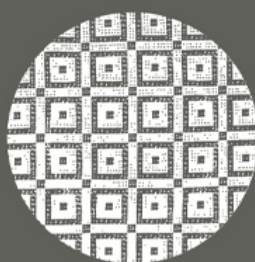


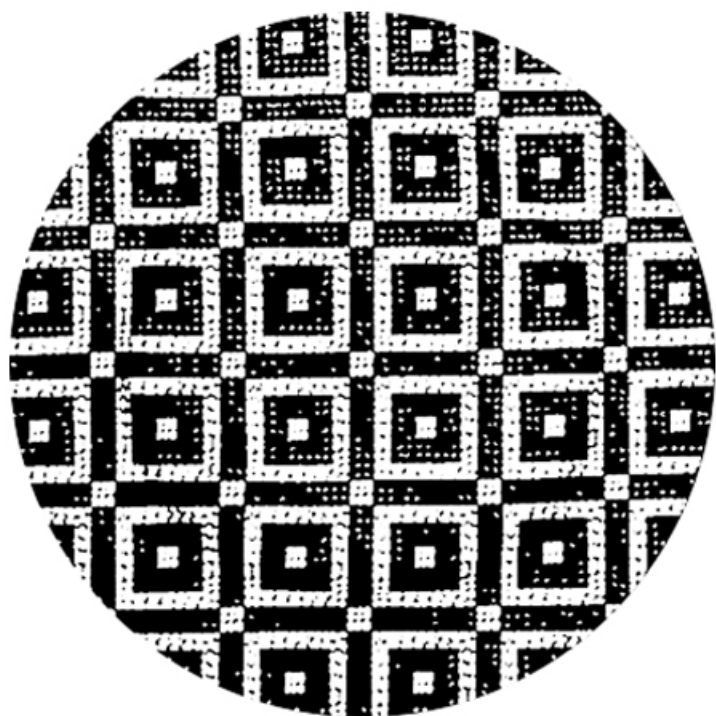
TODAS AS ARTES

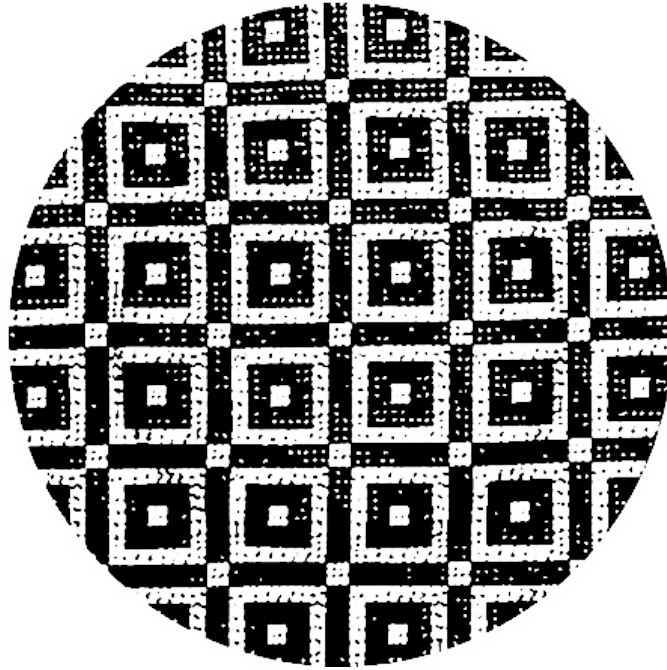


REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 3, Set.-Dez. 2023
ISSN 2184-38052





A calçada portuguesa ou mosaico português ou calçada-mosaico é o nome consagrado de um determinado tipo de revestimento de piso utilizado especialmente na pavimentação de passeios, de espaços públicos, e espaços privados, de uma forma geral. A calçada portuguesa surgiu, pela primeira vez, no Castelo de São Jorge, em Lisboa, na primeira metade do século XIX. Depois disso, foi aplicada na praça do Rossio. A calçada portuguesa resulta do calcetamento com pedras de formato regular ou irregular, consoante a técnica, geralmente de calcário branco e preto, que podem ser usadas para formar padrões decorativos ou mosaicos pelo contraste entre as pedras de distintas cores. As cores mais tradicionais são o preto e o branco, embora sejam populares também o castanho e o vermelho, azul cinza e amarelo. Em certas regiões brasileiras, porém, é possível encontrar pedras em azul e verde. Em Portugal, os trabalhadores especializados na colocação deste tipo de calçada são denominados mestres calceteiros. Em algumas regiões de Portugal utilizam-se outras rochas, como o mármore e o xisto, no Alentejo, ou o granito, mais recentemente, no norte do país.

The Portuguese pavement, or Portuguese mosaic or even cobblestone-mosaic is the consecrated name of a certain type of floor covering used especially in the paving of sidewalks, public spaces, and private spaces, in general. The Portuguese pavement appeared for the first time in the Castle of São Jorge, in Lisbon, in the first half of the nineteenth century. The Portuguese pavement is the result of paving with stones of regular or irregular shape, depending on the technique, usually of white and black limestone, which can be used to form decorative patterns or mosaics by contrasting stones of different colors. The most traditional colours are black and white, although brown and red, blue, grey and yellow are also popular. In certain regions of Brazil, however, it is possible to find blue and green stones. In Portugal, the workers who specialize in laying this type of pavement are called master pavers. In some regions of Portugal, other rocks are used, such as marble and schist, like in Alentejo; or granite, more recently, in the north of the country.

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 • Glaucia 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 • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • 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 • Olga Magano, Universidade Aberta, o CIES e o IS-UP, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESSEcole des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

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

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

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

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTOS

WEBSITES

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

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com

TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



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 • Glaucia 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 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, EHESSEcole 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 • Rui Saraiva,
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Tânia
Moreira, Institute of Sociology of the University of
Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • 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.

CONTACTS

WEBSITES

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

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof.
Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/
n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com

**ALL CONTENT IN THIS JOURNAL, EXCEPT
WHERE NOTED, IS LICENSED UNDER A
CREATIVE COMMONS LICENSE**

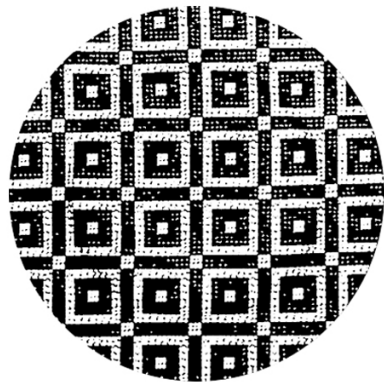


PARCERISTAS

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 • Glaucia 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 Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • 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

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, Brazil • 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 • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Luís Carlos S. Branco, University of Aveiro, Department of Languages and Cultures, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Federal University of Juiz de Fora, Postgraduate Program in History, João XXIII College of Application, Brazil • Robin Kuchar, Leuphana University of Lüneburg, CITCEM, Germany • Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Social Sciences Department, Postgraduate Programme in Social Sciences, Brazil • Sofia Sousa, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal • Susana Januário, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal.



SUMÁRIO

AS ARTES, AS EXPERIÊNCIAS E OS MUNDOS DA VIDA.....2

ARTIGOS.....12

“SAMBA DE UMA NOTA SÓ”? TURISMO CULTURAL NUM DESTINO DE SOL E PRAIA14

GRAFFITI, MIGRAÇÃO E DECOLONIALIDADE: REFLEXÕES SOBRE A “PRETOGALIDADE DE SER”32

LIBERTE O CINEASTA QUE EXISTE EM VOCÊ! O PROTAGONISMO DOS ESTUDANTES DA EDUCAÇÃO BÁSICA NO FESTIVAL DE FILMES DE CURTA-METRAGEM DAS ESCOLAS PÚBLICAS DE BRASÍLIA.....52

A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES TEATRAIS NO AMBIENTE DIGITAL NUM CENÁRIO PANDÊMICO.....68

ENTRE ESCRITAS E CRÍTICAS: INTELECTUALIDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA NA OBRA DE O. G. REGO DE CARVALHO80

A VIDA ATRAVÉS DE SANGUE, DE VÍSCERAS E DE SUSTOS: O MEDO E A FORMA COMO O CINEMA DE TERROR REFLETE O SOCIAL.....94

REGISTOS DE PESQUISA.....112

HISTÓRIA ORAL E ENTREVISTAS NO ESTUDO DAS ARTES – ANÁLISE DE APLICAÇÃO AO ESTUDO DE JORGE LIMA BARRETO.....114

RECENSÃO CRÍTICA.....132

RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO “RUA DE MÃO ÚNICA: INFÂNCIA BERLINENSE - 1900” DE WALTER BENJAMIN (2013).....134

SUMMARY

THE ARTS, EXPERIENCES AND WORLDS OF LIFE.....2

ARTICLES.....12

"ONE-NOTE SAMBA"? CULTURAL TOURISM IN A SUN AND BEACH DESTINATION.....14

GRAFFITI, MIGRATION AND DECOLONIALITY: REFLECTIONS ON THE 'PRETOGALIDADE DE SER.....32

UNLEASH THE FILMMAKER IN YOU! THE PROTAGONISM OF BASIC EDUCATION STUDENTS IN THE SHORT FILM FESTIVAL OF PUBLIC SCHOOLS IN BRASÍLIA.....52

THE FORMATION OF THEATRICAL SPECTATORS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT IN A PANDEMIC SITUATION.....68

BETWEEN WRITING AND CRITICISM: INTELLECTUALITY AND THE HISTORY OF LITERATURE IN THE WORK OF O. G. REGO DE CARVALHO.....80

LIFE THROUGH BLOOD, GUTS AND JUMPSCARES: FEAR AND THE WAY HORROR CINEMA REFLECTS SOCIETY.....94

RESEARCH RECORDS.....112

ORAL HISTORY AND INTERVIEWS IN THE STUDY OF THE ARTS – APPLICATION ANALYSIS FOR THE STUDY OF JORGE LIMA BARRETO.....114

CRITICAL REVIEWS.....132

CRITICAL REVIEW OF THE BOOK "ONE-WAY STREET: BERLIN CHILDHOOD - 1900" BY WALTER BENJAMIN (2013.....134

AS ARTES, AS EXPERIÊNCIAS E OS MUNDOS DA VIDA

Paula Guerra

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

Os processos criativos nunca foram tão discutidos como hoje. O uso das práticas artísticas enquanto apanágio da crítica, da reflexão, da mudança e da exaltação, são temas de ordem no escopo da investigação académica, principalmente no campo das ciências sociais e, mais especificamente, na sociologia. Num sentido lato, neste Volume 6, Número 3, encontrámos uma ode às mais diversas práticas artísticas, desde a literatura ao teatro, passando pelo cinema e até mesmo pelo graffiti. Em todos os artigos que compõem esta edição, vislumbramos uma relação entre identidades, processos de democratização, mas também emergentes formas de analisar a realidade social – do passado ao presente -, a partir de atos de criação que, frequentemente, se afastam das instituições e que são tomados em mãos pelos agentes sociais e por agentes criativos.



Figura 1^{1.)} : Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.
Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

Nussbaum (2010), problematizando a criação artística, defende que existe uma relação intrínseca entre o envolvimento cultural e artístico e a ação dos cidadãos dentro dos sistemas democráticos. A cultura e a arte geram espaços vitais de debate, de crítica, de contestação e, por turno, são eles próprios potenciadores de novos espaços de fala, de debate e de criação na esteira de Huizinga (2003). Criação gera criação. A arte gera envolvimento social. Recentemente, Flisbäck e Bengsson (2023) destacaram um conceito que nos pareceu relevante para esta introdução: falámos do conceito de sociologia da existência. Vários questionamentos emergiram, tais como, haverá existência sem arte? Será o ato de existir, ele próprio artístico? E quanto à existência da arte? De quantas *existências* falamos, quando falamos em criação?



Figura 2: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

1.) Acompanhamos este texto pela Symbebekos- performance de Juliana Notari. A artista abre espaço por entre um caminho formado por cacos de vidro, que são cautelosamente retirados do percurso pelo movimento de seus pés descalços. A ação é realizada até que todo o corredor de cacos seja atravessado. Fotografias da performance realizada no Festival Performance Arte Brasil, MAM, Rio de Janeiro, 2011 | Verbo 06 – Galeria Vermelho, São Paulo, 2006 | Prima Obra – Galeria Fayga Ostrower – Funarte, Brasília, 2003 | Trajetórias – Galeria Baobá – Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2002. <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>

Tomando estas inquietudes, parece-nos claro que a sociologia ainda tem um longo caminho a percorrer no tocante aos estudos sobre arte, cultura e criação artística. Flisbäck e Bengsson (2023) falam em condições de existência: mas quais serão as condições para a existência da arte? De outro modo, falamos de condições ou falamos de processos inerentes à vivência humana e societal? Apropriando-nos destes autores, podemos argumentar que os mesmos estabelecem uma linha de raciocínio deveras interessante, através da qual introduzem o conceito de *existential meaning-making* [criação de significados existencial]. Este conceito diz respeito a todos os mecanismos e capacidades utilizadas para lidar com a imprevisibilidade da vida e, dessa forma, propomos uma ideia que parte do princípio de que os contributos que compõem este número se enquadram nesse conceito, ou seja, as diversas e diversificadas práticas artísticas mencionadas em cada um dos artigos, registo de pesquisa e recensão crítica, podem ser lidas enquanto mecanismos de enfrentamento da imprevisibilidade da vida. Os produtos artísticos têm de ser preparados para existirem num mundo em constante mudança, dentro do qual existem diferentes acessos a recursos e a possibilidades de manutenção da existência destes produtos.



Figura 3: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

Para autores como Lewin (1999), as ações dos indivíduos emanam de um espaço de vida: um espaço pessoal que é construído pelo próprio de forma subjetiva (Merleau-Ponty, 1945; Pais, 2010). Nesse espaço de vida, o passado e o futuro convivem com o presente, bem como podem conviver em espaços de vida artísticos, ou seja, podemos encarar um filme, um livro, uma música ou uma peça de teatro enquanto espaços de vida que criam novas experiências, e que podem mudar a forma como os indivíduos se vêm a si mesmos, mas também a forma como vêm a sociedade; como se relacionam com as suas experiências e memórias (Guerra, 2014). Também podemos aludir ao mundo da vida de Schütz: a familiaridade da vida de todos os dias, resultante de uma continuidade de experiências, invade-nos (Schütz, 1996). Como referimos em outro lugar “um importante eixo de análise para compreender a realidade social é o sentido que os sujeitos dão às suas ações”. Simultaneamente, “para interpretar uma situação, precisamos de saber, quais as vivências que impulsionaram a acção dos diferentes sujeitos, ou seja, quais as realidades, que estão por detrás das ações” (Guerra, 2018: 124).



Figura 4: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

Pensando nestas emergentes formas de relacionamento e de criação, o Volume 6 Número 3 da, abre com um artigo de Ana Rita Cruz, intitulado “Samba de uma nota só? Turismo cultural num destino de sol e praia”. Este artigo pretende explorar os contemporâneos processos do turismo cultural, contribuindo com uma apresentação dos espaços de vida daqueles que consomem essa vertente do turismo, lançando reflexões sobre a diversidade do turismo diversificado. Segue o artigo de Graça Hoefel, Denise Osório Severo e Paula Guerra, “Graffiti, migração e decolonialidade: reflexões sobre a *Pretogalidade* de ser” que procura analisar o graffiti homónimo de autoria da artista Moami, a partir de sua experiência artística e de vida, a fim de refletir sobre as relações entre o graffiti, a migração e a (de)colonialidade no contexto português. Esta obra revela as ambivalências do mundo globalizado e seu próprio modo de existência, que reconhece a perpetuação das colonialidades, mas simultaneamente também afirma sua pertença ao país colonizador e aos valores da modernidade.

Avançamos para outros espaços de vida e para outras manifestações da incerteza do futuro com o artigo de Maria do Carmo G Alvarenga Rodrigues: “Liberte o cineasta que existe em você! O protagonismo dos estudantes da educação básica no festival de filmes de curta-metragem das escolas públicas de Brasília”. O artigo oferece uma reflexão sobre o Festival de Filmes de Curta-metragem das Escolas Públicas de Brasília criado em 2015 e realizado como parte da programação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A partir do exemplo de experiências e abordagens teóricas sobre a criação audiovisual nas escolas, além de depoimentos dos participantes, o artigo analisa os impactos do uso do cinema como fonte de conhecimento e percepção, indo além da ideia do filme como mera forma de ilustração para uma imersão na produção fílmica. Dentro da mesma linha, o artigo de Robson Rosseto e de Sara Dobginski de Moraes – “A formação de espectadores teatrais no ambiente digital num cenário pandêmico” – analisa o processo de formação de espaços de vida subjetivos por parte dos espectadores de teatro. Existe aqui um foco no universo digital dentro do ambiente pandêmico em que o Brasil esteve imerso nos últimos anos. Além da imprevisibilidade da vida, fala-se também da incerteza do futuro em relação a uma criação artística, nomeadamente o teatro durante a pandemia, no Brasil.

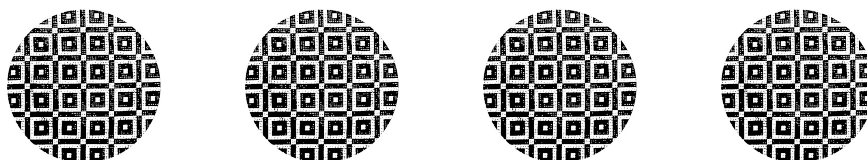




Figura 5: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

Segue-se Pedro Pio Fontineles Filho com o artigo “Entre escritas e críticas: intelectualidade e história da literatura na obra de O. G. Rego de Carvalho”: um artigo onde o autor pretende compreender a a (re)construção da história da literatura piauiense a partir da atuação intelectual de Orlando Geraldo de Carvalho (1930-2013), problematizando questões de fronteiras e de identidades do “ser piauiense”. Debate as interrelações entre o local, o regional e o nacional como demarcadores de cânones literários e que geraram ranhuras com outros intelectuais, especialmente no âmbito local. Por fim, encerramos a secção dos artigos científicos com um trabalho de Daniela Covarrubias, intitulado “A vida através de sangue, vísceras e sustos: o medo e a forma que o cinema de terror reflete o social”. Com esse artigo, Daniela tem como objetivo compreender a construção do medo no género cinematográfico do terror, entendendo que os sentimentos provocados por este género são influenciados pelo contexto histórico-social. Sabemos que o sentimento de medo é bastante complexo e esta reflexão visa revelar a tal subjetividade dos espaços de vida e como estes estão relacionados com um contexto mais amplo, influenciada pela cultura, pelo social e pelo político.



Figura 6: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

A secção dos Registos de Pesquisa conta com o contributo de André Quaresma – “História oral e entrevistas no estudo das artes – Análise de aplicação ao Estudo de Jorge Lima Barreto” – onde discute a natureza híbrida que envolve a produção artística do objeto de estudo Jorge Lima Barreto e dos seus processos composicionais, intrincados noutras formas de manifestação artística. Discute-se a subjetividade dos *outros* e a contemporaneidade dos intervenientes nos acontecimentos investigados, ficando clara a necessidade do recurso à história oral. A encerrar este Volume, Sidarta Landarini fornece-nos uma Recensão Crítica sobre o livro “Rua de mão única: Infância berlinense - 1900” de Walter Benjamin (2013). Esta reflexão procura interpretar este livro de Walter Benjamin como uma rua literal surrealista. Assim, é proposta uma caminhada, através de pequenos comentários, fragmentos e livres associações em que os aforismos benjaminianos reverberam para o autor da recensão.

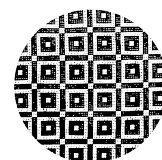
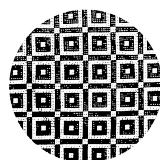
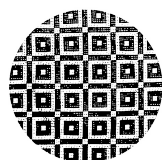
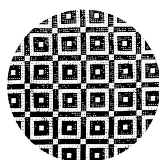




Figura 7: Juliana Notari. Symbebekos - Performance, 2002 – 2011. Cacos de vidro e luz.

Fonte: <https://www.juliananotari.com/symbebekos/>.

Referências Bibliográficas

- Flisbäck, Marita & Bengtsson, Mattias. (2023). A sociology of existence for a late modern world. Basic assumptions and conceptual tools. *Journal for the Theory of Social Behavior*. <https://doi.org/10.1111/jtsb.12416>.
- Guerra, Paula (2014). Apropriações, identidades e oscilações em torno da música: um ensaio na primeira pessoa acerca do rock português. In: Boura, Ana, Topa, Francisco & Ribeiro, José M. (orgs.). *Construção de identidade(s): globalização e fronteiras* (pp. 127-152). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Guerra, Paula (2018). Ceremonies of pleasure: An approach to immersive experiences at Summer Festivals. In: Simão, Emília & Soares, Célia (orgs.). *Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality* (pp. 122-146). Hershey: IGI Global.
- Huizinga, Johan (2003). *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. London: Taylor & Francis.
- Lewin, Kurt (1999). Frustration and regression: An experiment with young children. In Gold, Martin (Ed.). *The complete social scientist. A Kurt Lewin reader* (pp.183–226). Washington: American Psychological Association.
- Merleau- Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Nussbaum, Martha (2010). *Not for Profit: Why democracy needs humanity*. Princeton: Princeton University Press.

Pais, José Machado (2010). *Lufa-lufa quotidiana. Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

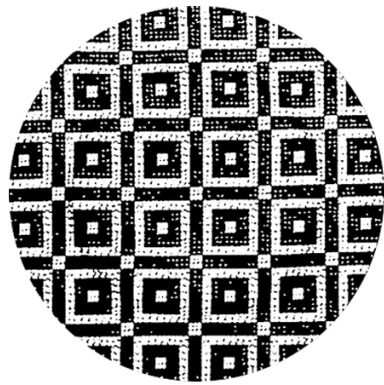
Schütz, Alfred (1996). *Collected papers*. IV. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Paula Guerra

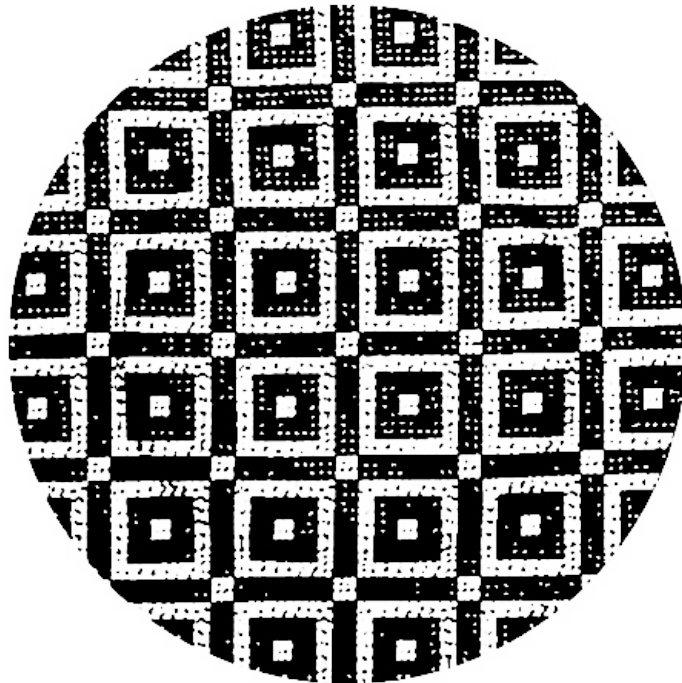
Professora associada de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 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.

Citação:

Guerra, Paula (2023). Artes, experiências e mundos da vida. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 2-10. ISSN 2184-3805. 10.21747/21843805/tav6n3int



ARTIGOS





“SAMBA DE UMA NOTA SÓ”? TURISMO CULTURAL NUM DESTINO DE SOL E PRAIA

"ONE-NOTE SAMBA"? CULTURAL TOURISM IN A SUN AND BEACH DESTINATION

«LA SAMBA EN UNE NOTE»? TOURISME CULTUREL DANS UNE DESTINATION SOLEIL ET PLAGES

¿"SAMBA DE UNA NOTA"? TURISMO CULTURAL EN UN DESTINO DE SOL Y PLAYA

Ana Rita Cruz

Universidade do Algarve, Faculdade de Economia, CinTurs – Centro de Investigação em Turismo, Sustentabilidade e Bem-estar, DINÂMIA’CET-Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal

Resumo: Destinos turísticos de “sol e praia” são, normalmente, caracterizados por uma base económica pouco diversificada. Mas a própria actividade turística é quase sempre excessivamente concentrada na oferta do produto primário. Por outro lado, a cultura é reconhecida como uma dimensão estruturante da experiência turística, constituindo uma das principais motivações de viagem a nível mundial e gerando benefícios mútuos na oferta e na procura. Este artigo explora estas ideias e procura perceber se o turismo cultural tem espaço para crescer e para se consolidar num contexto territorial, como o Algarve, que concentra a sua actividade turística no produto ‘sol e praia’. A análise de segmentação do perfil dos visitantes foi elaborada a partir de um questionário aos turistas da região e os resultados permitem lançar algumas reflexões sobre o papel do turismo cultural num destino turístico que se pretende mais diversificado e sustentável.

Palavras-Chave: turismo cultural; segmentação do turista cultural; sustentabilidade da actividade turística; Algarve.

Abstract: 'Sun and beach' tourist destinations are usually characterised by a poorly diversified economic base. But tourist activity itself is almost always excessively concentrated on the primary product on offer. On the other hand, culture is recognised as a structuring dimension of the tourist experience, constituting one of the main motivations for travel worldwide and generating mutual benefits in supply and demand. This article explores these ideas and tries to understand whether cultural tourism has room to grow and consolidate itself in a territorial context such as the Algarve, which concentrates its tourist activity on the 'sun and beach' product. The visitor profile segmentation analysis was based on a questionnaire to tourists in the region and the results allow us to launch some reflections on the role of cultural tourism in a tourist destination that wants to be more diversified and sustainable.

Keywords: cultural tourism; cultural tourists' segmentation; sustainability of tourism activity; Algarve.

Résumé: Les destinations touristiques «soleil et plage» se caractérisent généralement par une base économique peu diversifiée. Mais l'activité touristique elle-même est presque toujours excessivement concentrée sur le produit primaire proposé. D'autre part, la culture est reconnue comme une dimension structurante de l'expérience touristique, constituant l'une des principales motivations de voyage dans le monde et générant des avantages mutuels dans l'offre et la demande. Cet article explore ces idées et tente de comprendre si le tourisme culturel peut se développer et se consolider dans un contexte territorial tel que l'Algarve, qui concentre son activité touristique sur le produit "soleil et plage". L'analyse de la segmentation du profil des visiteurs s'est basée sur un questionnaire adressé aux touristes de la région et les résultats nous permettent de lancer quelques réflexions sur le rôle du tourisme culturel dans une destination touristique qui se veut plus diversifiée et durable.

Mots-clés: tourisme culturel ; segmentation du touriste culturel ; durabilité de l'activité touristique ; Algarve.

Resumen: Los destinos turísticos de 'sol y playa' suelen caracterizarse por una base económica poco diversificada. Pero la propia actividad turística está casi siempre excesivamente concentrada en el producto primario que se ofrece. Por otro lado, se reconoce que la cultura es una dimensión estructurante de la experiencia turística, que constituye una de las principales motivaciones para viajar en todo el mundo y que genera beneficios mutuos en la oferta y la demanda. Este artículo explora estas ideas e intenta comprender si el turismo cultural tiene espacio para crecer y consolidarse en un contexto territorial como el Algarve, que concentra su actividad turística en el producto "sol y playa". El análisis de segmentación del perfil del visitante se basó en un cuestionario a turistas de la región y los resultados permiten lanzar algunas reflexiones sobre el papel del turismo cultural en un destino turístico que quiere ser más diversificado y sostenible.

Palabras-clave: turismo cultural; segmentación del turista cultural; sostenibilidad de la actividad turística; Algarve.

1. Introdução

O turismo cultural tem sido objeto de análise há várias décadas dada a sua importância em termos de motivação de viagem (Richards, 2018), e da efetiva mobilização dos turistas para os destinos, estimando-se que constitui uma parcela de quase 40% das chegadas internacionais em todo o mundo (UNWTO, 2018). Por outro lado, é inegável que o turismo cultural, não sendo isento de produção de impactos negativos, constitui um segmento onde se observa uma relação simbiótica entre os destinos visitados e os turistas que os visitam: produzindo receitas importantes para a manutenção do património histórico, potenciando a valorização local dos patrimónios imateriais, revitalizando e mantendo as tradições locais (McKercher & Ho, 2012), reduzindo efeitos de concentração temporal (sazonalidade) (Cisneros-Martínez & Fernández-Morales, 2015; Cuccia & Rizzo, 2011; Zhang, et al. 2022) e contribuindo para a aprendizagem e aumento de conhecimento da cultura local pelos visitantes (Richards, 2018).

Contudo, o turismo cultural pode muitas vezes não constituir o motivo principal da viagem e funcionar como um complemento da oferta principal de um destino (Prat & Cànoves, 2012). Este fenómeno é cada vez mais evidente em contextos urbanos, com base na observação das mais recentes tendências do turismo internacional que têm um forte impacto no turismo cultural e na forma como este é classificado e nos diferentes nichos em que se desagrega (Richards, 2022). Falamos, desde logo, do aumento contínuo da atividade turística nas últimas décadas (exceptuando o intervalo da pandemia); da passagem de uma centralidade do património imóvel para novas expressões culturais baseadas no património imaterial e nas atividades culturais e criativas; do aumento da atratividade das cidades médias e pequenas cidades em virtude dos efeitos de congestionamento turístico verificados nas grandes cidades (e.g. Barcelona, Londres, Berlim, Paris, Veneza, entre outras) (Bobic & Akhavan, 2022; Milano, et al. 2022); de uma procura muito mais focada no ordinário do que no excepcional (Bock, 2015); do esbatimento divisão rígida entre turista e residente, resultante do aumento da complexidade das formas de mobilidade que interferem com as noções de residência, trabalho e férias (e.g. paradigma *'live like a local'*, nómadas digitais, reformados do Norte da Europa que se mudam para o Sul da Europa nos meses de Inverno) (Lim & Bouchon, 2017; Richards, 2022); e da crescente participação das comunidades locais no estabelecimento de uma oferta turística (Richards & Hall, 2000).

Todos estes fatores têm contribuído de forma essencial para o paradigma do “novo turismo urbano” (Duignan & Pappalepore, 2021; Maitland, 2008; Novy, 2017; Roche, 1992), associado à fruição da atmosfera do local visitado de forma autêntica e autónoma por parte dos turistas. No entanto, existe uma dificuldade crescente em definir as fronteiras entre o que configura turismo urbano e o que configura turismo cultural, devido à progressiva fusão dos dois segmentos.

No contexto de destinos costeiros este fenómeno também se observa (Ashworth & Tunbridge, 2015) e o turismo cultural é, muitas vezes, uma motivação secundária, funcionando como complemento do produto turístico principal: o ‘sol e praia’ (Figini & Vici, 2012). O caso do Algarve, a região mais a sul do território continental português, é representativo desta situação. Um destino que se estabeleceu, desde a década de 60 do século XX, como um destino de ‘sol e praia’, com uma elevada procura internacional (em particular proveniente de mercados europeus como o Reino Unido, a Alemanha, a França, a Espanha e os Países Baixos) e que em poucos anos se tornou num destino massificado, com

uma atividade turística dominante da economia regional e acentuando as assimetrias verificadas na região: faixa litoral com uma dinâmica demográfica, económica e cultural incomparável à zona interior, bem como uma oferta de serviços, infraestruturas e equipamentos que garantem uma qualidade de vida superior no território urbano. Em termos económicos a atividade turística representa mais de 60% do PIB regional, o que é revelador da forte dependência do sector. No entanto, esta atividade turística concentra-se substancialmente num único produto: o 'sol e praia'. Apesar dos esforços que têm sido feitos pelas autoridades locais para inverter esta situação, a região continua a ser vítima do seu próprio sucesso, enquanto estância balnear da Europa, estando refém da trajetória que percorreu nos últimos 60 anos (Halkier & Therkelsen, 2013; Hassink, 2005).

Recentemente, a tendência de crescimento do turismo urbano, verificada em várias cidades europeias e também em Lisboa e no Porto, ganhou expressão também em alguns concelhos do Algarve, com menor tradição turística como Faro, por exemplo (Cruz & Gato, 2023). Na sequência de uma aposta governativa para superar a crise económico-financeira que atingiu Portugal a partir de 2010, uma das medidas implementadas foi a flexibilização do mercado de arrendamento, através do estímulo ao aluguer de curta duração para promoção do alojamento local em Portugal (Cocola-Gant & Gago, 2019; Pavel & Romeiro, 2022). Aliado a uma intensificação da procura o alojamento em Portugal encontrou condições para crescer repentinamente e favorecendo o aumento do turismo urbano (Cruz & Gato, 2023). Tendo em conta a relação intrínseca do turismo urbano com o turismo cultural torna-se importante dimensionar a procura por este tipo de turismo no Algarve, para compreender o seu contributo para a diversificação da base turística da região.

A Organização Mundial do Turismo (UNWTO, 2018) sublinhou a dificuldade de medir o turismo cultural, os viajantes que constituem os turistas culturais e o seu contributo económico. Por este motivo muito do conhecimento que é produzido neste âmbito assenta na necessidade de dimensionar a base de consumidores do turismo cultural, sem distinguir os diferentes perfis de turistas que se agrupam neste vasto segmento turístico e que procuram experiências qualitativamente distintas e, por outro lado, se envolvem e relacionam de formas variadas com o destino e com os seus recursos. Assim, o objetivo deste artigo é compreender o lugar do turismo cultural num destino de 'sol e praia' e identificar os diferentes perfis de turistas culturais que visitam o Algarve, tendo em atenção não apenas as características sociodemográficas, mas também as suas motivações de viagem, interesses em termos de atividades a praticar no destino, entre outros, para melhor informar os decisores políticos sobre como estruturar a oferta do destino. Neste sentido, foi aplicado um questionário quantitativo aos turistas a visitar a região do Algarve para responder aos objectivos previamente identificados.

2. Metodologia

Usando dados resultantes da aplicação de um questionário de um estudo mais extenso, realizado para compreender as potencialidades do turismo cultural na região do Algarve, este artigo foca-se apenas na segmentação dos turistas culturais que visitam este destino. O questionário usado para auscultar os turistas inspirou-se no "Inquérito ao Turismo Cultural" (Richards, 2010), concebido e frequentemente usado pelo *ATLAS Cultural Tourism Research Programme*, tendo sofrido adaptações para a aplicação ao caso do Algarve. As adaptações feitas ao questionário envolveram, concretamente, a inclusão de duas questões adicionais (sobre a cultura enquanto motivação da visita

e sobre o tipo de experiência procurada) para permitir a segmentação dos turistas culturais e uma questão sobre os hábitos culturais no último ano (adaptada do Inquérito Europeu às Práticas Culturais). No total, o questionário incluiu seis módulos, com um total de vinte e nove perguntas.

Recorreu-se a uma amostra estratificada com base no número de hóspedes em estabelecimentos de alojamento turístico no Algarve, durante o 3º trimestre de 2019 (abrangendo os meses de julho, agosto e setembro), e distribuída por país de residência dos mesmos, tendo em conta os principais mercados emissores da região: Portugal, Reino Unido, Espanha, França, Alemanha, Irlanda e Países Baixos. O inquérito foi disponibilizado em seis idiomas e aplicado entre julho e setembro de 2022 (nos meses de época alta), durante a visita dos turistas, em dois formatos distintos: online (através de cartaz com QR code em todos os postos de turismo da região e diversas atrações culturais e eventos culturais do Algarve); e em papel (i) em todos os postos de turismo da região do Algarve, para os turistas que dessem preferência ao preenchimento neste formato; (ii) com recurso a inquiridores que aplicaram o inquérito face a face em pontos turísticos estratégicos.

