual acompanharemos o processo de criação e colocação da primeira escultura no espaço público tirsense (Abreu, 2003), uma estátua associada à figura do Conde de S. Bento, adquirida por subscrição pública e com fundos da comunidade portuguesa no Brasil. No final do séc. XIX um amplo consenso na sociedade tirsense permitiu a sua mobilização em torno deste projeto como prova de agradecimento ao seu grande benfeitor enaltecendo a sua personalidade e conduta moral, com a clara intenção de criação de uma memória social que simbolizaria «ideias essenciais». Mas terá este propósito sobrevivido às vicissitudes da História, assim como a própria estátua às agruras do tempo?

2. O Conde de S. Bento

Figura maior na história do liberalismo em Santo Tirso, Manuel José Ribeiro, viria ao mundo a 28 de agosto de 1807²⁶. A sua vida e obra foi abordada em vários trabalhos, começando pela mais antiga referência no *Santo Thyrsso de Riba D`Ave*, monografia de Alberto Pimentel (1903) citada regularmente nos estudos sobre Santo Tirso. Nos anos oitenta do século XX é publicado um artigo por Maria Manuela Coelho (1984) atualizando o conhecimento histórico sobre esta figura e, desde então, vários investigadores realizaram estudos sobre este brasileiro de torna-viagem, designadamente Correia (2004; 2008) em vários volumes da obra *Santo Tirso, da Cidade e do seu Termo* caracterizando a sua ação benemérita e o impacto do seu legado e Olaio (1995) caracterizando o seu apoio à indústria e à economia local.

O Conde de S. Bento foi um *brasileiro* endinheirado, comerciante de profissão, tendo chegado ao Brasil com doze anos, em 1819. Viveu a guerra da independência do Brasil e fez fortuna na baixa Amazónia, no estado brasileiro do Pará, estabelecendo-se na sua capital. Quando decidiu regressar à sua terra no último quartel do século XIX, deixou muitos amigos na comunidade brasileira e, em Portugal, adquiriu bens, multiplicou propriedades e dedicou-se à benemerência e à caridade²⁷, num trajecto de torna-viagem identifica por vários autores (Alves, 1994). A crónica

²⁶ Em 2007 foi organizado pela Câmara Municipal de Santo Tirso e a Santa Casa da Misericórdia de Santo Tirso a comemoração do Bicentenário do Nascimento do Conde de S. Bento, cujo programa compreendia uma exposição e um ciclo de conferências com a participação do Professor Jorge Alves e dos investigadores Francisco Carvalho Correia, Miguel Monteiro e Nuno Olaio.

²⁷ Os atos beneméritos e a caridade eram entendidas na época como valores intrínsecos às virtudes cristãs.

social da época considerava o Conde um homem religioso por natureza e que sem ter descendência direta, deixaria a sua marca na vila tirsense e indelevelmente, na memória coletiva, pela prática do mecenato.

A sua notoriedade pública adveio do constante apoio a causas de carácter religioso (restauro de igrejas e capelas, na participação em ordens terceiras e como mecenas em diversas demandas num território que abrangia o norte de Portugal, o Rio de Janeiro e Belém do Pará). A sua intervenção social repartiu-se pela Educação (promovendo a construção de escolas em Santo Tirso e S. Miguel das Aves), no apoio à criação e desenvolvimento das primeiras instituições liberais em Santo Tirso (instituidor e contribuinte maior de associações como a Santa Casa da Misericórdia de Santo Tirso, do Montepio Tirsense ou na construção do primeiro hospital de Santo Tirso), mas a sua influência estendia-se também à cultura (o apoio à criação do Clube Thyrsense, à formação da banda de música que levava o seu nome e o apoio a muitas festas e tradições locais).

O contributo maior deste brasileiro de torna-viagem para o desenvolvimento do concelho foi a aquisição do Mosteiro de Santo Tirso e suas quintas à viúva do comendador José Pinto Soares em 1882, conservando e beneficiando o edifício²⁸. Desta forma contribuiu decisivamente para a urbanização oitocentista de Santo Tirso, cedendo terrenos para a abertura de ruas e concorrendo para a criação do parque sobranceiro ao rio Ave (atual Parque D. Maria II) em terrenos da Quinta de Fora do antigo Mosteiro de Santo Tirso (Correia, 2004; Melo, 2013). Tornou-se o principal benfeitor de Santo Tirso no último quartel do séc. XIX, cujos gestos e legado, em muito prolongariam no tempo o efeito das suas obras.

Para chegarmos ao tema deste artigo teremos que recuar ao dia 28 de agosto de 1891. Inaugurava-se em Santo Tirso o Hospital Conde de S. Bento velha aspiração local desde a criação da Casa de Saúde em 1877²⁹. O hospital situava-se no Parque D. Maria II, praça que tinha sido construída com o apoio deste titular. Nessa sexta-feira as autoridades locais, sob a proposta da Santa Casa da Misericórdia organizariam um dia de festa para assinalar a abertura do hospital, convocando toda a população da vila e do concelho. Esse foi um dia para reiteradamente agradecer ao benemérito a construção do hospital. A festa, os discursos e a comoção local podem ser acompanhadas através da leitura da imprensa local que fez para essa ocasião uma edição especial (*Jornal de Santo Thyrso*, número extraordinário, 28.08.1891). Nos

²⁸ Foi este espaço a origem do mosteiro e couto beneditino e posteriormente, nos tempos liberais, o ponto de partida para a urbanização liberal de Santo Tirso. Estavam sedeadas numa parte deste mosteiro pertencente ao Estado a Câmara Municipal, a administração do concelho, assim como outras repartições públicas.

²⁹ Maria do Carmo de Freitas Costa Azevedo tinha organizado em 1876 uma comissão para angariar donativos para a criação de uma Casa de Saúde, num bazar realizado no claustro do mosteiro beneditino. Com estes donativos abriu-se a 27 de maio de 1877 a Casa de Saúde, primeiro espaço público dedicado à saúde em Santo Tirso.

elogios do dia radicaria o móbil do presente artigo: a ideia da construção de uma estátua para o Conde de S. Bento, a qual germinaria nas semanas seguintes nas páginas deste periódico local.

3. A estátua

O presente texto traça a genealogia desta ideia: uma estátua para o Conde de S. Bento; o debate que proporcionou esta iniciativa popular através das páginas do *Jornal de Santo Thyrsó* e a sua colocação no centro da vila, assim como, a memória associada a este ato oficial. Neste sentido compulsamos documentação e notícias publicadas entre 10 de setembro de 1891, no rescaldo da inauguração do Hospital e setembro do ano seguinte, na sequência da homenagem realizada ao Conde de S. Bento com a colocação da estátua no espaço público da vila, momento registado a 28 de agosto de 1892.

No auto de inauguração, tendo as autoridades locais sentido o dever de inscrever este momento público nos *Anais do Município*³⁰, livro destinado ao registo dos factos de maior relevância no município, numa linguagem precisa e legal (Malheiro,1996:122), o secretário da autarquia Adriano de Sousa Tropa descrevia o momento, registando as presenças e mencionando o motivo do encontro: enaltecer «[...] as virtudes e os benefícios prestados à religião, à instrução e à Caridade por este altruísta e benemerito titular» (AMST, Anais do Município, 1892). No final da cerimónia, simbolicamente, seria realizada a entrega da estátua à Câmara Municipal, à população, sendo recordados os deveres de manutenção e preservação do monumento. Mas como tudo isto foi possível?

Recuando à inauguração do Hospital Conde de S. Bento em 1891, em data natalícia deste benemérito, esse momento desencadeou um conjunto de homenagens e discursos que o *Jornal de Santo Thyrsó* fez eco na sociedade tirsense. Mais de uma semana depois publicava o periódico em espaço de editorial um texto de Luís de Sousa Gomes Silva³¹, conterrâneo do homenageado. Era um discurso de saudação pela ocasião, mas no qual se lançava o repto para um maior reconhecimento público e homenagem em vida, dos atos e benemerências de Manuel José Ribeiro, concluindo o texto com um desafio para a autarquia local: a construção de uma escultura ao Conde de S. Bento, através de uma subscrição pública (*Jornal de Santo Thyrsó*, 10.9.1891).

³⁰ Através da Portaria do Ministério do Reino de 8.11.1847. Segundo Armando Malheiro (1996:122) este diploma permitiu a «[...] consagração da memória escrita como pilar da História, [...]». Este documento acompanha em anexo o artigo.

³¹ Na época major do regimento de Caçadores 3, em Bragança. Luís de Sousa Gomes da Silva (1839 - 1911) nasceu em Burgães a 15 de outubro de 1839. Fez carreira militar tirando os cursos de Infantaria e de Artilharia na Escola do Exército. Passou à situação de reforma com a patente de General de Brigada a 2 de agosto de 1898.

Não acolheria a autarquia este repto, no entanto, nos quatro meses seguintes a imprensa local deu voz aos apelos para a construção da estátua e a discussão alargou-se, propagando-se (*Jornal de Santo Thyrsó*, 26.11.1891). A 6 de janeiro de 1892 a Santa Casa da Misericórdia assumiu o desafio da subscrição pública para a construção da estátua de quem acreditava, exageradamente, que o Conde de S. Bento seria na época «[...] um dos primeiros humanistas do paiz» (AISCMS, Actas da Direção, 06.01.1892). Foi criada uma comissão central, liderada pelo provedor António Joaquim de Campos Miranda, integrando outros membros da mesa da Irmandade e ainda comissões nas paróquias de Santo Tirso (*Jornal de Santo Thyrsó*, 08.1.1892)³². Estava iniciado o processo. Nos meses seguintes sucederiam notícias sobre o trabalho das comissões e do dinheiro arrecadado para o projecto, até que em junho, recebeu-se a notícia da criação no Rio de Janeiro de uma sub-comissão junto da comunidade portuguesa (*Jornal de Santo Thyrsó*, 21.07.1892)³³. Por iniciativa de João Torquato Martins Ribeiro foi realizada uma reunião no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro que juntou muitos membros da comunidade portuguesa desta cidade, constituindo a sub-comissão. A dinâmica destes brasileiros permitiu arrecadar uma vultuosa soma para a construção da estátua e obras acessórias, recordando que o Conde «[...] tinha uma bolsa franca e aberta a tudo que diga caridade, religião e progresso» (AISCMS, Actas da Instalação da Sub-Comissão).

O lançamento do concurso para seleção do projeto vencedor foi célere, com anúncio no jornal local. Neste estabelecia-se o dia 6 de março como prazo limite para a apresentação de propostas e dirigia-se «Aos proprietários d`oficinas de trabalhos em marmore», e efetivamente, foram as oficinas de cantaria e marmoristas da cidade do Porto quem maioritariamente responderam ao apelo (*Jornal de Santo Thyrsó*, 25.02.1892). O anúncio determinava como deveria ser a escultura e o pedestal, devendo os concorrentes apresentar desenho e orçamento, discriminando medidas e os materiais para a estátua (em mármore) e para as fundações (em granito).

Na semana seguinte a obra foi adjudicada à oficina de António Coelho de Sá & C^a, com desenho do escultor António Couceiro. Esta antiga oficina da rua dos Lavadouros, no centro da cidade do Porto, venceria por unanimidade os outros cinco projetos apresentados (*Jornal de Santo Thyrsó*, 10.03.1892; 17.03.1892). Entre os quais constavam oficinas tradicionais e marmoristas como Cherubim Pinto; Joaquim Augusto Marques Guimarães (1857-1937, importante figura do Centro Artístico Portuense e antigo colaborador de Soares dos Reis) e mais três canteiros profissionais

³² A estrutura criada pela Santa Casa da Misericórdia de Santo Tirso compreendia a Comissão Central, as comissões paroquiais compostas pelo sacerdote e cidadãos de cada paróquia. Foi ainda feito um apelo a todas as associações locais para inscreverem nos seus orçamentos uma participação neste projeto.

³³ Esta comissão foi presidida pelo Comendador João Torquato Martins Ribeiro e integrou Manuel Tiago Ferreira Rezende, Joaquim de Souza Freitas Lima, José Joaquim Machado, Joaquim José Fernandes, Lúcio de Souza Freitas Lima, Manoel Joaquim Marques, João Luis Alves e António Moreira Pacheco.

da cidade do Porto: Eduardo da Silva Mattos, Joaquim Maria da Silva e a casa de Joaquim de Almeida Costa & C^a. Infelizmente desconhecemos os desenhos e plantas destes projetos, assim como, do projeto vencedor.

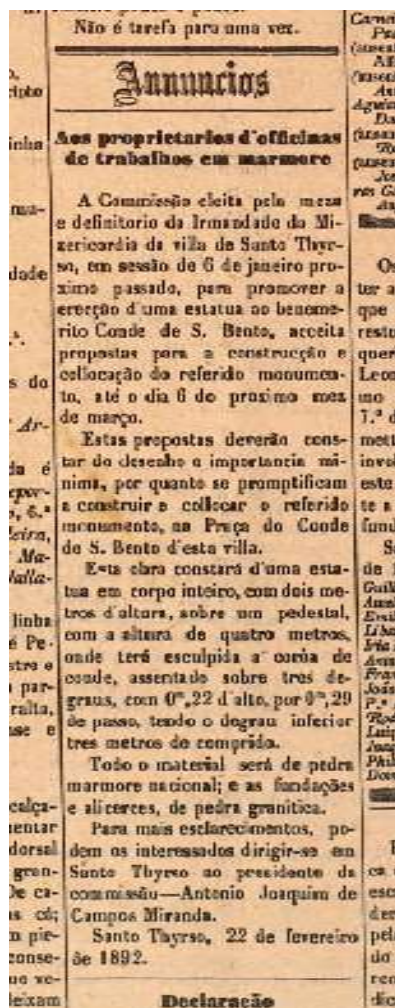


Figura 1: Anúncio do Concurso Público
Fonte: Jornal de Santo Thyrsó, 25.02.1892.

Foi elaborado contrato para a construção da estátua, a qual deveria ficar concluída a 25 de agosto. Foi igualmente criada uma comissão técnica para acompanhamento da obra por parte da Santa Casa de Misericórdia. No decorrer dos trabalhos o escultor António Couceiro deslocou-se a Santo Tirso para retratar o conde e a imprensa regional fez eco do projeto, relevando o facto do homenageado ser comemorado em vida³⁴. Paralelamente, os leitores acompanharam no *Jornal de Santo Thyrsó* as movimentações das comissões paroquiais com a publicação das listas de doação por freguesia e uma referência ao dinheiro já angariado para o projecto, tudo devidamente escrutinado na imprensa local.

³⁴ Esta seria uma ideia reproduzida por vários jornais da época como uma singularidade da inauguração da estátua. Contudo Pimentel (1903: 93) referiria um outro caso nos Açores, na Ilha Terceira, com a construção e inauguração da estátua de José Silvestre Ribeiro em 1879.

Após as concorridas festas de S. Bento, em julho de 1892, eclodia na imprensa um debate sobre a localização da estátua do Conde de S. Bento desenrolando-se esta disputa por mais de dois meses no semanário local e entre os próprios tirsenses. A controvérsia foi iniciada pelo editorial de José Bento Correia no *Jornal de Santo Thyrsó* para defender a primeira proposta conhecida: a praça Conde de S. Bento (atual Parque D. Maria II), lugar que no ano anterior recebera o hospital e estava numa área verde que confinava com o antigo Mosteiro de Santo Tirso. Na semana seguinte este jornalista, que integrava a comissão da Santa Casa da Misericórdia, votaria vencido a sua proposta face à outra, que privilegiava a praça onde o homenageado tinha a sua casa. Na sequência desta decisão, datada de 24 de julho, a comissão central pediu à Câmara Municipal autorização para colocar a estátua no Campo 29 de Março (atual Praça Conde de S. Bento). Contudo, houve mobilização da sociedade tirsense, fazendo chegar à Santa Casa e à Câmara Municipal uma representação dos habitantes da vila, a qual reabria de novo o debate sobre o local adequado para a colocação da estátua, encontrando-se finalmente o consenso para um novo espaço, o Largo de Cidenai (atual Largo Coronel Baptista Coelho) pois «[...] o monumento fica no sítio mais central e publico da villa [...]» (*Jornal de Santo Thyrsó*, 04.08.1892; 11.08.1892). Esta decisão foi retificada pela Câmara Municipal a 8 de agosto, sendo realizadas obras de beneficiação na parte sul do Largo de Cidenai para acolher a estátua, reforçando a sua centralidade. A 18 de agosto os alicerces estavam concluídos e chegavam à vila onze carros de bois com a estátua e o mármore para o pedestal. Entretanto o programa das festas era anunciado, aguardando-se o dia da inauguração.

4. A inauguração

A imprensa regional dá-nos o programa da inauguração. A festa iniciou-se cedo, às 08h00 da manhã com os cumprimentos das autoridades locais ao Conde de S. Bento, acompanhados pela banda de música. A vila estava decorada (tinha-se pedido aos habitantes para aformosearem as suas casas) e as bandas estreavam uma marcha dedicada ao homenageado. A festa desenrolou-se em vários momentos, com inauguração oficial às 11h00 no Largo de Cidenai junto da estátua, tendo sido construídos dois palanques para acolher os convidados (separando-se os homens das mulheres). A cerimónia começou pelo descerramento da estátua, na qual figura o brasão do Conde de S. Bento e a homenagem do concelho. Depois as autoridades locais discursaram, a população pode fazer uso da palavra e os alunos das instituições apoiadas pelo homenageado discursaram igualmente, num ritual onde não faltaram as girândolas de fogo e música.

Na parte da tarde realizou-se a Regata Conde de S. Bento no rio Ave, iniciativa patrocinada pelo Montepio Tirsense. Durante o resto do dia a música estaria em vários lugares da vila, nos coretos improvisados, deslocando-se as bandas pelas ruas da vila com muitos vivas ao Conde. *A Província* noticiava que a festa terminou por volta da

meia noite com as orquestras a tocar e fogo de artifício no ar. Este periódico portuense, ao exemplo do muito católico *A Palavra* enalteceram o homenageado e o vínculo existente com o Brasil, aliás, como o prova a cerimónia de descerramento da estátua: «Vedou-a a estatua pela frente, a bandeira portuguesa, e por detraz a bandeira brasileira» (*A Província*, Porto, 29.08.1892; *A Palavra*, Porto, 30.08.1892).