Durante a recolha de respostas ao inquérito foi possível obter um total de 614 respostas válidas, de acordo com a estratificação amostral, resultando num intervalo de confiança de 95% e numa margem de erro de 4%. Com base nos dados recolhidos através do inquérito aplicado aos turistas que visitam o Algarve, foi possível criar uma classificação dos Turistas Culturais do Algarve. A tipologia elaborada encontra-se ancorada no modelo desenvolvido por McKercher (2002) e McKercher e du Cros (2003) e que tem vindo a ser replicada em diferentes contextos turísticos territoriais. De uma forma geral, esta tipologia consiste na classificação dos turistas culturais considerando, simultaneamente, a avaliação e o cruzamento de duas dimensões: i) a centralidade da cultura enquanto motivação para visitar o destino; e ii) a profundidade da experiência cultural procurada.

Os autores propõem, assim, uma segmentação dos turistas culturais em cinco categorias:

- Turistas culturais intencionais (*Purposeful cultural tourists*) – são atores sociais que desejam aprender sobre o património cultural local é uma das principais razões para visitar o destino. Este tipo de turista procura uma experiência cultural profunda.
- Turistas culturais de passeio (*Sightseeing cultural tourists*) - são atores sociais que anseiam aprender sobre a cultura e o património do outro é um dos principais motivos para visitar o destino. Contudo, este tipo de turista tem uma experiência mais voltada para o entretenimento e menos profunda no que se refere à imersão cultural.
- Turistas culturais serendipitados (*Serendipitous cultural tourists*) - são atores sociais em relação aos quais o turismo cultural desempenha pouco ou nenhum papel na decisão de visitar o destino, mas quando este tipo de turista contacta com atrações/eventos culturais acaba por se envolver e desfrutar de uma experiência profunda.
- Turistas culturais incidentais (*Incidental cultural tourists*) - são atores sociais para os quais o turismo cultural não desempenha nenhum papel significativo no processo de tomada de decisão do destino. No entanto, enquanto está no destino, o turista participa em algumas atividades de turismo cultural, ainda que de forma superficial.
- Turistas culturais casuais (*Casual cultural tourists*) - A motivação de fazer turismo cultural desempenha um papel limitado na decisão de visitar o destino e este tipo de turista cultural envolve-se de forma superficial com a cultura do destino.

No caso particular do Algarve, esta segmentação foi efetuada com recurso às respostas dos turistas em duas questões específicas (de resposta fechada), para testar a cultura enquanto motivação da visita (numa escala de um a cinco) e a profundidade da experiência procurada (numa escala de um a quatro). A Tabela 1 especifica os critérios usados na segmentação dos turistas com base no cruzamento das respostas obtidas nestas duas variáveis.

Tipos de turistas culturais	Cultura do Algarve enquanto motivação de visita	Profundidade da experiência procurada
Intencionais	4. Muito importante 5. Principal motivo para visitar	3. Vim para aprender muito sobre a cultura e o património do Algarve 4. Vim para me dedicar a uma compreensão profunda sobre a cultura e património do Algarve
De Passeio	4. Muito importante 5. Principal motivo para visitar	1. Vim principalmente para passear/ fotografar ou ver lugares interessantes e incomuns 2. Vim para conhecer um pouco da cultura e do património do Algarve
Casuais	3. Indiferente	1. Vim principalmente para passear/ fotografar ou ver lugares interessantes e incomuns 2. Vim para conhecer um pouco da cultura e do património do Algarve
Incidentais	1. Sem importância 2. Não muito importante	1. Vim principalmente para passear/ fotografar ou ver lugares interessantes e incomuns 2. Vim para conhecer um pouco da cultura e do património do Algarve
Serendipitosos	1. Sem importância 2. Não muito importante 3. Indiferente	3. Vim para aprender muito sobre a cultura e o património do Algarve 4. Vim para me dedicar a uma compreensão profunda sobre a cultura e património do Algarve

Tabela 1: Critérios de segmentação dos turistas culturais

Fonte: autora.

Na secção seguinte são apresentados os resultados da segmentação dos turistas do Algarve e são discutidas as suas implicações.

3. Resultados e discussão

A aplicação do inquérito aos turistas do Algarve durante a época alta de 2022 (entre os meses de julho e setembro) permitiu identificar as características gerais do turista que visita o Algarve, revelando uma amostra equilibrada em termos de género e um perfil mais maduro no que se refere à faixa etária. A maioria dos turistas concentra-se nas últimas três categorias etárias (51,0%), situando-se entre os 40 e os 60 e mais anos de idade. O nível de escolaridade é muito elevado. Mais de metade (52,1%) dos respondentes tem formação superior, sendo que 22,6% detém formação superior avançada (mestrado ou doutoramento).

A maioria dos respondentes encontra-se empregado (34,9%), mas existe também uma proporção considerável de trabalhadores por conta própria (13,8%) e de reformados (13,2%), atendendo à elevada proporção de respondentes com 60 e mais anos de idade.

Relativamente à ocupação profissional, os respondentes distribuem-se maioritariamente pelas categorias dos profissionais especializados (médicos, professores, advogados, etc.), das profissões técnicas e dos diretores ou gestores. Esta tendência estará relacionada também com o elevado nível de escolaridade dos inquiridos, que influencia também o rendimento familiar anual, que se verifica elevado, maioritariamente acima dos 60.000 euros (15,8%). O país de residência dos respondentes é maioritariamente Portugal (30,1%), seguido do Reino Unido (12,4%), França (7,5%) e Alemanha (6,4%).

O inquérito aplicado aos turistas avaliou a principal motivação da visita à região do Algarve. A esmagadora maioria dos respondentes referiu vir ao Algarve para fazer férias (78,3%). De seguida avaliou-se o tipo de férias de acordo com as seguintes categorias: sol e praia; turismo rural; saúde e bem-estar; *touring*; cultural; turismo urbano; turismo de natureza; desportivas; educativas/criativas; gastronómicas e Vínicas; outro. Mais de um terço dos respondentes referiu fazer férias de sol e praia (36,8%), sendo as férias culturais a segunda categoria mais representada (12,6%).

Havendo várias categorias que são susceptíveis de enquadrar atividades de tipo cultural, foi feito um agrupamento das mesmas para comparar com a categoria do Sol e praia, mais representada. A agregação das categorias Cultura, Touring, Turismo urbano, Gastronómicas e vónicas e Educativas/Criativas configura 41,4% das preferências dos respondentes para fazer férias no Algarve, em oposição aos 36,8% dos que fazem férias de Sol e praia (Figura 1). Quase metade dos turistas vem Algarve fazer férias relacionadas com o segmento cultural, sendo este um número bastante expressivo, considerando o contexto territorial e as suas características turísticas em particular.

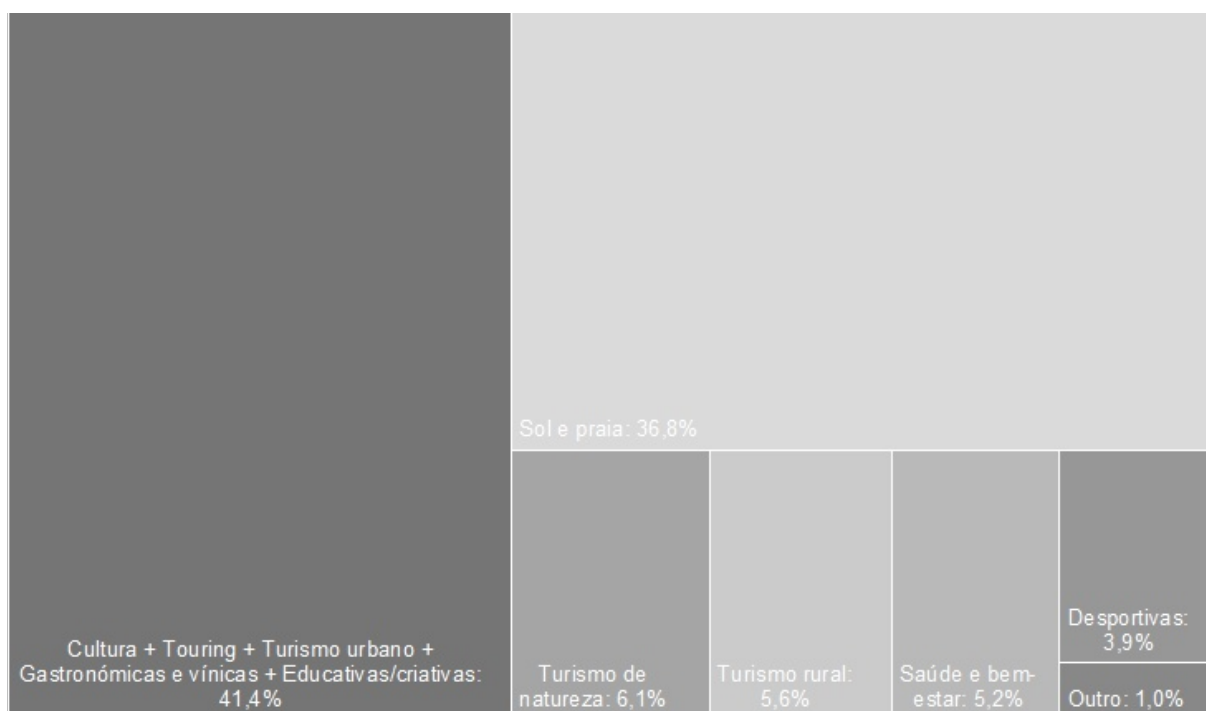


Figura 1: Tipo de férias no Algarve

Fonte: autora.

Estes dados reforçam a necessidade de conhecer melhor e de diferenciar os diferentes perfis culturais da procura turística do Algarve. Na secção seguinte são apresentados os resultados relativos à segmentação dos turistas culturais.

Como referido anteriormente, a classificação dos turistas culturais foi realizada com base nas respostas obtidas em duas questões do inquérito aplicado, que avaliaram a cultura enquanto motivação de visita (numa escala de um a cinco) e a profundidade da experiência procurada (numa escala de um a quatro). Do total de respostas obtidas (614), apenas 565 responderam às questões específicas anteriormente identificadas. Destas 565 foram ainda subtraídos todos os casos de respondentes que afirmaram que não visitaram ou não tinham intenção de visitar qualquer atração ou evento cultural durante a sua estadia no Algarve (N=20). Assim, a análise de segmentação baseia-se em 545 casos das 614 respostas obtidas no total. Respeitando os critérios do modelo proposto por McKercher (2002), e testado por McKercher e du Cros (2003), a amostra foi distribuída pelas cinco categorias de turistas culturais (Figura 2). Os resultados desta distribuição são proporcionalmente equivalentes aos do trabalho original elaborado por McKercher (2002), atestando a qualidade da segmentação efetuada com a amostra do Algarve.

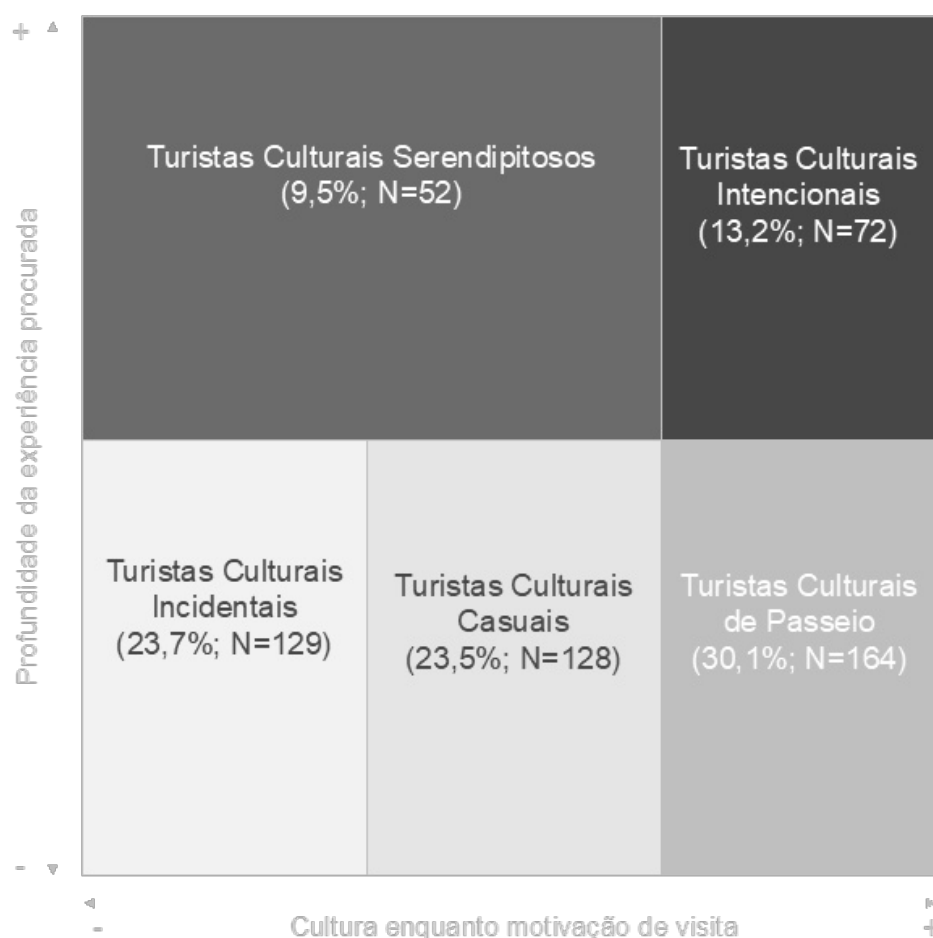


Figura 2: Tipologia e distribuição dos turistas culturais do Algarve

Fonte: autora.

As categorias que concentram mais turistas são os turistas culturais de passeio (30,1%), os turistas culturais incidentais (23,7%) e os turistas culturais casuais (23,5%). Apesar da sua representação quantitativa, as duas últimas categorias (incidentais e casuais) serão as menos interessantes do ponto de vista da gestão da oferta do turismo cultural, uma vez que têm uma motivação de visita pouco relacionada com a cultura e, em simultâneo, procuram uma experiência pouco imersiva. Deste modo, tem um encontro com a cultura do destino relativamente fortuito e difícil de prever.

Os turistas culturais de passeio relacionam a sua motivação com a cultura, pese embora procurem também uma experiência turística mais superficial, sendo à partida aqueles que se mantêm no roteiro turístico cultural mais tradicional. Já os turistas culturais intencionais (13,2%) revelam visitantes com uma forte motivação cultural, além de uma experiência profunda. Do ponto de vista da gestão da oferta turística do destino tratar-se-á de corresponder às expectativas destes visitantes.

Os turistas culturais serendipitados, apesar de serem a categoria menos representativa da amostra (9,5%), talvez sejam a mais interessante de se trabalhar do ponto de vista da gestão da oferta turística cultural. Pese embora sejam turistas cuja motivação cultural não foi determinante para a escolha do destino, procuram uma experiência turística profunda durante a sua visita, com oportunidades de aprendizagem sobre a cultura e património locais. São turistas que vêm à procura de algo com significado, que seja marcante para a sua experiência, sem saberem muito bem identificar o que possa ser. Parecem turistas que estão predispostos para usufruir da atmosfera cultural do destino. Se a oferta estiver estruturada e organizada, estes turistas vão aproveitá-la. A Tabela 2 apresenta um resumo dos dados sociodemográficos, das características de viagem e da satisfação com o destino nas cinco categorias de turistas culturais do Algarve, permitindo identificar as principais diferenças nestas variáveis.

No que se refere ao género, em todas as categorias o género feminino tem uma representação ligeiramente acima do género masculino, à exceção dos turistas culturais serendipitados, onde o género masculino representa cerca de dois terços. Relativamente à faixa etária, os turistas culturais intencionais, os casuais e os incidentais possuem 60 e mais anos de idade. Os turistas culturais de passeio e os serendipitados situam-se entre os 40 e 49 anos de idade.

Quase todas as categorias são dominadas por turistas que residem em Portugal, à exceção dos turistas serendipitados. Não obstante, as segundas e terceiras posições, em termos de residência variam consoante as categorias de turistas culturais. Os intencionais somam aos turistas residentes em Portugal, os que residem na Irlanda. Os turistas de passeio, os casuais e os incidentais somam aos residentes em Portugal os que residem no Reino Unido. Nos turistas serendipitados, pese embora os turistas que residem nos Países Baixos sejam mais representativos, é dos cinco tipos de turista cultural aquele que apresenta uma distribuição mais homogénea do local de residência, também com residentes em Portugal, no Reino Unido e em França.

Relativamente à escolaridade, os turistas culturais casuais e os serendipitados destacam-se por deterem um nível avançado de formação superior (mestrado ou doutoramento), enquanto nos restantes grupos a média é a licenciatura. No que se refere à profissão os turistas culturais serendipitados diferenciam-se dos restantes por serem maioritariamente vendedores/prestadores de serviços, indicando um perfil mais associado trabalho por conta-própria. Os restantes grupos de turistas têm profissões especializadas (por exemplo, professores, médicos, advogados, etc.), técnicas e cargos de direção ou de gestão.

É também interessante constatar que uma proporção relevante dos turistas culturais tem uma profissão relacionada com a área da cultura, sendo essa situação mais evidente nos grupos dos turistas incidentais (26,4%) e dos serendipitados (30,8%). Este fator pode influenciar positivamente o interesse e a predisposição dos turistas que visitam a região para a procura de atrações e/ou eventos de índole cultural.

No que se refere às variáveis da dimensão da viagem verifica-se que mais de metade dos turistas culturais em todos os grupos são visitantes de repetição no Algarve, sendo a proporção mais elevada nos turistas serendipitados (69,2%) e nos de passeio (64,0%). Com pequenas oscilações, a estada média situa-se perto das 10 noites, em média, em quase todos os grupos. A exceção é o grupo dos turistas serendipitados onde este valor sobe para as 12 noites, em média. É importante sublinhar a diferença deste valor face ao valor apresentado nas estatísticas oficiais do turismo para o Algarve que, segundo o Instituto Nacional de Estatística (INE, 2022), se situou aproximadamente nas quatro noites no mês de agosto de 2022. A explicação para esta disparidade reside, provavelmente, no facto de as estatísticas oficiais medirem a estada média através do número de noites que os turistas passam em estabelecimentos de alojamento turístico oficial, enquanto o questionário usado neste estudo foi aplicado diretamente aos turistas, com possibilidade de assinalarem noites passadas em alojamentos não-turísticos (por exemplo, casa de familiares e amigos, habitações privadas arrendadas, em caravanas e em segundas residências).

Relativamente ao tipo de alojamento selecionado para a visita ao Algarve, os turistas culturais concentram-se maioritariamente em hotéis e aluguer de propriedades privadas. De notar que os turistas serendipitados e os turistas de passeio são os dois grupos onde a percentagem de segundas residências é mais elevada, explicando também a maior percentagem de visitantes de repetição, discutida acima. As fontes de informação privilegiadas sobre o destino Algarve são bastante diversificadas entre os cinco tipos de turistas culturais: no caso dos turistas culturais intencionais, as companhias aéreas ou hotéis; no caso dos turistas culturais de passeio são as revistas e jornais e a TV ou rádio; no caso dos turistas casuais são as agência de viagens as companhias aéreas ou hotéis e os guias turísticos impressos ou outros livros; já os turistas incidentais procuram mais informação sobre o destino nas avaliações em websites (e.g. *TripAdvisor*) e também nas redes sociais (e.g. *Facebook*, *Instagram*); finalmente, os turistas serendipitados atendem à informação presente em revistas ou jornais e nos guias turísticos impressos ou outros livros. A principal motivação da visita é em todos os casos fazer férias de sol e praia: intencionais (31,3%), de passeio (39,1%), casuais (29,4%), incidentais (39,9%) e serendipitados (39,3%). Contudo, verifica-se também que os tipos de férias mais representados, depois do sol e praia

se relacionam bastante com o segmento cultural, adicionando depois outras opções que ajudam a diferenciar os tipos de turistas culturais (intencionais e casuais - *touring*; incidentais - gastronómicas e vínicas; serendipitosos - turismo urbano e turismo rural).

	Intencionais	De Passeio	Casuais	Incidentais	Serendipitosos
Perfil Sociodemográfico					
Género	Feminino	Feminino	Feminino	Feminino	Masculino
Idade	>60	40-49	>60	>60	40-49
Residência	Portugal e Irlanda	Portugal e Reino Unido	Portugal e Reino Unido	Portugal e Reino Unido	Países Baixos, Portugal, Reino Unido e França
Escolaridade	Licenciatura	Licenciatura	Mestrado ou doutoramento	Licenciatura	Mestrado ou doutoramento
Profissão	Profissional especializado e diretor ou gestor	Profissional técnico e Profissional especializado	Profissional especializado e diretor ou gestor	Profissional técnico e Profissional especializado	Vendedor ou prest. serviços e profissional especializado
Trabalha na área da cultura (%)	26,4	17,1	22,7	20,2	30,8
Viagem					
Visita prévia (%)	58,3	64,0	60,9	63,6	69,2
Estada média	10,7	9,9	9,7	10,2	12,8
Tipo de alojamento	Hotel; Aluguer de propriedade privada; Alojamento local/ <i>Bed & breakfast/ Guest house</i>	Hotel; Aluguer de propriedade privada; Segunda residência	Hotel; Aluguer de propriedade privada; Alojamento local/ <i>Bed & breakfast/ Guest house</i>	Hotel; Aluguer de propriedade privada	Aluguer de propriedade privada; Alojamento local/ <i>Bed & breakfast/ Guest house</i> ; Hotel; Segunda residência
Fontes de informação	Companhias aéreas ou hotéis	Revistas ou jornais; TV ou rádio	Agência de viagens; Companhias aéreas ou hotéis; Guias turísticos impressos ou outros livros	Avaliações em websites (e.g. <i>TripAdvisor</i>); Redes Sociais (e.g. <i>Facebook, Instagram</i>)	Revistas ou jornais; Guias turísticos impressos ou outros livros
Motivação da visita	Férias				
Tipo de férias	Sol e praia; Cultural; <i>Touring</i>	Sol e praia; <u>Cultural</u>	Sol e praia; Cultural; <i>Touring</i>	Sol e praia; Cultural; Gastronómicas e vínicas	Sol e praia; Cultural; Turismo urbano; Turismo rural
Gastos totais médios (€)	1700,0	1222,9	1312,8	1402,9	1849,9
Satisfação					
Nível de satisfação (1-10)	8,15	8,37	8,19	7,85	8,28
Probabilidade de recomendar (1-10)	8,31	8,60	8,38	8,28	9,05

Tabela 2. Perfil sociodemográfico, características de viagem e satisfação dos diferentes tipos de turistas culturais do Algarve

Fonte: autora.

O gasto total médio com a viagem sofre ligeiras alterações nos cinco tipos de turistas culturais, sendo algo proporcional ao indicador da estada média. A forma como esse orçamento é gasto é que define a diferença entre os cinco grupos: os turistas intencionais dedicam mais de metade do orçamento para a viagem e o alojamento (52%) e gastam cerca 12,3% em entretenimento e cultura; os turistas de passeio gastam mais em alojamento (47%) e a proporção dedicada ao entretenimento e cultura é a mais elevada de todos os grupos, com 12,7%; os turistas casuais gastam 46% com alojamento, são os que menos orçamento gastam com os transportes (25%) e são também o grupo que menos gasta com entretenimento e cultura (apenas 9%); os turistas incidentais gastam 44% com o alojamento e 10% em entretenimento e cultura; os turistas serendipitados são os que mais gastam com os transportes (47%) e os que menos gastam com o alojamento e alimentação, dedicando 11,5% do orçamento total ao entretenimento e cultura.

O nível de satisfação, avaliado numa escala de um (muito insatisfeito) a dez (muito satisfeito) indica que os cinco grupos estão satisfeitos com o destino, embora os turistas incidentais apresentem o menor nível de satisfação (7,83), ainda que a diferença seja ligeira. Os turistas casuais (8,37) e os serendipitados (8,28) são os mais satisfeitos com o destino Algarve, sendo aqueles que possuem também em maior proporção de segundas residências e que visitam a região com mais regularidade. O nível de satisfação relativamente elevado reflete-se também numa probabilidade alta de recomendação do destino (igualmente avaliado numa escala de um a dez, semelhante à anterior), em todos os grupos acima de oito e mais elevada no caso dos turistas serendipitados (9,05) e dos casuais (8,60).

O último indicador apresentado relativamente à segmentação dos turistas culturais relaciona-se com a participação cultural passiva em contexto de férias e permite identificar de forma mais clara os interesses de cada tipo de turista. A Tabela 3 revela o cruzamento dos segmentos dos turistas culturais com as atrações e eventos culturais que estes visitaram ou tencionavam visitar, no momento do preenchimento do inquérito, durante a sua visita ao Algarve.

No que se refere à visita a atrações e/ou eventos culturais durante as suas férias no Algarve os turistas culturais intencionais dão preferência à visita a monumentos, sítios históricos, lugares religiosos e museus. Os turistas culturais de passeio têm preferências similares (monumentos, museus e sítios históricos), embora a participação seja, proporcionalmente, mais elevada nos tipos de atrações mencionadas. Estes constituem, assim, dois segmentos de turistas culturais que se dedicam ao roteiro turístico tradicional.

Na globalidade, os turistas culturais casuais têm uma participação cultural passiva durante as férias ligeiramente menos intensa do que os dois segmentos anteriores. Ainda assim, destaca-se a preferência pela visita a monumentos e museus. De destacar é também o interesse em rotas culturais e turísticas. Os turistas culturais incidentais são aqueles que revelam uma menor participação cultural passiva durante as férias no Algarve. Quando o fazem concentram-se nos monumentos, museus e sítios históricos, ficando-se pelas principais atrações culturais do roteiro turístico tradicional.

Finalmente, os turistas culturais serendipitados constituem o segmento mais diferenciado no que se refere ao tipo de participação cultural passiva em contexto de férias. Pese embora também visitem monumentos, museus e lugares religiosos, dão preferência à visita a galerias de arte e festivais gastronómicos, evidenciando um desejo de conhecer a cultura local para além das atrações que fazem parte do roteiro turístico tradicional e adicionam à sua experiência turística um envolvimento mais profundo com a cultura local através da participação em eventos e do contacto com a cultura imaterial local, como é o caso da gastronomia.

Atrações ou eventos culturais visitados	Intencionais	De Passeio	Casuais	Incidentais	Serendipitados
Museu	9,5%	12,4%	12,1%	13,6%	10,4%
Monumento	14,1%	13,3%	12,9%	15,1%	10,4%
Lugar religioso	10,0%	9,3%	7,8%	8,2%	10,4%
Sítio histórico	12,7%	11,4%	10,0%	10,3%	6,3%
Património/artesanato	4,5%	7,1%	4,9%	5,1%	4,2%
Festas tradicionais	7,3%	8,5%	7,0%	6,6%	5,2%
Festival gastronómico	6,8%	6,4%	5,4%	6,3%	12,5%
Galeria de arte	5,9%	6,4%	8,1%	7,6%	14,6%
Teatro	4,1%	4,2%	7,5%	5,4%	6,3%
Cinema	4,1%	3,3%	2,7%	3,9%	2,1%
Festival de música	4,5%	4,6%	4,3%	6,0%	4,2%
Evento de música clássica	2,7%	1,4%	1,6%	1,5%	2,1%
Festivais de dança	1,8%	1,7%	2,2%	2,1%	2,1%
Workshop: artesanato ou gastronomia	5,0%	1,4%	1,6%	1,8%	2,1%
Rota cultural ou turística	6,8%	8,5%	11,9%	6,3%	7,3%
Outro	0,0%	0,2%	0,0%	0,0%	0,0%

Tabela 3: Atrações ou eventos culturais visitados pelos diferentes tipos de turistas culturais no Algarve
Fonte: autora.

4. Notas Finais

O Algarve é a região mais turística de Portugal. Sendo uma zona costeira, a principal característica do turismo no Algarve é basear-se no produto 'sol e praia'. Nas últimas décadas existe uma preocupação dos decisores locais com a excessiva concentração da atividade turística neste segmento e têm sido desenvolvidos vários esforços no sentido de atenuar este efeito, criando ofertas complementares que permitam diversificar a base da oferta turística da região. A análise elaborada no âmbito deste artigo permitiu sublinhar a relevância que o turismo cultural pode ter num destino costeiro, como oferta complementar ao produto principal. A análise dos dados resultantes da aplicação de um questionário a turistas que visitavam o Algarve, revela desde logo, que o segmento cultural também constitui parte importante da procura turística na região do Algarve.

Um dos resultados que vale a pena destacar desde logo é o perfil maduro da amostra (com idades entre os 40 e 60 e mais anos) e o seu nível de escolaridade elevado, que influencia diretamente o nível de rendimento. Estas características parecem indicar estarmos perante um turista mais experiente, de padrões e expectativas elevados, resultando num perfil de consumidor mais exigente.

Neste contexto, a segmentação dos turistas culturais torna-se um exercício fundamental para identificar os diferentes perfis da procura turística pela cultura da região, dimensionar cada categoria e assim apoiar os decisores políticos na tomada de decisão sobre a estruturação estratégica da oferta turística baseada na cultura. Deste exercício resultaram cinco perfis de turistas culturais distintos. Uma implicação relevante desta segmentação é a composição de cada uma destas categorias em termos de país de residência. Apesar de existirem diferenças na distribuição dos turistas de cada categoria pelos vários países de residência, nesta variável a diferença entre os cinco tipos de turistas não é significativa. Esta situação revela que dentro de cada mercado emissor há comportamentos e motivações muito variadas pelo que a estruturação da oferta não pode passar apenas pela análise dos mercados emissores, intrinsecamente heterogéneos. A maioria dos turistas são visitantes de repetição, sendo que duas categorias destes turistas têm uma proporção significativa de indivíduos com segunda residência no Algarve, implicando que provavelmente continuarão a visitar a região. A satisfação dos turistas é outro resultado importante a assinalar, sendo genericamente elevada.

A avaliação das atividades culturais das quais os visitantes fruem na região resulta em informação importante para compreender aquelas que são mais procuradas pelos turistas. Apesar da maior parte dos turistas se manter no itinerário cultural mais tradicional (museus, monumentos, sítios religiosos e sítios históricos), há categorias de turistas que procuram ter contacto e aprender sobre a cultura local através da visita a galerias de arte, da participação em festivais gastronómicos e das rotas culturais e turísticas. Esta situação revela uma procura por uma cultura progressivamente mais baseada em formas culturais e criativas com um carácter mais contemporâneas e no património intangível, como a gastronomia, por exemplo. Ainda assim, é importante notar que os resultados obtidos relativamente às atividades culturais são diretamente influenciados pela oferta existente, pela forma como está estruturada e pelo modo como é promovida quando o questionário foi respondido.

Estes resultados mostram de forma evidente que existe espaço no Algarve para o desenvolvimento de uma oferta cultural mais estruturada, uma vez que a sua procura existe, está identificada e dimensionada. A cidade de Faro (capital administrativa da região do Algarve) foi no último ano candidata a cidade Europeia da Cultura. Embora esta candidatura, de ambição regional, não tenha passado à fase final, o seu processo de preparação acentuou a dinâmica cultural e criativa do Algarve, intensificou ações de revitalização urbana e exponenciou o crescimento do turismo urbano (muito baseado no segmento cultural). Este *buzz* criado em torno do segmento cultural e os resultados suportados pela análise apresentada revelam uma oportunidade evidente para estruturar a oferta cultural regional do Algarve, ainda que seja verdade que a procura primária da região seja o 'sol e praia' e que o sector cultural e criativo da região seja ainda insipiente (Município de Faro, 2020).

Para terminar vale a pena refletir sobre os limites da investigação e que potencialmente poderão influenciar os resultados. O facto de o inquérito ter sido aplicado apenas durante a época alta constitui, talvez, o limite mais relevante a assinalar. Como a maioria dos destinos costeiros, o Algarve é caracterizado pela sazonalidade turística, sendo que uma proporção significativa da procura se concentra nos meses de verão (entre julho e setembro). Não obstante, seria interessante alargar esta investigação aos turísticos das épocas baixa e média, verificar se existem diferenças e, em caso afirmativo, identificá-las.

Agradecimentos

A autora agradece a disponibilização dos dados à Região de Turismo do Algarve, obtidos no âmbito do projeto “Algarve Premium” (cofinanciado por CRESC Algarve 2020, Portugal 2020 e FEDER) para o estudo “Turismo Cultural no Algarve – Perfil do Turista e Perspetivas de Desenvolvimento”.

Financiamento

Ana Rita Cruz recebe financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT, Portugal), através da Universidade do Algarve, no âmbito da 2.^a edição do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico - Institucional (DOI: <https://doi.org/10.54499/CEECINST/00052/2021/CP2792/CT0003>) e do projeto (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04020/2020>).

Referências Bibliográficas

- Ashworth, Gregory J., & Unbridge, John E. (2015). Moving from blue to grey tourism: Reinventing Malta. *Tourism Recreation Research*, 30(1), 45–54.
- Bobic, Snezana, & Akhavan, Mina (2022). Tourism gentrification in Mediterranean heritage cities. The necessity for multidisciplinary planning. *Cities*, 124. <https://doi.org/10.1016/J.CITIES.2022.103616>
- Bock, Kerstin (2015). The changing nature of city tourism and its possible implications for the future of cities. *European Journal of Futures Research*, 3(1), 1–8. <https://doi.org/10.1007/S40309-015-0078-5/METRICS>
- Cisneros-Martínez, José David, & Fernández-Morales, Antonio (2015). Cultural tourism as tourist segment for reducing seasonality in a coastal area: the case study of Andalusia. *Current Issues in Tourism*, 18(8), 765–784.
- Cocola-Gant, Agustin, & Gago, Ana (2019). Airbnb, buy-to-let investment and tourism-driven displacement: A case study in Lisbon. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 53(7), 1671–1688.
- Cruz, Ana Rita, & Gato, Maria Assunção (2023). “Living like a local”: Turistificação do espaço urbano em Portugal, alojamento local e resposta das políticas públicas. *Anais Brasileiros de Estudos Turísticos*, 13 (Special Issue), 1–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10403084>
- Cuccia, Tiziana, & Rizzo, Ilde (2011). Tourism seasonality in cultural destinations: Empirical evidence from Sicily. *Tourism Management*, 32(3), 589–595.