O *Jornal de Santo Thyrso*, por seu lado, deu a conhecer os discursos, o ambiente político e social. Aqui destacou-se a alocução do presidente da Câmara Municipal, o advogado António Carneiro de Oliveira Pacheco (*Jornal de Santo Thyrso*, 01.09.1892). Figura considerada no concelho e na região, tinha já sido administrador do concelho e deputado. No ano anterior encontrava-se à frente da autarquia quando se deu a revolta republicana do 31 de janeiro de 1891 (Olaio, 2004). Evocando as virtudes teológicas num espírito próximo ao *ralliement* de Leão XIII, António Carneiro Pacheco, identificou-as com a obra realizada pelo Conde de S. Bento: a Fé, a Esperança e a Caridade corresponderiam ao apoio do homenageado à Igreja (obras e apoio prestado), à Educação (através das escolas que ergueu) e à Assistência (com a construção do hospital, apoio às associações). No seu discurso aprofundou esta *leitura* do monumento destacando o testemunho do Conde de S. Bento para as gerações futuras, o qual «[...] deixa escripta n`esta pagina de bello mármore a historia das suas virtudes, para servir d`ensinamento ás gerações que hão de vir», constituindo uma homenagem ao homem mas também ao trabalho «[...] sendo humilde pelo nascimento, conquistou pelo trabalho fortuna e nobreza [...]». Este discurso para além de exaltar o homenageado estabelecia, á semelhança de outros realizados no dia, uma clara mensagem sobre as qualidades que a sociedade tirsense atribuía ao Conde de S. Bento e sobre a importância desses atributos no momento da inauguração da estátua, numa época de instabilidade política e social: «Que bellissima obra a do nobre Conde, e que solida base a d`este monumento, n`esta occasião em que o mundo social se convulsiona e oscilla constantemente á beira d`um abysmo, cuja profundidade ninguém póde sondar!!!». Concluindo, o presidente da Câmara consideraria intemporal o carácter da mensagem transmitida pela escultura, a qual se sobrepunha a «partidos ou fações, simbolizando as tais «idêas essenciaes», as que deveriam fazer parte da memória desta sociedade. Terminaria como abriu o discurso, evocando o papel regenerador do trabalho, neste caso, com uma citação do poeta Augusto Castilho do célebre poema *Hino ao Trabalho*:

Trabalhar, meus irmãos, que o trabalho
É riqueza, é virtude, é vigor;
D`entre a orchestra da serra a do malho
Brotam vida, cidades, amor.³⁵

³⁵ Estrofe do poema de Augusto Feliciano Castilho (1800-1875) *Hino ao Trabalho*. Por curiosidade, em 1975 a cantora Tonicha gravaria este poema, musicado por Shegundo Galarza. Mas os tempos eram outros.

Mas regressemos por uma última vez à inauguração. Este dia ficaria imortalizado em fotografia, uma das primeiras que há registo em Santo Tirso, provavelmente de José Francisco Correia. Nela podemos observar a estátua e um mar de gente que, devido ao calor que se sentia, tinham guarda-chuvas abertos. No palanque encontra-se sentado o vetusto conde (no lado direito da imagem, sentado, com o cabelo todo branco), assistindo à inauguração, no momento dos discursos (*Jornal de Santo Thyrso*, 22.09.1892).

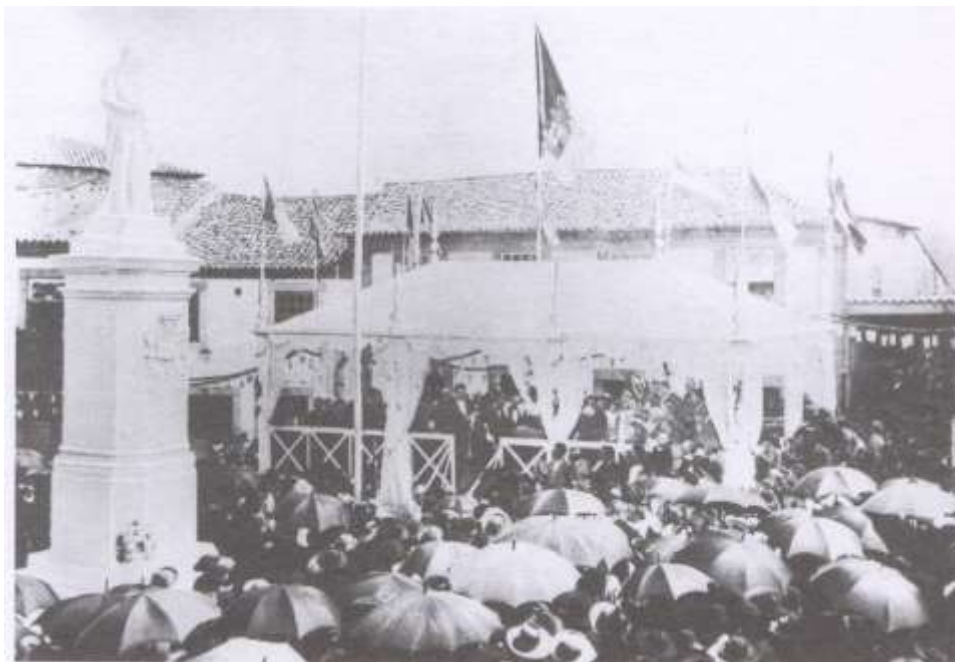


Figura 2: Inauguração da Estátua, 28 de agosto de 1892

Fonte: Olaio, 1995.

A escultura, de inspiração romântica e com desenho do escultor António Couceiro relembra, no seu enquadramento e postura do homenageado, outras obras da época. Alguns anos antes, em 1864 José Joaquim Teixeira Lopes realizaria uma escultura de Passos Manuel para a população de Matosinhos, cuja dimensão e pose têm semelhanças. Igualmente, na terra de adoção de Manuel José Ribeiro, em Belém do Pará, tinha-se erigido em 1890 o Monumento a Gama Malcher, da autoria do artista belga Pierre Armand Cattier (Rodrigues, 2013). Ambas as esculturas, apesar de distintas na intenção e forma, seriam do conhecimento público à época, revelando uma estética próxima da adotada na escultura do Conde de S. Bento. Nesta, o Conde apresenta-se com traje oficial, luvas, chapéu e espadim. O rosto do homenageado apresenta um olhar distante, na casaca figura a comenda de Vila Viçosa e no pedestal figuram as armas do conde e a inscrição «O Concelho de Santo Thyrso ao benemérito Conde de S. Bento. 28 d`Agosto de 1892»³⁶. A estátua ocupava um lugar que

³⁶ Atualmente o pedestal da estátua reúne várias placas, testemunhos da sua história na comunidade. As 3 placas existentes reportam-se aos seguintes momentos: «Homenagem dos Tirsenses no 1º Centenário da Vila de Santo Tirso (1863 - 1963); «Gratidão Homenagem do Clube Tirsense (29.11.1880

progressivamente se tornou central na vila. O espaço envolvente foi calcetado e colocado um gradeamento, aspeto este que se manteve por largos anos, até à mudança da estátua, no decurso da década de 50 do século XX, para a atual localização na Praça Conde de S. Bento (perto da antiga residência do Conde de S. Bento).



Figura 3: A estátua e sua envolvente. Postal da época (Início do séc. XX)

Fonte: Correia, 2008.

5. Considerações finais

Santo Tirso no século dezenove era uma vila de um pequeno concelho situado entre as províncias do Douro e Minho. Esta identidade esteve bem presente no território até ao dealbar da República. A construção da estátua do Conde de S. Bento, suas vicissitudes e polémicas mostram-nos um pouco mais sobre o processo de construção de uma escultura no espaço público. Mas igualmente revelam-nos algo sobre a instituição do regime liberal em Santo Tirso e como num preciso momento, em plena crise finissecular, depois de abortada a revolução republicana do 31 de janeiro de 1891 no Porto, esta comunidade através das suas elites, acaba por louvar

- 29.11.1980» e «1 Centenário da Inauguração da Estatua. Homenagem da Câmara Municipal de Santo Tirso (28 de agosto 1892 - 1992)».

um homem e o ideal que representa: as origens humildes, a religiosidade e o trabalho que o nobilita. Maurice Halbwachs recordava o papel da comunidade, designadamente das suas elites na construção da memória coletiva (Halbwachs, 1990).

Poderemos dizer que esta narrativa, de exaltação do “seu” herói liberal, que a sociedade tirsense fixou no espaço público da vila, estabeleceu um exemplo que perdurou na identidade local. A construção da memória associada ao Conde de S. Bento foi abrangente, concitando não somente a elite local, mas outros grupos sociais, sendo a escultura um projecto mobilizador dessa memória coletiva. Onze anos mais tarde, em 1903, seria dada à estampa a obra *Santo Thyrso de Riba D`Ave*, monografia da autoria de Alberto Pimentel, escritor portuense com afinidades locais. A obra, editada pelo Clube Tirsense (com reedição em 2011 pela Câmara Municipal de Santo Tirso), fixaria para a posteridade vários episódios sobre a vida e obra do Conde de S. Bento, consolidando a memória coletiva sobre esta figura, a qual perdurou até ao final do século XX, quando outros estudos aprofundaram o conhecimento existente sobre a vida e a obra deste brasileiro de torna-viagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, José Guilherme (2003). Espaço Público e Escultura Pública, para um estudo transdisciplinar. *Boletim APHA*, 1, 86-112.
- Alves, Jorge (1994). *Os Brasileiros. Emigração e retorno no Porto Oitocentista*. Porto: Gráficos Reunidos.
- Coelho, Maria Manuela Prior Caldas (1984). Conde de S. Bento – nome ilustre de Santo Tirso. *Cadernos Culturais*, 2, 5-24.
- Correia, Francisco Carvalho Correia (2004). O Parque D. Maria II. Elementos para a sua história. In Correia, Francisco Carvalho (Org.). *Santo Tirso, da Cidade e do seu Termo. Vol. V* (pp.11-33). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Correia, Francisco Carvalho (2008). “O Conde de S. Bento no Bicentenário do seu nascimento (1807-2007)”. In Correia, Francisco Carvalho (Org.). *Santo Tirso, da Cidade e do seu Termo. Vol. VI* (pp.591-637). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice
- Melo, Conceição (2013). Da vila a cidade. In *Santo Tirso. Das origens do povoamento à atualidade* (pp. 263-346). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Nora, Pierre (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Olaio, Nuno (1995). Os Brasileiros na Indústria Oitocentista. Contributo para o estudo do emigrante enriquecido, investidor e industrial rural, no concelho de Santo Tirso. In *Bolsas de investigação para jovens historiadores e antropólogos, 1994/95. Vol. I* (pp.137-159). Porto: Fundação da Juventude.
- Olaio, Nuno (2004). O 31 de janeiro de 1891 em Santo Tirso. *Santo Tirso Arqueológico*, 4 (2ª série), 141 – 146.
- Pimentel, Alberto (1903). *Santo Thyrso de Riba D`Ave*. Santo Tirso: Club Tirsense.
- Rodrigues, Randy da Silva (2013). *A escultura monumental em Belém do Pará. Três obras e um percurso romântico* (Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte e do Património). Lisboa: Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas Artes, Lisboa.
- Silva, Armando B. Malheiro da (1996). Arquivos municipais e história local. Algumas achegas para um novo debate. In *Actas do I Encontro de História Local de Espinho*, 9 a 10 de março de 1995 (pp.121-127). Espinho: Câmara Municipal de Espinho.

OUTRAS FONTES

Arquivo da Irmandade e Santa Casa da Misericórdia de Santo Tirso (AISCMSST).

Arquivo ISCMSST, Actas da Direção (1885 - 1897).

Actas da Instalação da Sub-Comissão (1892 - 1894).
Arquivo Municipal de Santo Tirso (AMST) – Anaes do Municipio (1852-)
A Palavra. Diário Catholico, Porto, 1892.
A Província, Porto, 1892.
Jornal de Santo Thyrso, Santo Tirso, 1890-1893.

ANEXO

«Auto da inauguração da Estatua do nobre Conde de S. Bento»³⁷

Annaes do Municipio

«No anno do Nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos noventa e dous, ao vinte e oito de agosto, pelas onze horas da manhã, no Largo de Cidenai, desta villa de Santo Thyrso, reuniram-se a Illustrissima Camara Municipal d`este concelho, sob a presidência do Dr. António Carneiro d`Oliveira Pacheco, e bem assim a mesa da Santa Casa da Misericordia, presidida pelo seu provedor Antonio Joaquim de Campos Miranda, as auctoridades administrativas, judiciaes e eclesiásticas, funcionarios publicos, membros da imprensa, com a assistência de muitas pessoas de distincção e grande concurso de povo, para se proceder á inauguração da Estatua do Benemerito Conde de S. Bento, que se achava presente, erecta no mesmo largo, por meio de subscrição publica promovida pela commissão nomeada pela Santa Casa da Misericordia d`esta villa, composta de Antonio Joaquim de Campos Miranda, Antonio Joaquim Cardoso de Miranda, Francisco Alves Moreira, Joaquim Correia de Miranda e Francisco José Telles da Cunha, pelas sub Comissões parochiaes, bem como pela sub comissão organizada na cidade do Rio de Janeiro pelos dilectos filhos d`este concelho = Commendador João Torquato Martins Ribeiro, Manuel Thyago Ferreira Resende, Joaquim de Souza Freitas Lima; Jose Joaquim Machado, Joaquim José Fernandes, Lucio de Souza Freitas Lima, Manoel Joaquim Marques, João Luís Alves, e Antonio Moreira Pacheco, como testemunho de gratidão e reconhecimento pelos relevantes serviços prodigalizados a este concelho por este nobilissimo titular. Em seguida pelo meretissimo Presidente da Camara foi descerrada e posta a publico a mesma Estatua no meio de grande jubilo e enthusiasmo, entre girandolas de fogo, musicas e outras demonstrações de regozijo publico, discursando o Presidente da Camara e outros illustres oradores enaltecendo as virtudes e os beneficios prestados á religião, à instrucção e á Caridade por este altruista e benemerito titular.

³⁷ AMST, Anais do Município, 28.08.1892. Adotou-se a transcrição do documento sem a atualização da grafia ou da pontuação da época.

Pelo secretario da Commissão Francisco Jose Telles da Cunha foi lida uma mensagem de felicitação ao nobre Conde de S. Bento, dirigida pela referida sub Commissão da cidade do Rio de Janeiro. E finda a sua leitura o mesmo secretario, em nome d' esta illustre sub Commissão, levantou um viva ao honrado e generoso Conde de S. Bento, que foi correspondido entusiastamente por todos os presentes, no meio de grandes demonstrações de sympathia para com os signatários da mensagem. Findo este acto a Commissão Central fez entrega do referido monumento á Illustrissima Camara, afim de que o tome sob a sua guarda e fiscalização, como por Lei lhe compete, ficando a cargo da mesma Commissão as obras que ainda faltam para a conclusão completa do mesmo monumento.

De como assim se effectuou esta cerimonia, foi lavrado o presente auto, que, depois de lido por mim Adriano de Souza Tropa, secretario da Camara, vae ser por todos assignado. [seguem as seguintes assinaturas]³⁸

Villa de Santo Thyrso e secretaria da Camara Municipal

30 d' agosto de 1892. O Secretario, Adriano de Souza Tropa.

Nuno Olaio. Mestre em História em Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciado em Ciências Históricas pela Universidade Portucalense. Doutorando em História Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Técnico Superior na Câmara Municipal de Santo Tirso na área do Património Cultural e Museus. E-mail: nunolaio@gmail.com ORCID: 0000-0002-3556-8769.

Receção: 30-07-2021

Aprovação: 20-02-2022

³⁸ Omitiu-se no documento as assinaturas, as quais colocamos nesta nota pela ordem de presença, atualizando a ortografia dos nomes: Conde de S. Bento; António Carneiro d'Oliveira Pacheco; António Joaquim Cardoso de Miranda; António Domingues de Souza; Manoel Joaquim da Costa Cruz; Joaquim Maria de Andrade; Adelino Machado da Cunha Faria e Almeida; Francisco Augusto de Gouveia Osório; António Mendes Soares de Vasconcelos; António Joaquim de Campos Miranda; Francisco Alves Moreira; Francisco Jose Telles da Cunha; Manoel Correa d'Abreu, abade de Burgães; Joaquim Augusto da Fonseca Pedrosa – abade de Santo Tirso; José Vicente Correa d'Abreu – abade de Santa Christina do Couto; Manoel Domingues de Souza Maia – pároco de Guidões; Francisco Baltazar de Sá Araújo – pároco da Palmeira; António Jose Barbosa – pároco da Lama; João Baptista Carneiro de Carvalho – abade de Sequeirô; Manoel Pinheiro Guimarães; João Joaquim de Souza Teixeira; Zulmira de Azevedo (professora oficial); Maria de Azevedo (professora oficial); Rosa da Costa Segadães Ramos (professora oficial); José António Alves Ferreira de Lemos; Eduardo da Costa Macedo; Joaquim Pires Fernandes (professor oficial); Manoel Joaquim da Costa Cruz Júnior; João Maria Cardoso Freire d'Andrade; Francisco de Souza Tropa; João Mendes de Vasconcelos; José Cardoso Santarém; José António Alves Ferreira de Lemos Júnior; Manoel Flores; Manoel Martins da Graça; Sebastião Jose Teixeira; Emidio Tabiano de Queiroz Veiga; Manoel Bento Sineiro Júnior, João Ferreira Guimaraes – Presidente do Montepio Tirsense; Joaquim Pereira de Castro; Guilherme da Costa Leite; José Bento Correa.

Citação:

Olaio, Nuno (2022). Uma estátua para o Conde de S. Bento. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 116-130. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a6

REGISTOS DE PESQUISA



SERVING FACE: FASHION, MUSIC AND TRANSATLANTIC CROSSING SCENES BRAZIL-PORTUGAL (2018-2022)³⁹

SERVING FACE: MODA, MÚSICA E CENÁRIOS EM TRAVESSIAS TRANSATLÂNTICAS BRASIL-PORTUGAL (2018-2022)

SERVING FACE: MODE, MUSIQUE ET SCÉNARIOS DANS LES TRAVERSÉES TRANSATLANTIQUES BRÉSIL-PORTUGAL (2018-2022)

SERVING FACE: MODA, MÚSICA Y ESCENOGRAFÍA EN LOS CRUCES TRANSATLÁNTICOS BRASIL-PORTUGAL (2018-2022)

Paulo de Oliveira Rodrigues Júnior

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Minas Gerais, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Brasil, Portugal

ABSTRACT: In this work, I seek to analyze the impacts of Brazilian LGBTQIAPN+ immigration as a potent innovation in political and aesthetic discourses, especially concerning fashion and leisure spaces, on the Portuguese youth. I shall focus on elements pertaining to queer appearances and their narratives. Also, I observe how appearances allied to political discourses become an important tool in the construction of political, aesthetic and ethical narratives outside of a colonial perspective.

Keywords: queer; Porto; fashion; LGBTQIAPN+.

RESUMO: Neste trabalho procuro analisar os impactos da imigração brasileira LGBTQIAPN+ enquanto uma potente inovação nos discursos políticos e estéticos, sobretudo em relação à moda e ao lazer, na juventude portuguesa. Privilégio deste intercâmbio o que **tange as aparências “queers”** e suas narrativas. Tomarei como campo etnográfico os espaços do Porto (discotecas, ruas, festas), que sejam frequentados maioritariamente por quem se identifica como LGBTQIAPN+. Busco perceber como as aparências aliadas aos discursos políticos transformam-se em uma ferramenta na construção de discursos políticos, estéticas e éticas fora de uma perspectiva colonial.