- Duignan, Michael B., & Pappalepore, Ilaria (2023). How do Olympic cities strategically leverage New Urban Tourism? Evidence from Tokyo. *Tourism Geographies*, 25(2-3), 425-449.
- Figini, Paolo, & Vici, Laura (2012). Off-season tourists and the cultural offer of a mass-tourism destination: The case of Rimini. *Tourism Management*, 33(4), 825-839.
- Halkier, Henrik, & Therkelsen, Anette (2013). Exploring tourism destination path plasticity: The case of coastal tourism in North Jutland, Denmark. *Zeitschrift Fuer Wirtschaftsgeographie*, 57(1-2), 39-51.
- Hassink, Robert (2005). How to unlock regional economies from path dependency? From learning region to learning cluster. *European Planning Studies*, 13(4), 521-535.
- INE. (2022). Destaque: Atividade turística – agosto de 2022, Estatísticas Rápidas. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, IP.
- Lim, Sonia E. Y., & Bouchon, Frederic (2017). Blending in for a life less ordinary? Off the beaten track tourism experiences in the global city. *Geoforum*, 86, 13-15.
- Maitland, Robert A. (2008). Conviviality and everyday life: the appeal of new areas of London for visitors. *International Journal of Tourism Research*, 10(1), 15-25.
- McKercher, Bob (2002). Towards a classification of cultural tourists. *International Journal of Tourism Research*, 4(1), 29-38.
- McKercher, Bob, & Cros, Hilary du. (2003). Testing a cultural tourism typology. *International Journal of Tourism Research*, 5(1), 45-58.
- McKercher, Bob, & Ho, Pamela (2012). Cultural tourism and the enhancement of quality-of-life. In M. Uysal, R. Perdue, & J. M. Sirgy (Eds.). *Handbook of Tourism and Quality-of-Life Research* (pp. 341-357). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-007-2288-0_20
- Milano, Claudio, González-Reverté, Francesc, & Benet Mòdico, Adriana (2022). *The social construction of touristification. Residents' perspectives on mobilities and moorings. Tourism Geographies*. <https://doi.org/10.1080/14616688.2022.2150785>
- Novy, Johannes (2017). 'Destination' Berlin revisited. From (new) tourism towards a pentagon of mobility and place consumption. *Tourism Geographies*, 20(3), 418-442.
- Pavel, Fabiana, & Romeiro, Patrícia (2022). Arrendamento de curta duração, políticas públicas e COVID-19 em Portugal: os casos de Lisboa e do Porto. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 45, 17-38.
- Município de Faro (2020). *Plano estratégico para a cultura de Faro 2020/30*. Município de Faro.
- Prat, José Ma., & Cànoves, Gemma (2012). Cultural tourism as a complementary offer in coastal destinations. The case of the Costa Brava (Spain). *Investigaciones Geograficas*, 79, 119-135.
- Richards, Greg (2010). The traditional quantitative approach. Surveying cultural tourists: Lessons from the ATLAS cultural tourism research project. In G. Richards & W. Musters (Eds.). *Cultural Tourism Research Methods* (pp. 13-32). CABI Publishing. <https://doi.org/10.1079/9781845935184.0013>
- Richards, Greg (2018). Cultural tourism: A review of recent research and trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management*, 36, 12-21.
- Richards, Greg (2022). Urban tourism as a special type of cultural tourism. In J. van der Borg (Ed.). *Research Agenda for Urban Tourism* (pp. 31-50). Edward Elgar Publishing.
- Richards, Greg, & Hall, Derek (2000). The community: a sustainable concept in tourism development? In Greg Richards & Derek Hall (Eds.). *Tourism and Sustainable Community Development* (pp. 1-14). Routledge.

- Roche, Maurice (1992). Mega-Events and Micro-Modernization: On the Sociology of the New Urban Tourism. *The British Journal of Sociology*, 43(4), 563.
- UNWTO. (2018). *Tourism and culture synergies*. UNWTO. <https://doi.org/10.18111/9789284418978>
- Zhang, Jing, Yu, Zhonglei, Miao, Changhong, Li, Yuting, & Qiao, Shuai (2022). Cultural tourism weakens seasonality: Empirical analysis of Chinese tourism cities. *Land*, 11(2), 308. <https://doi.org/10.3390/LAND11020308>

Ana Rita Cruz

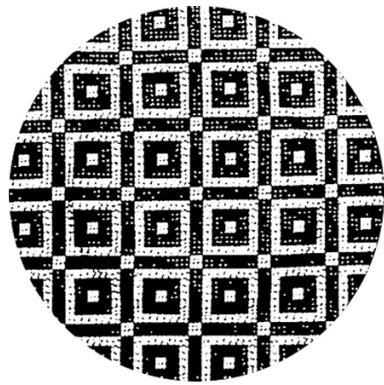
Professora de Sociologia na Faculdade de Economia da Universidade do Algarve. Investigadora do CinTurs – Research Centre for Tourism, Sustainability and well-being (University of Algarve) e DINÂMIA'CET-Iscte, Centre for Socioeconomic and Territorial Studies (Iscte – University Institute of Lisbon). Faculdade de Economia da Universidade do Algarve, Campus de Gambelas – Edifício 9 – Gabinete/Office 2.63, 8005-139 Faro, Portugal. Email: arcruz@ualg.pt. ORCID: 0000-0002-3723-4682.

Receção: 10-08-2023

Aprovação: 20-12-2023

Citação:

Cruz, Ana Rita (2023). “Samba de uma nota só”? Turismo cultural num destino de sol e praia. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 14-30. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav6n3a1](https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n3a1)



GRAFFITI, MIGRAÇÃO E DECOLONIALIDADE: REFLEXÕES SOBRE A “PRETOGALIDADE DE SER”

GRAFFITI, MIGRATION AND DECOLONIALITY: REFLECTIONS ON THE ‘PRETOGALIDADE DE SER’

GRAFFITI, MIGRATION ET DECOLONIALITÉ: RÉFLEXIONS SUR LA «PRETOGALIDADE DE SER»

GRAFFITI, MIGRACIÓN Y DECOLONIALIDAD: REFLEXIONES SOBRE LA ‘PRETOGALIDADE DE SER’

Maria da Graça Luderitz Hoefel

Universidade de Brasília, Universidade do Porto, CITCEM, Brasília, Portugal, Brasil

Denise Osório Severo

Universidade de Brasília, Universidade do Porto, CITCEM, Brasília, Portugal, Brasil

Paula Guerra

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

Resumo: Este artigo procura analisar o *graffiti* intitulado *Pretogalidade de ser* (2022), de autoria da artista Moami, a partir de sua experiência artística e de vida, a fim de refletir sobre as relações entre o *graffiti*, a migração e a colonialidade no contexto português. Trata-se uma pesquisa qualitativa, com método misto, composto por pesquisa-ação, netnografia e história oral. A obra *Pretogalidade de ser* (e a trajetória da artista) parece revelar as ambivalências do mundo globalizado e seu próprio modo de existência, que reconhece a perpetuação das colonialidades, mas simultaneamente também afirma sua pertença ao país colonizador e aos valores da modernidade. Assim, a reflexão sobre a obra de Moami sinaliza muitas aproximações com a complexidade da contemporaneidade, caracterizada pelos fluxos, pela transitoriedade e inconstância.

Palavras-Chave: *graffiti*; ativismo; migração; decolonialidade.

Abstract: This article seeks to analyze the graffiti entitled *Pretogalidade de ser* (2022), by the artist Moami, based on her artistic and life experience, in order to reflect on the relationships between graffiti, migration and coloniality in the Portuguese context. It is a qualitative research, with a mixed method, composed of action research, netnography and oral history. The work *Pretogalidade de ser* (and the artist's trajectory) seems to reveal the ambivalences of the globalized world and its own mode of existence, which recognizes the perpetuation of colonialities but simultaneously also affirms its belonging to the colonizing country and to the values of modernity. Thus, reflection on Moami's work signals many approaches to the complexity of contemporaneity, characterized by flows, transience and inconstancy.

Keywords: graffiti; activism; migration; decoloniality.

Résumé: Cet article cherche à analyser le graffiti intitulé *Pretogalidade de ser* (2022), rédigé par l'artiste Moami, à partir de son expérience artistique et de vie, afin de réfléchir sur les relations entre le graffiti, la migration et la colonialité dans le contexte portugais. Il s'agit d'une recherche qualitative, avec une méthode mixte, composée de recherche-action, de netnographie et d'histoire orale. L'œuvre "Pretogalité d'être" (et la trajectoire de l'artiste) semble révéler les ambivalences du monde globalisé et son propre mode d'existence, qui reconnaît la perpétuation des colonialités mais affirme en même temps son appartenance au pays colonisateur et aux valeurs de la modernité. Ainsi, la réflexion sur l'œuvre de Moami signale de nombreuses approximations avec la complexité de la contemporanéité, caractérisée par les flux, le caractère transitoire et l'inconstance.

Mots-clés: graffiti; activisme; migration; decolonialité.

Resumen: Este artículo busca analizar el graffiti titulado *Pretogalidade de ser* (2022), de la artista Moami, a partir de su experiencia artística y de vida, para reflexionar sobre las relaciones entre graffiti, migración y colonialidad en el contexto portugués. Se trata de una investigación cualitativa, con método mixto, compuesta por investigación acción, netnografía e historia oral. La obra *Pretogalidade de ser* (y la trayectoria del artista) parece revelar las ambivalencias del mundo globalizado y su propio modo de existencia, que reconoce la perpetuación de las colonialidades pero al mismo tiempo afirma su pertenencia al país colonizador y a los valores de la modernidad. Así, la reflexión sobre la obra de Moami señala muchos acercamientos a la complejidad de la contemporaneidad, caracterizada por los flujos, la transitoriedad y la inconstancia.

Palabras-clave: grafiti; militancia; migración; decolonialidad.

1. Introdução

O *graffiti* constitui uma forma de arte que tem suas bases históricas ligadas ao *hip hop*, vinculadas a processos de resistência contra desigualdades sociais e opressões de classe, raça/etnia de comunidades periféricas de Nova Iorque, EUA, nos anos 1970, que se expandiu mundo afora e foi reconfigurado nos distintos cenários sociais onde se desenvolveu. Nesse sentido, ainda considerando suas múltiplas configurações, esse movimento sempre esteve atrelado à ideia de transgressão e afirmação da existência de grupos sociais marginalizados, bem como da afirmação de direitos por meio de intervenções estéticas no espaço urbano (Guerra, 2023a; Oliveira, 2004; Hoefel & Severo, 2022). Importa realçar que o *graffiti* esteve, paradoxalmente, vinculado ao universo masculino, reprodutor de desigualdades de gênero. Assim como ocorre no universo de outras formas de arte, tal como a música, a atuação das mulheres no cenário artístico sofreu discriminações, relegando às mulheres um papel subordinado aos homens cisgênero (Guerra *et al.*, 2021; Guerra *et al.*, 2020).

Isso se exacerba quando a condição da mulher artista agrega outras dimensões, a saber, as dimensões raça/etnia, classe social, nacionalidade, religião, identidade de gênero, orientação sexual, entre outras que evidenciam a importância das interseccionalidades (Crenshaw, 2002; Piscitelli, 2008) nas reflexões em torno do *graffiti*, migração e (de)colonialidades. De facto, se já é um desafio a afirmação e valorização de artistas mulheres no contexto do *graffiti*, ainda maiores são as barreiras quando se trata de mulheres negras, migrantes, originárias de países do Sul global, situadas no contexto de Portugal.

Nesse caso, as interseccionalidades se expressam de modo contundente, tanto pelas particularidades da própria evolução da arte do *graffiti* quanto pelas questões históricas que perpetuam colonialidades na sociedade portuguesa. Com efeito, as discriminações, preconceitos, marginalizações, violências e demais formas de subordinação, real ou simbólica, permanecem expressivamente presentes no referido contexto (Costa *et al.*, 2022; Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24h.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Apesar de a Revolução de 25 de Abril ter marcado o fim das guerras coloniais, a sociedade portuguesa nunca reconheceu, verdadeiramente, o valor cultural, epistemológico, social e político das ex-colônias. Muito menos reconheceu a dívida histórica que ela mantém com essas nações, negando as profundas influências que elas possuem na própria conformação da cultura portuguesa e sublimando a importância que cidadãos oriundos desses países representaram e representam para o desenvolvimento (passado e presente) de Portugal.

Com efeito, não faltam denúncias de discriminação e racismo contra cidadãos originários de ex-colônias situados em Portugal, sejam eles portadores ou não de nacionalidade portuguesa. Esses eventos têm se exacerbado com a ascensão da extrema-direita ao poder em nível global e com seu fortalecimento também em contexto português (Severo & Guerra, 2022). Já se tornou emblemático e largamente citado na literatura a frase proferida por portugueses contra os referidos sujeitos, a saber: “Volta pra tua terra!” (Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24horas.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Essa frase parece conter em si resquícios da “portugalidade” no sentido léxico e semântico, conferido por Alfredo Pimenta e amplamente abordado por Sousa (2017), enquanto política adotada na

ditadura de Salazar. Isso repercute até hoje na sociedade portuguesa, constituindo um dos tantos elementos que revelam a perpetuação das colonialidades, fortemente traduzidas no cotidiano da vida de mulheres, tanto mais se estas forem artistas, negras, grafiteiras, migrantes ou oriundas do continente africano.

Dito isso, este artigo busca analisar o *graffiti* intitulado *Pretogalidade de Ser* (2022), de autoria da artista Moami, a partir de sua experiência artística e de vida, enquanto uma mulher negra, grafiteira, migrante de Angola, com nacionalidade portuguesa, a fim de refletir sobre as relações entre *graffiti*, migração e colonialidade no contexto português. Esse *graffiti* é parte integrante do painel “48 artistas, 48 anos de liberdade”, realizado em 2022, em Lisboa, como parte das comemorações dos 50 anos da Revolução de 25 de Abril. A obra é uma reinterpretação do icônico *Painel do Mercado do Povo*, criado em 1974, em celebração ao fim do fascismo português. A iniciativa da releitura foi gerada no bojo da exposição *Interferências: Culturas Urbanas Emergentes*, lançada no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) em 2022.

O atual painel tem 24 metros de comprimento e três metros de altura. Foi pintado por artistas contemporâneos de notável reconhecimento, bem como por artistas consagrados que fizeram parte da criação nos anos 1970. Nesse sentido, torna-se fundamental resgatar as origens do *Painel do Mercado do Povo* (1974), seu contexto de criação e significados, visto que tais elementos subsidiam a discussão aqui abordada, centrada na análise da obra *Pretogalidade de Ser* (2022), em diálogo com a história de vida da referida artista, pertencente a uma nova geração.

Trata-se uma pesquisa de pós-doutorado, de abordagem qualitativa, com método misto, composta por fases que incluem: pesquisa-ação, netnografia e história oral. Inicialmente, foi realizado um mapeamento exploratório de *graffitis* situados na cidade de Lisboa, a fim de identificar possíveis artistas grafiteiras mulheres. Posteriormente, foram feitas buscas nas redes sociais (Instagram e Facebook); e, em seguida, foi feita articulação com as redes da cena cultural do *graffiti*, com intuito de identificação e aproximação de informantes-chaves que pudessem indicar possíveis mulheres grafiteiras migrantes. Após, procedeu-se à realização de contatos com informantes-chaves habitantes da cidade de Lisboa, o que permitiu identificar três artistas. Foram realizados, então, contatos iniciais virtuais e obteve-se retorno da artista Moami, com a qual foi marcada reunião inicial para apresentação da pesquisa e, diante da concordância, agendadas reuniões posteriores para coleta de dados.

A coleta foi realizada por meio de vivências artísticas e culturais com a artista, entrevistas semiestruturadas, conversas informais e observação participante. Durante as vivências, foram resgatadas as seguintes questões: (1) história, memórias, narrativas; (2) cotidiano; (3) expressões artísticas e matrizes culturais; (4) opressões de gênero, raça, classe social, nacionalidade; (5) processos de resistência e suas relações com a interseccionalidade e ativismos. A seguir, abordam-se os processos históricos e os resultados desta pesquisa de forma dialogada e interconectada para estabelecer um fio condutor de análise que busca transitar entre as características sociais do passado e do presente, corroborando a compreensão acerca do tema em questão.

2. Graffiti, Revolução de 25 de Abril e a questão colonial

O *Painel do Mercado do Povo* (Figura 1) constitui uma obra coletiva pintada em 10 de junho de 1974, na Galeria de Arte Moderna, situada em Lisboa, realizada por 48 artistas. Seu significado ficou marcado pela celebração da Revolução do 25 de Abril e fim de 48 anos de ditadura fascista em Portugal. Esse painel foi promovido pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP), organização recém-formada na época (Expresso.pt, 2022; Comissão Comemorativa, 2022), e tornou-se emblemático por revelar as primeiras manifestações artísticas realizadas após a revolução (Cruzeiro, 2021; Alves, 2021; Almeida, 2009).



Ernesto de Sousa | Pintura do mural coletivo do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, no Mercado do Povo em Belém, 1974.

Figura 1: Painel do Mercado do Povo (1974)

Fonte: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/artistas-recriam-painel-do-mercado-do-povo-para-celebrar-a-liberdade-060622>

Outros três painéis foram pintados na mesma época, em Viseu, Évora e Figueira da Foz, representando uma busca imediata pela retomada das liberdades de expressão e pela construção de novos processos artísticos centrados no coletivo (Cruzeiro, 2021). Nessa ocasião, buscavam fortemente uma aproximação entre artistas e povo, bem como estavam imersos em questionamentos acerca de outras concepções de arte, seu papel social, suas estéticas, modos de expressão, tudo estava sob questionamento. Referindo-se aos quatro painéis, Cruzeiro (2021: 17) acentua que “estas pinturas faziam parte de uma ação mais vasta de contacto e colaboração com as populações”, denotando novas concepções de obra de arte pautadas na partilha e interação. Esse período logo após a revolução é marcado por

uma efervescência artística e diversidades de interpretações acerca das artes produzidas e das distintas problemáticas e perspectivas sobre rumos da nova política cultural e artística (Alves, 2021; Silva, 2019; Nogueira, 2008). Longos debates foram travados entre renomados críticos, tais como Egídio Álvaro e Rocha de Sousa (Alves, 2021). Conforme Silva (2019: 2):

O período após o 25 de Abril de 1974 caracteriza-se por um clima de festa e de grandes expectativas, mas também por constantes lutas políticas e caos social. No âmbito da cultura, constantemente abordavam-se os temas da sua democratização, cujo debate não veio ser menos complexo do que aquele que se propunha a nível político (Silva, 2019: 2).

Silva (2019), ainda ao refletir sobre as ponderações de Vieira Jürgens, sublinha que a autora destaca os anos 1960 e 1970, para o campo das artes em geral (não restritos à Portugal), como períodos de uma mudança de postura que aproxima o meio artístico do compromisso social e político. Isto é, progressivamente, vão se instituindo reflexões profundas sobre as formas de intervenção coletiva, processos de trabalho e significados das obras de arte, no sentido de provocar perguntas acerca de quais seriam os caminhos coerentes para fortalecer a participação dos artistas nos processos revolucionários em curso (Silva, 2019).

Silva (2019: 5) ainda afirma que, no contexto português, o processo de virada de posicionamento artístico ocorre com a Revolução do 25 de Abril, em 1974, mas assevera que “a militância e a liberdade criativa constituem-se, portanto, nas características principais da década de 1970 em Portugal”, sinalizando o caráter processual das mudanças. Não obstante as inúmeras complexidades envolvidas na retomada da democracia em Portugal e, por conseguinte, as múltiplas questões emergentes nas artes, é fato que o *Painel do Mercado do Povo* (1974) é um marco artístico e histórico nesse processo, amplamente reconhecido do ponto de vista artístico e político (Alves, 2021; Cruzeiro; 2021; Almeida; 2009).

Isso se reafirma quando observada a celebração dos 48 anos de superação do fascismo português e a proposição artística de um novo painel, realizado em 2022, em Lisboa, nos jardins do MAAT – renomada instituição – em alusão à antiga obra, tendo como convidados artistas militantes que participaram do evento de 1974 e artistas contemporâneos alinhados às perspectivas políticas e artísticas da proposta, por pressuposto (Expresso.pt, 2022; Comissão Comemorativa, 2022; Mundoatual.pt, 2022).

À semelhança da emblemática obra dos anos 1970, a releitura do *Painel do Mercado do Povo* (1974) foi uma “intervenção mural coletiva”, intitulada “48 artistas, 48 anos de liberdade” (Figura 2), produzida ao vivo, em interação com o público, como parte integrante de uma ampla programação cultural de Lisboa, destinada às comemorações dos 48 anos da Revolução de 25 de Abril (Expresso.pt, 2022; Visão.sapo.pt, 2022). A atual obra contou com a participação de artistas presentes nos anos 1970, tais como Teresa Dias Coelho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Emília Nadal, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, José Aurélio e David Evans (Visao.sapo.pt, 2022).

A eles agregaram-se novas gerações de artistas contemporâneos consagrados e com destaque na cena nacional e internacional. Entre eles, destacam-se \pm maismenos \pm , Alice Geirinhas, Ângela Ferreira, Blac Dwelle, Fernanda Fragateiro, Fidel Évora, Gabriel Abrantes, Joana Vasconcelos, Manuel João Vieira, Maria Imaginário, Obey SKTR, Pedro Cabrita Reis, Sara & André, Tâmara Alves e Vhils (Mundoatual.pt, 2022), bem como dezenas de outros artistas com trajetórias reconhecidas e que foram convidados para compor o grupo, tal como a artista Moami.



Figura 2: Painel “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022)

Fonte: <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2022/06/48-artistas-48-anos-de-liberdade/>

Cabe sublinhar que muitos são os distanciamentos entre ambas obras. Evocar a “releitura” da histórica obra significa, justamente, a incorporação de novas lentes sobre passado, presente e futuro. O mundo passou por profundas transformações e o contexto artístico e político de Portugal evidentemente também acompanhou essas mudanças. As “lentes” contemporâneas refletem – e não poderia ser diferente – as gerações que sucederam os artistas militantes que plasmaram o *Painel do Mercado do Povo* (1974). Outras dinâmicas sociais se impuseram, outros referenciais estéticos se expressaram e outros valores foram incorporados entre os anos 1970 e a segunda década do século XXI.

É importante considerar que, se por um lado, os artistas autores da obra realizada em 2022 apresentam, obviamente, alinhamentos e comprometimentos com a questão essencial do novo painel – a saber, a celebração do fim do fascismo, das guerras coloniais, da censura e a retomada das liberdades de expressão conquistadas com a Revolução do 25 de abril – é também evidente que esses artistas contemporâneos vivem em outro mundo, com outros valores, outros parâmetros e outros sonhos, concernentes com a realidade do cenário social atual, ainda que carregado de todas as suas contradições.

Com efeito, a Revolução do 25 de Abril de 1974 inaugurou uma nova era no contexto de Portugal, haja vista o largo período fascista vivenciado e as profundas inscrições históricas decorrentes deste, sobretudo no que tange ao colonialismo e a todas as suas heranças epistemológicas, sociais, culturais e políticas decorrentes do processo. Além disso, o evento invariavelmente teve profundos impactos internacionais e foi, inclusive, influenciado pelo cenário da época e por todas as tensões políticas e econômicas que também corroboraram a queda da ditadura de Salazar (Freixo, 2009).

De acordo com Freixo (2009), a Revolução do 25 de Abril foi capitaneada pela força jovem das forças armadas de Portugal, em associação com setores liberais da elite militar que, de forma abrupta, derrubou o regime ditatorial vigente há quase 50 anos. A crise política do Estado Novo vinha agudizando-se desde 1968. Aspectos políticos e econômicos fermentaram esse processo e condicionaram tal fato. Sob o ponto de vista político, houve um expressivo desgaste no âmbito das forças armadas, decorrente da guerra colonial na África, o que favoreceu a formação do referido movimento, então denominado de Movimento das Forças Armadas (MFA). Destaca-se também a falta de habilidade política de Marcello Caetano para articular os interesses dos setores que compunham a base de sustentação do regime.

Entretanto, as mudanças geopolíticas e econômicas que vinham ocorrendo no cenário nacional e internacional também foram fundamentais para o processo. Os anos 1960 foram determinantes para tal momento, visto que, nessa época, houve uma injeção de capital estrangeiro na economia de Portugal e internacionalização do capital português, que até então dedicava-se à exploração em nível nacional e nas colônias. A partir desse período, as oligarquias portuguesas passam a investir em outros mercados, sobretudo Brasil, EUA e Europa, o que leva ao gradual descontentamento desse setor, visto que a elite econômica portuguesa passou a identificar dificuldades de expansão do capital sob o regime de Salazar e também entraves em reformas apregoadas pelo segmento como “modernizantes” (Freixo, 2009). Tudo isso se soma ao cenário de baixo crescimento econômico e a crise mundial do petróleo.

Não obstante a complexidade do processo que conduziu à Revolução do 25 de Abril, o prolongamento das guerras coloniais foi, portanto, o grande motor de divergências internas. O período que sucedeu à revolução foi marcado por tensões políticas em torno do processo de descolonização e refletiu a geopolítica global, ancorada na Guerra Fria tardia e na disputa entre EUA e URSS por áreas de influência. Nesse sentido, a questão de Angola – à época sob forte alinhamento à URSS – foi uma pedra de toque geradora de muitos conflitos (Freixo, 2009).

A questão colonial e a complexidade do processo de descolonização da África marcariam indelevelmente as sociedades portuguesa e de países que conformaram as ex-colônias. O trânsito entre colonialismo *ipsis literis*, libertação das colônias e real descolonização parece ainda estar em curso. No campo discursivo político, observa-se um terreno movediço que

se estende desde as retóricas de “portugalidade” propaladas por Salazar, passando pelas ideias de *commonwealth* (Freixo, 2009) apregoadas por segmentos militares no bojo da revolução, até o discurso de soberania e autodeterminação dos povos africanos. Este último jamais alcançado plenamente, haja vista que as colonialidades perpetuam-se até os dias atuais. Em relação à “portugalidade”, Sousa (2017: 299) refere-se que:

A palavra “portugalidade” é, por conseguinte, um conceito contemporâneo, do slogan “Portugal do Minho a Timor”, que se desenvolveu na sequência da revogação, como vimos, do “Ato Colonial”, em que o Governo português passou a defender que Portugal seria um todo uno e indivisível, em que todas as colónias passaram a ser designadas por províncias, tal como as outras que existiam na “metrópole”. Foi desenvolvida a partir daí, toda uma retórica destinada a sustentar um mito que apoiasse a ideia de que não haveria razões para o desenvolvimento de movimentos independentistas nos territórios portugueses de África e da Ásia (Sousa, 2017: 299).

Nesse sentido, a “portugalidade” funda-se em uma perspectiva colonialista que retroalimentou imaginários coletivos reprodutores da ideia de uma suposta unidade que, em verdade, esteve à serviço da manutenção da dominação e da subordinação dos povos africanos. Consequentemente, pode-se inferir que contribuiu para a sedimentação do pensamento colonial na sociedade portuguesa e suas repercussões no que tange às discriminações de raça/etnia, nacionalidade, classe, gênero, religião, entre outras. Aos cidadãos africanos foi associada a imagem de pessoas de segunda classe, fato que impacta até os dias atuais e repercute também no universo das artes, em especial quando se trata de mulheres migrantes. Desse modo, compreender as relações entre *graffiti*, migração e colonialidade no contexto português pode oferecer pistas para a construção de estratégias capazes de superar as heranças coloniais.

3. O graffiti como campo produtor de denúncias de colonialidades: trajetória de Moami

Guerra (2019) aponta “arte de rua” e *graffiti* como campos produtores de denúncia e de protesto, criadores de temáticas que expõem problemáticas próprias, insurgentes na realidade, ao provocar-lhe agitação e mudança pela leitura que dela fazem, constituindo-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade matéria e objetos de intervenção social na denúncia e revelação de problemáticas sociais. Essa perspectiva parece alinhar-se à trajetória artística de Moami – artista, grafiteira, migrante, angolana, com nacionalidade portuguesa – sob a qual este artigo debruça-se, a fim de trazer à luz as referidas repercussões e questões sociais persistentes no cenário português (Guerra, 2023c). De fato, a arte do *graffiti* produzido por essa artista revela heranças marcadas pelo passado colonial, assim como traduz processos de resistência às opressões ainda vigentes, sinalizando uma forma de ativismo no sentido conferido por Mourão (2015: 53-69), enquanto uma arte atuante, essencialmente atrelada à práxis, isto é, à intervenção no mundo real que atua como vanguarda.

Todavia, o ativismo precisa ser compreendido no tempo e espaço. No caso aqui abordado, é preciso considerar as complexidades que envolveram o processo do colonialismo, a descolonização e a própria dinâmica social e cultural instituída após o fim da Guerra Fria. A história de vida de Moami e o *graffiti* intitulado Pretogalidades de Ser – objeto desta análise –, em certa medida, traduzem as amplitudes das dimensões envolvidas, as contradições e características próprias de gerações que cresceram sob a égide do suposto “triunfo do capitalismo” e a própria natureza do cenário contemporâneo. Nesse sentido, o músico e artista plástico Manuel João Vieira (Timeout.pt, 2022: 1), ao se referir às aproximações e distanciamentos entre os contextos de criação do *Painel do Mercado do Povo* (1974) e de sua releitura, nomeada “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022), assevera:

Hoje o paradigma é completamente diferente, porque a arte contemporânea que existia na época era uma arte de vanguarda, uma arte que estava afastada do sistema, ao passo que a arte contemporânea hoje em dia é aquilo que é pedido pelo sistema e pelo mercado. A situação inverteu-se completamente (Timeout.pt, 2022: 1).

Essas contradições se revelam de forma muito nítida nos depoimentos de Moami. Ao mesmo tempo que a artista percebe-se como pertencente e fruto de um processo histórico colonial, cujos impactos são sentidos no cotidiano da vida, ela também expressa percepções alinhadas com os ideais centrados no indivíduo, na meritocracia, na leitura de mundo mais fragmentada e circunscrita ao tempo presente.

Eu praticamente sou fruto de África e Europa, (...) é mais fácil me entender como sou do que tentar entender a história toda da África, da Angola, depois da Europa e Portugal, porque eu que faço minha história, eu sei como me sinto, como que eu vivo, é mais fácil entender a mim por que tô com a cabeça desse século e não com a cabeça do século passado (Moami).

No entanto, há clareza das mazelas do colonialismo. Sua arte é também assumida como um instrumento voltado para recontar a história a partir do olhar dos próprios sujeitos, para desnudar a invasão (e não o descobrimento), bem como para visibilizar a existência de povos, culturas e saberes ancestrais que influenciaram invariavelmente as culturas dominantes do Norte global.

Quero contrariar tudo que foi escrito e dito de África e Europa (...). Descobrir um continente ou um país que já tem pessoas a viver, você não descobre uma coisa que já existe, não descobre... É redescobrir uma coisa que já existe e com pessoas lá a viver e isso é que tem de ser falado (...), você não descobriu nada (...), reescrevam os livros de história e geografia (Moami).

O filósofo Henrique Dussel (1993) sublinha que a ideia de “descobrimento” é uma falácia fundadora do mito da modernidade, criada pelo processo de colonização e ancorada no eurocentrismo, o qual impôs aos continentes explorados a adoção de um modelo societário criado à sua imagem e semelhança, evidenciando o pressuposto de que o continente

Europeu seria o centro do universo e a expressão máxima de progresso e evolução. Assim, o eurocentrismo operou um processo de negação de todos os povos, culturas, formas de organização social e epistemologias preexistentes, realizando, em verdade, o que o autor denomina de processo de “encobrimento do Outro”, isto é, a negação e subjugação de todos os outros povos não europeus, realizada por meio de uma supremacia violenta, que reduziu o “Outro” a um “si mesmo”, encoberto e oprimido (Dussel, 1993).

Ainda conforme Dussel (1993), as premissas do eurocentrismo e a atribuição da ideia de primitivismo a todos os povos não europeus, em especial a América Latina e a África, serviram para justificar as explorações realizadas nos continentes “descobertos” e a escravização dos africanos, gerando impactos que se propagam na história. Com efeito, as opressões de raça/etnia, herdeiras desse processo, são notáveis na trajetória da artista. As discriminações decorrentes do poder colonial, patriarcal, machista e capitalista – cristalizadas em distintas sociedades – retroalimentam o papel social e o lugar destinado ao povo negro, historicamente subordinado na hierarquia social, cuja lógica é produtora de preconceitos e violências físicas, sexuais e psicológicas, para citar algumas. Ou seja, algo recorrente mundo afora, em especial em países com histórico colonial e escravocrata, tal como Portugal.

Então lá fora eu sou artista portuguesa Moa. Não é negra, não é preta, não é nada. É simplesmente a artista que está a representar Portugal. E quando o trabalho é bom é a artista portuguesa; claro que quando o trabalho for uma merda também vai ser: ‘Olha lá, preta que veio de Portugal, representar Portugal’ (Moami).

O depoimento revela de modo incontestado o pensamento colonial e eurocêntrico, cujas matrizes se ancoram em uma espécie de hierarquização do mundo, sendo a Europa instituída como produtora da modernidade e símbolo da escala máxima de desenvolvimento civilizatório, enquanto os demais continentes e povos preexistentes foram relegados à condição de primitivos, inferiores e, como tal, determinados à servidão e subordinação aos países colonizadores, europeus, cristãos e capitalistas (Quijano, 1992; Dussel, 1993).

Segundo Quijano (2005), o sistema de dominação social e exploração fundado pela modernidade e materializado pelo colonialismo se estruturou sobre a ideia de raça, enquanto categoria central ordenadora da modernidade. A raça, enquanto um constructo mental e social, não existia antes do estabelecimento desse processo e foi fundamental para tal, visto que corroborou a destruição de um mundo preexistente em muitas regiões e permitiu a criação de uma nova ordem. A categoria raça foi associada ao lugar na escala de poder, sendo os europeus situados no topo e os povos originários “predestinados” ao domínio.

No bojo dessa lógica, a colonialidade estabeleceu também o domínio (e abuso) dos corpos das mulheres indígenas, negras e mestiças (Stolke, 2006), o que revela as intersecções entre radicalização, gênero e sexualidade, criando uma estratificação na qual “as mulheres brancas europeias são as Marias/mães/esposas; enquanto as indígenas, negras ou mestiças

das ex-colônias são as Evas/pecadoras/prostitutas” (Gomes, 2013: 871). A imagem da mulata como a da mulher sedutora e moralmente depravada anulou a responsabilidade dos homens brancos perante os abusos e controle dos corpos de mulheres racializadas, transferindo a elas a responsabilidade (Stolke, 2006), operando, assim, a culpabilização da vítima. Segundo Anderson (2000), para as mulheres racializadas, as relações de gênero são indissociáveis do racismo, das relações de classe e demais relações sociais estruturantes da vida, tal como posição na força de trabalho, o que o autor assinala que é ainda mais contundente quando se tratam de mulheres negras migrantes que vivem em países do Norte. Com efeito, essas interseccionalidades se traduzem na trajetória do sujeito desta pesquisa e atravessam o cotidiano da vida artística de Moami. O universo do *graffiti* é marcado pelo predomínio dos homens, pela inserção subordinada das mulheres no trabalho artístico e até pela sexualização das mulheres.

Em relação ao trabalho, as mulheres grafiteiras se deparam com grandes barreiras à inserção no campo e ao reconhecimento artístico. É um meio muito fechado, com domínio dos homens e reprodução de uma cultura machista que invisibiliza as mulheres artistas. É notável que os grafiteiros famosos em nível nacional e internacional são majoritariamente homens. Personalidades como Vihls, Banksy, Aryz, Kobra, são aclamados nos espaços urbanos contemporâneos ao redor do mundo e também nos mercados de arte, o que demonstra a reprodução das desigualdades de gênero também no cenário das artes.

Hoje estive a perguntar, há eventos em que são praticamente as mesmas pessoas, a maioria é homem, então me pergunto “onde que estão as mulheres aí nesse meio? Onde elas estão, o que elas fazem? Pintam, organizam? Dão as águas, as comidas? Como é que é? Elas não são pintoras, não são artistas, estão sempre em segundo plano, é a minoria, por que isso? (Moami).

O depoimento de Moami traduz nitidamente a persistência da lógica patriarcal, machista e sexista, que insiste em delegar às mulheres um papel subserviente, “predestinado” – em consonância com a perspectiva colonial – a servir (Guerra, 2023b). Nesse sentido, Moami se refere com indignação a uma mensagem de um seguidor no Facebook que dizia: “Moa, és toda boa”. Ao tratar deste fato, ela enfatiza:

Eu olhei aquilo e disse “completamente desrespeitoso”, mas também não me estressei, não vou responder, vou deixar ali, aquela mensagem como tá, porque será preciso em algum momento, posso dizer que um maníaco está sobre este assunto (Moami).

A mensagem postada na rede social evidencia claramente um assédio sexual, ainda que o histórico da modernidade e colonialidade tenha sempre tentado dissimular, justificar e culpabilizar as vítimas. O presente exemplo materializa as ponderações de Stolke (2006), Guerra (2023 c), Anderson (2000), Quijano (1992; 2005) e Gomes (2013), posto que trazem à luz as opressões persistentes herdadas do processo histórico. Percebe-se que o universo do *graffiti*, e possivelmente de várias outras expressões artísticas, ainda reproduz o

pensamento colonial instituído há séculos e expressa o lugar que a África ocupa no imaginário português e também nos demais países do Norte global, bem como revela o lugar de inserção subordinada que foi relegado ao continente africano no processo colonial. Tal como amplamente veiculado pela mídia, a artista também já foi insultada com a clássica frase proferida por portugueses para migrantes e cidadãos originários de ex-colônias, nas palavras dela: “Ó preta, vai pra tua terra!”.

O relato de Moami é um exemplo nítido do racismo e xenofobia amplamente reproduzidos no cotidiano da vida de migrantes situados em Portugal, frequentemente abordados na mídia e retratados na literatura (Severo & Guerra, 2022; Costa et al., 2022; Melo & Vaz, 2021; Gomes, 2013; Correio24h.com.br, 2022; DW, 2020; El País, 2020; Expresso.pt, 2020). Recentemente foi veiculado o assassinato do ator Bruno Candé, um cidadão português, negro, de origem africana, morto enquanto o assassino gritava “*Volta para a tua terra*”. O livro de Manuella Bezerra de Melo – escritora, pesquisadora e migrante brasileira situada em Portugal – intitulado *Volta para a tua terra*, foi elaborado em conjunto com Wladimir Vaz, a partir de xenofobias e discriminações sofridas por ela em Portugal.

Segundo dados do governo português (Portugal, 2022), somente em 2020 a Comissão para a Igualdade e Contra a Discriminação Racial recebeu 655 denúncias de discriminação racial e étnica, o que representa uma elevação de 50% em relação ao ano anterior e um aumento de 400% se comparado a 2015. Cabe assinalar que a elevação do racismo, da xenofobia e dos discursos de ódio tem acompanhado a intensificação dos fluxos migratórios e o simultâneo reascenso da extrema-direita no contexto global, sobretudo após 2015, cujos reflexos também são notáveis no contexto de Portugal (Severo & Guerra, 2022). A escritora Manuella Bezerra de Melo, em depoimento aos meios de comunicação (Correio24h.com.br, 2022: 1), enfatiza:

A xenofobia existe para todo cidadão estrangeiro, entretanto é muito potencializada em Portugal para cidadãos naturais das ex-colônias portuguesas. Portugal até 1974 ainda estava na condição de colonizador e a cultura colonial ainda é muito arraigada na população, que tende a nos olhar como povos inferiores que existem para servi-los (Correio24h.com.br, 2022: 1).

Nota-se que o fim das guerras coloniais e do fascismo português, razão originária da célebre obra artística *Painel do Mercado do Povo* (1974) e da recente obra *48 artistas, 48 anos de liberdade*, parece não ter superado a cristalização do pensamento colonial. Quase 50 anos após a queda de Salazar, a “portugalidade” (Sousa, 2017) mostra “sua cara”, complexificada pela própria realidade contemporânea. Um cenário imerso em um capitalismo predatório, profundamente engajado na perpetuação do poder por meio de (neo)colonialismos e (neo)fascismos que tentam apagar e silenciar todas as vozes dissonantes do empreendimento colonial. Todavia, as artes e a cultura sempre resistem, reinventam e ressignificam o mundo, ainda que mergulhados em todas as suas contradições. A obra *Portugalidade do Ser* (2022), de autoria da artista Moami, parece afirmar-se nessa direção.

4. Pretogalidade de ser

Tal como referido, a obra Pretogalidade de ser (Figura 3) é parte integrante do painel denominado *48 artistas, 48 anos de liberdade* (2022), graffiti pintado coletivamente em Lisboa, que representa uma releitura do histórico *Painel do Mercado do Povo* (1974), feito em comemoração à Revolução de 25 de Abril.



Figura 3. Graffiti intitulado Pretogalidade de Ser (2022), de Moami. Lisboa, painel “48 artistas, 48 anos de liberdade” (2022)

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cflw8jForC9/>

A obra de Moami expressa toda a sua historicidade, marcada pela condição de mulher, artista, 37 anos, negra, migrante, originária de Angola, com nacionalidade portuguesa, habitante da cidade de Lisboa, que cresceu entre dois universos culturais distintos e indelévelmente marcados por serem, cada qual, representantes do país colonizado e do país colonizador. Se nos idos dos anos 1970, o *Painel do Mercado do Povo* (1974) plasmou a alegria do fim do fascismo e a esperança da decolonialidade, o novo painel – em especial a obra *Pretogalidade de Ser* – parece lembrar as sociedades o quão atual é a temática da colonialidade. Nesse sentido, ao nomear a obra *Pretogalidade de ser*, a artista sinaliza uma espécie de repúdio à “portugalidade” e a todos os processos coloniais vinculados a esse conceito, fazendo uma contestação irônica, utilizando recursos de linguagem

(portugalidade/pretoalidade). O *graffiti* encontra ressonância na história de vida e trajetória artística discutida, bem como revela as complexidades e dualidades apresentadas. Se observado o conteúdo da obra, nota-se que ela traduz, na estética, na forma e no contexto, a afirmação da cultura angolana, do direito de existência de um povo, com suas estéticas, suas epistemologias, sua cultura, sua história e sua memória; neste caso, irremediavelmente indissociada de seu histórico colonial.

Cabe ponderar que, por um lado, existe uma dimensão da obra e da artista que é inegavelmente vinculada ao seu histórico e memória cultural, política, social e afetiva, decorrente do fato de ser originária de Angola, um país colonizado, explorado e expropriado por Portugal. Portanto, é uma pessoa que nasceu em uma ex-colônia portuguesa, no período após a Revolução de 25 de Abril e a luta pela libertação. Como tal, cresceu primeiramente em um contexto marcado por heranças políticas e culturais coloniais vívidas, com todas as repercussões que isso implicou, inclusive a migração do pai, causa de sua migração subsequente. Por outro lado, esse cenário também oportunizou a conformação de seus parâmetros e de sua existência, fortemente arraigados às matrizes culturais angolanas – traduzidas plasticamente – transmitidas pelas avós, principais referências afetivas em seu processo de vida. Importa sublinhar que a obra Pretoalidade de ser foi dedicada às avós, o que reitera seus vínculos e ancestralidades. Ademais, a artista (e a obra) traz consigo a evocação do direito aos múltiplos pertencimentos, tantos quantos forem os lugares escolhidos e adotados como seus para viver, tal como referido por Moa:

A minha terra é onde eu pago as minhas contas (Moami). Sou uma negra europeia, então não posso ficar muito fechada nessa cultura só da Angola ou aqui (...) na cultura europeia (Moami).

Os depoimentos estão em consonância com o imaginário e valores contemporâneos, que recusam os limites das fronteiras dos Estados-nação, revelando um tipo de pertença transfronteiriço, alinhado à globalização, ao trânsito, às múltiplas nacionalidades, ao universo móvel e inconstante do trabalho, ainda que essas fronteiras, paradoxalmente, estejam cada vez mais cerradas, especialmente para as mulheres migrantes. Essa “evocação” se revela na estética da obra e na denominação provocativa dela, sinalizando dimensões oriundas de um duplo pertencimento, que traz à luz questões caras a ambas sociedades. Nessa perspectiva, é preciso ponderar que, em razão de a artista ter migrado para Portugal em tenra idade (13 anos), também cresceu em Lisboa, entrelaçada por todo universo simbólico eurocêntrico e carregado das opressões coloniais anteriormente abordadas, mas também imersa no contexto da globalização. Como tal, ela revela alinhamentos com o *modus* de vida e pensamento contemporâneo de uma geração que já cresceu sob influência de um mundo “sem o Muro de Berlim”, “retoricamente sem fronteiras”, mergulhado no neoliberalismo, que acompanhou a ascensão da internet e o surgimento das redes sociais, o fortalecimento dos ideais liberais, bem como todos os impactos que isso trouxe às sociedades globais e à própria modernidade.

Mesmo que as tais “fronteiras inexistentes”, em verdade, nunca tenham deixado de existir; mesmo que o neoliberalismo tenha exacerbado profundamente as desigualdades sociais; mesmo que as promessas da modernidade tenham se revelado falácias e que a colonialidade tenha se perpetuado em todas as suas dimensões (sob novas formas); a geração de Moami cresceu em um mundo globalizado, marcado pela aceleração do tempo e por ambiguidades. Desse modo, a obra *Pretogalidade de ser* parece revelar essas ambivalências e esse modo de existência, que reconhece a perpetuação das colonialidades, mas simultaneamente afirma sua pertença ao país colonizador e aos valores da modernidade. Assim, a reflexão sobre a obra de Moami sinaliza muitas aproximações com a complexidade da contemporaneidade, caracterizada pelos fluxos, pela transitoriedade e inconstância, um tempo marcado por uma “vida líquida” (Bauman, 2001).

A “vida líquida”, sustentada por Bauman (2001), traz características emblemáticas da contemporaneidade e que parecem alinhar-se com as ambiguidades traduzidas na vida artística de Moami e na obra aqui analisada. Fragoso (2011: 114) sintetiza habilmente um elemento central de Bauman que encontra ressonância nas questões abordadas:

A diferença intergeracional se manifesta na experiência da arte da vida. Para as gerações antigas, a arte da vida girava em torno de um plano prévio, de coisas permanentes, as quais vinham se associar os eventos, as casualidades e os apetrechos descartáveis. Para as gerações jovens, a arte da vida funciona como os “happenings” e as “instalações”, tudo é movimentado, desmontado e montado, tendo em vista o momento presente e as incertezas, que são as únicas coisas permanentes. A arte da vida no mundo líquido-moderno caracteriza-se pelas sublevações intermitentes. A modernidade líquida encontra-se em estado de “revolução permanente” (Bauman apud Fragoso, 2011: 114).

5. Considerações finais

A análise do *graffiti Pretogalidade de ser*, a partir da história de vida e trajetória artística de Moami, traz à luz as relações entre graffiti, migração e colonialidade no contexto de Portugal, reiterando a potência que as artes carregam para traduzir (e transgredir) as sociedades. De fato, enquanto expressões da dimensão sensível e simbólica da vida, elas revelam as contradições e complexidades de seu tempo, tal como revelado na obra de Moami. Quarenta e oito anos separam o Painel do Mercado do Povo do graffiti aqui abordado. O fim da ditadura e a libertação das colônias, conquistado pela Revolução de 25 de Abril e plasmado no painel dos anos 1970, anunciava um novo arranjo social livre das amarras do fascismo, da colonialidade e da portugalidade. Pressupunha, assim, a afirmação da autonomia dos povos e do direito humano de ir e vir. A subsequente ascensão da globalização e da internet viriam a consolidar novos paradigmas e modos de vida, ancorados na ideia de “um mundo sem fronteiras”, desterritorializado, intercultural e de natureza móvel, associado a uma espécie de cidadania global (Vieira, 1999), na qual a nacionalidade perdia a força e, no lugar dela, ascendia os múltiplos pertencimentos e o direito de deliberar onde se deseja viver. A obra e a fala de Moami são bastante nítidas nessa direção: “A minha terra é onde eu pago as minhas contas”.

Paradoxalmente, a trajetória da artista e o *graffiti Pretogalidade* de ser também desnudam os limites do “livre trânsito” apregoado pelo sistema e evidenciam o quão enraizado ainda se encontra o pensamento colonial na sociedade portuguesa e no universo do graffiti, cujas repercussões são nítidas no cotidiano, especialmente de mulheres migrantes originárias das ex-colônias. As mazelas vivenciadas por migrantes e refugiados no contexto europeu e em nível global – condicionadas por políticas cada vez mais securitárias – reiteram essas questões e confirmam que, na vida real, nem todos os seres humanos possuem o mesmo direito de atravessar fronteiras, o que revela as contradições vigentes e contradiz, em certa medida, muitos elementos constituintes dos paradigmas contemporâneos.

Apesar das evidências, é também inegável as incontáveis transformações pelas quais o mundo passou e que influenciou as últimas gerações. Nesse sentido, a obra *Pretogalidade de ser* e o percurso de Moa, inegavelmente, refletem sua profunda conexão com o tempo presente. Um tempo híbrido, ambivalente, inconstante, que parece refletir um interregno entre o velho que ainda não morreu – e que, pelo contrário, parece ressurgir com fantasmas neofascistas que achávamos ter sepultado – e o novo que ainda não nasceu, mas está sendo forjado no compasso da história. Há quase um século atrás, Gramsci (1999) já sinalizava tal questão.

As artes certamente continuarão a desempenhar seu imensurável papel na constituição da memória, na evocação do presente e no prenúncio do devir. Por isso, elas são lócus da vanguarda, pois alimentam a historicidade e simultaneamente evocam o mundo em estéticas por vezes incompreensíveis para o tempo presente, comumente encharcadas de contradições ordinárias, mas exatamente por isso sempre sensíveis aos movimentos da história.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Bernardo Pinto de (2009). Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX. In Rodrigues, Dalila (Coord.). *O modernismo II: O Surrealismo e depois*. Lisboa: FUBU/IMC/IGESPAR.
- Alves, Valeria Aparecida (2021). Onde está a arte do pós-25 de Abril? o debate sobre as artes plásticas em Portugal, nas críticas de Egídio Álvaro (Revista de Artes Plásticas) e Rocha de Sousa (Revista Opção). *Locus: Revista de História*, 27(1), 416-439.
- Anderson, Joan M. (2000). Gender, 'race', poverty, health and discourses of health reform in the context of globalization: a postcolonial feminist perspective in policy research. *Nursing Inquiry*, 7, 220-229.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Comissão Comemorativa 50 Anos 25 de Abril (2022). *48 Artistas 48 anos de liberdade*. Acedido em <https://www.50anos25abril.pt/iniciativas/a-cultura-ao-servico-da-revolucao>
- Correio24horas.com.br. (2022). “Volta para tua terra”: xenofobia contra brasileiros em Portugal sobe 505% em 5 anos. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/volta-para-tua-terra-xenofobia-contra-brasileiros-em-portugal-sobe-505-em-5-anos/>
- Costa, Karla Adriana Oliveira et al. (2022). Racismo obstétrico em Portugal: Relato de experiência de um coletivo antirracista. *Fórum Sociológico*, 2(41), 7-14.

- Crenshaw, Kimberlé (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas* 1, 171-189.
- Cruzeiro, Cristina Pratas (2021). Art with Revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal. *On the w@terfront*, 63(10), pp. 3-35.
- Dussel, Enrique (1993). *1492: o Encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- DW (2020). *Onda de racismo em Portugal choca sociedade civil*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/onda-de-racismo-choca-sociedade-civil-em-portugal-que-pede-fim-da-impunidade/a-55508464>
- El País (2020). *Portugal investiga ameaças de morte da extrema-direita contra três deputadas*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-08-14/portugal-investiga-ameacas-de-morte-da-extrema-direita-contra-tres-deputadas.html>
- Expresso.pt. (2022). *Uma confluência geracional: 48 artistas recriam mítico painel em nome da liberdade*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2022-06-02-Uma-confluencia-geracional-48-artistas-criam-mitico-painel-em-nome-da-liberdade-e3a282b2>
- Fragoso, Tiago Oliveira (2011). Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman. *Revista Perspectivas Sociais*, 1(1), 109-124.
- Freixo, Adriano (2009). Repercussões da Revolução dos Cravos. *Tensões Mundiais*, 5(8), 247-264.
- Gomes, Mariana Selister (2013). O Imaginário Social <Mulher Brasileira> em Portugal: Uma Análise da Construção de Saberes, das Relações de Poder e dos Modos de Subjetivação. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, 56(4), 867-900.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cadernos do cárcere*; v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guerra, Paula, Hoefel, Graça, Severo, Denise & Sousa, Sofia (2020). *Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. Memoires Identites Marginalites Dans Le Monde Occidental Contemporain*, 120-135, <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5403>
- Guerra, Paula, Hoefel, Graça, Severo, Denise & Sousa, Sofia (2021). “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, 6(1/2), 267-297.
- Guerra, Paula (2023a). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10. DOI: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>.
- Guerra, Paula (2023b). DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: ‘This city is my sister’. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3). DOI <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>.
- Guerra, Paula (2023c). Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global [Requiem for Two Rivers. Contributions to a discussion on indigenous and ecofeminist environmental activism in the Global South]. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 15-29.
- Guerra, Paula (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 19-49.
- Hoefel, Graça & Severo, Denise (2022). *Graffiti e pandemia Narrativas de resistência e de reinvenção da vida*. Anos 90, 26, pp. 1-24.

- Melo, Manuella Bezerra & Vaz, Wladimir (2021). *Volta Para Tua Terra: uma antologia antirracista/antifascista de poetas estrangeiros em Portugal*. Lisboa: Urutau.
- Mourão, Rui (2015). Performances Artivistas: incorporação duma ética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53-69.
- Mundoatual.pt. (2022). *48 artistas reinterpretem "Painel Mercado do Povo" pintado 48 anos antes em Lisboa*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://mundoatual.pt/48-artistas-reinterpretam-painel-mercado-do-povo-pintado-48-anos-antes-em-lisboa/>
- Nogueira, Isabel (2008). Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada. *Revista Intellectus*, 7(2), 1-27.
- Oliveira, Denilson Araújo de (2004). *Por uma significação do movimento Hip Hop*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Piscitelli, Adriana (2008). Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, 11(2), 263-274.
- Portugal (2022). *O combate ao racismo e à discriminação é um desafio urgente das nossas sociedades*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/noticia?i=o-combate-ao-racismo-e-a-discriminacao-e-um-desafio-urgente-das-nossas-sociedades>
- Quijano, Aníbal (1992). Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In Bonillo, H. (Org.). *Los conquistados* (pp. 437-449). Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, FLACSO.
- Quijano, Aníbal (2005). Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, 19 (55), 9-31.
- Severo, Denise Osório & Guerra, Paula (2022). Extrema-direita, xeno-populismo e colonialidade: discursos de ódio e colonização do imaginário no presente. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(1), 55-76.
- Silva, Caroline Rebeca Comin (2019). *A performance arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Sousa, Vitor (2017). O Estado Novo, a cunhagem da palavra "portugalidade" e as tentativas da sua reabilitação na atualidade. *Estudos em Comunicação*, 25(1), 287-312.
- Stolke, Verena (2006). O enigma das interseções: classe, "raça", sexo, sexualidade. A formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX*. *Estudos Feministas*, 14(1), 15-42.
- Timeout.pt. (2022). *Artistas recriam Painel do Mercado do Povo para celebrar a liberdade*. Acedido em <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/artistas-recriam-painel-do-mercado-do-povo-para-celebrar-a-liberdade-060622>
- Vieira, Liszt (1999). Cidadania global e Estado Nacional. *Revista Dados* 42(3). Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/7fdYVdGnCpxkr7GbkMjjJWK/?lang=pt>
- Visão.sapo.pt. (2022). *48 artistas reinterpretem "Painel Mercado do Povo" pintado 48 anos antes em Lisboa*. Consult. 24 jul. 2022. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/atualidade/politica/2022-06-08-48-artistas-reinterpretam-painel-mercado-do-povo-pintado-48-anos-antes-em-lisboa/>

Maria da Graça Luderitz Hoefel

Professora do Departamento de Saúde Coletiva na Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF | CEP 70910-900 Universidade de Brasília. E-mail: gracahoefel@unb.br. ORCID: 0000-0003-2176-501.

Denise Osório Severo

Professora do Departamento de Saúde Coletiva na Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF | CEP 70910-900 Universidade de Brasília. E-mail: denise.severo@unb.br ORCID: 0000-0002-9337-9309.

Paula Guerra

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

Receção: 28/12/2022

Aprovação: 12/09/2023

Citação:

Hoefel, Maria Da Graça, Severo Denise, Guerra Paula (2023). Graffiti, migração e decolonialidade: reflexões sobre a Pretogalidade de ser. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 32-51. ISSN 2184-3805. DOI: [10.21747/21843805/tav6n3a2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n3a2)

LIBERTE O CINEASTA QUE EXISTE EM VOCÊ! O PROTAGONISMO DOS ESTUDANTES DA EDUCAÇÃO BÁSICA NO FESTIVAL DE FILMES DE CURTA-METRAGEM DAS ESCOLAS PÚBLICAS DE BRASÍLIA

UNLEASH THE FILMMAKER IN YOU! THE PROTAGONISM OF BASIC EDUCATION STUDENTS IN THE SHORT FILM FESTIVAL OF PUBLIC SCHOOLS IN BRASÍLIA

LIBÉREZ LE CINÉMA EN VOUS! LE PROTAGONISME DES ÉLÈVES DE L'ÉDUCATION DE BASE AU FESTIVAL DU COURT MÉTRAGE DES ÉCOLES PUBLIQUES DE BRASÍLIA

¡LIBERA AL CINEASTA QUE LLEVAS DENTRO! EL PROTAGONISMO DE LOS ESTUDIANTES DE EDUCACIÓN BÁSICA EN EL FESTIVAL DE CORTOMETRAJES DE ESCUELAS PÚBLICAS DE BRASILIA

Maria do Carmo G Alvarenga Rodrigues

Centro Universitário Belas-Artes de São Paulo, Brasil

Resumo: O presente artigo oferece uma reflexão sobre o Festival de Filmes de Curta-metragem das Escolas Públicas de Brasília criado em 2015 e realizado como parte da programação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A partir do exemplo de experiências e abordagens teóricas sobre a criação audiovisual nas escolas, além de depoimentos dos participantes, pretende-se analisar os impactos do uso do cinema como fonte de conhecimento e percepção, elevando a ação pedagógica de assistir a um filme como mera forma de ilustração para uma imersão na produção fílmica, que culmina na realização de um festival. O artigo aborda, com base nos estudos sobre festivais, os efeitos para a cultura e a educação, ao ampliar o leque das atividades de formação já existentes nos festivais de cinema profissionais e ao contribuir para acrescentar o segmento estudantil às categorias de festivais especializados.

Palavras-Chave: cinema; educação; festival; estudante.

Abstract: This article offers a reflection on the Short Film Festival of the Public Schools of Brasília created in 2015 and held as part of the Festival de Brasília do Cinema Brasileiro program. Based on the example of experiences and theoretical approaches on audiovisual creation in schools, in addition to participants' testimonies, it is intended to analyze the impacts of using cinema as a source of knowledge and perception, raising the pedagogical action of watching a film as a mere form of illustration for an immersion in film production, which culminates in the holding of a festival. The article addresses, based on studies on festivals, the effects on culture and education, by expanding the range of training activities that already exist in professional film festivals and by contributing to adding the student segment to the categories of specialized festivals.

Keywords: cinema; education; festival; student.

Résumé: Cet article propose une réflexion sur le Festival du Court Métrage des Écoles Publiques de Brasília créé en 2015 et organisé dans le cadre du programme Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. À partir de l'exemple d'expériences et d'approches théoriques sur la création audiovisuelle dans les écoles, ainsi que des témoignages des participants, il s'agit d'analyser les impacts de l'utilisation du cinéma comme source de connaissance et de perception, en soulevant l'action pédagogique de regarder un film comme un simple forme d'illustration pour une immersion dans la production cinématographique, qui se termine par la tenue d'un festival. L'article aborde, à partir d'études sur les festivals, les effets sur la culture et l'éducation, en élargissant l'éventail des activités de formation déjà existantes dans les festivals de cinéma professionnels et en contribuant à ajouter le segment étudiant aux catégories des festivals spécialisés.

Morts-clés: cinema; education; festival; étudiant.

Resumen: Este artículo ofrece una reflexión sobre el Festival de Cortometrajes de las Escuelas Públicas de Brasilia creado en 2015 y realizado como parte de la programación del Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A partir del ejemplo de experiencias y enfoques teóricos sobre la creación audiovisual en las escuelas, además de los testimonios de los participantes, se pretende analizar los impactos del uso del cine como fuente de conocimiento y percepción, planteando la acción pedagógica de ver una película como un mera forma de ilustración para una inmersión en la producción cinematográfica, que culmina con la celebración de un festival. El artículo aborda, a partir de estudios sobre festivales, los efectos en la cultura y la educación, ampliando la gama de actividades formativas que ya existen en los festivales de cine profesionales y contribuyendo a incorporar el segmento de estudiantes a las categorías de los festivales especializados.

Palabras-clave: cine; educación; festival; alumno.

1. Introdução

O projeto *Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília - Liberte o cineasta que existe em você* (2015) nasceu da constatação de que a juventude contemporânea é atuante, exerce o protagonismo e relaciona-se completamente à vontade com as novas tecnologias. Consequentemente, a escola que abriga os jovens atuais vem transformando-se cada vez mais em um espaço de experimentação, de imersão e construção dos saberes cuja aprendizagem, que antes acontecia de forma passiva e linear, agora proporciona momentos de descobertas e investigações, nos quais o educador posiciona-se como um orientador ou um mediador das possibilidades do conhecimento para o estudante.



Figura 1: Panorâmica de uma sessão do Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília

Fonte: Gabriel Jabur/Agência Brasília.

Perante essas tendências, o cinema configura-se como um amplo potencial no sentido de propagar, contar e recriar culturas, ou seja, trata-se de um universo de histórias, invenções e imaginações. Embora essas características façam do cinema o par perfeito para a educação, ainda não existe até os dias atuais, um reconhecimento formal por parte de ambos os setores da magnanimidade que resulta dessa aliança. Para iniciar o estudo, faz-se importante conhecer um pouco da trajetória dos primórdios da união cinema-educação no Brasil, que vem sendo nutrida há décadas, com base nas informações de Rosália Duarte (2019), Eduardo Morettin (1995), Sheilla Schvarzman (2004) e Rafael Zanatto (2021).

A ação de aliar a sétima arte à educação e posicionar os estudantes na condição de cineastas, numa participação de protagonismo em um festival de cinema, trouxe grandes contribuições intelectuais e sociais aos estudantes, ao amadurecimento da concepção do cinema como forma de conhecimento e ao reconhecimento das potencialidades na

realização de festivais. O estudo sobre as decorrências do *Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília* ampara-se nas experiências do cineasta Alain Bergala (2008) e da professora Adriana Fresquet (2017), pesquisadores que se empenharam na produção audiovisual nas escolas, cujas ações ressoam com a *Abordagem Triangular nas Artes Visuais* da educadora Ana Mae Barbosa. Outra reflexão sobre os desdobramentos da realização de mostras estudantis apoia-se nas pesquisas sobre os festivais de cinema realizadas por Marijke De Valck, Brendan Kredell e Skadi Loist (2016) e por Tetê Matos (2013). Os depoimentos do cineasta Daniel Sena (2021), do produtor de cinema João Vitor Pinheiro (2021), do professor e cineasta Peterson Paim (2021) e da CEO da Sétima Cinema Ana Arruda Neiva (2022) apresentam o ponto de vista deles como participantes do *Festival de Curta-metragem das Escolas Públicas de Brasília*. Os testemunhos foram coletados por meio de entrevistas realizadas nos anos 2021 e 2022, período em que enfrentávamos a pandemia da covid-19, portanto, por questões de distanciamento, as técnicas de coleta dos depoimentos ocorreram por troca de mensagens *on line*, nas quais os entrevistados responderam às perguntas por escrito e, no caso da produtora Ana Arruda Neiva (2022), a entrevista foi gravada por videochamada. Para compreendermos o significado dessa ação com os estudantes de Brasília, inicia-se este estudo recordando os primeiros passos no Brasil pelo uso pedagógico do cinema na educação; refazendo essa memória, não tão recente, que demonstra quais foram os pensamentos iniciais da pedagogia do cinema e como essa trajetória evoluiu ao longo do tempo.

2. Uma história sobre cinema e educação no Brasil

Nas décadas de 1920 e 1930, houve um movimento para reformar o sistema educacional brasileiro, no qual inovações como o rádio, o cinema e as imagens eram vistas como potenciais instrumentos de motivação das crianças e foram assuntos de intensos debates entre professores, intelectuais, religiosos e a elite da época, sob os argumentos de que tais recursos poderiam ser, também, aliados na defesa da moral, dos bons costumes e do nacionalismo. Segundo Eduardo Morettin, o que se propunha eram os "princípios da chamada Escola Nova nos currículos, discussões que foram fortalecidas pelas iniciativas dos governos estaduais e federais pelo "bom" cinema"^{1.)} (Morettin, 1995: 13). Um dos resultados dessas manifestações foi a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE, em

1.) Eduardo Morettin explica que, nesse período da história, havia educadores preocupados em abordar a relação entre o cinema e a moral. Eles consideravam o "mal" cinema o chamado "cine-drama". Para esses críticos: "a grande maioria dos filmes de então provocam o "riso" e "arranhões na moral", por exemplo, os classificados como comédias, dramas e policiais. Educadores como Lourenço Filho, Jo-nathas Serrano e Venâncio Filho defendiam a criação do "bom" cinema com valores morais, que seria o cinema educativo, pois o "mal" cinema representava o "perigo", a má influência e era responsável por formações criminosas (1995: 14-15).

1936, pelo presidente Getúlio Vargas, que reconhecia a força do filme, principalmente, como meio propagandista do governo. Num discurso em 1934, Vargas declara "o cinema como o livro de imagens luminosas, no qual as populações praijeiras aprenderão a amar o Brasil". (Schwarzman, 2004: 136)

O cientista, antropólogo e professor Edgar Roquette-Pinto – conhecido por ter fundado a primeira rádio brasileira, pelos primeiros registros dos indígenas no projeto Rondon, e por ter uma carreira sólida e respeitada como pesquisador e educador e por ter sido diretor do Museu Nacional – foi designado o primeiro diretor do INCE pelo Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que levou em consideração o interesse de Roquette-Pinto pelas novas tecnologias e delegou-lhe o cumprimento dos objetivos de "incentivar a produção e exibição de filmes que, fundados em temáticas exclusivamente nacionais, valorizassem a cultura brasileira" (Duarte, 2017: 22). Uma das primeiras medidas do diretor no INCE, foi contratar o cineasta Humberto Mauro para o cargo de diretor técnico do instituto. O trabalho de Mauro já era conhecido por Roquette-Pinto desde os tempos do Museu Nacional, quando o cineasta dirigiu filmes educativos encomendados pelo cientista. No INCE, Humberto Mauro passou 30 anos de muita produção, em que realizou cerca de 357 filmes, na sua maioria, curtas de 5 a 20 minutos para que se adequassem ao horário escolar. O longa-metragem *O Descobrimento do Brasil*, lançado pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e produzido com subsídios do Instituto do Cacau da Bahia, em 1937, é uma das obras mais simbólicas por representar a ideologia do INCE, que segundo Schwarzman, "dá um novo significado ao senso de nacionalidade ao alavancar o país no cinema e mostra a carta de intenções do Instituto recém-criado" (Schwarzman, 2004: 138)

Por 30 anos, o INCE funcionou como um órgão estatal no período político do Estado Novo e início da ditadura militar, tempo em que, apesar de servir aos propósitos governistas, sustentou a proposta de audiovisuais destinados à sala de aula e à ciência no país. Um exemplo acontece, em 1954, em São Paulo, com a realização do Festival de Cinema Científico e Educativo (FCCE), como parte do *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. O FCCE teve o apoio e a presença do presidente da Associação Internacional do Cinema Científico (AICC), o cientista e cineasta Jean Painlevé, que por meio dos filmes autorais, palestras e entrevistas, centralizou o debate do cinema como instrumento educativo e científico. Rafael Morato Zanatto faz um estudo sobre a importância do FCCE para o "desenvolvimento do cinema científico brasileiro em termos históricos, técnicos, artísticos e institucionais" (Zanatto, 2021: 48).

Atualmente, o imenso avanço das tecnologias da informação tem motivado iniciativas pontuais de educadores e instituições de ensino na construção da cultura de uma valorização do cinema, mais precisamente do audiovisual na educação, conquanto nas palavras de Rosália Duarte, "o cinema ainda não seja visto pelos meios educacionais como fonte de conhecimento" (Duarte, 2019: 64). As experiências estudantis também evoluem do "livro com imagens luminosas" de Getúlio Vargas a autores de suas próprias obras, as quais podem ser apreciadas em exposições nas escolas e até nas salas de cinema.

Das mostras mambembes dos primórdios do cinema ao surgimento das indústrias cinematográficas, Hollywood e o mercado europeu, entre as possibilidades de distribuição, surgem os festivais e premiações de cinema, como o Óscar, os festivais de Cannes, de Berlim, Sundance e daí para uma multiplicidade de eventos. Um estudo de Marijke De Valck (2016) refere-se aos festivais como um fenômeno que só recentemente vem sendo objeto de estudo. As pesquisas apontam que a realização dos festivais tradicionais que persistem historicamente, como os já citados anteriormente, agora caminham lado a lado com uma diversidade de festivais especializados em eixos e temáticas, em consonância com a própria evolução humana e social. Por exemplo, existem festivais por gênero como os documentários ou as mostras de suspense; há os festivais voltados para segmentos sociais ou públicos, sejam femininos, LGBTQIA+, comunitários, entre outros. Essa heterogeneidade também é observada nos festivais brasileiros nos quais temos mostras de cinema negro, festivais de filmes indígenas e, inclusive, o nosso objeto de estudo, os festivais estudantis como um segmento que pouco a pouco dissemina-se pelo país, na trilha dos eventos de cinema profissionais. Um exemplo é o *Festival Nacional de Cinema Estudantil de Guaíba* que acontece desde 2002 e recebe filmes de estudantes da educação básica de todo o país e do exterior. Nos mesmos moldes, existem o *Festival Internacional de Cinema Estudantil – o CINEST-RS* o *Festival de Cinema Estudantil de Palmas* entre outros espalhados pelo Brasil.

3. O Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília

O *Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília* idealizado por mim, no ano de 2015, quando fui chefe do núcleo de produção e vídeos da Gerência de Televisão Educativa da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, com o objetivo de dar mais um passo na promoção do audiovisual na escola, intercambiar as experiências com criação de vídeos que alguns professores já realizavam em sala de aula e impulsionar a imersão e a criatividade do estudante no cinema.

A proposta foi formalizada numa parceria entre as Secretarias de Estado de Educação e de Cultura do DF, com desdobramentos que foram fundamentais para moldar uma característica singular à nossa ideia de festival estudantil, pois o então secretário de cultura, Guilherme Reis, ofereceu toda a estrutura do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*^{2.)} que receberia os estudantes nas mesmas circunstâncias dos cineastas profissionais, com o tradicional tapete vermelho e exibição dos filmes no telão do icônico Cine Brasília, alcunhado carinhosamente pelos brasilienses de "Templo do Cinema Brasileiro".

2.) A importância educativa de realizar o festival dos estudantes dentro da programação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro explica-se por este ser um evento histórico que surge por iniciativa de Paulo Emilio Salles Gomes, professores e estudantes de cinema da Universidade de Brasília, a UnB, em 1965. Esse festival que resistiu às investidas da ditadura militar na década de 1960, embora fora suspenso pela censura durante 3 anos, retornou e prosseguiu como se nunca houvesse sido interrompido. Além de ser uma vitrine do cinema nacional, o Festival de Brasília caracteriza-se pelo público revolucionário, questionador, crítico e politizado, que não hesita em vaiar ou manifestar-se; peculiaridades que se tornaram identidade e tradição desde as suas origens.