Palavras-chave: queer; Porto; moda; LGBTQIAPN+.

RÉSUMÉ: Dans cette réflexion, je cherche à analyser les impacts de l'immigration brésilienne LGBTQIAPN+ en tant qu'innovation puissante dans les discours politiques et esthétiques, en particulier concernant la mode et les espaces de loisirs, sur la jeunesse portugaise. Je me concentre sur les éléments relatifs aux apparences queers et à leurs récits. J'observe également comment les apparences alliées aux discours politiques deviennent un outil important dans la construction de récits politiques, esthétiques et éthiques en dehors d'une perspective coloniale.

Mots-clés: queer; Porto; mode; LGBTQIAPN+.

RESUMEN: En esta reflexión, pretendo analizar los impactos de la inmigración brasileña LGBTQIAPN+ como una poderosa innovación en los discursos políticos y estéticos, particularmente en lo que se refiere a la moda y los espacios de ocio, en la juventud portuguesa. Me centro en los elementos de las apariencias queer y sus narrativas. También observo cómo las apariencias combinadas con discursos políticos se convierten en una herramienta importante en la construcción de narrativas políticas, estéticas y éticas fuera de una perspectiva colonial.

Palabras-clave: queer; Porto; moda; LGBTQIAPN+.

³⁹ Esta pesquisa insere-se no projeto de doutorado **sanduíche intitulado “Internacionalizando o Miss Brasil Gay Juiz de Fora: as aparências transnacionais da comunidade LGBTQ+ em concursos de beleza no Brasil e Portugal (1977-2021)” financiado pela PDSE/CAPES - Processo n 88881.689927/2022-01**. Projeto desenvolvido conjuntamente entre o Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e o Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

1. Landing in Porto: introductory notes

According to the report by Lucas Janone (2002) for CNN Brazil, a survey of official data from Portugal's Foreigners and Borders Service (SEF), and Itamaraty (Brazil) indicate Brazilian immigration to Portugal has grown exponentially in recent years, reaching more than 200,000 legal people in the country. Many are the reasons that can be listed for this immigration, but it is above all due to the institutional and economic crisis that has plagued Brazil since 2016 - accentuated by the rise of the far-right to power in 2018 - and the cases of violence against gender and sexuality of dissident people, which also may have reflected the displacement of LGBTQIAPN+ (Lesbian, Gay, Transsexual, Transvestite, Transgender, Queer, Intersex, Asexual, Pansexual, and Non-Binary) people to Portugal.

With this, the influence of Brazilian cultural practices and products has impacted Portuguese daily life, which had already been observed for some time before, for example with consumption of soap operas, funk, and Brazilian country music. However, there is a gap in the studies on Brazilian immigration in Portugal that does not seriously consider the aspects of sexuality and gender, especially regarding LGBTQIAPN+ people and their artistic and cultural expressions, something that could contribute to the understanding of other dynamics of this immigration context in the fields of mass culture, leisure, arts, and politics.

In this way, I bring here a field diary, with some observations and provocations in this journey, to try to understand how these Brazil-Portugal dynamics reflect in the LGBTQIAPN+ leisure spaces in the city of Porto, in Portugal. As a white, non-binary, Brazilian, and immigrant researcher, I take the positionality, partiality, and responsibility of this produced work, understanding myself and my text as a research/researcher-historical product (Haraway, 2009; Lane, 1989). Thus, in the first moment, I use a concise theoretical reference to guide me and provoke these questions, since some past academic productions are crucial for us to understand how Portuguese LGBTQIAPN+ history has been built, but also how it wants to be built. Later on, I systematize the spaces that are known as LGBTQIAPN+ in Porto so that, further on, as a “*flâneuse*”, I produce an ethnography that can point us to some cultural and sociability dynamics of this group.

2. Thinking about LGBTQIAPN+ literature Brazil-Portugal

After the 1990s, a greater institutionalization and organization of the LGBTQIAPN+ community activism in both countries was observed, driven by the HIV/AIDS epidemic in the world (Adam; Duyvendak; Krouwel, 1999; Colling, 2014; Facchini, 2009; Trevisan, 2018); Coming out of the closet became a political act that also contributed to the reorganization of leisure spaces, since hiding was left aside and the public

affirmation in being lesbian, gay, transsexual and transvestite made these encounters among "equals" increasingly possible.

With the social changes in both countries, the production and consumption of an LGBTQIAPN+ culture also became possible. The very coexistence of a marketing acronym - GLS (gays, lesbians, and sympathizers) - reflects a specific market that was created for this public, such as bars, stores, magazines, movies, etc (Facchini & Lins França, 2005). This is to say that, over the years, the political struggle and the movement of markets around this group have grown in several countries and have established grounds for the "export" not only of products and services but of political and activist discourse about the LGBTQIAPN+ community, which needs to be questioned in another moment.

In Portugal, homosexuality ceased to be a crime in 1982, and the struggles in other countries also brought momentum for the Portuguese to experience legislation that recognized LGBTQIAPN+ rights - such as the typification of hate crimes based on sexual orientation (2007), civil marriage (2010) adoption (2016), and the gender identity and expression regime (2018) - even though, socially, there are still problems to be faced, as reports expose homophobia and transphobia in public spaces, especially verbal, psychological abuse, and the prohibition to enter certain establishments. Differently, Brazil did not have legislative houses as allies in combating LGBTQIAPNphobia, but it was the Judiciary and, in some moments, the Executive that recognized marriage rights (2011), the requirement to respect the social name in public agencies (2016), name and gender change in documents only in a notary's office (2018) and LGBTQIAPNfobia as equating to the crime of racism (2019).

With the guarantee of rights in both countries, the affirmation of an LGBTQIAPN+ identity may have enabled a greater exchange of artistic, cultural, and political products between the two countries, especially in the dynamics of the consumption of a Brazilian LGBTQIAPN+ culture by the Portuguese, since the frequent migration of Brazilians and the internet impacted this consumption in the Lusitanian territory, enabling a powerful innovation in political and aesthetic discourses in fashion, music and leisure spaces of the Portuguese community's youth. In this sense, other impacts can also be perceived in this scenario in several spheres, namely: the artistic, musical, and political activist panoramas.

Some authors sought to understand sexual and gender identities in Portugal, taking Brazilian immigrants as part of their research subjects since there would be no way to disentangle immigrant experiences from the Portuguese context, as they are fundamental figures in Portuguese history, whether political, as the case of Gisberta Salce, or even aesthetic within the dynamics of sex work (Luis, 2019; Ramalho; 2020). Even though the political struggles of the LGBTQIAPN+ movement between the two

countries have also been the object of analysis in other works, outlining their particularities and their convergences (Andrade & Saleiro, 2021; Lima, 2014), what we see is an absence of taking the aspects of appearances, leisure, and music as central themes of analysis.

3. Flanking the countryside in Porto

The urban environment is an important territory that coexists with different groups that experience the city in different and convergent ways. The estrangement within our society can provide fundamental tools for the very making of this research. Gayle Rubin (2012) recalls that the city within anthropology, for example, has been a fruitful place for new "doing ethnographic" with homosexuality becoming a research object in these contexts, since one can read it as a subculture that is found in the urban dynamics, dialoguing as an effect of this emergence of the homosexual identity.

The choice of the city of Porto allows us to observe these exchanges and discontinuities of living in the city, where different people eventually have their lives cross each other, or not, following parallel paths. Gilberto Velho (1980) considers that, in this way, when researching big cities, it becomes visible the coexistence of numerous cultural traditions that express differentiated and contradictory worldviews, heterogeneity, and complexity of urban life.

In this sense, we take a "deviation" to think about sexuality and gender, which allows an escape from heteronormativity and cisnormativity as ways of thinking and then privileging queer and LGBTQAIAPN+ urban Porto experiences. Rubin (2012), when "digging" ethnographies to reflect on what has been produced about sexual minorities in metropolitan areas of North America, systematizes a series of studies that show the importance and prominence of recreational and leisure spaces as the main activities where LGBTQAIAPN+ people fraternized, noting that some commercial spaces such as bookstores, cafes, magazine stands, clothing stores, were elected by this group in everyday life, even if of secondary importance.

Attending the discos, streets, parties, and literary events in Porto, frequented mostly by people who identify themselves as LGBTQAIAPN+, Portuguese, and Brazilian, I seek, in this research, the convergences and differences in the identity construction of these individuals/groups. I thus firmed myself in investigating how plasticities, corporalities, performances, and political narratives emerge and articulate themselves in these local-global places in a time cut between 2018 to 2022. Three levels are organized for the research methodology: first, participant observation and field diary, coupled with a scientific literature review and mapping of institutional data on Brazilian immigration, focusing on issues of sexual identities; in a second moment, photography and semi-directive interviews; and, finally, following a qualitative approach, exploration of the material compared with queer and decolonial studies,

desensitizing the notions of gender, sexuality, race, and nation that sustain sexual identities and, likewise, perceiving how appearances allied to political discourses become an important tool in the construction of political, aesthetic, and ethical narratives outside of a colonial perspective.

The mapping of these spaces demonstrates both the constitution of a service directed to the LGBTQIAPN+ community, but also of a choice and occupation of certain places, such as bars, streets, and regions, where LGBTQIAPN+ subjects meet and can be identified by their clothing, behavior, and music played by their speakers or pickups, forming a complex network of meanings and interrelationships, incorporating specific practices that make it possible through this socialization to (de)identify them (GUERRA, 2014, 2016). There is also no way to say that the city of Porto is located in what we can call global cities since it offers a whole integrated system of institutional and technological equipment that places it in this globalized flow (Sassen, 1999).