Figura 2: Entrega de Prêmios do II Festival de Filmes Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília
Fonte: Thiago Sabino – Secult- DF.

Com o slogan “Liberte o cineasta que existe em você”, a festa dos estudantes foi um exercício de educação, cinema e protagonismo. No Distrito Federal, existem 14 coordenações regionais de ensino que correspondem às cidades administrativas e, à época, havia cerca de 630 escolas. Considerando o pouco tempo entre o início da divulgação, o lançamento do regulamento e o prazo para recebimento das obras (meados de abril ao final de agosto), houve uma participação positiva dos estudantes. Foram inscritos 101 filmes e selecionados os trinta melhores por uma comissão curadora formada por agentes culturais e educadores.

O regulamento do festival foi cuidadosamente construído de forma que se assemelhasse ao *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*^{3.)} mas que fosse adequado ao máximo ao contexto pedagógico. Era primordial estimular o exercício da criatividade, do trabalho em equipe, da análise da realidade social local, da liderança; da capacidade de lidar com o tempo e a síntese exigidos em um roteiro de curtas, entre outras ações que possibilitassem ao estudante vivenciar a produção cinematográfica com um olhar profissional. A atuação do educador também foi delimitada, para que ele atuasse como um orientador, auxiliando sem interferir no processo criativo que deveria ser exclusivo do estudante. Houve oferta de oficinas de produção audiovisual aos alunos, pelo departamento de cinema do Centro Universitário IESB - que nos anos seguintes concedeu bolsas de estudos aos vencedores - e a

3.) O regulamento do Festival dos estudantes contemplou itens constantes no Edital 001/2015 do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro como período de inscrições, constituição de uma comissão julgadora, regras de direitos autorais, categorias de premiação (direção, roteiro, montagem, fotografia, ator, atriz) e homenagem a uma figura destaque do cinema brasileiro. Por outro lado, foi adequado a orientações pedagógicas e específicas como delimitação de um tema, obrigatoriedade do acompanhamento de um professor-mediador, formação de equipes, autorização dos responsáveis, comprovante de matrícula escolar.

premiação, além do troféu estilizado, agraciou os estudantes vitoriosos e professores com bolsas técnicas em audiovisual oferecidas pela escola Espaço Cult.

Por meio dessa abordagem, pôde-se descobrir jovens talentos que prosseguiram os estudos universitários em cinema, como o cineasta Daniel Sena, que foi a grande revelação do primeiro festival (2015), conquistando os troféus de melhor diretor e melhor roteiro com o curta *ReviR* segue atualmente integrado ao mercado cinematográfico com obras já premiadas em grandes festivais, como o de Gramado.

Eu achei muita ironia do destino exatamente no meu último ano do ensino médio, quando eu justamente estava prestes a traçar uma linha profissional e de objetivos, surgir o 1.º Festival de Curtas das Escolas Públicas, algo que na época foi imenso para mim e uma chance de provar o quanto eu queria poder trabalhar através dessa linguagem. Então, sim, foi muito significativo e sempre carregarei como o pontapé inicial da minha trajetória profissional. (Sena, 2021: s/p)

João Vítor Pinheiro foi também um estudante que atraiu olhares para a sua natureza nata de cineasta. Ele participou do primeiro ao terceiro festival, ou seja, enquanto esteve no ensino médio. Assim, como o Daniel, Vítor tinha um talento natural, além de uma característica única: se aventurava solitário no seu processo criativo, do roteiro à direção, à atuação até à montagem. No segundo ano do festival (2016), ele surgiu, para a equipe organizadora, como um rapaz extremamente produtivo, tendo três obras inscritas e classificadas para a exibição. O filme intitulado *ParParaná* eu-lhe o troféu de melhor ator. Na obra é possível perceber esse trabalho completamente autoral, em que ele assina todo o crédito. Quando perguntei sobre os motivos da produção solo, o jovem explicou que os "colegas não viam futuro em fazer filmes, e então eu fui estudar muito cada área para eu produzir meus próprios curtas" (Pinheiro, 2021, anexo B)

A realização do *Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília* uxe à luz uma realidade do ensino do audiovisual presente na educação: os estudantes estavam indo além do processo de assistir filmes com a simples finalidade de interpretar. Eles continuavam interpretando, mas com o adendo de compreenderem os processos de produção de um filme e, por meio desses mecanismos, adentravam nas diversas áreas do conhecimento. Havia projetos de produção de cinema em língua portuguesa, em matemática, em química, em história, projetos de cineclube e mostras de audiovisuais nas escolas. Além de privilegiar a criação, considerava-se também a importância de formar um público que soubesse assistir com respeito à obra do outro e à própria. Pode-se comparar o processo de toda a cadeia de produção de um filme, inclusive a exibição e a constituição da platéia, vivenciado pelos estudantes, ao que Antônio Cândido denomina de formação em *sistema* literatura, no qual "há um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel, um conjunto de recetores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; e um mecanismo transmissor (...) que liga uns aos outros" (Cândido, 1975: 23). Ou seja, a imersão dos jovens deu-se numa sistemática que envolve a cadeia produtiva e recetiva cinematográfica.

4. Educação e cinema. De espectador a criador

Ao longo do desenvolvimento da educação brasileira surgiram diversas ações, estudos e experiências de ensino aliados ao cinema; no entanto, em sua maioria, eram conduzidos de uma forma mais passiva, pois exibiam-se filmes em sala de aula para cumprir a função de um complemento ilustrativo de determinado conteúdo de aprendizagem ou um suporte para espectadores (estudantes) que deveriam analisar algum contexto, ou até mesmo para simplesmente assistir em uma data festiva.

Contudo, nesse início de terceiro milênio, a produção e a criação de audiovisuais nas escolas vêm, revolucionariamente, intensificando-se como consequência dos avanços tecnológicos. Dentre as principais referências dessas mudanças educacionais, destaca-se o cineasta francês Alain Bergala que, nos anos 2000, recebeu a incumbência de desenvolver um projeto de inserção do cinema nas escolas francesas, numa determinação ousada do Ministro da Educação da França Jack Lang, que visava a uma intensa integração das artes nas escolas. O cineasta passou a defender um novo olhar para as estruturas da educação artística, em que a arte em si é concebida como “um elemento perturbador” que “desconstrói e anarquiza”; portanto, não há como o aluno concebê-la se não passar pela experiência do fazer, do contato com o artista e do incentivo à criatividade. Assim, Alain Bergala introduziu o cinema na escola como algo criativo e provocador, no qual a imersão no processo de produção, passa a ser uma condição para a análise do audiovisual. “Pensar o filme como marca de um gesto de criação. Não como um objeto de leitura, decodificável, mas, cada plano, como a pincelada do pintor pela qual se pode compreender um pouco do seu processo de criação”. (Bergala, 2008: 34)

O estímulo à construção autoral dos estudantes já praticado nas diversas escolas pelo Brasil e pelo mundo, seja no domínio das artes, das ciências ou de outras áreas do conhecimento leva à formação de cidadãos integrais, que olham para a própria capacidade interna de fazer, desfazer e diversificar, o que contribui para a evolução social e cultural em si. O cinema é uma arte que oferece esse potencial criador e multiplicador em diversas áreas, pois fazer um filme constitui um claro processo de desconstrução com o objetivo de propiciar novas produções.

A educadora Adriana Fresquet vai ao encontro dessa teoria ao promover o projeto de pesquisa CINEAD na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, que, na sua formatação, contou com a consultoria do próprio Alain Bergala. Fresquet mergulhou no desafio do estudante-cineasta explorando as potencialidades pedagógicas, estéticas, sociais e políticas que se abstraem do processo criativo no audiovisual. Como resultado foram idealizadas *EscEscolas de Cinemas* escolas públicas do Rio de Janeiro em 2011/2012, um projeto que, segundo a pesquisadora, viabiliza a experiência do “cinema, partindo da impossibilidade de subestimar a capacidade cognitiva e criativa dos aprendentes/ensinantes e ensinantes/aprendentes, visando fazer da aula (nesse caso o cinema) um processo de emancipação intelectual” (Fresquet, 2017, posição 1796 - livro eletrônico). Esse crescimento intelectual parte do princípio de que o contato com a arte e com a criação coloca-nos em interação com uma constante transformação da realidade. Pois, a ação criativa requer um conjunto de

atributos como inteligência, emoções, sensações, experiências e intuições, no qual ocorre uma troca em que realidade e imaginação se interferem mutuamente, dando lugar ao nascimento da obra.

A visão contemporânea de educadores, como Bergala e Fresquet, de perceber o estudante como um ser autônomo que tem suas próprias ideias e que interfere na construção sociocultural humana foi igualmente o que moveu a equipe organizadora do *FesFestival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília* a posicionar os jovens como protagonistas atuantes e, por sua vez, o educador como alguém que media e estimula o conhecimento. Há um novo significado no desenvolvimento do ser integral, quando se move o tabuleiro posicionando estrategicamente o aluno e o professor em situações que favoreçam uma construção de conhecimento conjunta e, ao mesmo tempo, respeitem diferenças e individualidades. No festival dos estudantes de Brasília, foi fundamental destacar a ação do educador como alguém que media, orienta e mostra caminhos, mas não interfere na criação autoral do estudante. Com esse novo olhar sobre o comportamento profissional, o professor e cineasta Peterson Paim, que lidera a mostra de audiovisuais FESTQUIN^{4.)}, explica que a orientação correta ao estudante faz com que ele se sinta mais autoconfiante em colocar em prática as próprias ideias.

O professor mediador deve ensinar o aluno a fazer filme, e não fazer o filme com a participação do aluno. O professor pode organizar oficinas com conceitos de roteiro, direção, fotografia, arte, edição e outros, e então deixar o aluno livre para criar. No máximo uma revisão final com uma orientação para melhoria do trabalho. (Paim, 2021: s/p)

Esses conceitos de estímulo ao processo criativo também são considerados pela *Abordagem Triangular nas Artes Visuais*, desenvolvida pela educadora Ana Mae Barbosa. A proposta de ensino da pensadora, que já foi aluna de Paulo Freire, estrutura-se em um tripé: a contextualização, a apreciação e a produção. Em consonância com a ideia da liberdade para a autoria do estudante, essa abordagem entende que para mediar os conhecimentos, o professor precisa fornecer estímulos para que os alunos conheçam e possam modificar o ambiente sociocultural, desenvolvendo senso crítico, criatividade, imaginação e autonomia por meio de processos criativos. A experiência dos estudantes como a imersão nas artes visuais – por exemplo, o cinema – faz com que eles se coloquem como seres sociais, saiam da invisibilidade e provoquem transformações em si e na sociedade como um todo.

4.) O FESTQUIN é um festival de curtas idealizado pelo professor Peterson Paim, para que os estudantes do ensino médio do Centro Educacional 02 do Guará no Distrito Federal, produzam audiovisuais que tenham alguma informação sobre química. Durante o ano letivo, o professor ensina noções de produção audiovisual e o estudante precisa usar a criatividade para inserir a química no filme, sem que pareça uma aula. O tema pode estar embutido em alguma cena, no título, subentendido ou em qualquer outra forma criativa de registrar a química. As produções são exibidas em um festival, com direito a cerimônia ao estilo do Oscar.

5. Vale realizar festivais de cinema com a produção estudantil?

O ato de motivar a criação artística dos estudantes e levá-los a vivenciar o que um cineasta sente com sua obra exibida em um telão, numa sala de cinema, perante os seus iguais, os professores e os profissionais do cinema, concretiza todo um percurso pelo qual esses jovens passaram no processo de gestar um filme. Fator que nos leva à análise sobre quais são os efeitos dessa realização como elemento transformador da realidade do estudante-cineasta e do fazer pedagógico-cultural.

O espetáculo visual e emocional presenciado por nós, organizadores do Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas, e também pelos educadores, cineastas e estudiosos presentes no Cine Brasília nos dias de exibição e premiação dos filmes dos estudantes foi impactante. O cinema lotou nos dois dias de realização do evento e observou-se ali também como os alunos se comportavam como público, numa troca de experiências em que todos aplaudiam os próprios filmes e os dos outros. A CEO da produtora Sétima Cinema, Ana Arruda Neiva, considera que a energia contagiante emanada pelos estudantes no Cine Brasília reflete a experiência da coletividade.

Uma coisa é o aluno ir para uma sala de cinema, por exemplo, o Cinemark, em Taguatinga, ver um filme. E outra coisa é ele ir com a escola, com os professores para um cinema de rua. Eu acho que o ponto é esse, que é você estar nesse contexto coletivo com colegas do seu cotidiano. A gente viu aquela euforia dos adolescentes ao verem as próprias produções ali na tela grande..." (Arruda, 2022: s/p)

Integrar os estudantes em mostras de cinema significa ampliar uma tendência que tem se multiplicado por todo o Brasil e pelo mundo, com características cada vez mais diversificadas, como os festivais dedicados aos diferentes segmentos de filmes, desde curtas a longas-metragens ou categorizados em temáticas e participações. Um aumento gradual da presença estudantil começa a ser sentido, como pode-se constatar na pesquisa Panorama dos Festivais/ Mostras Audiovisuais Brasileiros - Edição 2022, que indica que nesse ano houve um total de 14 festivais estudantis no país e um volume de 4% em relação ao ano de 2021, quando as atividades presenciais nas escolas ainda estavam se normalizando devido à pandemia da covid-19. Se considerarmos as grandes dimensões do país, o número de mostras com a produção dos alunos ainda é tímido; no entanto, revela uma propensão de crescimento.

Para Tetê Mattos, os festivais são "uma iniciativa estruturada em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual brasileiro, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular" (Mattos, 2013: 118), ou seja, é o espaço para a divulgação das obras artísticas que nem sempre serão absorvidas pela indústria ou pelas grandes produtoras, mas com o adendo de que esta é também uma possibilidade. Esses eventos proporcionam verdadeiras imersões dentro da pluralidade e multidisciplinaridade que o cinema oferece. De Valck (2016) reverencia-os como "espaços especiais de reuniões, nos quais diferentes grupos de cineastas profissionais, amadores e famosos podem se encontrar e trocar informações". Além disso, segundo a autora, o festival reúne os produtores, os distribuidores, os estudiosos, a imprensa, as associações, os

promotores de exibição e de distribuição, o público, ou seja, todos os envolvidos numa cadeia circular (sistema) de intercâmbio; portanto, não se trata apenas da exibição. Para além da visibilidade e dos objetivos comerciais, o festival tem uma importante função que a estudiosa Tetê Matos refere-se como formação — o que Ana Mae Barbosa conceitua como apreciação — que são os debates, palestras, mesas redondas e análises sobre os mais variados contextos do cinema, da profissão e tudo o que tem lugar nesses eventos.

Neste sentido, considera-se uma reflexão: se os estudantes ao criarem seus filmes passam por todo um processo criativo-educativo que envolve o ambiente escolar e os agentes desse contexto, ao finalizar esse caminhar com uma participação em uma mostra, ou criar um festival para o segmento estudantil, pode-se considerar uma ação completa dentro do conceito de formação. Analisa-se, ainda, a caracterização das atividades realizadas no evento em total consonância com a educação, quando até a premiação é revestida de contexto formativo, quando oferece aos vencedores, cursos de aperfeiçoamento em audiovisual e bolsas de estudo, como oportunidades de formação profissional.

Em resposta ao questionamento sobre a validade de se colocar o estudante também no contexto dos festivais, importa refletir sobre a profundidade da ação pedagógica de uma vivência total desse jovem no mundo cinematográfico. O aprendizado que se comprova ao assistir a um filme e na criação de um audiovisual se estende à experiência de participar de uma mostra na qual ele vê a sua obra no contexto real do cinema, na qual ele se comporta ao mesmo tempo como criador e como público. Tal vivência movimenta a educação e a cultura, inova as concepções de festivais e proporciona a descoberta de novos talentos.

6. Conclusão

O Festival de Filmes de Curta-metragem das Escolas Públicas de Brasília revelou a potência que emana do encontro cinema/educação e suas multiplicidades impulsionadas pelo vertiginoso progresso tecnológico do terceiro milênio. O estudante que maneja com tanta facilidade uma câmara de celular ou um aplicativo de edição de vídeo não se conforma mais em ser apenas o espectador passivo. Ele exerce o protagonismo, quer participar, tem criatividade e dita tendências. No quesito dos meios tecnológicos contemporâneos, é o jovem do terceiro milênio que porta mais conhecimentos que os professores e adultos oriundos da era analógica.

Ao aceitarem o desafio de produzir um filme e trabalhar em equipe, ao designarem funções de cineastas a cada membro, criarem roteiros e transformá-los em imagens, entre tantas ações que envolvem a produção audiovisual, os estudantes do Distrito Federal vivenciaram aprendizados que vão além do ofício ou da arte de fazer cinema. Eles demonstraram como percebem a própria realidade social, a sua visão de mundo, as identidades e a voz com que eles desejam afirmar-se perante a sociedade. Falaram de história, de política, de sociologia, de matemática, de poesia e do que mais a sensibilidade lhes imbuíu. E toda essa expressividade foi possível por meio das lentes da câmera, pois o gesto de filmar possibilita a transfiguração da realidade por meio do olhar que começa numa ideia transcrita em um roteiro, continua na captura e ganha forma na edição das imagens e montagem final.

Em tempos de intensas discussões, no Brasil, por mudanças educacionais que acompanhem as inovações dessa era virtual, proporcionar que o aluno tenha contato com o fazer cinematográfico apresenta-se como um possível projeto de vida, seja profissional ou pela satisfação de ser um artista. Citamos o exemplo de Daniel Sena (2021) e João Vitor (2021) que já tinham o talento e a vontade de fazer cinema e encontraram no festival das escolas, a oportunidade para desenvolverem-se como profissionais. Mas, para além do cinema, os atributos desenvolvidos nesse exercício levam à uma gama de caminhos a seguir, seja para o mercado de trabalho, para seguir linha de estudo, para o próprio crescimento intelectual e inserção social.

No contexto da realização de festivais de filmes, a atitude da organização do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de acolher os estudantes em sua estrutura, configura um salto qualitativo para a cultura e amplia o leque de mostras audiovisuais para o público estudantil. Foi dada à esses jovens a chance de ocupar um espaço de experimentação, que é legítimo nesses eventos, e de terem visibilidade em segmentos de imprensa, mídia e observadores, setores que projetam a obra e o artista e potencializam o leque de divulgação. Quanto às atividades de formação, em que os alunos puderam participar de oficinas de audiovisuais, receberam bolsas de estudos técnicos e universitários e, ainda, vivenciaram a prática de fazer um filme, ousa-se afirmar que a promoção de festivais de cinema autorais de estudantes ressignifica as ações formativas típicas dos festivais profissionais, fortalecendo a união entre a escola e a sétima arte.

Este estudo considera que o Festival de Filmes de Curta-Metragem das Escolas Públicas de Brasília trouxe enormes contribuições que modificam profundamente a forma como o cinema é percebido na escola e vice-versa, porque quando essa dupla se junta, o resultado não pode ser outro que não seja a inspiração, a criação, a recriação, a alteridade que Alain Bergala tão bem conceitua. Configura-se, portanto, esse modelo de festival estudantil, uma proposta digna de ser replicada pelos profissionais da sétima arte e da educação, pelos setores que movimentam os festivais de cinema e pelos que promovem as políticas públicas culturais e educacionais, além das políticas do mercado cinematográfico.

Referências Bibliográficas

- Barbosa, Ana Mae. (2010) *A abordagem triangular no ensino das artes e cultura visuais*. São Paulo: Cortez TCC
- Bergala, Alain. (2008) *A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro da escola*. Rio de Janeiro: Brooklin, CINEAD-LISE-FE/UFRJ
- Candido, Antonio. (1975). *Formação da literatura brasileira*, Vol 1. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia.
- Corrêa, Paulo Luz. (2022) *Panorama dos festivais/mostras audiovisuais brasileiros*. Rio de Janeiro: s/ed.
- De Valck, Marikje; Kredell, Brendan & Loist, Skadi (Orgs) (2016). *Film Festivals — History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge
- Duarte, Rosália (2019). *Cinema & educação*. São Paulo: Autêntica Editora.
- Fresquet, Adriana. (2017) *Cinema e Educação: Reflexões e experiências com professores e*

estudantes de educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

- Mattos, Tetê. (2013) Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: Bamba, Mahomed (Org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos* (pp. 117-131). Salvador: EDUFBA.
- Meireles, Lino (2017). *Candango: Memórias do Festival*, vol.1. Brasília: Editora Metrópolis.
- Morettin, Eduardo Victório. (1995). Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação & Educação*, v. 2, n. 4, 13-19
- Morin, Edgar. (2000) *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO.
- Neiva, Ana Arruda (2022). *Entrevista concedida à Maria do Carmo Alvarenga*. Brasília, 24 de fevereiro de 2022.
- Paim, Peterson (2021). *Entrevista concedida à Maria do Carmo Alvarenga*. Brasília, 30 de setembro de 2021.
- Pinheiro, João Vitor (2021). *Entrevista concedida à Maria do Carmo Alvarenga*. Brasília, 30 de setembro de 2021.
- Schwarzman, Sheila (2004) *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.
- Sena, Daniel (2021). *Entrevista concedida à Maria do Carmo Alvarenga*. Brasília, 07 de outubro de 2021.
- Serrano, Jonathas & Filho, Francisco Venâncio (1931) O cinema e as diversas disciplinas. In: *Revista Escola Nova*. Órgão da Diretoria Geral de Ensino de São Paulo. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz.
- Zanatto, Rafael Moratto (2021). O festival de cinema científico e educativo. In: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, SOCINE. São Paulo, Ano 10 - edição nº 2.

Audiovisuais

- Sena, Daniel (2015). *Canal E. ReviR. Centro Educacional 08 do Gama - Brasília*. Youtube. Disponível em <https://bit.ly/42IKSes> . Visualizado em 16 de maio de 2023.
- Pinheiro, João Vitor (2016). *Canal E. Paranóia. Centro Educacional 01 do Guará - Brasília*. Youtube. Disponível em <https://bit.ly/42Fzobz> . Visualizado em 16 de maio de 2023.

Maria do Carmo G A Rodrigues

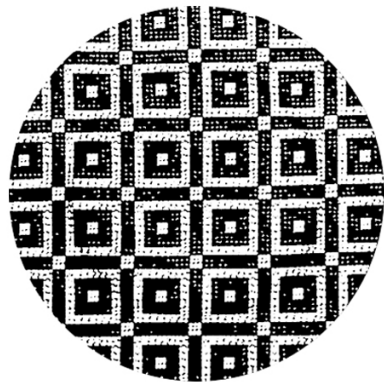
Especialização em Cinema pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, SP, Brasil. Rua Dr. Álvaro Alvim, nº 90 - Bairro: Vila Mariana - CEP: 04018-010 - São Paulo - UF: SP E-mail: carmoalvarenga@gmail.com
ORCID: 0009-0003-9398-0959

Receção: 29-08-2023

Aprovação: 20-12-2023

Citação:

Rodrigues, Maria do Carmo G. A (2023). Liberte o cineasta que existe em você! O protagonismo dos estudantes da educação básica no festival de filmes de curta-metragem das escolas públicas de Brasília. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 52-66. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3a3



A FORMAÇÃO DE ESPECTADORES TEATRAIS NO AMBIENTE DIGITAL NUM CENÁRIO PANDÊMICO

THE FORMATION OF THEATRICAL SPECTATORS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT IN A PANDEMIC SITUATION

FORMATION DES SPECTATEURS À L'ENVIRONNEMENT NUMÉRIQUE DANS UN SCÉNARIO DE PANDÉMIE

FORMACIÓN DE LOS ESPECTADORES DE TEATRO EN EL ENTORNO DIGITAL EN UN ESCENARIO PANDÉMICO

Sara Dobginski de Moraes

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Artes, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, Brasil

Robson Rosseto

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Artes, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, Brasil

Resumo: A formação de espectadores é analisada neste artigo com o foco voltado ao teatro digital, dentro do ambiente pandêmico em que o Brasil esteve imerso nos últimos anos. Para tal, foram trazidos alguns dados indicativos sobre os hábitos culturais e acesso a redes de internet de brasileiros. Conclui-se que as desigualdades sociais de acesso à cultura no território nacional se mantêm desiguais no acesso à internet.

Palavras-chave: acesso ao teatro; recepção teatral; teatro na pandemia.

Abstract: This article analyzes the formation of theatrical spectators focusing on digital theater within the pandemic environment in which Brazil has been immersed in recent years. To this end, it was raised indicative data about cultural habits and access to the internet of Brazilians. The conclusion is that the social inequalities regarding access to culture in the national territory remain unequal in the access to the internet.

Keywords: accessibility to theatre; theatrical reception; theater in the pandemic.

Résumé: La formation des spectateurs est analysée dans cet article en mettant l'accent sur le théâtre numérique, dans l'environnement pandémique dans lequel le Brésil a été plongé ces dernières années. À cette fin, des données indicatives sur les habitudes culturelles et l'accès aux réseaux Internet des Brésiliens ont été présentées. La conclusion est que les inégalités sociales dans l'accès à la culture sur le territoire national restent inégales en termes d'accès à Internet.

Mots-clés: accès au théâtre ; réception théâtrale ; théâtre dans la pandémie.

Resumen: La formación de espectadores se analiza en este artículo con especial atención al teatro digital, dentro del entorno pandémico en el que Brasil se ha visto inmerso en los últimos años. Para ello, se presentan algunos datos indicativos sobre los hábitos culturales y el acceso a las redes de internet de los brasileños. La conclusión es que las desigualdades sociales en el acceso a la cultura en el territorio nacional siguen siendo desiguales en términos de acceso a internet.

Palabras clave: acceso al teatro; recepción teatral; teatro en la pandemia.

1. Introdução

Na recepção teatral, pretende-se “entender como se apreciou e se aprecia uma obra de arte em momentos diversos de realidades históricas diferentes.” (Rosseto, 2011: 8). Já na formação de espectadores, a intenção é agir em prol da viabilização do acesso físico e linguístico do teatro às pessoas, oportunizando a ida do público ao teatro - em ações como o barateamento de ingressos e a construção de espaços culturais em regiões periféricas - e tratando do estímulo à constituição do caminho particular do espectador com a obra teatral, levando em consideração sua autonomia crítica e reflexiva frente ao objeto artístico (Desgranges, 2008).

Algumas pesquisas apresentam dados estatísticos que demonstram os hábitos culturais dos brasileiros, como as empreendidas pelo SESC (2014), pela Secretaria-Geral da Presidência da República (Moura, 2014) e pela Fecomércio-RJ (2016). Tais fontes indicam que mais de 60% da população brasileira nunca foi ao teatro e apenas 12% da população do país frequentou essa atividade cultural em 2015. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019) revelam que, em 2018, apenas 20,6% dos municípios brasileiros possuíam teatro ou sala de espetáculos em seus territórios. O autor Denis Guénoun (2014: 12) afirma que “há uma crise declarada. O teatro convencional busca heroicamente espectadores que escasseiam” e utiliza a palavra “heroísmo” como forma de demonstrar o grande desafio atual em encontrar pessoas interessadas na atividade artística, já que, uma vez existindo certa quantidade de artistas produzindo teatro, o público precisa semelhantemente coexistir para efetivar o ato teatral.

Em relação à necessidade do público para a ocorrência da ação teatral, destaca-se que, não à toa, a educadora Miwon Kwon (2008), ao tratar sobre as definições e implicações do conceito de arte *site-specificity* nas artes visuais no início dos anos de 1960, as relacionou exatamente com a teatralidade, dizendo:

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente “percebido” em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (Kwon, 2008: 167).

A autora corresponde os termos “aqui-e-agora”, “presença corporal de cada espectador” e “presença física do espectador” à teatralidade, justamente devido ao caráter efêmero que essa arte mantém, no contato direto e único entre atores e espectadores, desde o seu surgimento. No que concerne a essa configuração, ao falar sobre a segunda formação dos

trabalhos *site-specific* nas artes visuais, com aspecto crítico-institucional, Kwon (2008) menciona um recuo no prazer visual e uma desmaterialização do trabalho artístico, indicando as obras desse período como performances limitadas pelo tempo. Sendo assim, a garantia da relação específica entre arte e seu “site” passou a estar baseada “no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente” (Kwon, 2008: 171).

Precisamente a partir dessas características, as pesquisas de formação de espectadores teatrais tinham, majoritariamente, o foco de seus estudos atrelados ao envolvimento físico entre público e atores e a efemeridade dessa ocorrência artística. No entanto, com o início do estado pandêmico no Brasil em 2020, devido à circulação do novo coronavírus, causador da COVID-19, o evento teatral deixou de acontecer e âmbitos de discussões artísticas foram reavaliados.

2 O teatro e a formação de espectadores no ambiente digital

Diante da impossibilidade da ocorrência de apresentações teatrais, devido ao isolamento social e *lockdown* provocados pela pandemia recentemente vigente, o teatro migrou para o ambiente digital. Baseado na legislação brasileira, esse ambiente é regido por nossos deveres, direitos, obrigações e regime de responsabilidades atrelado à exposição de pensamento, criação, expressão e informação realizados com o auxílio de computadores; além disso, no espaço digital, os direitos culturais são assegurados, aos residentes do Brasil, a partir da Constituição Federal (Fiorillo & Conte, 2016).

É considerável trazer o embasamento constitucional no tocante ao ambiente digital, pois, como aponta Jacques Rancière (2010), o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico e, nesse ponto, ela toca a política. O autor explica que a política, nesse caso, é a configuração de um espaço específico e “a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” (Rancière, 2010: 20). Ele menciona também, a partir de Aristóteles, que o ser humano é político justamente por possuir a palavra definidora do que é justo e injusto, enquanto outros animais têm a voz para indicar apenas prazer e dor.

De acordo com o filósofo argentino Ricardo Maliandi (2006), há um processo contínuo de rupturas e equilíbrios ao longo da história e, na seção “Ecologia e Etologia da Globalização” de seu livro “Ética: dilemas e convergências”, cita uma espécie de “dialética de desequilíbrios e compensações” do conflito antropológico, na qual visa elucidar o impacto e a importância da tecnologia na evolução da humanidade. Para isso, faz uma inter-relação entre um desajustamento primordial ao meio ambiente (plano ecológico – entendido como todas as formas de adaptação do humano à realidade circundante), um reparo artificial por meio da técnica (plano etológico – entendido como comportamento humano resultante de adaptação ao meio ambiente), que, no entanto, ultrapassa seu propósito inibitório e provoca uma nova tentativa de equilíbrio, dessa vez, por meio da cultura e da moral (plano ético).

A partir desse conceito de Maliandi, é possível fazer uma analogia e considerar a fundamentação constitucional e jurídica do ambiente digital um mecanismo compensatório aos possíveis desequilíbrios e efeitos injustos resultantes do uso desse espaço tecnológico. Nesse sentido, passa a ser importante analisar todo o contexto social e pensar, como indica Rancière (2010), em quais pessoas têm a palavra e quais têm somente a voz, pois, historicamente, certas categorias de seres humanos são recusadas como seres políticos, sendo seus discursos ilegítimos para definir o que é válido ou não:

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (Rancière, 2010: 21).

A partir do exposto, é importante indicar a compreensão do estudo da recepção, mediação e formação de espectadores como ações culturais, o que corresponde a entendê-las como formas de conhecimentos e técnicas que buscam administrar o processo cultural, ou sua ausência, de modo a promover uma distribuição mais equitativa da cultura, trazendo consigo a possibilidade de um ambiente propício para o desenvolvimento do senso-crítico do público: “A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte-livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante” (Coelho, 2001: 33-34).

Pensando nesse viés equitativo da cultura e relacionando-o a dados estatísticos, contata-se que no ano de 2018, por exemplo, a partir do estudo da “Cultura das Capitais” (JLeiva, 2018), 72% das pessoas afirmaram participar de atividades culturais apenas quando ofertadas de forma gratuita. Sendo que a despesa monetária mensal com a atividade teatral é de 1,5% para famílias com renda de até R\$1.908, crescendo para 3,8% em famílias com renda superior a R\$23.850 (IBGE, 2019). Ainda, sobre aspectos sociais, as crianças e adolescentes do Maranhão são as que têm menos acesso a teatros (30,8%) e a população preta ou parda é a que menos tem acesso a equipamentos culturais.

No entanto, esses dados estatísticos não se atualizam em totalidade para o momento pandêmico, pois houve uma grande mudança no fazer teatral nesse período. Sobre o teatro na pandemia, destaco as reflexões do professor de artes cênicas Marcelo Gasperi:

Considerando o cenário atual de isolamento social provocado pelo coronavírus Sars-CoV-2, no qual as artes, em geral, foram obrigadas a se adaptar ao contexto de distanciamento, impedidas de produzirem seus processos criativos através de relações presenciais, a ideia de Teatro Digital se apresentou como uma possibilidade de grande debate e de potencialidade. [...] O contexto pandêmico atual desloca os processos de criação determinados por tempo e espaço efêmeros para inventar laboratórios experimentais, cujos repertórios são mediados por câmeras de computador, de celulares e por outros artefatos tecnológicos, naturalizando uma cultura de intimidade exposta, já que nossas casas são abertas para os olhares do espectador, cada vez mais inserido em nosso cotidiano, agora mediado por uma tela. As investigações artísticas a partir de diferentes mídias foram soluções parciais encontradas para dar continuidade às criações e à sobrevivência de artistas, companhias, coletivos etc. Sendo assim, tais fatores possibilitam, em parte, a ampliação da pesquisa acerca da arte mediada por diferentes mídias (2021: s/p).

Gasperi notadamente aponta para a efetiva necessidade de ampliação das pesquisas de mediação teatral. Isso porque sem a presença física e o caráter efêmero do teatro, qualquer estudo que o relacione deve levar em consideração também seu acontecimento digital atual. Diante do exposto, os dados aos quais tínhamos acesso passaram a ser insuficientes; compreende-se, a partir deles, que mais da metade da população não conhece a arte teatral, assim como se pode constatar que quase 80% das cidades brasileiras sequer possui um espaço cênico (IBGE, 2019) e que, em 2018, para a pesquisa “Cultura nas Capitais” (JLeiva, 2018), o teatro foi indicado por cerca de 31% dos entrevistados como uma das atividades frequentadas, figurando entre as quatro últimas, em um total de 12 opções culturais.

Os referidos dados dispõem um amplo contexto para embasar pesquisas e estudos de formação de espectadores, com a finalidade de possibilitar que mais pessoas tenham acesso à atividade teatral. No entanto, para o presente momento do teatro digital, é necessário ampliar os horizontes, afinal, os espectadores desse novo ambiente digital e a forma como a arte chega até eles, passou por um processo de mudança. Sobre isso, destacamos:

Os impactos das medidas de emergência sanitária também foram sentidos pelo público, que teve suas práticas sociais abruptamente alteradas, sendo impelido a reestabelecer seus hábitos cotidianos. Ações corriqueiras como a ida a um bar ou à praia foram suspensas, da mesma forma que a frequência a cinemas, teatros, centros culturais e outros espaços culturais (Migon, 2021: 91).

Para continuar a estudar a formação de público, entende-se ser necessário se atentar a esse novo prisma teatral, compreendendo de que forma a referida arte tem chegado à população brasileira e em que medida a democratização cultural tem se mostrado atualmente de forma digital. Portanto, há a escolha de continuar a decorrer essas pesquisas focando nesses

aspectos e, fazendo um paralelo com as pesquisas de Miwon Kwon, pensamos neles como uma escolha de site-specific.