To guide my field diary, in an attempt to systematize the spaces frequented by LGBTQIAPN+ groups and categorize them as a way to better observe these territories and locate them, a survey (table 1) was embryonically carried out from what I was informed about where LGBTQIAPN+ people frequented:

Public spaces (streets, squares, etc)	Rua dos Mártires da Liberdade	Rua Miguel Bombarda	Cordoaria	Jardim do Morro (Gaia)	-
Festival/Parties	Primavera Sound (Música)	Queer Porto (Cinema)	Kebraku (Itinerante)	FBAUP (Centro acadêmico)	-
Nightclubs	Zoom (R. Passos Manuel)	Invictus (R. da Conceição)	Jubilant (Av. Fernão de Magalhães)	Fabrik (Galerias Paris)	Passos Manuel (R. Passos Manuel)
	Rendez-vous (R Cândido dos Reis)	Maus Hábitos (R. Passos Manuel)	Bar of Soap (R. do Bolhão)	Ferro Bar (R. da Madeira)	-

Table 1: Names and locations of places frequented by LGBTQIAPN+ and dissident people in Porto

Source: Prepared by the author (2023)

Most of these spaces are concentrated in the central region of the city of Porto. Besides the ease of access to public transportation, such as the subway and buses, traveling from one space to another is also possible, which often implies that the circulation in more than one event can be done even on foot. Another important fact

is that most of the programming at these venues takes place at night, except for the cinema and music festivals, which have a larger schedule of attractions.

Concerning access values, this becomes a differential that can highlight the social classes that frequent certain spaces, delineating specific sectors within the LGBTQIAPN+ community itself, demonstrating its heterogeneity. From an intersectional analysis, one can complexify the social relations existing within Portugal and notice in a more micro way the disputes existing within the country. In this sense, social demarcations of difference such as race and nationality are indispensable to thinking about the Portuguese context. For example, there are complaints of spaces destined for LGBTQIAPN+ or appropriated by this group exposing xenophobia and mistreatment of foreign people, especially Brazilians.

On the other hand, we can cite cases of spaces created as a resistance to heterosexual, cisgender, and European assimilation, such as "Jubilant Relax", located a little further away from the center, which has as its proposal the welcoming of the difference. This is also because Brazilian people are involved in the organization of this project. One of the excerpts from my field diary tries to give a brief interpretation of the space:

I arrive by bus at the door of the Jubilant. My friend picks me up at the door, because upstairs, with the doors closed, I thought there was no one there. It was Brazil's game and she wanted a safe place with LGBTQIAPN+ people to watch. I went in. We grabbed a beer and went down a few steps. I immediately told her that the space looked like the Brazilian academic centers when I attended undergraduate school from 2013 to 2017: the graffiti, the street poster, and the furniture in different designs. With a setlist of Brazilian funk in the background, dissident bodies were dancing and having fun. The vast majority were Brazilian: male sapatões, non-binaries, queers, and a transvestite. I felt back to the parties that used to happen in the academic centers of Brazil, especially in the humanities, biology, language, and arts courses; with cheap beer, funk, and electronic music and a less heteronormative LGBTQIAPN+ appearance, in which the signs of masculinity and femininity crossed and escaped from hetero and cisnormative coherences, if I may say so, besides the absence of the need for dressing as a label for the middle-class demands. (P. O. Rodrigues Junior, personal communication, December 02, 2022).

It is interesting to point out, from this note, that not all spaces allow dissidence. The assimilation to the straight and cis appearance stands out in the first moment, and few people escape the binarity of clothing. As is known, dressing also through a class bias demarcates that certain types of clothing may prohibit people from entering the spaces, such as wearing flip-flops, very short shorts, tank tops, etc. If Sarah Thornton (1996) understood that in the 1990s nightclubs could be like these centralizers of marginal aesthetic experiences, one can say that certain spaces are at the margin of marginality itself, provoking a questioning of how these relations between market, leisure, politics, and LGBTQIAPN+ people have been built in

Portugal, more specifically in Porto. By assimilation to hetero and cisnormativity or by queerization, what if we look at queer as this questioning element?

In this way, beyond the commercial establishments, the street is also occupied by these bodies that seek to express themselves and project themselves. Although systematized, LGBTQIAPN+ people can be found in many public places. We notice that the "Passeio das Virtudes" and "Rua Mártires da Liberdade" are meeting points with greater frequency of both LGBTQIAPN+ and young people who appropriate more alternative styles that escape from gender or class binary coherence, for social gatherings such as drinking, listening to music, meeting colleagues, etc.

Briefly visiting Mártires da Liberdade Street, what can be observed is a concentration along the whole street, but in the direction of Praça da República the occupation of the street is greater, with the bar "Taskinha" being a synonym of this territory, especially on Fridays, from 10 pm to 2 am. The adjacent areas that demarcate borders enable their activities, services, and specific practices, competing or complementing each other. Magnani (2002) called them "manchas" in portuguese or "spots" and, here, a "leisure 'mancha'" is identified where equipment such as restaurants, bars, movie theaters, and cafes aggregate, offering a fruitful territory for the occupation of certain social groups. An interesting characteristic that the anthropologist points out is the unrestricted character of the activities, that is, those people who frequent it are not there expecting directed and specific services; the youth that frequent the mentioned street do not operate in an expectation of finding a specialized activity, providing a wider encounter of users.

Following these observations, the clothing itself reports this branching of subgroups that, as aforementioned, represents a heterogeneity of styles, such as the return of the Y2K, clubber, and rave aesthetics; the metal rock appearances and, finally, more "hegemonic" styles, such as jeans and cool jackets. Furthermore, we noticed young people walking around with speakers playing their favorite music, which varied from music by singers like Rosalía - a Spanish artist - to musical genres like metal rock, Brazilian funk, and psy trance. A space where different groups converge in a common territory, disputing the looks with their styles, thus communicating among equals but also differentiating from each other with the music, which set the tone of who would tune in with them or not.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adam, Barry D.; Duyvendak, Jan Willem & Krouwel, Andre (1999). Gay and Lesbian Movements beyond Borders? National Imprints of a Worldwide Movement. In Adam, Barry D.; J. W. Duyvendak, & Duyvendak, Jan Willem & Krouwel, Andre (Eds.). *The global emergence of gay and lesbian politics. national imprints of a worldwide movement* (pp. 344-372). Filadélfia: Temple University Press.
- Andrade, Luma Nogueira de & Saleiro, Sandra Palma (2021). Trans(i)legalidade: direitos LGBT+ no Brasil e em Portugal. *Cadernos De Gênero E Diversidade*, 6(4), 100-124.
- Facchini, Regina (2012). Entre compassos e descompassos: um olhar para o "campo" e para a "arena" do movimento LGBT brasileiro. *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros E Sexualidades*, 3(04).

Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2300>. Acesso em: 5 mar. 2023.

- Facchini, Regina & França, Isadora (2009). De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, 0(3), 54-81.
- Guerra, Paula (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts*, 28(1), 111-122.
- Guerra, Paula (2016). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980 – 2010). *Journal of Sociology*, 52(4), 615-630.
- Haraway, Donna (2009). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41.
- Janone, Lucas (2022, Abril 12). Número de brasileiros em Portugal nunca foi tão alto, segundo Embaixada Portuguesa. *CNN Brasil*. Acedido em Número de brasileiros em Portugal nunca foi tão alto, segundo Embaixada Portuguesa (cnnbrasil.com.br)
- Lane, Sílvia (1989) A Psicologia Social e uma nova concepção do homem para a psicologia. In Codo, Wanderley & Lane, Sílvia (Org.). *Psicologia social: o homem em movimento* (pp. 10-19). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Lima, Andréa Moreira (2014). Um recorte histórico sobre a política de direitos LGBT no Brasil e em Portugal. *Revista Científica Vozes dos Vales*, nº 06, www.ufvjm.edu.br/vozes
- Luís, Francisco José Silva do Amaral (2019). *Travestis brasileiras em Portugal: percursos, identidades e ambiguidades*. Lisboa: Chiado Books.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 17(49), DOI 10.1590/S0102-69092002000200002
- Ramalho, Nélson Alves (2020). *“Virar travesti”: trajetórias de vida, prostituição e vulnerabilidade social*. Lisboa: Tinta-Da-China.
- Rubin, Gayle (2012). Studying sexual subcultures: Excavating the ethnography of gay communities in urban North America. In *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (pp. 310-346). New York, USA: Duke University Press.
- Sassen, Saskia (1999). O renascimento das cidades na era da nova economia. *Entrevistas com especialistas em management e tendências de tecnologia desde 1995*. Acedido em www.janelanaweb.com/index.html.
- Thornton, Sarah (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hannover: Wesleyan University Press.
- Trevisan, João Silvério (2018). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Objetiva.
- Velho, Gilberto (1980) (Coord.) *O desafio da cidade. Novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Campus.

Paulo de Oliveira Rodrigues Júnior. Graduated in Interdisciplinary Arts and Design and Fashion at UFJF. Master and doctoral candidate at Postgraduate Programme in Art, Culture and Languages of the Federal University of Juiz de Fora with a doctoral internship at the Department of Sociology of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: paulo.rodrigues@estudante.ufjf.br. ORCID: 0000-0003-3779-1101.

Receção: 20-10-2022

Aprovação: 01-12-2022

Citação:

Júnior, Paulo de Oliveira Rodrigues (2022). Serving face: fashion, music and transatlantic crossing scenes Brazil-Portugal (2018-2022). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 132-139. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3rp

RECENSÕES/ RESENHAS



DA MIGRAÇÃO À INTEGRAÇÃO⁴⁰. DINÂMICAS EMERGENTES

FROM FEMALE MIGRATION TO INTEGRATION. EMERGING DYNAMICS

DE LA MIGRATION FÉMININE À L'INTÉGRATION. DYNAMIQUE ÉMERGENTE

DE LA MIGRACIÓN FEMENINA A LA INTEGRACIÓN. DINÁMICA EMERGENTE

Sofia Sousa

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

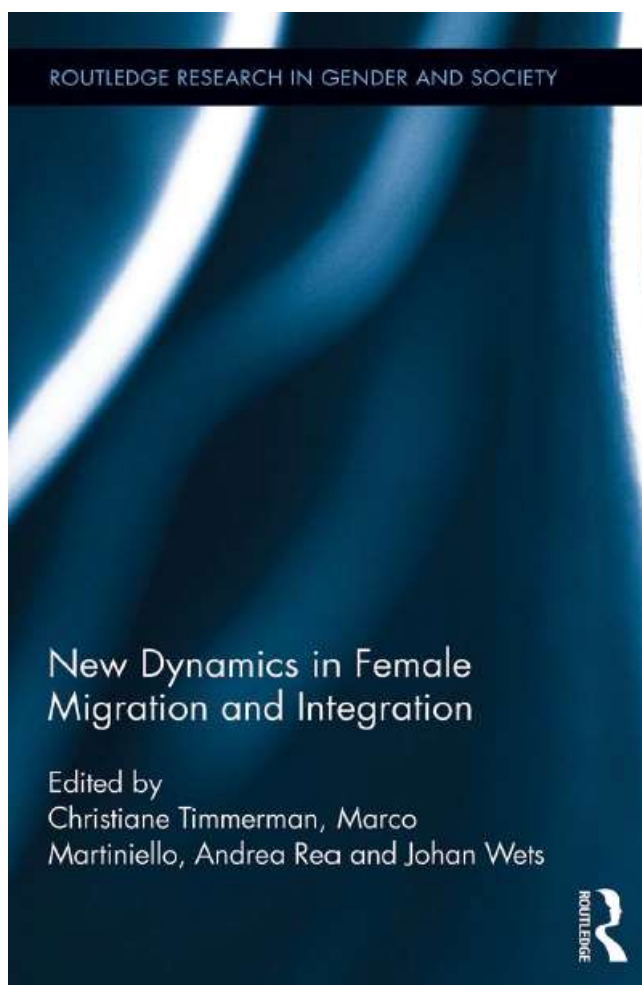


Figure 1: Capa do livro *New Dynamics In Female Migration and Integration*
Source: Routledge.

⁴⁰ Esta recensão inscreve-se no desenvolvimento do projeto de investigação intitulado "Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo em Portugal contemporâneo", financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência 2021.06637.BD.

A presente recensão tem como objeto de análise o livro intitulado *New Dynamics in Female Migration and Integration* [Novas Dinâmicas da Migração Feminina e Integração], editado, em 2015, por Christiane Timmerman, Marco Martiniello, Andrea Rea e Johan Wets. Esta recensão, na verdade, enquadra-se num projeto de investigação mais abrangente, que tem como foco o estudo e a compreensão dos modos em que a arte se assume como uma ferramenta idílica no tocante à integração social de mulheres migrantes, no contexto da Área Metropolitana do Porto (AMP), em Portugal. Nesse sentido, este livro destaca-se enquanto contributo originário de informação, especialmente do ponto de vista da concetualização em torno do fenómeno da migração feminina, bem como se adentra como um suporte metodológico, no sentido em que cobre o uso de metodologias quantitativas, qualitativas e mistas, revelando, assim, a existência de vários perfis de mulheres imigrantes. Os capítulos deste livro debruçam-se sobre o contexto geográfico da Bélgica, contudo, considerámos que as suas materializações empíricas e incursões teóricas, podem ser transversalmente aplicadas em múltiplos contextos sociais, culturais, geográficos e académicos. Em cada um dos nove capítulos que compõem esta edição, os autores vão-nos provendo valiosas pistas teórico-empíricas que, não obstante, nos permitem aprofundar e alargar os horizontes do conhecimento acerca deste fenómeno (emergente) nas sociedades contemporâneas em geral, e na portuguesa, em específico.

A introdução, realizada pelos editores deste volume, é, desde logo, emancipadora do ponto de vista teórico. Na verdade, é devido à introdução que, no nosso entendimento, o livro se assume como um livro-base para aqueles que pretendem estudar o fenómeno das migrações femininas na atualidade. A par disso, é feita uma apresentação do projeto FEMIGRIN ‘Factors and dynamics affecting and explaining female migration and integration in Belgian society’, que esteve ativo entre os anos de 2008 e de 2010. Aliás, a introdução – em relação à relevância do projeto supramencionado – é desde logo enunciativa do objetivo deste livro: alertar para a ausência e parca presença feminina dos estudos de migrações realizados, principalmente, na década de 1970. Assim, aquilo que podemos desde logo enunciar é que este livro se assume como um elemento impulsionador de uma rutura com os modos de pensamento científico clássicos acerca do fenómeno migratório, sendo que, neste sentido, o género feminino é apresentado como pedra toque, bem como a sua subsequente visibilidade.

Adotando um olhar que tem como fulcro a problemática do género no escopo do processo de feminização da migração, outros autores podem ser enunciados, tais como Carling (2005) ou Piper (2005), uma vez que estes autores são defensores da prossecução de uma linha de estudos académicos que tenha em linha de conta as diferenças de género no que concerne às experiências migratórias. Estas perspetivas são valiosas para que possamos compreender o escopo do projeto

supramencionado. Vejamos, este projeto foi determinante, especialmente pelo facto de se ter debruçado sobre duas abordagens inovadoras no tocante ao fenómeno da migração feminina: por um lado, tratou-se de um projeto que não se focou apenas nas mulheres, ou seja, homens e mulheres foram perspetivados em uníssono, sendo que esta abordagem se prendeu com o facto de considerarem que o género não é uma categoria estática, mas antes algo que se encontra em constante articulação com outros elementos. Por outro lado, o projeto adotou igualmente uma lógica de abordagem que entendia o género como uma construção social dinâmica, questão essa que também é explorada noutros trabalhos (Amelina & Lutz, 2019).

Desta feita, os capítulos deste livro apresentam uma forte componente empírica que, de certo modo, iremos apresentar aqui nesta recensão. Então, desde logo podemos referir que o primeiro capítulo deste livro, escrito por Rilke Mathieu, Christiane Timmerman e Petra Heyse, se apresenta como uma linha cronológica dos principais eventos e contributos que marcaram a história dos estudos sobre as migrações, em geral, e sobre as migrações femininas, em específico (Kofman et al., 2000). Vejamos que as asserções dos autores vêm fornecer um *background* à nossa investigação, uma vez que eles referem que é na Europa que as mulheres estão mais representadas enquanto migrantes; representação essa que advém de vários fatores, nomeadamente o colapso da União Soviética, por exemplo. Vejamos que, já em 1991, Mirjana Morokvasic alertava para esta tendência. É relevante referir que neste capítulo somos alertados, pelos contributos de Lutz (2010a), para a necessidade de existência de um questionamento do suposto papel passivo que as mulheres ocupam na migração, introduzindo, assim, a relevância do *International Women Movement*, um movimento composto por feministas e académicas, debruçadas sobre os estudos de género, e que têm denunciado a cegueira dos estudos das migrações face ao papel desempenhado pelas mulheres. Mais ainda, vários são os estudos (mais recentes) que demonstram que existem cada vez mais mulheres qualificadas a migrarem sozinhas, em busca de melhores condições de vida (Pio & Essers, 2014; Purkayastha & Bircan, 2021); algo que se relaciona, de igual modo, com os contributos de Grieco e Boyd (1998), quando as autoras enunciam que as necessidades e influências microsociológicas, tais como a migração pessoal e individual, destas mulheres é, na verdade, uma consequência de um processo paulatino de inversão dos papéis e posições de género.

Após a abertura do livro com um capítulo de natureza teórico-conceitual, no segundo capítulo deparamo-nos com uma abordagem mais específica e detalhada, ou seja, com uma forte componente empírica, que se debruça sobre o papel e as experiências de mulheres migrantes na Bélgica, partindo de uma perspetiva quantitativa. Importa referir que, historicamente, as pesquisas quantitativas predominavam no escopo dos estudos sobre as migrações, o que fazia com que as mulheres emergissem como um número simplificado, sendo frequentemente

descrito como o *outro* do homem (Donato et al., 2006; Lutz, 2010b). Porém, tal como referimos anteriormente – em relação à perspetiva adotado pelo FEMIGRIN –, considerámos que os estudos sobre as migrações tanto devem combinar métodos quantitativos como qualitativos, dado que ambas as perspetivas são fulcrais para a compreensão alargada do fenómeno. Este capítulo centra-se sobretudo numa abordagem à integração social, na Bélgica, por parte de mulheres migrantes, tendo como ponto de partida do mercado de trabalho. Logo, aquilo que podemos desvendar diz respeito à importância do uso de informação de carácter administrativo para descrever e compreender as especificidades deste segmento populacional.