Ao tratar sobre a terceira formação da arte visual site-specificity, Kwon (2008) ressalta que as artes passaram a ter maior engajamento com o mundo e a vida cotidiana, incluindo espaços e questões não especializadas em arte, trazendo o âmbito social. A autora destaca ainda que a âncora “localizacional” passa a ser o domínio discursivo e não o físico ou o efêmero, sendo que um conceito teórico, uma questão social, uma estrutura institucional (não necessariamente de arte) passam então a ser considerados *sites*:

Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais. Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria [...], trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet (Kwon, 2008: 171).

Com tudo isso, a intenção é o aprofundamento no estudo da formação de espectadores também a partir do viés do teatro digital, com a finalidade de conhecer e investigar as transformações ocasionadas pela transposição de espetáculos teatrais do ambiente real para o ambiente virtual. Jorge Dubatti (2020), pesquisador argentino, diretor do Instituto de Artes do Espetáculo da Faculdade de Filosofia e Letras (Universidade de Buenos Aires) e fundador da Escola de Espectadores, tem estudado sobre esse tema, definindo o termo tecnovívio para designar o convívio mediado por máquinas:

Oponho o conceito de cultura tecnovivial à cultura convivial, em que as relações humanas se estabelecem por desterritorialização, a distância, “remotas”, por meio de máquinas ou sistemas tecnológicos que permitem a subtração física dos corpos no território. Exemplos de tecnovívio são telecomunicações, cinema, rádio, televisão, redes, escrita, livros, streaming... A cultura acolhedora e a cultura tecnovivial são verdadeiros paradigmas: propõem eventos, experiências, pedagogias, tecnologias e epistemologias (com suas respectivas constelações categóricas) diferentes. Muito diferentes. Existem, é claro, zonas liminares entre o convívio e o tecnovívio, fronteira, passagem, limiar, fronteira, conexão. Nesses mais de 200 dias, houve uma retração brutal da cultura do convívio e um avanço fenomenal da cultura tecnovivial. Os grandes beneficiários foram os portais e as empresas de telecomunicações. Os grandes empobrecidos: todos aqueles que trabalham no convívio e no território. Hoje, podemos tirar algumas conclusões até aqui (Dubatti, 2020: s/p).

Dubatti menciona o fato de termos grupos empobrecidos diante da cultura tecnovival; esse aspecto é devidamente constatado por Fabio Senne, no artigo publicado “Internet na pandemia COVID-19: dinâmicas de digitalização e efeitos das desigualdades” (2021: 1), em que, a partir de pesquisas, comprova-se grande disparidade quanto à qualidade da conexão de internet nos diversos domicílios, assim como nos tipos de dispositivos utilizados para acesso à rede – a maior parte dos brasileiros tem o celular como único dispositivo conectado. Senne revela que as acentuadas desigualdades regionais e socioeconômicas do Brasil “[...] também se reproduzem no ambiente *on-line*, com menor proporção de uso da Internet em áreas rurais, entre indivíduos com menor renda e escolaridade, bem como entre os mais velhos.” (2021: 1).

Uma recente publicação da “Pesquisa Sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Equipamentos Culturais Brasileiros” revelou que a concentração de equipamentos culturais à população brasileira está centrada em regiões específicas: “estavam na região Sudeste cerca de metade dos cinemas (52%) – instituições em sua maioria da iniciativa privada –, bem como dos teatros (49%), enquanto no Nordeste estavam menos de 20% dessas instituições.” (Migon, 2021: 58-59). Essa pesquisa salientou a desigualdade do financiamento à cultura no país, assim como ressaltou a importância da ampliação do alcance dessas instituições por meio do uso das tecnologias digitais, em especial a internet.

Ainda que algumas regiões mostrem ter uma menor presença de equipamentos culturais, reiterando a relevância do acesso à cultura por meio digital, é evidente que esse não deve substituir a fruição presencial. Da mesma forma, devem-se considerar os empecilhos relacionados ao acesso à internet, pois essas mesmas localidades são também as mais precárias em condições de infraestrutura e acesso à rede (Migon, 2021). A partir dos expostos, destaca-se a pluralidade de questões a serem tratadas no tocante à temática da arte digital, já que a internet pode ser um mecanismo facilitador para a disseminação de práticas culturais, mas também pode evidenciar as incontestáveis desigualdades sociais no Brasil.

3. Considerações finais

Vivenciar uma pandemia mundial corresponde a experienciar mudanças relacionais e comunicacionais, tal como passar por profundas alterações culturais e acadêmicas. Pesquisar a formação de espectadores teatrais no âmbito do teatro físico, efêmero e presencial, que tem sido, em sua essência, o mesmo desde o surgimento do teatro, é o comum. No entanto, não há razões para se observar proeminentes alterações na lógica social de convivência pandêmica e não trazer essas mudanças para o campo de estudo do teatro, de tal forma que o comum precisa ser desatendido, para dar espaço ao atual.

No caminho percorrido na escrita deste artigo, realizou-se uma investigação de trajetórias possíveis de serem exploradas com maior profundidade no contexto do teatro digital. Campo de pesquisa novo, com publicações e estudos recentes de diferentes pesquisadores, o ambiente digital demonstra a urgência em tratar das questões atuais sem esquecer-se da

população e da forma que a fruição artística pode se manter viva e ao alcance das mais variadas pessoas. O estudo da formação de público é também um lembrete de o que significa a arte teatral: o encontro único do ator e do espectador. Cabe abrirmos cada vez mais espaço para investigar de que forma esse encontro tem ocorrido, assim como para explorar de que maneira é necessário agir para que os dados estatísticos deixem, cada vez mais, de demonstrar a exclusão digital e cultural dos cidadãos de nosso país.

Referências Bibliográficas

- Coelho, Teixeira (2001). O que é ação cultural. São Paulo: Brasiliense.
- Desgrandes, Flávio (2008). Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. *Urdimento*, 10, 75-84. Consult. 24 jul. 2021. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/inerte/sites/default/files/media/paper/urdimento_10_especial.pdf
- Dubatti, Jorge (2021). A pandemia revelou o poder do convívio. *Revista Continente*. Consult. 24 jul. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>
- Fecomércio-RJ (2026). Cinema e teatro são as opções de lazer com maiores aumentos de frequência em oito anos. Consult. 20 mai. 2016. Disponível em: <http://goo.gl/af8B1t>.
- Fiorillo, Celso Antônio Pacheco & Conte, Christiany Pegorari (2016). Crimes no meio ambiente digital e a sociedade da informação. São Paulo: Saraiva.
- Gasperi, Marcelo Eduardo (2021). A arte e a pandemia: adaptação a uma nova realidade. Em discussão. Consult. 28 jul. 2021. Disponível em: <https://ufop.br/noticias/em-discussao/arte-e-pandemia-adaptacao-uma-nova-realidade>.
- Guénoun. Denis (2014). O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva.
- IBGE (2020). Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2007-2018 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Consult. 28 set. 2020. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101687>
- JLeiva Comunicação (2020). Cultura nas Capitais. Consult. 28 set. 2020. Disponível em: <http://www.culturanascapitais.com.br/>
- Kwon, Miwon (2021). Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais*, 17, 166-187.
- Maliandi, Ricardo (2006). Ecología y etología de la globalización. In Maliandi, Ricardo (Ed.). *Ética: dilemas y convergencias. Cuestiones éticas de la identidad, la globalización e la tecnología* (pp.65-81). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Migon, Marcio Nobre (2021) (Coord.). *TIC Cultura: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic_cultura_2020_livro_eletronico.pdf
- Moura, Rafael Moraes (2014). Lazer para jovem é gratuito, em casa ou ao ar livre. *Estadão – São Paulo*. Consult. 25 mai. 2015. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,lazer-para-jovem-e-gratuito-em-casa-ou-ao-ar-livre-imp-,1156131>
- Rancière, Jacques (2010). A estética como política. *Devires*, 7 (2), p. 14-36.

- Rosseto, Robson (2010). A Estética da Recepção: o horizonte de expectativas para a formação do aluno espectador. In: Encontro do grupo de pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada (1-11). Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/21169271/a-estetica-da-recepcao-o-horizonte-de-expectativas-texto-introductorio-i>
- Senne, Fabio (2021). Internet na pandemia COVID-19: dinâmicas de digitalização e efeitos das desigualdades. Panorama Setorial da Internet, 2, 1-10. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/6/20210723132708/panorama_setorial_ano-xiii_n_2_internet_para_todas_as_pessoas.pdf
- SESC (2015). Pesquisa inédita revela hábitos culturais do brasileiro. Consult. 25 mai. 2015. Disponível em: <http://www.sescbahia.com.br/NoticiasPagina.aspx?noticia=188-pesquisa-inedita-revela-habitos-culturais-do-brasileiro>

Sara Dobginski de Moraes

Graduada no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas e graduanda no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná - bolsista pela Fundação Araucária. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Avenida Rio Grande do Norte, 1525, Brasil. Email: saradobginski@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-4700-431

Robson Rosseto

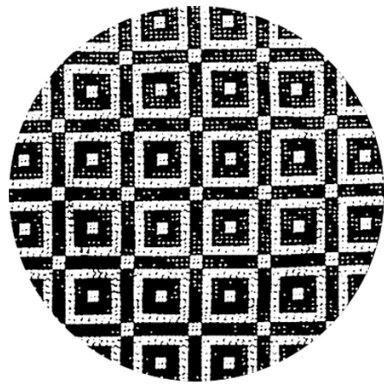
Ator, diretor teatral e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente. Desenvolve pesquisas na área da Pedagogia Teatral, com enfoque na formação do artista-professor, atuando nos seguintes temas: ensino do teatro, processos criativos cênicos, percepção sensorial, improvisação, receção e mediação teatral. Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR, Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Avenida Rio Grande do Norte, 1525, Brasil. Email: rossetorobson@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7905-9819

Receção: 23-03-2023

Aprovação: 20-02-2023

Citação:

Moraes, Sara Dobginski & Rosseto, Robson de (2023). A formação de espectadores teatrais no ambiente digital num cenário pandêmico. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 68-78. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3a4



ENTRE ESCRITAS E CRÍTICAS: INTELECTUALIDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA NA OBRA DE O. G. REGO DE CARVALHO

BETWEEN WRITING AND CRITICISM: INTELLECTUALITY AND THE HISTORY OF LITERATURE IN THE WORK OF O. G. REGO DE CARVALHO

ENTRE ÉCRITURE ET CRITIQUE : INTELLECTUALITÉ ET HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DANS L'ŒUVRE D'O. G. REGO DE CARVALHO

ENTRE LA ESCRITURA Y LA CRÍTICA: INTELECTUALIDAD E HISTORIA DE LA LITERATURA EN LA OBRA DE O. G. REGO DE CARVALHO

Pedro Pio Fontineles Filho

Universidade Estadual do Piauí, Teresina, Brasil

Resumo: O estudo compreende a (re)construção da história da literatura piauiense, a partir da atuação intelectual de Orlando Geraldo de Carvalho (1930-2013), problematizando questões de fronteiras e de identidades do “ser piauiense”. Debate as interrelações entre o local, o regional e o nacional como demarcadores de cânones literários e que geraram ranhuras com outros intelectuais, especialmente no âmbito local. Metodologicamente, o estudo fez a leitura analítico-interpretativa dos documentos, compostos pelo livro *Como e por que me fiz escritor* (1994), de seus romances, além de antologias e fortuna crítica sobre a obra do literato. Como arcabouço teórico-metodológico, foram utilizadas proposições para pensar o “campo literário” e dimensões canônicas e identitárias, a biografia e a autobiografia. O estudo considerou, em linhas gerais, que a atuação e obra do literato são fulcrais para (re)pensar os debates sobre a história da literatura piauiense e da crítica literária, por meio dos elementos dinâmicos da escrita (auto)biográfica.

Palavras-chave: história; literatura; intelectualidade.

Abstract: The study comprises the (re)construction of the history of Piauí literature, based on the intellectual work of Orlando Geraldo de Carvalho (1930-2013), problematizing issues of borders and identities of "being Piauí". It debates the interrelations between the local, the regional and the national as demarcators of literary canons and which generated rifts with other intellectuals, especially at the local level. Methodologically, the study carried out an analytical-interpretive reading of the documents, composed of the book *Como e por que me faz Escritor* (1994), his novels, as well as anthologies and critical fortunes on the writer's work. As a theoretical-methodological framework, propositions were used to think about the "literary field" and canonical and identity dimensions, biography and autobiography. The study considered, in general terms, that the performance and work of the literary man are central to (re)thinking the debates about the history of Piauí literature and literary criticism, through the dynamic elements of (auto)biographical writing.

Keywords: history; literature; intellectuality.

Résumé: L'étude couvre la (re)construction de l'histoire de la littérature piauienne, basée sur le travail intellectuel d'Orlando Geraldo de Carvalho (1930-2013), en problématisant les questions de frontières et d'identités "d'être de Piauí". Elle examine les interrelations entre le local, le régional et le national en tant que démarcateurs des canons littéraires et qui ont généré des dissensions avec d'autres intellectuels, en particulier au niveau local. Sur le plan méthodologique, l'étude s'appuie sur une lecture analytique et interprétative de documents, notamment le livre *Como e por que me fiz escritor* (Comment et pourquoi je suis devenu écrivain) (1994), ses romans, ainsi que des anthologies et une fortune critique sur son œuvre. Comme cadre théorico-méthodologique, des propositions ont été utilisées pour réfléchir au "champ littéraire" et à ses dimensions canonique et identitaire, à la biographie et à l'autobiographie. L'étude considère, de manière générale, que l'œuvre et le travail de l'écrivain sont centraux pour (re)penser les débats sur l'histoire de la littérature piauienne et la critique littéraire, à travers les éléments dynamiques de l'écriture (auto)biographique.

Mots-clés: histoire; littérature; intellectualité.

Resumen: El estudio abarca la (re)construcción de la historia de la literatura piauiense, a partir de la obra intelectual de Orlando Geraldo de Carvalho (1930-2013), problematizando cuestiones de fronteras e identidades del "ser de Piauí". Se discuten las interrelaciones entre lo local, lo regional y lo nacional como demarcadores de los cánones literarios y que generaron desavenencias con otros intelectuales, especialmente en el ámbito local. Metodológicamente, el estudio utilizó una lectura analítico-interpretativa de documentos, entre ellos el libro *Como e por que me fiz escritor* (1994), sus novelas, así como antologías y una fortuna crítica sobre su obra. Como marco teórico-metodológico, se utilizaron proposiciones para pensar el "campo literario" y sus dimensiones canónica e identitaria, biográfica y autobiográfica. El estudio consideró, en términos generales, que la obra y el trabajo del escritor son centrales para (re)pensar los debates sobre la historia de la literatura piauiense y la crítica literaria, a través de los elementos dinámicos de la escritura (auto)biográfica.

Palabras clave: historia; literatura; intelectualidad.

1. Introdução

Os textos, em larga medida, não são uma criação com uma essência inédita ou inata. Todo texto mantém interlocução com alguma outra forma narrativa, seja ela textual, imagética, pictórica. Como destacou Michel Foucault (2008: 26), nenhum texto é uma unidade absoluta e hermética, pois “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (Foucault, 2008: 27). Essa percepção indica que o livro, com elemento constitutivo da “obra” de um autor, está caracterizado por ser o “nó em uma rede”. Os traços biográficos, conforme as proposições de Pierre Bourdieu, por meio de sua sociologia objetivista, devem ser entendidos como “colocações e deslocamentos no espaço social” (Bourdieu, 2006: 187). Nesse sentido, as diferentes formas de dizer e escrever produzem sentidos e significações que (re)criam as trajetórias de uma pessoa, assim como do escritor, em suas múltiplas relações com os espaços nos quais se insere e com os quais dialoga e conflita. Tal espaço social é o que constitui os pontos dos nós na rede e os textos são indícios dessa conexão. Conforme Gilberto Velho (1999: 46), os projetos individuais, assim, como os textos *a priori* são concebidos, terão o aspecto de sua interatividade ressaltado, pois mantêm relação com outros projetos, imersos em um campo de possibilidades. A partir disso, o presente texto tem, como mote de análise, as relações biográficas e autobiográficas na escrita do literato O. G. Rego de Carvalho¹⁾. Sua escrita, inicialmente vista e concebida como unicamente subjetivista, possui elementos que levam os críticos e estudiosos a se dividirem sobre os aspectos ficcionais e biográficos daquilo que escreveu. Dessa forma, o presente texto está organizado em dois tópicos interdependentes: o primeiro aborda os aspectos da individualidade, do sujeito e de suas relações com a constituição do escritor-autor. No segundo, são discutidas as noções de biografia e (auto)biografia na constituição da escrita do literato.

2. Nas trilhas do Ser e do Escrever: outras dimensões da escrita

As obras literárias, como destaca Abel Barros Baptista, estão circunscritas em uma rede de intencionalidades em meio a códigos compartilhados na “inter-relação entre as partes e entre cada parte e o todo, projetando a obra contra a resposta prevista de um leitor hipotético” (Baptista, 2003: 189). Nesse sentido, aspectos (auto)biográficos de O. G. Rego de Carvalho são pertinentes para o vislumbre de sua escrita nos pontos de intersecção de tal “rede”. Muitos elementos podem ser relevantes na compreensão do que venha a ser a obra de um indivíduo, toando sua vida como ponto de interlocução com o meio e com seu círculo de relações. Dessa maneira, “pode parecer especialmente difícil acreditar-se nisto, quando o interesse é apenas por sua obra, e não pelo ser humano que a criou” (Elias, 1995:

1.) Orlando Geraldo Rego de Carvalho nasceu em 25 de janeiro de 1930, na cidade de Oeiras, antiga capital do Piauí. Mudou-se para a atual capital, Teresina, em 1942, onde concluiu seus estudos. Foi membro da Academia Piauiense de Letras – APL, ocupando a cadeira de nº. 06. Foi funcionário do Banco do Brasil, instituição pela qual se aposentou. Publicou os livros *Ulisses ente o Amor e a Morte* (1953), *Amor e Morte* (1956), *Amarga Solidão* (1956), *Rio Subterrâneo* (1967), *Somos Todos Inocentes* (1971), *Ficção Reunida* (1981) e *Como e por que me fiz escritor* (1989). Faleceu em 9 de novembro de 2013, na cidade de Teresina.

10). Por esse viés, pensar a história e a intelectualidade, a partir da escrita do literato nascido na antiga capital piauiense, é atentar para o aspecto de que a “relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura” (Chartier, 2002: 56). Situação tal que não se dá pelas harmonias, mas, principalmente, pelas tensões e (des)encontros de ideias e conceitos que são vinculados no seio de um campo intelectual. Mais que a simplista postura de negar a existência do autor, Foucault amplia essa noção, asseverando quatro características básicas do que ele denominou de função autor. Sendo a quarta característica a que determina a função autor como a possibilidade de distinção entre os vários “eus” que cada indivíduo pode assumir na obra. Traçar um percurso pela vida e pelas narrativas do escritor é tentar localizar de que forma esses “eus” vão se constituindo anteriormente e ao longo de sua obra.

A proposta foi a de enveredar por suas relações com os espaços de intelectualidade e as maneiras e estilos de escrever sobre a cidade, os espaços, as relações humanas, os sentimentos, em suma, sobre a vida. Isso remete às reflexões que sinalizam que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (Foucault, 2002: 39). Buscar relações entre autor e obra é pensar nas implicações que intentam superar os extremismos de pensar a escrita por critérios unicamente internos ou externos ao texto. Para falar de sua trajetória como escritor, o literato recorre a vários momentos de sua vida, apontando algumas circunstâncias de suas experiências como escritor. Pensar a trajetória do escritor, conforme assevera Bourdieu (2010: 96), é levar em consideração as infinitas relações envolvidas em tal percurso, atentando para o conjunto de agentes que constituem determinado campo intelectual. E, em tal travessia literária, há os elementos de sua constituição como autor nas relações entre a escrita, a publicação, a circulação, o consumo e, sobretudo, as leituras de seus livros.

No momento da primeira edição de “Como e por que me fiz escritor”, no ano de 1989, o literato já gozava, em certa medida, de reconhecimento, pois já era um escritor lido. No final da década de 1980 início da de 1990, os seus três livros já estavam com mais de quatro edições, demonstrando que seu consumo era significativo. É desse lugar, de escritor já conhecido, que fala o literato. Vale lembrar que o livro “Como e por que me fiz escritor” foi a publicação impressa de sua palestra proferida no II Seminário de Autores Piauienses, ocorrido na Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, no ano de 1988, publicado no ano seguinte. A palestra assumiu o sentido de não só falar das motivações para se tornar escritor, mas “corrigir” ou “rebater” as leituras feitas sobre sua obra, com as quais ele não concordava em sua maioria. Seguindo tal lastro, é que se destaca que as aventuras de O. G. Rego de Carvalho, no universo das letras e da literatura, conforme ele mesmo destaca, tiveram início ainda na infância. Momento que, segundo ele próprio, já expressaria um dos seus traços mais característicos como escritor: o tom dramático. Além disso, temas como a morte e solidão já davam seus lampejos de que seriam recorrentes na sua escrita. Isso fica claro na seguinte fala:

Eu me lembro de que o primeiro trabalho que eu publiquei foi até um artigo de fundo sobre o descobrimento da América e terminava de uma forma que já antevia o escritor dramático que eu haveria de ser. Eu dizia assim, no fim, que Colombo, apesar de ter levado o ouro da América para o reino da Espanha, tinha morrido pobre e abandonado por todos. Essa tônica, Colombo pobre e abandonado por todos, que não deixa de ser uma forma de romantismo, já eu tinha aos 10 anos de idade, sem consciência de que ia ser escritor (Carvalho, 1994: 28).

O que está em jogo, nessa ênfase feita por ele, é o esforço de demonstrar que suas marcas literárias teriam uma espécie de essência. Sua “genialidade” é ressaltada de maneira a não parecer sua autoexaltação, pois sua carreira de escritor, segundo ele, teria sido algo que aconteceu ao acaso, por acidente. Não se pode deixar de destacar que se trata de um discurso de alguém que pretende se legitimar, ou seja, é uma escrita de si. Sua escrita não está dissociada de suas relações familiares, sobretudo no que diz respeito à maneira como escreve, ou melhor, no uso de termos e expressões que remetem ao Português colonial. Exemplo disso é o uso constante das palavras “cousas”, “loura”, “rapariga” e “quinta”. Além disso, suas relações familiares estão impressas na construção dos personagens, que, direta ou indiretamente, apontam para os casos de problemas de saúde da família, bem como para o fato de sua mãe ter sido musicista. Sua erudição e seu apego às tradições de uma escrita culta têm suas bases na sua história familiar. Seu estilo pautado em uma escrita normativa rendeu-lhe inúmeras críticas, rotulando-o de “refém da gramática”. Para ele, o apego a uma escrita “gramatical” seria resultado das trajetórias familiares, de seus contatos com leituras que, desde a infância, lhes eram comuns. Ele diz, em entrevista de 1982, o seguinte:

Ainda sobre esse aspecto da linguagem, vou fazer outra confissão: eu nasci numa família que tem uma certa ambição de nobreza, de grandeza: tenho ancestral que foi barão do Império, tenho ancestrais ligados à colonização do Piauí, gente educada em Portugal: é Ribeiro Gonçalves, é Barbosa de Carvalho; é Coelho Rodrigues... De forma que a gente se deixa influenciar também por esse tipo de coisas (Carvalho, 1982: 20).

A linguagem não se trataria somente de um recurso estilístico ou estético em sua narrativa. A linguagem seria condição de expressão de sua vida. Fazendo referências à “ambição de nobreza” de sua família, o escritor piauiense tenta localizar, social e historicamente, sua escrita. A história é retomada pelo autor como uma forma de ter no presente as raízes de um passado glorioso. Uma glória que remete a grandes periodizações da história nacional. São indicações de um passado mais longínquo e que, para alguns críticos, não explicariam em nada sua aproximação com a erudição e com leituras diversas. Por essa razão é que ele prossegue:

Meu pai, por exemplo, era apenas comerciante, mas lia em francês e vivia a corresponder-se com um ilustre professor que morava em Simplício Mendes, Da Costa Andrade, que era amigo de Jorge Amado. Os dois trocavam livros, discutiam obras, comentavam as novidades. De tudo isso, ficou também alguma influência (Carvalho, 2007b: 325).

Algo de interessante nessa observação sobre a capacidade intelectual de seu pai não é apenas chamar atenção para o seu contato com o “ilustre professor”, que, para ter sua importância legitimada, é mencionado como amigo de Jorge Amado. Seria uma tentativa de legitimidade por derivação e não por merecimento. O escritor busca indícios de sua genialidade por meio da genealogia. Ainda sobre essa dimensão da genialidade, O. G. Rego de Carvalho se posiciona na tentativa de distinguir um gênio de um louco. Para ele,

Loucura é mesmo alienação mental. Mas isso não impede que conviva com a genialidade, que é também uma forma de exacerbação da personalidade. Segundo Aristóteles, não existe nenhuma grande obra sem uma ponta de loucura. E eu, de mim, antes de conhecer o filósofo, já contestava a razão na literatura, pois, se serve de esteio aos pensadores, é a morte do artista (Carvalho, 2007a: 316).

Mesmo fazendo referência a Aristóteles, ele faz questão de enfatizar seus posicionamentos, para não endossar nenhuma possibilidade de filiação teórica ou narrativa. A pergunta que foi feita por Pompílio Santos (2007a: 316) e respondida acima pelo escritor de *Ulisses entre o Amor e a Morte*, está ligada às especulações feitas pela crítica da época, que dizia que a loucura não era apenas tema desenvolvido nas obras do escritor, mas era a manifestação da própria condição de esquizofrenia de O. G. Rego de Carvalho. A crítica reforçava essa especulação com o intento, mesmo que velado, de desabonar as qualidades de sua escrita, especialmente a genialidade que a ele começou a ser atribuída.

Nesse sentido, nos rastros de sua tentativa de fugir de qualquer tipo de filiação ou vinculação, destaca-se outra dimensão da vida do autor piauiense, que se refere a sua relação com o Banco do Brasil, órgão no qual trabalhou e pelo qual se aposentou. Muitos literatos, ao longo da história da literatura brasileira, quase sempre se utilizaram de recursos e espaços cedidos por instituições várias para a produção ou divulgação de suas obras. O. G. Rego de Carvalho comenta essa passagem de sua vida como algo que não pode ser confundida com sua constituição como autor. Para ele, não haveria espaço para as duas dimensões, para duas “vidas”. Não era possível misturar duas realidades, que, segundo ele, eram de matrizes diferentes, de mundos diferentes. Para ele, o mundo prático e pragmático das finanças não tinha nada a ver com o mundo da criação e da inventividade da literatura. Além disso, o literato não queria que pensassem que sua obra era publicada somente por suas boas relações dentro do trabalho no banco. Ele pretendia a imagem de um escritor publicado e consumido pelo reconhecimento da qualidade de sua obra.

3. Outras versões do “eu”: a escrita entre a biografia e autobiografia

O. G. Rego de Carvalho pretendia ter sua obra reconhecida de forma “independente”. Sua escrita deveria ser valorizada pelo seu teor, pelo seu alcance, pelas sensibilidades que intentava despertar. Não queria ter sua escrita balizada pelo peso de uma instituição, ainda mais de cunho financeiro e de tão grande reconhecimento como o Banco do Brasil. Isso não significa que o escritor piauiense não tenha o seu respeito e seu agradecimento ao banco, pelo contrário, ele é profundamente grato. Por outro lado, sua escrita está ligada à sua vida, às suas relações com o mundo e com os espaços de produção intelectual, como ele faz questão de ressaltar:

Eu escrevi “Ulisses entre o Amor e a Morte” dos 19 aos 23 anos de idade. E todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico, não há por onde fugir. Por isso, há muito da minha vida pessoal nessa obra. O pai do personagem morre no começo do livro. A família se muda para Teresina, como aconteceu na minha vida (Carvalho, 1994: 38).

O caráter autobiográfico não desabona o texto do escritor, assim como, provavelmente, não o torna melhor que outros textos. Deve ser visto como mais um traço que constitui a escrita do autor. Entretanto, O. G. Rego de Carvalho faz questão em enfatizar que “todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico” para rebater as críticas que seu texto sofreu inicialmente. Críticas que partiram dos especialistas piauienses, que esperavam, de certa maneira, um texto com traços mais regionalistas. Em grande medida, o livro contrariava tal expectativa, pois era de teor autobiográfico, alicerçado nas dimensões psicológicas. Tem-se, nesse momento, o começo dos impasses entre o autor e os espaços de intelectualidade, visto que a crítica local esperava que um escritor piauiense escrevesse sobre temáticas como a fome, a seca, a pobreza. O. G. Rego de Carvalho escrevia com traços autobiográficos, dando ênfase à loucura, à solidão, ao amor, à morte. É nesse sentido que o literato pretendia se opor aos limites regionalistas imaginados por seus pares.

Como problematizar a autobiografia como uma escrita de si? De que maneira elementos mnemônicos compõem possibilidades de compreensão das experiências de uma pessoa? Uma das saídas, que não é a mais simples ou definitiva, é tomar a autobiografia como sinalização de práticas discursivas que se instauram em meio a configurações e aspectos sócio-históricos. As autobiografias, como memórias e como discursos, apresentam, em meio aos silenciamentos, indícios para as leituras de temporalidades e espacialidades. Há que se atentar que no universo das narrativas autobiográficas se entrecruzam “realidades”.

Tomando-se a autobiografia como estilo ou marca da narrativa de O. G. Rego de Carvalho, sobretudo em seu livro “Como e por que me fiz escritor” (1994), é pertinente lembrar as discussões levantadas por Philippe Lejeune (2008: 38), quando destaca a complexidade que envolve os textos autobiográficos e as biografias, de maneira geral, especialmente no que se refere às conceituações e aplicabilidades desse gênero narrativo. Ele lembra que, a priori, a autobiografia pressupõe um total compromisso e expressão da verdade e da realidade. Contudo, tal compromisso não pode ser encarado como o alcance inquestionável da

verdade em si. Mesmo a autobiografia indicando o atestado que o autor apresenta para as informações e comentários sobre si mesmo, há várias dimensões de discurso, memória, temporalidade, realidade e verdade que devem ser analisadas pelos pesquisadores no intuito de não tomar o texto autobiográfico como o fato real, como o vivido em sua apresentação verídica e imaculada.

Para Lejeune (2008: 48), o pacto autobiográfico se caracteriza pela identificação entre o autor, o narrador e o personagem principal, o que, no caso de O. G. Rego de Carvalho, pode ser visto em seus livros, ora com mais, ora com menos intensidade, sobretudo tomando *“Ulisses entre o Amor e a Morte”* (1953), que é, para muitos críticos, e em certos momentos para o próprio autor, o seu livro mais “autobiográfico”. Contudo, O. G. Rego de Carvalho, em geral, não aceita os comentários que dizem que seus livros são somente autobiográficos. Vale enfatizar que, lembrando alguns elementos, que segundo Lejeune (2008: 65), constituem o pacto autobiográfico, nem todos estão presentes nos romances de O. G. Rego de Carvalho, especialmente no tocante ao item que fala da identificação entre autor e narrador, sendo que o narrador é protagonista, ou seja, conta a história e participa dela. Por esse aspecto, é mais pertinente dizer que o texto autobiográfico *“Como e por que me fiz escritor”* (1994), muito embora não se trate de um romance propriamente dito, apresenta um conjunto de narrativas memorialísticas, bem como orientações de como “ler e interpretar” sua obra. O pacto autobiográfico em O. G. Rego de Carvalho dar-se-á na fricção dos elementos presentes nos seus romances e no seu livro de memória, *“Como e por que me fiz escritor”*. Nos romances estão presentes as experiências dos personagens, que são identificados com o autor na medida em que as memórias e a vida dele são apresentadas por ele mesmo ao se explicar como se tornou escritor.

Nesse sentido, o pacto autobiográfico surge não diretamente em seus romances, mas no momento da aproximação deles com seus outros textos, assim como em suas falas e entrevistas. A partir de tal contato entre romances e memórias surgem alguns aspectos da autobiografia em O. G. Rego de Carvalho, visto que esse gênero se trata de uma narrativa introspectiva, na qual a pessoa que realiza a escrita está implementando uma reflexão sobre suas experiências, desde as mais íntimas até as mais públicas. Isso não quer dizer que a “obra completa”, ou cada livro específico, seja autobiográfico, mas ela constitui indícios que ajudam a compreender traços da autobiografia. As experiências do autor são atravessadas pela sua intimidade como adolescente, algo presente em seus três principais romances, especialmente em *“Ulisses entre o Amor e a Morte”* (1953), e sua vida como escritor e suas relações com o universo da intelectualidade piauiense e nacional.

O que se pretende dizer aqui é que o pacto autobiográfico não está facilmente disposto na obra de ficção do escritor, pois, como adverte Lejeune, não é fácil conceituar a autobiografia, nem é fácil, também, propor uma fórmula ou esquema hermético para sua análise. A autobiografia se dá nos enlaces do texto, do autor, do leitor e das temporalidades que engendram tal relação. É preciso descobrir os limites em se transitar nas páginas da vida de seus romances e na ficção de suas memórias, pois nos romances podem existir – não necessariamente – inúmeros traços da memória e de sua vida, bem como nas memórias há traços de ficção, ou melhor, de seleção, pois a memória é seletiva.

Tanto em seus romances, como no livro de memórias, aparecem características do texto autobiográfico. Isso pode ser visto no enredo do romance autobiográfico que não se baseia no “curso típico e normal de uma vida, mas em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana: o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um destino humano, os trabalhos e as obras, a morte, etc” (Bakhtin, 1997: 231-232). A dimensão autobiográfica, desse modo, não pode ser pensada fora das suas referências a certas características do ser humano. Características como a infância, anos de estudo e a morte estão presentes em “Ulisses entre o Amor e Morte” (1953) e em “Rio Subterrâneo” (1967), mas que são tomadas como sendo de matriz autobiográfica a partir das memórias e comentários feitos em “Como e por que me fiz escritor” (1994), que, por sua vez, traz as características dos trabalhos e das obras de um romance autobiográfico. Com isso, as argumentações de Lejeune (2008: 71) sobre a complexidade de definições e caracterizações da autobiografia se acentuam, pois tal gênero se manifesta nas redes narrativas e nas tramas da textualidade.

A escrita de O. G. Rego de Carvalho em seus romances flerta com a autobiografia sem a ela se entregar passivamente. As projeções de si e de sua imaginação, como ele mesmo diz em algumas de suas entrevistas e em seu livro de memórias, alimentam as possibilidades de interpretação, sem, contudo, perder de vista as suas intenções de “controle” ou autorização das leituras que são feitas sobre seus livros. Por esse diapasão, buscar a lógica da autobiografia como obra de arte do campo intelectual e literário “é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma” (Bourdieu, 2010: 13-14). É mister ponderar que, mesmo mediante os ditames sociais e da realidade, tal “realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada” (Bourdieu, 2010: 50). A realidade, como referente para a ficção, é experimentada e (re)construída, inclusive, pela própria ficção, em um sentido de referência e de criação, tendo, nessa relação, os jogos e as “regras da arte”.