No terceiro capítulo, a autora estabelece um paralelismo com a noção de integração social – por via do mercado de trabalho – associando este processo ao conceito de reunificação familiar. No capítulo anterior, os autores debruçam-se em elementos de natureza administrativa, enquanto no capítulo três, a autora parte de dados estatísticos. O principal foco do capítulo reside em três eixos: 1) migrantes ilegais (Martiniello et al., 2010); 2) recrutamento de membros de outros estados da União Europeia, tais como a Polónia, Roménia e Bulgária; 3) transformações nos modelos de recrutamento de trabalhadores. Em suma, trata-se de um capítulo que tem como busílis uma análise centrada na empregabilidade de mulheres imigrantes, partindo destes três eixos acima descritos. Ambos os capítulos (2 e 3) são interessantes, pois apresentam uma perspetiva contemporânea sobre a migração laboral, colocando-a como um ritual de passagem, e não como uma forma efetiva de promoção da integração social (Ballarino & Panichella, 2018).

Contrastando com estes dois capítulos, o quarto, adota uma visão qualitativa, centrada na abordagem do ciclo de vida, mas também nas experiências migratórias de mulheres russas e ucranianas na Bélgica. Com efeito, importa referir que este é um dos capítulos que sustenta a nossa investigação, uma vez que se propõe analisar as aspirações, os objetivos e as identidades – interseccionais -, bem como as respetivas mudanças nas mesmas, ao longo do percurso migratório. Além de também se debruçar sobre a preponderância do mercado de trabalho, os autores vão mais além e introduzem a família enquanto elo determinante no processo de integração social, algo também postulado por Zlotnik (2016). A par disso, existe uma frutífera concetualização e contraposição teórico-empírica sobre aquela que é a migração qualificada e a migração não-qualificada de mulheres na Bélgica, chegando, assim, a uma abordagem holística em torno das aspirações, das prospetivas de futuro, capacidades e obstáculos do ponto de vista da integração social.

Estamos perante um livro equilibrado que combinada várias perspetivas metodológicas, em relação ao estudo das migrações femininas na Bélgica. Então, no quinto capítulo, são analisadas questões específicas relacionadas com as estruturas de género que afetam a migração feminina das Filipinas para a Bélgica. Neste capítulo é feita uma junção com a socio-história e a contemporaneidade, nomeadamente ao

nível das experiências vivenciais atuais, cobrindo vários tópicos de natureza sociocultural, tais como o casamento, o divórcio e as redes informais e formais de apoio. Novamente, a metodologia qualitativa⁴¹ é primordial, uma vez que o autor defende que a existência – e o impacto – destes fatores de ordem estrutural, pouco (ou nada) auxiliam na descrição e no entendimento da experiência de migração destas mulheres filipinas. Desse modo, passa a ser acionado o conceito de agência, a par do conceito de participação.

No sexto capítulo traça-se um duplo objetivo. Em primeiro lugar, temos a análise dos percursos individuais de mulheres migrantes da América Latina – Brasil e Equador -, e que trabalham no setor doméstico na Bélgica. A integração social, neste capítulo – e na nossa opinião – é analisada a partir de uma outra perspectiva inversa: a da desintegração social ou exclusão social, como lhe quisermos chamar. Os autores enunciam que o conceito de carreira pode ser ativado em relação ao percurso migratório destas mulheres, mostrando que existe uma espécie de homogeneidade no âmbito dos modos que permitem a integração destas mulheres, por via do mercado de trabalho, nomeadamente a execução de trabalhos não qualificados, visão essa que é partilhada por Cooke (2007). A opressão, a desigualdade social e a discriminação, bem como a ideia de violência simbólica, são conceitos que emergem para caracterizar as parcas aspirações laborais e sociais que estas mulheres podem ter. Se antes falávamos em agência, aqui falamos em estrutura; estrutura essa que é opressora e que faz com que estas mulheres permaneçam nas margens da visibilidade (Guerra, 2021; Guerra et al., 2021). Não obstante, esta ideia interliga-se com o capítulo seguinte, pois, no sétimo capítulo, os autores analisam os perfis de mulheres migrantes romenas. Estes perfis possuem várias pedras de toque, desde fatores económicos e culturais, estereótipos, dinâmicas de migração e a relações de género e, nesse espectro, todos eles contribuem, na opinião dos autores, para a construção e disseminação de uma carreira migrante destas mulheres romenas na Bélgica; carreira essa pautada pela exclusão, pelo estigma e pelo parco acesso a oportunidades de ascensão laboral e social (Eijberts & Roggeband, 2016).

Vejamos que, desde o quarto ao oitavo capítulo, o foco dos autores foi providenciar uma imagem viva e rica sobre a variedade de perfis de mulheres migrantes na Bélgica, mas também alertar para a variedade de perfis de mulheres migrantes noutras sociedades, o que nos leva a defender a prossecução de uma linha de investigação sociológica que, além de reconhecer a diversidade, a valoriza. Assim, no oitavo capítulo, é fomentado um exercício de “ir além”, isto é, é feita uma abordagem que parte da ultrapassagem de uma imagem mediática, associada ao tráfico humano e à prostituição, apresentando as mulheres – vítimas desses crimes – como pessoas, e não apenas como estatísticas. As mulheres nigerianas são o principal

⁴¹ Ver também Erel (2007).

objeto de interesse, sendo de denotar que a temática das experiências e das vivências é evidenciada, pois os autores revelam que estas mulheres nigerianas migrantes não devem ser vistas como agentes passivos, mas antes como agentes ativos que possuem um papel determinante na tomada de decisões. Em suma, este capítulo vem contrariar posições e discursos dominantes, demonstrando o interesse social e económico que estas mulheres têm e podem vir a ter, não só no contexto familiar, como também no contexto do país de acolhimento.

No último capítulo, é exposta uma abordagem transversal, que combina as metodologias qualitativas e as metodologias quantitativas, com o intuito de revelar as semelhanças e as disparidades entre múltiplos contextos nacionais, entrando, assim, uma análise que se baseia na apresentação das mais significativas e universais dinâmicas de género, no âmbito dos estudos migratórios. Falam-se em fatores históricos, socioeconómicos, legais e demográficos, para perspetivar a criação de redes de mulheres migrantes e, de todo o modo, perceber emergentes formas de empoderamento social. Para terminar, os editores do livro presenteiam-nos com uma sumarização dos principais contributos teóricos e empíricos das pesquisas que compõem o volume, com o objetivo de alertar para a importância de estudos focados no entendimento e desvendamento das complexas relações de poder – e simbólicas – entre a problemática do género e da migração, na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amelina, Anna & Lutz, Helma (2019). *Gender and migration. Transnational and intersectional prospects*. London: Routledge.
- Ballarino, Gabriele & Panichella, Nazareno (2018). The occupational integration of migrant women in Western European labour markets. *Acta sociologica*, 61 (2), 126-142.
- Carling, Jørgen (2005). Gender dimensions of international migration. *Global Migration Perspectives*, 35 (1), 1-26.
- Cooke, Fang Lee (2007). 'Husband's career first': renegotiating career and family commitment among migrant Chinese academic couples in Britain. *Work, employment and society*, 21 (1), 47-65.
- Eijberts, Melanie & Roggeband, Conny (2016). Stuck with the stigma? How Muslim migrant women in the Netherlands deal – individually and collectively – with negative stereotypes. *Ethnicities*, 16 (1), 130-153.
- Erel, Umut (2007). Constructing meaningful lives: biographical methods in research on migrant women. *Sociological Research Online*, 12 (4). doi:10.5153/sro.1573.
- Guerra, Paula (2021). Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *NAVA*, v. 6 n. 1 e 2, 42-70.
- Guerra, Paula; Sousa, Sofia & Lima, João Carlos (2021). Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re)escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal. *NAVA*, v. 6 n. 1 e 2, 298-323.
- Grieco, Elizabeth & Boyd, Monica (1998). Women and migration: incorporating gender into international migration theory. *Working Paper Series*, 98-139. Florida State University.
- Kofman, Eleonore; Phizacklea, Annie; Raghuram, Parvati & Sales, Rosemary (2000). *Gender and international migration in Europe: Employment, welfare and politics*. London: Routledge.
- Lutz, Helma (2010a). Gender in the migratory process. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 36 (10), 1647-1663.
- Lutz, Helma (2010b). The myth of the 'other': Western representation and images of migrant women of so called 'Islamic background'. *International Review of Sociology*, 2 (2), 121-137.

- Martiniello, Marco; Rea, Andrea; Timmerman, Christiane & Wets, Joan (Eds.). *Nouvelles migrations et nouveaux migrants en Belgique*. Brussels: Federaal Wetenschapsbeleid & Ghent: Academia Press.
- Morokvasic, Mirjana (1991). Fortress Europe and migrant women. *Feminist Review*, 39, DOI 10.1057/fr.1991.41
- Piper, Nicola (2005). Gender and migration. *Policy analysis and research programme of the Global Commission on International Migration*, 7, 1-55.
- Pio, Edwina & Essers, Caroline (2014). Professional migrant women decentring otherness: A transnational perspective. *British Journal of Management*, 25, 252-265.
- Purkayastha, Damini & Bircan, Tuba (2021). Present but not counted: highly skilled migrant women in Belgium. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. DOI 10.1080/1369183X.2021.2003187
- Timmerman, Christiane; Martiniello, Marco; Rea, Andrea & Wets, Johan (Eds) (2015). *New dynamics in female migration and integration*. London & New York: Routledge.
- Zlotnik, Hania (2016). Migration and the family: The female perspective. *Asian and Pacific Migration Journal*, 4 (2-3). DOI 10.1177/01171968950040020.

Sofia Sousa. Mestre em Sociologia Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia com o projeto “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e artivismos na contemporaneidade portuguesa” (ref. 2021.06637.BD). Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: sofiarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

Receção: 10-12-2022

Aprovação: 29-12-2022

Citação:

Sousa, Sofia (2022). Da migração feminina à integração. Dinâmicas emergentes. Recensão. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(2), pp. 141-147. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3r1