Por tal razão, ao escrever sua autobiografia, mesmo que diluída em seus livros, O. G. Rego de Carvalho intenta recriar a si mesmo, conduzindo, inclusive, as imagens, ideias e pensamentos que são feitos sobre ele e sobre sua escrita. Nessa dimensão de realidade e de ficção imbricadas, a dimensão autobiográfica da escrita de O. G. Rego de Carvalho se instaura. Significa dizer que a autobiografia se insere, também, nos atravessamentos de identidades e temporalidades, pois seria o ato do pensamento, em sua fase de colocar em julgamento as ações e experiências, como uma tentativa de retomada do tempo e preenchimento das lacunas deixadas. A autobiografia busca, também, certa lógica para o “caos” das vivências de uma pessoa, norteando, dessa forma, os olhares e leituras que são feitas sobre o autor e sua obra. Limites de interpretação, ou interpretação direcionada, podem ser objetivos de autobiografias, pois organizam a vida de alguém em uma sequência narrativa.

“Muita gente lê os meus livros e pensa que tudo é autobiografia” (Carvalho, 1994: 43). Questionando essa postura em relação aos seus romances, ele assim diz: “Mas eu não escrevi minha autobiografia. Eu fiz foi um romance, dando ao que escrevo uma sensação de

realismo tal que o leitor tenha a impressão de estar lendo algo real, embora haja um simbolismo” (Carvalho, 1994: 44). Ele tece uma defesa da literatura por ele feita, buscando enfatizar suas diferenças de um relato. Essa sua defesa, em princípio, contrariaria o seu próprio discurso, pois, ao se referir a *“Ulisses entre o Amor e a Morte”* (1953), admite que se trata de um texto de um romance autobiográfico. Isso levou os leitores, especialmente os críticos, a enquadrarem todos os seus romances como sendo autobiográficos. Mas como a autobiografia é valorizada ou não em determinada circunstância? No instante da publicação da primeira edição de *“Como e por que me fiz escritor”*, em 1989, a autobiografia, pelo menos a do literato, parecia ser importante para os críticos e intelectuais. Para O. G. Rego de Carvalho,

O que falta na maioria dos autores do Piauí é esta sinceridade. É esta coragem de expor as dores, os pensamentos, aquilo que está lá dentro, no abismo da nossa mente, e os nossos fantasmas. Todos nós temos fantasmas e precisamos exorcizá-los de vez em quando, expondo-os na obra de arte (Carvalho, 1994: 45).

Mais uma vez o romance do escritor se aproxima de seu teor autobiográfico. Então por que ele não diz que sua obra é autobiográfica? Admitir que seus livros são autobiográficos seria admitir sua pouca habilidade criativa, pois, no imaginário do campo artístico, o bom artista (escritor) seria aquele que busca fora de sua “realidade” os motivos de sua narrativa. Não se pode atribuir à autobiografia toda e qualquer manifestação da psique humana.

O literato percebe a vinculação de um escritor a uma escola literária ou a uma geração como um mecanismo que trata o tempo de forma linear. Seus livros, como ele afirma, são realizações que se opõem ao tempo linear. Essa postura “combativa” em relação ao tempo se assemelha ao combate travado por Henry Miller. De acordo com Daniel Rossi e Edgar Cézár Nolasco, “o empreendimento milleriano é um grande combate travado contra todas as transcendências: e a maior delas, a que nos coloca em uma ordem e possibilita a experiência: o Tempo” (Rossi & Nolasco, 2010: 9). O. G. Rego de Carvalho busca um “tempo livre” para pensar a si mesmo e a sua obra. Ele afirma:

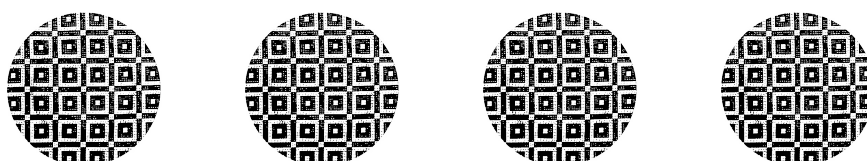
Eu entendo que a vida de uma pessoa não começa nem termina com morte; antes houve o feto, depois haverá a repercussão da morte dele, na família e na sociedade. O romance, como concebo, não é senão um fragmento da vida. Ele não pega a vida inteira, e onde quer que ele termine, termina bem. Meus livros não têm, a rigor, nem começo nem fim (Carvalho, 2007d: 310).

O “todo caótico” dos livros do literato não indica incoerência, só não há a restrição por parte de “uma ordem imutável nos assuntos humanos” (Rossi & Nolasco, 2010: 3). *“Rio Subterrâneo”* (1967), por exemplo, tem sido interpretado pela crítica como um livro sem linearidade, pois seus capítulos não seguem uma cronologia.

Quando Orlando Geraldo Rego de Carvalho passa a usar a abreviação, um nome artístico-literário, ele está se inscrevendo em outra dimensão de existência, pois ele não seria visto somente como o indivíduo, mas, dali em diante, seria conhecido como o escritor, o literato. Não haveria a separação, mas a valorização intencional de sua identidade como escritor. Tal situação interliga identidades: aquela que se vincula entre o sujeito e aquela ligada ao autor. É possível pensar que o nome próprio, em sua proliferação como nome também artístico, agrega elementos “através dos quais o dizer está no seu limite, o mais próximo do mostrar” (Certeau, 2011: 109). Ou seja, no processo mesmo de “surgimento” do literato no âmbito da “literatura piauiense”, a prática do jogo com o nome próprio dá corpo aos discursos de (re)constituição do sujeito, em uma outra representação. O sujeito Orlando não de existir, a não ser com sua morte física, apenas o sujeito físico desaparece. O sujeito escritor permanece, sobretudo pela materialidade de seus livros e pelas críticas dos especialistas, que o inscreveram na memória e na história da literatura. O sujeito Orlando cede espaço para que o nome, a figura O. G. possa viver para além da finitude material próprio Orlando.

“O. G.” tornou-se um personagem sobre o qual intrigas e mistérios começaram a surgir acerca de sua escrita e sobre a sua própria vida e isso se manifesta nas nuances de sua (auto)biografia. Há o trânsito entre os traços e elementos de um nome próprio a outro, ocorrendo, de maneira gradativa, certa prevalência do personagem, o que não significa o completo fim da individualidade, que existe como referência para que o personagem possa se legitimar. Ocorre, nessa relação, a circularidade, uma troca entre esses dois “sujeitos” que compõem a autoria do escritor.

Assim, O. G. Rego de Carvalho intenta superar o tempo linear, realizando o entrecruzamento de temporalidades, nas quais há a “morte” do sujeito ao passo que fortalece o “nascimento” do sujeito autor. O nome próprio artístico-literário tem a função de localizar no passado uma espécie de marca, de emblema, de símbolo, através do qual a obra seja pensada por um nome e, de tal maneira, que o sujeito seja eternizado pelo seu correspondente artístico. A arrumação dos ausentes, mencionada por Michel de Certeau, destaca que a arrumação não se dá com os corpos físicos, mas com os elementos discursivos que se dão a “mostrar” sobre o passado, ou seja, como a escrita acaba por domesticar o passado. Trata-se, em grande medida, de falar da “arrumação dos ausentes presentes”, pois, ao remeter a um sujeito, o nome artístico faz algo semelhante, visto que o nome artístico-literário do escritor piauiense cria laços entre o sujeito (Orlando Geraldo Rego de Carvalho), o autor (O. G. Rego de Carvalho) e o leitor (que varia no tempo e no espaço, a partir de circunstâncias políticas, econômicas, educacionais, culturais, sociais). Mais que isso, o nome busca lidar com outro passado, pois o nome artístico-literário se propõe como o “novo” que cria um presente, uma “nova pessoa”. Isso “instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário” (Certeau, 2011: 109), que é o leitor, seja qual for a situação ou a temporalidade.



4 Considerações Finais

O. G. Rego de Carvalho, como nome artístico, é o simulacro de uma morte que ainda não se processou fisicamente, mas que, inevitavelmente, isso acontece com qualquer ser vivo. O nome próprio artístico é a antecipação dessa morte para que a escrita possa nascer sem a necessidade primeira da morte do corpo. É o cruzamento dos tempos, o futuro se instaurando no presente e relacionando um passado. É importante pensar que O. G. Rego de Carvalho, ao repensar sua trajetória por meio da autobiografia, coloca-se no seio de uma prática que está presente em outros escritores, como, por exemplo, José de Alencar e Gilberto Freyre. O primeiro escreveu “Como e porque sou romancista” em 1873 e o publicou em 1893; o segundo, “Como e porque sou e não sou sociólogo”, publicado em 1968. Alencar, em forma de carta, fala que o seu texto remete a “alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade” (Alencar, 2005: 11). Freyre, pedindo licença aos literatos, diz-se, no somatório de suas “identidades” como sociólogo e antropólogo e também como não sendo. Ele mesmo faz referência a esse tipo de texto, o autobiográfico, mencionando que isso já havia sido feito por José de Alencar e diz que, diferente do se dizer romancista, dizer-se sociólogo não era tão fácil (Freyre, 1968: 41).

A narrativa de O. G. Rego de Carvalho é o indicativo de que, na história e na história da literatura, o turbilhão de tensões, permanências e mudanças representa o processo de (re)acomodação das práticas do fazer e do pensar. Sua escrita cria uma espécie de “movimento” no seio da literatura considerada piauiense, que, naquele momento de sua produção literária, parecia dormente no que se refere às novas demandas que a literatura “nacional” também buscava. Não se referia somente ao âmbito literário, mas enveredava-se pelos labirintos e subterrâneos do “ser piauiense”. Sua escrita vai ser tomada como ponto de desconforto no fazer literário, pois coloca em destaque a condição de existência e de significação do “ser piauiense”. Ao colocar sob suspeita a validade da “literatura piauiense”, o literato chama atenção para as duas tendências da literatura produzida no estado: a de matriz nos textos que têm a seca e o vaqueiro como temática; e a outra que foi produzida, mais fortemente, a partir do período republicano, com viés geográfico, político e econômico. Tendências que, a priori, não constituem o mote principal da escrita de O. G. Rego de Carvalho, que não tinha, como nas tendências mencionadas, a intenção deliberada de construir uma “identidade piauiense”.

Referências Bibliográficas

- Alencar, José (2005). *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes.
- Bakhtin, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baptista, Abel Barros (2003). *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: EDUNICAMP.
- Bourdieu, Pierre (2006). A ilusão biográfica. In: Ferreira, M. M. & Amado, J.. (Eds.). *Usos e abusos da história oral* (pp. 183-192). Rio de Janeiro: FGV.

- Bourdieu, Pierre (2010). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, O. G. R. (1994). *Como e por que me fiz escritor*. Teresina: Projeto Lamparina.
- Carvalho, O. G. R. (1949, 9 de julho). *Lembrança da Arcádia*. O Piauí. Teresina, n. 501, p. 03.
- Carvalho, O. G. R.. (1982). O. G. Rego de Carvalho. Entrevista concedida a Cineas Santos. *Revista Presença*, 12 (1) .Teresina, 20-25.
- Carvalho, O. G. R. (1949, 12 de julho). *Prosaicos e Cabotinos*. O Piauí. Teresina, n. 502, p. 03.
- Certeau, Michel (2011). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Chartier, Roger (2002). *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: EDUFRGS.
- Elias, Norbert (1995). *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Foucault, Michel (2008). *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2002). *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens.
- Freyre, Gilberto (1968). *Como e porque sou e não sociólogo*. Brasília, DF: Editora da UnB.
- Kruel, Kenard (2007d). Entrevistas. In: Kruel, Kenard (Ed.). *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco.
- Kruel, Kenard (2007b). Entrevistas. In: Kruel, Kenard (Ed.). *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco.
- Kruel, Kenard (2007c). Entrevistas. In: Kruel, Kenard (Ed.). *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco.
- Kruel, Kenard (2007a). Entrevistas. In: Kruel, Kenard (Ed.). *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco.
- Lejeune, Philippe (2008). *O Pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Belo Horizonte: EDUFMG.
- Rossi, Daniel. & Nolasco, Rossi, Edgar César (2010). Tempo liberado? Ubiquidade temporal em Trópico de Câncer. In: I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária - MOEBIUS. *Anais* (pp. 23-38). Dourados, MS: UFGD.
- Santos, Pompílio (2007a). Entrevistas. In: Kruel, Kenard (Ed.). *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco.
- Velho, Gilberto (1999). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Pedro Pio Fontineles

Professor Permanente do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Estadual do Piauí. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil - Universidade Federal do Piauí. Coordenador do Memorial Clóvis Moura - Universidade Estadual do Piauí. R. João Cabral - Matinha, Teresina - PI, 64018-030, Brasil. Email: pedropio@ccm.uespi.br. ORCID: 0000-0001-8937-9421.

Receção: 10-09-2023

Aprovação: 20-12-2023

Citação:

Fontineles, Pedro Pio (2023). Entre escritas e críticas: intelectualidade e história da literatura na obra de O. G. Rego de Carvalho. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 80-93. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3a5

A VIDA ATRAVÉS DE SANGUE, DE VÍSCERAS E DE SUSTOS: O MEDO E A FORMA COMO O CINEMA DE TERROR REFLETE O SOCIAL

**LIFE THROUGH BLOOD, GUTS AND JUMPSCARES: FEAR
AND THE WAY HORROR CINEMA REFLECTS SOCIETY**

**LA VIE À TRAVERS LE SANG, LES VISCÈRES ET LES
FRISONS: LA PEUR ET LA MANIÈRE DONT LE CINÉMA
D'HORREUR REFLÈTE LE SOCIAL**

**LA VIDA A TRAVÉS DE SANGRE, ENTRAÑAS Y SUSTOS: EL
MIEDO Y LA FORMA EN LA QUE EL CINE DE TERROR
REFLEJA LO SOCIAL.**

Daniela Covarrubias

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

Resumo: O presente artigo tem como objetivo compreender a construção do medo no gênero cinematográfico do terror, entendendo que os sentimentos provocados por este gênero são influenciados pelo contexto histórico-social. Compreendendo que o sentimento de medo é bastante complexo, a pergunta de partida “O que provoca o medo?” nos revela a complexidade do ser humano, dos sentimentos, dos sujeitos e como estes estão profundamente relacionados com um contexto mais amplo, influenciado pela cultura, pelo social e pelo político. Através de uma extensa investigação bibliográfica e filmográfica, busca-se compreender a relação telespectador-obra e as ferramentas utilizadas para provocar sentimentos de angústia, aflição e medo. Investiga-se diversas formas de provocar o medo e como este está relacionado com questões individuais e coletivas simultaneamente, e, com questões da realidade objetiva e da subjetividade do ser humano. Estas dicotomias tornam o medo um sentimento multidimensional.

Palavras-Chave: cinema; terror; medo; cultura; sociologia.

Abstract: The present article aims to understand the construction of fear in the cinematic genre of horror, acknowledging that the feelings provoked by this genre are influenced by historical and social context. Recognizing that the feeling of fear is highly complex, the starting question "What provokes fear?" reveals the complexity of human beings, their feelings, and how these are deeply intertwined with a broader context influenced by culture, society, and politics. Through extensive bibliographic and filmographic research, we seek to understand the viewer-work relationship and the tools used to evoke feelings of anguish, distress, and fear. We investigate various ways to provoke fear and how it is related to both individual and collective issues simultaneously, as well as to objective reality and the subjectivity of human beings. These dichotomies make fear a multidimensional feeling.

Keywords: cinema; horror; fear; culture; sociology.

Résumé: Cet article vise à comprendre la construction de la peur dans le genre cinématographique de l'horreur, en reconnaissant que les sentiments provoqués par ce genre sont influencés par le contexte historique et social. Compte tenu de la complexité du sentiment de peur, la question de départ "Qu'est-ce qui provoque la peur?" révèle la complexité de l'être humain, des sentiments des individus et de leur profonde relation avec un contexte plus large, influencé par la culture, le social et le politique. À travers une recherche bibliographique et filmographique approfondie, nous cherchons à comprendre la relation spectateur-œuvre et les outils utilisés pour susciter des sentiments d'angoisse, de détresse et de peur. Nous explorons différentes façons de provoquer la peur et comment elle est liée à la fois à des questions individuelles et collectives, ainsi qu'à la réalité objective et à la subjectivité humaine. Ces dichotomies font de la peur un sentiment multidimensionnel.

Mots-clés: cinéma; terreur; peur; culture; sociologie.

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo comprender la construcción del miedo en el género cinematográfico del terror, entendiendo que los sentimientos provocados por este género son influenciados por el contexto histórico-social. Comprendiendo que el sentimiento del miedo es bastante complejo, la pregunta de partida "¿Qué provoca el miedo?" nos muestra la complejidad del ser humano, de los sentimientos de los sujetos y como están profundamente relacionados con un contexto más amplio, influenciado por la cultura, por lo social y por lo político. A través de una extensa investigación bibliográfica y filmográfica, se buscó comprender la relación espectador-obra y las herramientas utilizadas para provocar sentimientos de angustia, aflicción y miedo. Se investiga diferentes formas de provocar el miedo y cómo él está relacionado con cuestiones individuales y colectivas simultáneamente, así como con cuestiones de la realidad objetiva y de la subjetividad del ser humano. Estas dicotomías hacen del miedo un sentimiento multidimensional.

Palabras-clave: cine; terror; miedo; cultura; sociología.

1. O que qualifica o terror como terror

O terror não começa no audiovisual, na verdade, o terror existe há muito tempo na literatura. Suas origens remontam a literatura gótica inglesa, ao *Scheuer-roman* alemão e ao *roman noir* francês (Carroll, 1999). O terror foi popularmente conhecido no audiovisual com o Expressionismo Alemão, movimento cinematográfico que começa no período pré Primeira Guerra Mundial em um contexto extremamente complexo da política alemã (Barros, 2015). A humanidade e o ser humano como indivíduo, desde muito tempo, procuram instigar seus instintos e, ao mesmo tempo, procuram representar seus medos e fraquezas através da arte. A definição de terror é alvo de debates. De certo, a função do terror é assustar porém com base em que? Quais elementos necessitam estar presentes em um filme para o mesmo ser classificado como terror? Levando em consideração a definição de Carroll (1999), Nickel (2010) define o terror da seguinte forma:

Noël Carroll define o terror como um gênero que representa monstros não naturais e ameaçadores (1990, 15-16, 27-29). De acordo com Carroll, o gênero joga com a aversão emocional característica do espectador à ideia de tais monstros como eles são representados em seus pensamentos. Para Carroll, os monstros são essencialmente fictícios, não algo com que se preocupar na vida real. O espectador sabe que elas não existem. Minha definição é mais ampla do que a de Carroll, pois permite o horror sem monstro específico e também permite monstros "realistas". Tentei, desta forma, responder à crítica de que a definição de Carroll é demasiado estreita, excluindo obras como *Psicose* e *O Iluminado*. Na minha opinião, ao contrário de Carroll, as ameaças que o horror apresenta nem sempre são fictícias, mas podem sangrar para o mundo real (Nickel, 2010: 14, tradução nossa).

Considerando que o terror está embasado em "monstros" (metafóricos ou não), o presente trabalho pretende abordar como tais monstros são construídos socialmente e historicamente, portanto, as obras presentes no gênero de terror estão sujeitas ao seu contexto social, histórico e cultural.

2. A forma que o medo no cinema de terror reflete o social e o espaço-tempo

Em todo tipo de forma artística encontramos expressões do cotidiano. A arte tem também como função retratar os sentimentos internos dos indivíduos e, conseqüentemente, do ambiente e da sociedade que os rodeia, trazendo o que há de mais profundo, mesmo que de forma não intencional. Podemos enxergar através da arte de uma sociedade sua formação, seus hábitos e, inclusive, seus medos. Não é nem um pouco diferente com o audiovisual, tampouco com o cinema de terror.

Quando pensamos no cinema contemporâneo, conseguimos encontrar questões que foram apenas trazidas à luz na sociedade moderna. Questões associadas às relações humanas, que, nos tempos atuais, com o constante avanço da tecnologia e a complexificação da

economia, são progressivamente moldadas à sociedade presente. Vale ressaltar que tal avanço tecnológico e econômico não se deu da mesma forma em todos os países globais. No audiovisual também se reflete a diferença econômica e social das nações. O que sentimos, queremos, desejamos está profundamente influenciado pelo nosso contexto político, social e histórico. Entre todos estes sentimentos, aspirações e desejos, um deles é profundamente evitado, embora seja um que reflete de forma intensa a sociedade em que se vive: O medo.

O que os filmes reflectem não são tanto credos explícitos, mas disposições psicológicas - aquelas camadas profundas da mentalidade colectiva que se estendem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. É claro que as revistas e os broadcasts, os bestsellers, os anúncios, as modas linguísticas e outros produtos sedimentares da vida cultural de um povo também fornecem informações valiosas sobre as atitudes predominantes e as tendências interiores generalizadas. Mas o ecrã excede estas fontes em termos de abrangência (Kracauer, 1947: 6, tradução nossa).

O sentimento de medo é um sentimento indesejado, porém, pode-se enxergar muitas coisas através dele. Assim, abordo especificamente o filme de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick: "The Blair Witch Project" (1999) e com o terror found footage. Found footage é um subgênero do terror, no qual os filmes possuem como objetivo parecer um documentário, sendo uma forma peculiar e simples de imersão no filme. Este subgênero encontra bastante sucesso no mundo globalizado, pois necessita contar com redes de informações onde as notícias são de rápida circulação. No âmbito técnico, este gênero se beneficia das câmeras amadoras, filmagens caseiras, diálogos simples e quotidianos. O found footage, em essência, é o oposto das grandes produções, que muitas vezes contam com as últimas tecnologias, CGI, grandes diretores e atores. A peculiaridade do subgênero encontra-se na simplicidade e no quotidiano, ao mesmo tempo que a fotografia não pode ser tratada da mesma forma que se trataria em um filme tradicional.

Utilizarei este exemplo do *found footage* para explicitar como sentimentos e, neste caso, o medo, estão profundamente relacionados com o social. Neste caso, o *found footage* para ser verossímil, necessita da premissa de que câmeras e o trabalho amador do audiovisual sejam possíveis no contexto vivido. Sem a possibilidade do *DIY*, do cinema amador e, principalmente, da acessibilidade às câmeras de filmagem, o sentimento que procura ser provocado pelo subgênero *found footage* não seria possível. O terror brinca com o que é possível de acontecer na realidade objetiva ao mesmo tempo que fala sobre a imprevisibilidade, mesmo de forma não literal, trazendo este elemento subjetivo, o qual é bastante necessário para a construção das narrativas do gênero. Até mesmo quando brinca com o absurdo, brinca de forma a relacionar com aspectos da vida real. Quando vamos a outro extremo do terror, por exemplo, o *body horror* (subgênero que, por vezes, mescla ficção científica, gore e terror) deparamo-nos com cenas absurdas de sangue, vísceras, órgãos, transformações

do corpo humano, porém, por mais absurdo que seja a forma que tais elementos são retratados, ainda existe um apelo pro que é humano, por mais não humano que pareça, ainda nos é familiar, seja esteticamente ou conceitualmente. No terror, os objetos de medo são não apenas visuais, mas simbólicos. As obras falam sobre o que é desconhecido para nós, baseando-se no que é próximo. Ao mesmo tempo que o próprio elemento de choque em si é definido culturalmente e socialmente:

Além disso, o que a maioria considera extremo (o que, em certa medida, se reflecte nas normas de censura) também muda com o tempo. O "extremismo" indica o que é inaceitável de acordo com os valores culturais, políticos e sociais do momento, e esses valores subjacentes não são estáticos (Jones, 2020: 43, tradução nossa).



Figura 1: Imagem do filme de The Blair Witch Project (1999) de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick
Fonte: Little White Lies



Figura 2: Imagem do filme Scanners (1981) de David Cronenberg

Fonte: Little White Lies

Continuando neste extremo do body horror, encontramos com o importante realizador David Cronenberg, figura essencial para compreender o subgênero *body horror* e importante para a história do cinema de terror. Em sua primeira obra de longa metragem, *Stereo* (1969), por mais que esteja mais próximo do gênero de ficção científica e não se encontre especificamente no subgênero *body horror* por não contar com a estética presente neste subgênero, já observa-se ideias que irão acompanhar o realizador ao longo de sua filmografia, entre elas, a abordagem de experimentos científicos nas suas obras. Em *Stereo* (1969), por mais absurdos que sejam os experimentos, que contam com questões relacionadas a erotismo e telepatia, pode-se analisar que os avanços científicos da época deixam dúvidas: qual é o limite da ciência? Até onde a ciência pode nos levar? No caso de Cronenberg, a familiaridade com o social está presente não nas questões literais, mas sim nos questionamentos da sociedade da época em que o diretor estava inserido.

Cronenberg mostra seres humanos cujos corpos são transformados por doença ou mutação num estado mais avançado, ainda que psicologicamente traumatizante. O corpo doente ou mutante torna-se um outro a temer, bem como uma metáfora de desejos secretos ou impulsos sociais. Em última análise, o corpo vinga-se do indivíduo, que muitas vezes se torna alienado e dolorosamente aprisionado no seu corpo. Os filmes de Cronenberg também mostram um apocalipse futuro provocado por uma tecnologia considerada evolutiva (Derry, 2009: 331, tradução nossa)

Socorri-me de dois subgêneros do terror, que utilizam técnicas estéticas e narrativas opostas, para ilustrar que, tanto de forma literal, quanto de forma não-litera, artística e conceitual, os medos trazidos pelo terror refletem o que está próximo do ser humano, ao mesmo tempo que se utilizam do imprevisível como fator de surpresa e choque. Novamente, existe um contraste entre a realidade objetiva e a subjetividade, entretanto ambas se encontram na experiência do terror. Em um extremo, o *found footage* beneficia-se do verossímil, do caseiro, do amador, de fotografias simples, em suma, do que possa transmitir ao telespectador imersão, no outro oposto, o body horror, que se aproveita do absurdo, do visceral, do exagero, de efeitos práticos e de computação gráfica (o que não significa necessariamente que possuiu um grande investimento para a sua realização). Ambos subgêneros que são parte do terror e procuram ocasionar medo, aversão, aflição e, no geral, sentimentos que são considerados negativos. E, quando me refiro a medo, não falo apenas de medo do sobrenatural, do que é de outro plano, mas medos referentes ao nosso contexto e ao nosso futuro como sociedade.

Nos filmes de terror modernos vê-se a utilização de novos recursos, e a utilização da tecnologia como instrumento para veicular o medo. Um exemplo disto é a forma como o subgênero de *desktop horror* e certa forma, sucessor do *found footage*) utiliza-se de telas, celulares avançados, computadores em geral para criar uma narrativa na qual estes elementos são fundamentais para a construção da história e, conseqüentemente, para gerar o terror. Este subgênero traz a imersão dos *found footage*, porém em uma roupagem mais moderna, onde muitas vezes a história do filme é contada através de telas que simulam um desktop, como se fosse o telespectador manejando o computador, portanto traz uma nova camada para a relação entre a obra e o público. Faz parte deste subgênero o filme *M.O.M Mothers of Monsters* (2020) de Tucia Lyman, no qual a narrativa é construída através de gravações presentes no computador. Os personagens e a história são construídos enquanto vê-se interações das gravações presentes no aparelho. Particularmente este aspecto tecnológico para a construção da narrativa também pode ser encontrado em filmes do início dos anos 2000, por exemplo, o filme *Pulse* (2001) de Kiyoshi Kurosawa, a trama começa com imagens de disquetes e cd's e ao longo do filme observa-se que a história está profundamente atrelada ao uso de computadores e de celulares antigos. Estes filmes demonstram que mesmo com tecnologias de épocas diferentes estas estão presentes nas obras e cumprem um papel fundamental na construção da história.

Todos nós somos agora produtores e consumidores de mídia, documentando, filmando e partilhando todos os momentos, significativos ou não. Alguns aceitam de bom grado a vigilância constante em busca de mais gostos, retweets e momentos fugazes de fama. Por sua vez, os filmes que exploram os lados mais sombrios desta nova prática cultural começaram a incorporar estas novas formas de media na sua forma, ilustrando como o próprio cinema sofreu uma transformação de um produto analógico para um meio digitalmente integrado (Hallam, 2020: 183, tradução nossa).

No filme de computador, existem camadas de elementos visuais, janelas sobre janelas de informação, imagens e interfaces. Ao apresentar a narrativa desta forma, estes filmes fornecem "um relato do que se sente ao viver no início do século XXI", capturando a corrida de afetos e intensidade que se segue quando se está imerso na interação entre a realidade e o seu registo (Hallam, 2020: 184, tradução nossa).

A obra de Lyman também reflete as questões de parentesco, que são abordadas de diferentes formas ao longo da história do cinema, visto que as relações familiares se modificam com o tempo, não só elas em si, mas também os assuntos adjacentes à família e a sua função social como instituição. Tradicionalmente, o papel da mãe em uma família é o de cuidadora, de provedora incondicional de afeto aos filhos. Porém, recentemente, os papéis familiares estão sendo mais avidamente questionados e os assuntos sobre o papel materno e as suas problemáticas são abordados de forma a compreender a complexidade do papel materno. Esta nova abordagem dos papéis familiares também é observada no cinema de terror, como é exemplificado pela obra de Lyman. Outro filme que aborda esta temática é *Hereditary* (2018) de Ari Aster, esta obra retrata questões geracionais, relacionadas com cultos, crenças, ao mesmo tempo que também fala sobre a relação complicada entre os membros da família e, principalmente, entre a mãe e o filho protagonistas da obra. Ambas produções colocam em jogo o papel de mãe em uma família, mostrando como o papel que as mães protagonistas dos filmes exercem é completamente diferente do papel materno esperado socialmente, assim como o papel do filho também é extremamente diferente. Nestes filmes, o conceito de família é levado ao outro extremo, falam sobre sentimentos considerados negativos dentro das dinâmicas familiares e completamente opostos ao dito "amor materno incondicional". A família é uma instituição culturalmente influenciada e um dos pilares da sociedade ocidental, porém, no filme *Kampon* (2023) de King Palisoc pode-se observar como é estruturada a família no contexto filipino. Palisoc explora as ansiedades, expectativas e frustrações que são enfrentadas quando procura-se construir uma família na sociedade filipina. Ao analisar *Kampon* (2023) deparamo-nos com duas importantes questões que nos interessam ao compreender o papel dos filmes de terror como instrumento de compreensão do social: O contexto cultural e a forma que as instituições funcionam dentro do mesmo.

Uma forma bastante ilustrativa de compreender os diversos contextos culturais e como estes influenciam as obras as quais estão inseridas nestes contextos são os movimentos cinematográficos que ocorrem em diferentes países. A *Greek Weird Wave*, movimento que surge em 2008, que está fortemente relacionada com o contexto político e econômico grego e tem como uma das figuras principais o realizador Yorgos Lanthimos. As obras geralmente possuem uma história e uma estética que trazem incômodos, possuindo visuais, formas de direção e de atuação não convencionais, fazendo parte também do conceito do movimento cinematográfico, que é profundamente influenciado por aspectos políticos. O "absurdismo", ou seja, o extremo do ilógico, do que não faz sentido, também está bastante presente: "Enquanto movimento, o absurdismo tenta formular um método de racionalização desses aspetos irracionais num mundo incerto" (Varmazi, 2019: 40).

A Estranha Onda Grega, também conhecida como Nova Onda Grega, surgiu quando a Grécia estava sob considerável pressão, durante um período de grave crise financeira. Os filmes da Onda, embora produzidos com muita dificuldade em uma época em que o financiamento estatal era mínimo ou inexistente devido a drásticos cortes orçamentários, mudaram o panorama cinematográfico do país e ganharam aclamação da crítica e prêmios em festivais internacionais de cinema (Varmazi, 2019: 40, tradução)

Este movimento grego está associado com a crise de 2008, pós Jogos Olímpicos de 2004 na Grécia, onde o país foi cenário de revoltas. Dentro desta temática, também está relacionado ao abuso de autoridade e a subversão a mesma, colocando em pauta também a instituição família, que é bastante valorizada no contexto grego e, muitas vezes utilizada metaforicamente nos filmes. Varmazi (2019:43) afirma: “For example, in *Dogtooth*, *Homeland* and *Miss Violence* the family’s dysfunction is seen as a breeding ground for violence, distortion, oppression and morbidity”.

A questão da família desempenha um papel simbólico em muitos dos filmes da Onda. A família sempre foi um elemento fundamental da sociedade grega, por isso não surpreende que seja disputada e abordada em termos de renegociação ou ruptura. A família torna-se uma forma de examinar e criticar o sistema, um sistema enganador, desleal e sem sentido. (Varmazi, 2019: 43, tradução nossa)

Nenhum dos filmes fala abertamente sobre a crise ou aborda a questão diretamente, mas todos os filmes lidam com a crise financeira grega de forma privada e indireta. Quando se olha para o corpus completo de filmes, parece que a crise financeira é uma onda subterrânea silenciosa que os atravessa sem nunca ser destacada. (Varmazi, 2019: 45, tradução nossa)



Figura 3: Imagem do filme *Dogtooth* (2009) de Yorgos Lanthimos
Fonte: IMDb

Outro movimento cinematográfico relacionado com questões sócio-políticas é o *New French Extremity*, movimento francês que surgiu na virada do milênio, o qual apela para um horror totalmente visceral e transgressor, não apenas em visuais, mas também nas histórias, as quais são geralmente muito trágicas e chocantes ao telespectador. Este movimento também surge em um importante contexto político francês, e procura explicitar a violência existente no passado do país, fazendo do brutalismo e do extremismo ferramentas para simbologias. Os filmes cobrem temas como violência extrema, violação sexual, entre outros tópicos disruptivos e chocantes. As obras não defendem a violência, mas sim afirmam que a mesma existe no mundo e existiu na história francesa. Estes tipos de filmes que são bastante gráficos e retratam contextos de violência extrema são geradores de intensos debates.

Os filmes de *New French Extremity* são surpreendentes, inesquecíveis, perturbadores e profundamente franceses. Não são filmes violentos, mas sim filmes sobre a violência e seu impacto maior no mundo. São filmes sobre a França, não os filmes kitsch emblemáticos da visão que a França tentou criar de si mesma para manter a sua estatura para o resto do mundo, mas sim uma visão honesta dos problemas e da agitação que existem em França desde a sua criação. A Nova Extremidade Francesa é extrema porque balança o pêndulo em violenta oposição à França que representa ideais, mas não a realidade. Os filmes de *New French Extremity* lidam com a realidade aterrorizante do passado histórico atual e esquecido da França, desafiando o país e o público de todo o mundo a despertar de um sono profundo e compartilhado (West, 2016: 6, tradução nossa).

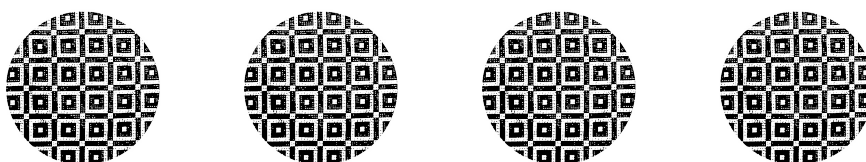
Saindo do tema dos movimentos cinematográficos de regiões específicas, um outro movimento cinematográfico que exemplifica a representação de questões sociais em suas obras é o chamado "Terror Social" (junção do gênero com crítica social), popularizado pelo diretor afro-americano Jordan Peele. Peele traz em suas obras medos de populações minoritárias, e, no seu caso, a representação do racismo através do terror. O diretor usufrui de analogias e do sentimento de medo para falar sobre a vivência da população negra em uma sociedade racista, vivência esta que é invisibilizada por camadas dominantes e incompreendida pela branquitude. O rapper mineiro Djonga menciona a forma que as obras de Peele falam sobre uma realidade próxima ao rapper. Na música *Hat Trick* do álbum "Ladrão" de 2019, Djonga fala sobre a experiência de ser um homem negro periférico ascendendo em sua carreira e obtendo sucesso. A música toca em pontos relacionados ao racismo que o rapper foi vítima e às dificuldades que enfrentou no seu cotidiano ao longo de sua vida. Além da referência à Peele, Djonga também faz referência ao importante filme brasileiro do diretor Glauber Rocha "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964). Estes pontos de interseção entre dois tipos de arte, música e audiovisual, demonstram perfeitamente como a arte reflete a sociedade em que estão inseridas, ao mesmo tempo que a própria diversidade e pluralidade da arte também é fruto da multiplicidade de contextos sociais.

"Eu fiz geral enxergar em 3D
Deus, o diabo e Djonga, pô
Bitch, please, não rouba minha onda, ô
Que os mesmo 90 minutos
Não te faz suar igual quem joga e tem raça, hahaha
Da terra onde nada vira, um mano do nada vira
A maior referência de um jogo onde saber quem joga mais
Vale mais do que pôr comida no prato
Dinheiro é bom
Melhor ainda é se orgulhar de como tu conquistou ele (É)
Aquelas coisas, né, o que se aprende no caminho importa mais do que a
chegada
Isso te faz seguir real, igual um filme de terror na direção de Jordan Peele
Aquelas coisa, né, quem vai com muita sede ao pote, tá sempre queimando
largada
É pra nós ter autonomia, não compre corrente, abra um negócio
Parece que eu tô tirando, mas na real tô te chamando pra ser sócio
Pensa bem, tira seus irmão da lama, sua coroa larga o trampo
Ou tu vai ser mais um preto que passou a vida em branco?" (Djonga, Hat
Trick, 2019).

Na mesma linha de obras que procuram explorar as temáticas sociais relacionadas a grupos minoritários, existem filmes que retratam a vivência feminina, falam sobre o tornar-se mulher dentro de uma sociedade machista e patriarcal. Estes filmes utilizam metáforas e cenários macabros para abordar os rituais femininos e as dificuldades presentes na vida das mulheres. Tanto neste caso, quanto no caso do *Terror Social*, as obras procuram retratar a experiência de fazer parte de um grupo que sofre opressão dentro da sociedade.

No contexto do horror real da opressão e abuso sexual – fortemente amplificado pelo movimento #MeToo em curso – filmes de terror contemporâneos, como *Teeth*, *Contracted*, *It Follows* e *Raw*, utilizam a monstruosidade para articular medos universais sobre a experiência feminina e o lugar atual da mulher no mundo (Falvey, 2020: 219, tradução nossa).

Um filme não necessita fazer parte de um movimento para refletir a sua época e seu contexto sócio-histórico. Símbolos que representam contextos históricos, culturais, políticos e sociais estão presentes de diversas formas no audiovisual, inclusive de forma não intencional.



3. O medo, a aversão e o incômodo

As histórias de terror possuem diferentes aspectos e fundamentos narrativos para gerar o medo. O terror está profundamente associado com o sobrenatural, principalmente por ser algo que não se tem conhecimento, portanto, imprevisível, fora do contato humano, do conhecimento palpável, assim como também está associado com monstros, frutos de histórias que são contadas por gerações. Porém o sobrenatural e o monstruoso não são os únicos temas que deixam dúvidas e sujeitos a imprevisibilidades, outro tema associado ao terror é o psicológico, em obras nas quais este é o ponto central, muitas vezes fala-se sobre transtornos mentais como sociopatia, psicopatia, o impacto da violência (tanto física quanto sistêmica) na vida cotidiana, etc. Diversas obras de terror falam não sobre o sobrenatural, monstruoso, sobre o de outro mundo, mas sobre violência e crimes impactantes. As dúvidas sobre vida após a morte, sobre o objetivo da vida, sobre a existência de um outro plano desconhecido geram incômodo, ao mesmo tempo que a mente humana e a sua capacidade para além daquilo que tem-se conhecimento também é objeto de questionamentos. O que é misterioso para a mente humana é objeto de medo e de incômodo. Sobre a natureza do medo, França (2011) afirma:

O medo é uma das emoções mais intensas experimentadas pelo homem. Ligado aos nossos instintos de sobrevivência, é normalmente tomado como uma sensação dolorosa. Porém, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções produzidas por objetos estéticos (França, 2011: 1).

Existe uma simbologia no medo, no que nos é repulsivo. Medo é um sentimento que evitamos comumente, é instintivo evitá-lo, ao mesmo tempo que é um sinal de alerta, essencial para a sobrevivência do ser humano ao longo da sua história. O medo não é apenas ao fantástico, mas também ao que nos é próximo, medo dos erros que enfrentamos como humanidade, medo também ao que evitamos nos conectar como indivíduos e, no final de tudo, medo da morte (social e coletiva ou biológica e individual).

Sigmund FREUD (1996. p. 93), em “O mal-estar na civilização”, já enumerava três possíveis fontes do sofrimento e, por extensão, do medo, no ser humano: nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução; o mundo externo, que pode voltar-se contra nós, com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e as ações e atitudes dos outros homens. Por detrás da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes do medo, sejam de causas que se julgam naturais ou sobrenaturais, e do papel que aquilo que nos é desconhecido exerce na produção do medo, há uma ideia unificadora: a da morte, como culminância de todos os medos. (...) Edmund BURKE (1990) entendia que a preponderância das paixões relacionadas aos nossos instintos de autopreservação devia-se ao fato óbvio de que, para o desempenho de qualquer uma de nossas atividades, é fundamental estarmos vivos e saudáveis. Qualquer coisa que ponha em risco nossa vida ou nossa saúde nos afeta de modo intenso. O risco da interrupção da vida é,

pois, a ameaça derradeira ao nosso ser. Chegamos assim à idéia de medo artístico. Dada a intensidade das sensações relacionadas à morte, a percepção da dor ou do perigo, quando o indivíduo não está realmente em uma situação de perigo ou de dor, consistiria na matriz ideal para experiências estéticas intensas como a do sublime (França, 2011: 2).

4. O terror e a pandemia COVID-19

O medo dentro do contexto pandêmico refere-se principalmente a um medo coletivo, não relacionado apenas aos fatores diretamente ligados à epidemia ou à doença, mas sim as suas consequências na humanidade. Dentro disso estão diversos medos, medo da solidão, do futuro dos seres humanos, existe o medo da morte biológica (relacionada com o indivíduo), da morte social (relacionada com o coletivo), da morte da humanidade como a conhecemos. No contexto pandêmico lidamos com muitas questões internas que foram experienciadas coletivamente. Deparamo-nos com uma nova realidade desconhecida, ao mesmo tempo que já havia sido vista na história da humanidade (por exemplo, a peste negra, a gripe espanhola e entre outras epidemias). Acreditava-se que estas epidemias que exterminaram milhões de indivíduos estavam no passado da humanidade, a sociedade atual possui um enorme avanço tecnológico e científico comparado àqueles períodos, portanto, este tipo de tragédias tratava-se de uma realidade distante, a qual já fora vivida. Não tínhamos certezas do que poderia acontecer, estávamos à mercê de incertezas da ciência, do governo, e de autoridades responsáveis, enquanto estávamos ainda entendendo a pandemia que nos cercava e lidando com um constante luto.

Dentro deste contexto totalmente desesperador, nossos medos foram ressignificados, novos medos surgiram e novas formas de transmissão de tais medos. Estando a maior parte do tempo em casa, obrigatoriamente, nossos meios de comunicação se limitavam basicamente ao online, a solidão nos consumia ao mesmo tempo que procurávamos refúgio nas pequenas e singelas interações limitadas a chamadas de vídeo e redes sociais. Nesta dinâmica baseada em interações virtuais, a forma de se consumir informação e arte também foram alterados, impossibilitados de sair, ir ao cinema, nos informar em nossa comunidade de forma presencial, as telas foram nosso instrumento para a nova maneira de viver, vimo-nos em um contexto que nos era familiar apenas em filmes distópicos e livros de história.

Embora o interesse duradouro pelo terror talvez não seja notável isoladamente (o gênero é popular desde o início do próprio cinema, e por ainda mais tempo se olharmos para seus antecedentes na arte, literatura e mitologia), os desenvolvimentos recentes no cinema de terror são mais do que dignos de atenção, pois são marcados por mudanças nos gostos, paradigmas da indústria e práticas de distribuição que exigem novas perspectivas (Falvey, Hickinbottom & Wroot, 2020: 1, tradução nossa).

Existem diversas histórias as quais possuem seu argumento baseado em pandemias, e, muitas vezes, as doenças tratadas nas obras são repletas de exageros e metáforas. O realizador David Cronenberg têm em sua filmografia a obra *Rabid* (1977), filme que foi realizado ainda no início da carreira do diretor. A história trata sobre a personagem Rose, interpretada por Marilyn Chambers, que sofre um acidente de moto e, no hospital, o doutor Dan Keloid, interpretado por Howard Ryshpan, decide performar uma cirurgia experimental, na qual utiliza tecidos neutros que se adaptariam ao organismo, para curar a paciente. Após acordar do coma, Rose fere um dos personagens com um elemento perfurante que cresceu embaixo de sua axila, após isto, este mesmo personagem adquire uma espécie de raiva. A história ronda em torno desta epidemia de “um novo tipo de raiva” ocasionada primeiramente pelos ataques de Rose e, depois, a epidemia se alastra de forma exponencial.

No filme pode-se observar as movimentações políticas e sanitárias que envolvem a epidemia deste novo tipo de raiva, relacionadas a vacinas e isolamento social. Uma cena bastante marcante para quem assiste o filme após a pandemia do Covid-19 é a de um programa jornalístico onde o jornalista informa que será fornecido um comprovante de vacina para todos aqueles que receberam a vacina contra a raiva e que a população está sendo orientada a não sair de casa. Em outra cena, são mostradas autoridades impedindo a passagem de pessoas sem tal comprovante. Esta cena remete bastante ao que acontecia durante a Covid-19, a necessidade das vacinas e do isolamento social para o controle da pandemia e do vírus.

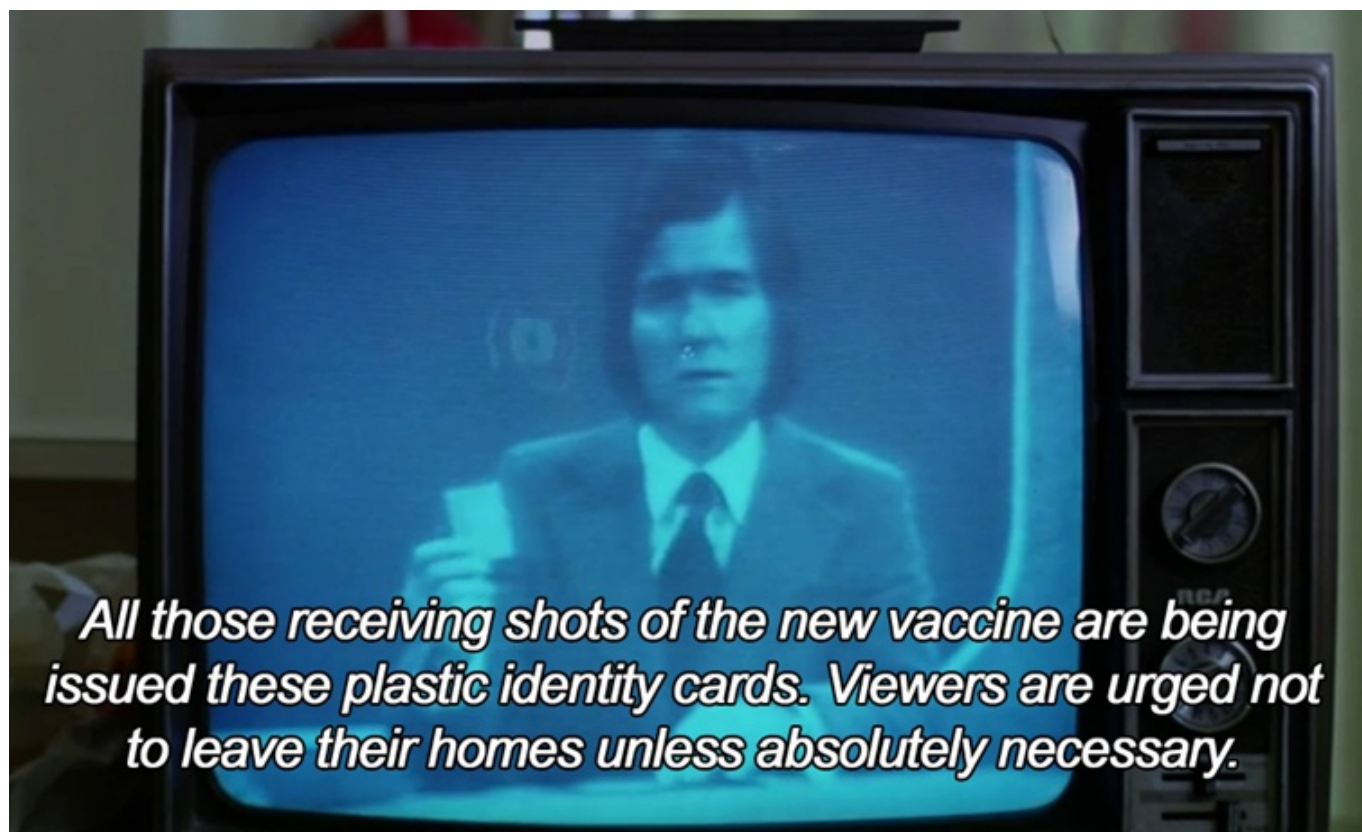


Figura 4: Imagem do filme *Rabid* (1977) de David Cronenberg

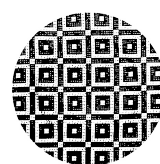
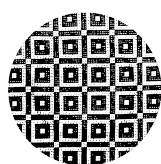
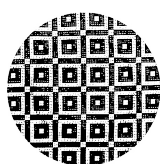
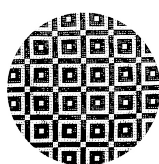
Fonte: Twitter.



Figura 5: Imagem do filme *Rabid* (1977) de David Cronenberg

Fonte: Rotten Tomatoes

Em contrapartida, 43 anos após o lançamento de *Rabid* (1977), o realizador Rob Savage explora o cenário pandêmico como elemento para provocar o medo. Duas de suas principais obras tratam a vida no período da pandemia: *Host* (2020) e *Dashcam* (2021). Ambas obras exploram a vida durante a Covid-19 e foram lançadas neste período, ou seja, possuem uma forma muito peculiar de se conectar com o telespectador. Isolados, em casa, conectados através de telas e esperando ansiosamente novas notícias (boas ou ruins), as obras de Rob Savage exploram este elemento contextual para gerar um sentimento de angústia no público. Este contexto aflitivo relaciona-se com o contexto dos filmes, dando uma nova dimensão à relação filme-telespectador. Por *Host* (2020) ser um desktop horror, são utilizadas ferramentas que simulam um desktop como forma de estabelecer maior proximidade nesta relação. Neste caso, não é apenas a forma de filmagem do filme (que, novamente, assemelha-se aos *found footage*) que aproxima e ocasiona medo no público, mas também o fato de a vida real e o filme partilharem do mesmo contexto pandêmico que, por si só, já é sensível e intenso.



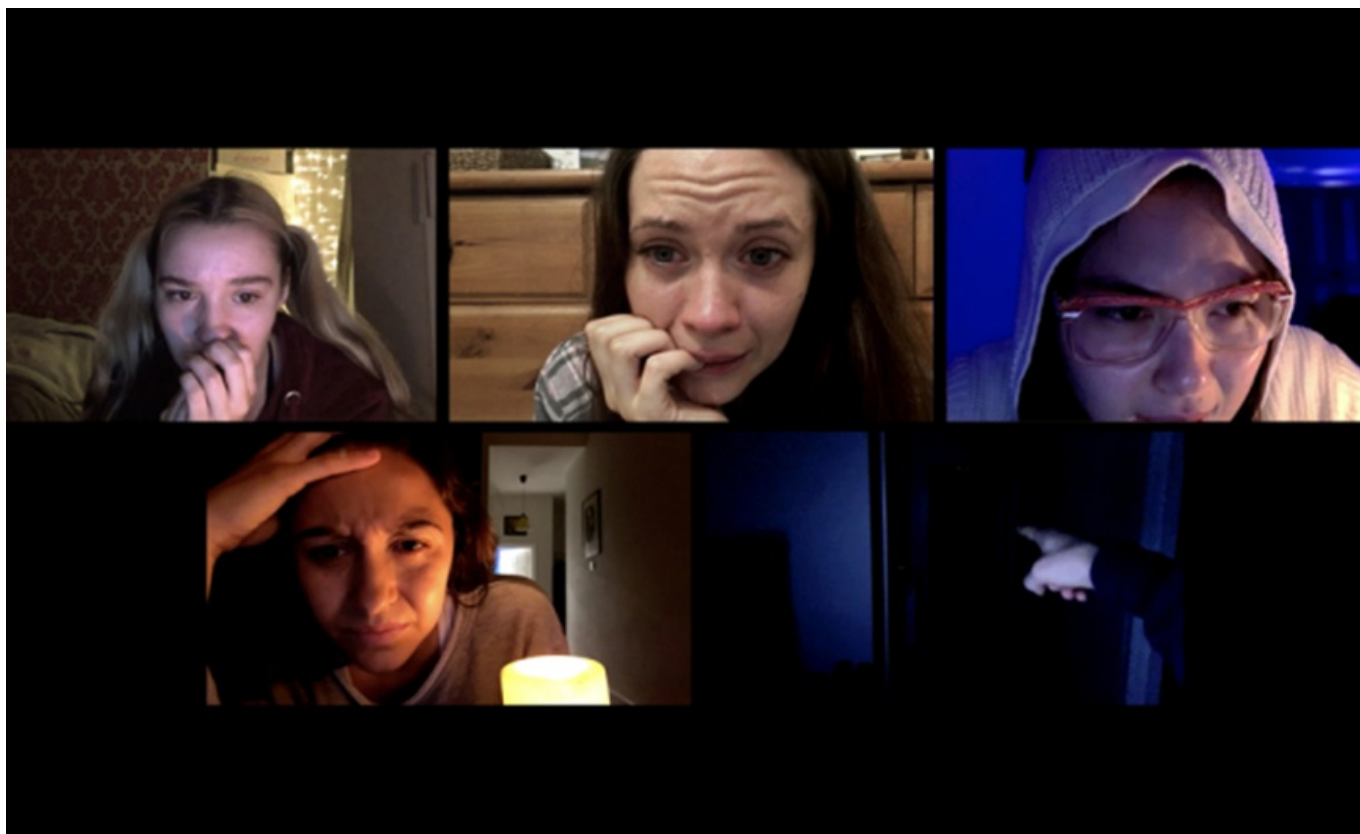


Figura 6: Imagem do filme *Host* (2020) de Rob Savage

Fonte: IMDb.

5. Conclusões e pistas futuras

A arte é um tema bastante complexo, desde os questionamentos do que é considerado arte, sua formação, seu mercado e público, entre outros aspectos. O seu desenvolvimento é igualmente complexo, visto que a arte é uma forma crua de expor questões internas dos indivíduos. O tema trabalhado neste artigo possui possibilidade para diversas ramificações, existem ainda muitos momentos marcantes, filmes e realizadores do cinema de terror que não foram mencionados neste trabalho. Em um momento futuro, pretendo trabalhar especificamente o cinema de terror na América Latina, de forma a compreender os contextos sócio-culturais, políticos e entender as angústias que permeiam a população terceiro-mundista. Procurarei analisar lendas, folclores relacionados aos monstros e símbolos construídos e temidos no continente. O audiovisual e a história sócio-política da América Latina estão profundamente conectados. Outro assunto que também gostaria de investigar são os processos metodológicos e as técnicas para estudar o cinema de terror, visto que, chegando a um extremo, pode tornar-se um tópico bastante sensível, principalmente quando se fala de filmes considerados mais violentos e que muitas vezes se encontram censurados ou até mesmo banidos em certas regiões. Estudar o cinema de terror pode parecer bastante limitado, porém, é uma área sociológica que está em ascensão e bastante importante para a sociologia do audiovisual e da arte.

Em seu ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, Jeffrey Jerome COHEN (2000. p. 25) postula que seria possível ler culturas a partir dos monstros que elas engendram. Fiel a uma compreensão do mundo contemporâneo que renuncia à utopia de teorias unificadoras, o ensaísta propõe fragmentos epistemológicos para uma teoria da teratologia, que funcionam como caminhos de análise para a compreensão dos sentidos das monstruosidades na literatura do medo. (...) Para o ensaísta, todo monstro seria um constructo, em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar. Recuperando sentidos através da etimologia da palavra – como o ser ou o objeto “que revela”, “que adverte” – monstrum Cohen propõe que se entenda a monstruosidade como “um glifo em busca de um hierofante (IBID. p. 25).” (França, 2011: 5).

O debate sobre o sentimento de medo, das representações presentes na arte e inclusive os limites da mesma, devem ser continuados e abordados. O audiovisual não pode ser subestimado pela sociologia. Tal qual Cohen acredita nos monstros como uma representação social, resta-nos questionar, como sociólogos e sujeitos sociais, quais os monstros somos responsáveis por criar em nossa sociedade, os monstros frutos daquilo que nos é imposto, o porquê de tais monstros e quais os possíveis monstros que ainda nascerão.

Referências Bibliográficas

- Barros, Maria José Genuíno (2015). *Cinema de horror e sociedade: found footage e medos modernos*. Rio de Janeiro: Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ.
- Bourdieu, Pierre (1992). *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Carreiro, Rodrigo (2013). A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. *Revista Significação*, 40(40), 224-244.
- Derry, Charles (2009). David Cronenberg. In: Derry, Charles (Ed.). *Dark dreams 2.0: a psychological history of the modern horror film from 1950s to the 21st century* (pp.330-342). Jefferson: McFarland.
- Falvey, Eddie (2021). Revisiting the Female Monster: Sex and Monstrosity in Contemporary Body Horror. In Falvey, Eddie; Hickinbottom, Joe & Wroot, Jonathan (Eds.). *New Blood: Critical approaches to contemporary horror* (pp.203-223). Wales: University of Wales Press.
- França, Júlio (2011). As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: *XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*. Curitiba: UFPR.
- Hallam, Lindsay (2020). Digital Witness: Found footage and desktop horror as post-cinematic experience. In Falvey, Eddie; Hickinbottom, Joe & Wroot, Jonathan (Eds.). *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror* (pp.183-199). Wales: University of Wales Press.
- Jones, Steve (2021). Hardcore Horror: Challenging the discourses of ‘extremity’. In Falvey, Eddie; Hickinbottom, Joe & Wroot, Jonathan (Eds.) *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror* (pp.35-51). Wales: University of Wales Press

- Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Nickel, Philip J. (2010). Horror and the idea of everyday life. In Fahy, Thomas (Ed.). *The philosophy of horror* (pp.14-32). Kentucky: University Press of Kentucky.
- Pinto, Núria (2019). O hat-trick de Djonga: Ladrão é o mais recente trabalho do rapper brasileiro. *Rimas e Batidas*. [Consult. a 14.03.2024]. Disponível em <https://www.rimasebatidas.pt/o-hat-trick-de-djonga-ladrao-e-o-mais-recente-trabalho-do-rapper-brasileiro/>
- Varmazi, Eleni (2019). The weirdness of contemporary Greek cinema. *Film International*, 17(1), 40-49.
- West, Alexandra (2016). *Films of the new French extremity: Visceral horror and national identity*. USA, Jefferson: McFarland.

Daniela Covarrubias

Estudante da Licenciatura em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Portugal. Colaboradora de várias iniciativas culturais e cívicas da cidade. Os interesses de Daniela incluem os estudos de cinema, os estudos culturais, os estudos feministas, os movimentos sociais e a música. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto, Portugal. Email: danielacovarrubiasvenero@gmail.com. ORCID: 0009-0002-2269-750X.

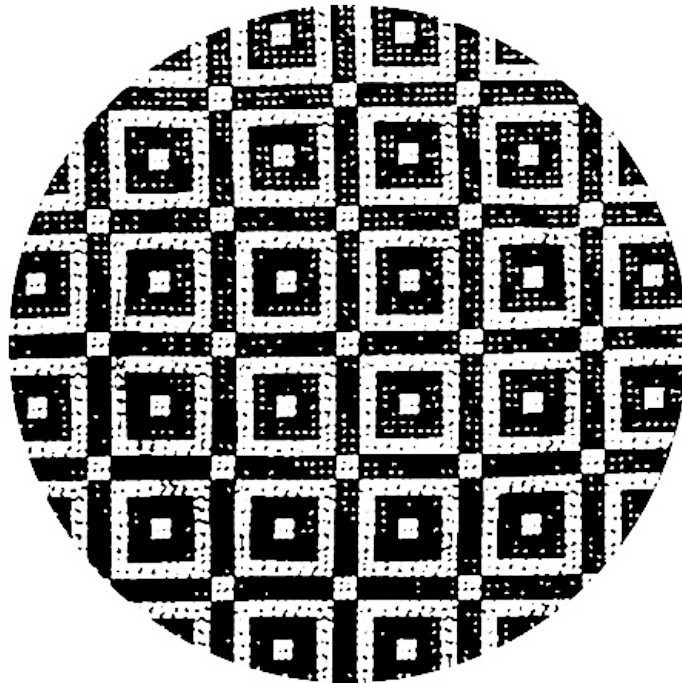
Receção: 10-05-2023

Aprovação: 20-12-2023

Citação:

Covarrubias, Daniela (2023). A vida através de sangue, de vísceras e de sustos: o medo e a forma como o cinema de terror reflete o social. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 94-111. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3a6

REGISTOS DE PESQUISA





HISTÓRIA ORAL E ENTREVISTAS NO ESTUDO DAS ARTES – ANÁLISE DE APLICAÇÃO AO ESTUDO DE JORGE LIMA BARRETO

ORAL HISTORY AND INTERVIEWS IN THE STUDY OF THE ARTS – APPLICATION ANALYSIS FOR THE STUDY OF JORGE LIMA BARRETO

HISTOIRE ORALE ET INTERVIEWS DANS L'ÉTUDE DES ARTS – ANALYSE D'APPLICATION À L'ÉTUDE DE JORGE LIMA BARRETO

HISTORIA ORAL Y ENTREVISTAS EN EL ESTUDIO DE LAS ARTES – ANÁLISIS DE APLICACIÓN AL ESTUDIO DE JORGE LIMA BARRETO

André Quaresma

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

Resumo: Existe uma natureza híbrida que envolve a produção artística do objeto de estudo Jorge Lima Barreto e dos seus processos composicionais, intrincados noutras formas de manifestação artística; e uma contemporaneidade dos intervenientes nos acontecimentos investigados, ficando clara a necessidade do recurso a metodologias de história oral como a entrevista. Partindo do capítulo *Oral History Interviews in Contemporary Art: Artistic and Scientific Methods* de Sibylle Omlin, da publicação *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, pretende-se analisar a aplicação e disponibilização das entrevistas, que serão feitas para tornar a produção decorrente da investigação, esteticamente coerente com a multidisciplinaridade da temática estudada. Para assim atingir um produto final com preocupações não só científicas, mas também estéticas e conceptuais.

Palavras-chave: história oral; metodologias artísticas e científicas; Jorge Lima Barreto.

Abstract: There is a hybrid nature that involves the artistic production of the object of study Jorge Lima Barreto and his compositional processes, intricate in other forms of artistic expression; and a contemporaneity of the intervenients in the investigated events, making clear the need to resort to oral history methodologies such as the interview. Starting from the chapter *Oral History Interviews in Contemporary Art: Artistic and Scientific Methods* by Sibylle Omlin, from the publication *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, it is intended to analyze the application and delivery of the interviews, that will be made to make the production resulting from the investigation, aesthetically coherent with the multidisciplinary of the subject studied. In order to achieve a final product with not only scientific concerns, but also aesthetic and conceptual ones.

Keywords: oral history; artistic and scientific methods; Jorge Lima Barreto.

Résumé: Il y a une nature hybride qui implique la production artistique de l'objet d'étude Jorge Lima Barreto et ses processus de composition, mélangé avec dans d'autres formes d'expression artistique ; et une contemporanéité des intervenants dans les événements enquêtés, Rendant claire la nécessité de recourir à des méthodologies d'histoire orale telles que l'entretien. Extrait du chapitre *Oral History Interviews in Contemporary Art: Artistic and Scientific Methods* de Sibylle Omlin, de la publication *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, il est prévu d'analyser l'application et la disponibilité des entretiens, qui seront réalisés pour rendre la production issue de l'investigation, esthétiquement cohérente avec la multidisciplinarité du sujet examiné. Afin de parvenir à un produit final avec des préoccupations non seulement scientifiques, mais aussi esthétiques et conceptuelles.

Mots-clés: histoire oral; méthodologies artistiques et scientifiques; Jorge Lima Barreto

Resumen: Hay un carácter híbrido que involucra la producción artística del objeto de estudio Jorge Lima Barreto y sus procesos compositivos, intrincados en otras formas de expresión artística; y una contemporaneidad de los intervinientes en los hechos investigados, dejando clara la necesidad de recurrir a metodologías de historia oral como la entrevista. A partir del capítulo *Oral History Interviews in Contemporary Art: Artistic and Scientific Methods* de Sibylle Omlin, de la publicación *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, se pretende analizar la aplicación y disponibilidad de las entrevistas, que se realizarán para realizar la producción. resultantes de la investigación, estéticamente acordes con la multidisciplinariedad del tema estudiado. Con el fin de lograr un producto final con inquietudes no solo científicas, sino también estéticas y conceptuales.

Palabras-clave: historia oral; metodologías artísticas y científicas; Jorge Lima Barreto.

1. Retrospectiva – O caso de estudo de Jorge Lima Barreto

Quando os objetos de estudo são contemporâneos existe um, quase instintivo, reflexo de recorrer aos intervenientes disponíveis; a convicção será que, estando eles presentes, serão a mais das fidedignas fontes dos acontecimentos. Num processo de catalogação e arquivamento de materiais pertencentes a determinado contexto, o privilégio do acesso a tais fontes permite muitas vezes perceber o relacionamento entre materiais e/ou atores que de outra forma permaneceria incógnito. Há na banalidade da pergunta uma poderosa ferramenta que nos permite saciar aquela que será uma das nossas mais caracterizadoras facetas, a curiosidade.

O caso do estudo de um criador como Jorge Lima Barreto apresenta essas características de contemporaneidade, o objeto de estudo tem uma cronologia e uma geografia suficientemente definida para encontrarmos testemunhas das suas ações disponíveis para um contributo. O trabalho no espólio de Jorge Lima Barreto, doado em 2018 à Universidade de Coimbra, começou com a necessária organização temporal e temática de forma a proceder ao devido arquivo; tendo sido nesse processo que se definiu, com base no material identificado, o âmbito da primeira análise ao espólio (a primeira fase criativa de Lima Barreto – até 1980). Após definição de escopo o material foi relacionado de forma a criar uma linha temporal e um relato histórico sobre o percurso de Lima Barreto nessa linha temporal. Para que tal fosse possível, foi necessário confrontar as fontes do espólio com outras fontes: académicas e não académicas, artigos, entrevistas, vídeos, etc. e nesta época de plataformas de informação os testemunhos são frequentemente espontâneos, feitos pelos próprios artistas, nos seus perfis de redes sociais. Após todo este processo já será possível ter um conjunto de episódios mas poderá ainda não se ter uma história, é necessário que os episódios se liguem e façam sentido, que as dúvidas e contradições sejam esclarecidas; é preciso distinguir convicções e sentimentos particulares dos coletivos e para isso é necessário ter diferentes relatos do mesmo acontecimento – entrevistar o Rui Reininho, músico que colaborou com Jorge Lima Barreto durante a cronologia definida como âmbito, foi algo que repetidamente se apresentou como resposta às dúvidas que se revelavam mais desafiantes. É importante sublinhar que este processo foi feito durante a pandemia numa altura em que as deslocações, quando eram possíveis não eram aconselhadas, o que obrigou a contactos remotos.

A entrevista a Rui Reininho, feita por telefone, partiu de um conjunto de dúvidas relativas a acontecimentos específicos, propósito de algum do material do acervo e questões teóricas e técnicas relacionadas com o processo de criação artística – musical e performativa. Apesar de haver um grande grau de certeza acerca de conclusões tiradas com base no trabalho de pesquisa, a colocação de tais conclusões sob a forma de perguntas aos intervenientes solidifica o argumento e a própria relação de informação concluída da análise – a justificação dada por uma pessoa envolvida consolida o relato proposto. A entrevista ofereceu, no entanto, muito mais valor que apenas as respostas às dúvidas, o entrevistado assumiu o seu papel com a naturalidade do artista performativo (que o é). Rui Reininho assumiu-se como ele próprio, *personagem* secundária da história que eu queria contar, e por cada pergunta feita devolvia não só a resposta como o contexto, as situações proporcionadas e os

sentimentos envolvidos, como que se lembrando melancolicamente a sua participação ao lado do “herói” Lima Barreto, na visão real, turva e insuflada da sua própria memória. A entrevista durou uma hora e doze minutos e conseqüentemente a transcrição foi bastante trabalhosa, apesar disso, o valor histórico e artístico do áudio continua avassaladoramente superior o que, na época do digital e da comunicação por vídeo, leva à questão se o esforço e sobretudo a perda de informação da transcrição (que não retém entoações, desabafos, com rigor podem-se assinalar suspiros e risos mas não só é raro como a nota “riso” é demasiado abstrata) ainda justificam a transcrição. Ainda assim, o processo de transcrição facilitou a compreensão dos vários devaneios com que Reininho respondia às questões – acrescentou a necessidade de voltar a olhar para o espólio e outro material já analisado e ajudou a acrescentar mais detalhe à informação já apurada. No seguimento desta entrevista e tendo em conta que havia a vontade de colocar questões a outros intervenientes foi necessária uma decisão de gestão. O tempo de transcrição das entrevistas futuras corria o risco de ser grande demais para o disponível (e pretendido) na primeira fase do estúdio do espólio. Apesar de se ter o formato entrevista como um (boa) inevitabilidade no futuro, nesta primeira fase pretendia-se criar algo que pudesse servir de base para esse futuro, fortemente sustentada no material do acervo e com preocupações musicológicas, estéticas e composicionais – a faceta mais relevante de Jorge Lima Barreto é a do compositor (Guerra, 2016). A necessidade de aceder a relatos de intervenientes tinha como objetivo confirmar e validar o relato proposto, e assim, foi decidido colocar as questões em formato de email para os restantes contactos, o que apesar de fugir à oralidade em análise apresentou algumas diferenças na abordagem às perguntas sobre as quais vale a pena refletir.

Luis Lima Barreto, ator e irmão de Jorge, respondeu às questões colocadas (e idealizadas para terem cada uma a sua resposta) com um texto de uma raridade notável onde relata de uma forma quase que autobiográfica a infância em comum dos dois irmãos, rico em adjetivos, curiosidades e respostas a muitas dúvidas. O texto não precisa de contexto e tem qualidade literária (artística) para ser apresentado de forma isolada. Já o performer Manoel Barbosa, na prática, respondeu da forma espectável do ponto de vista técnico – uma resposta por pergunta – menos espectável foi o conteúdo das respostas em si. Manoel Barbosa conhece Jorge Lima Barreto já no fim da década de 1970, ou seja, não é testemunha de grande parte do período analisado; no entanto Barbosa existia, no mesmo país e nos mesmos meios das expressões artísticas – a realidade vivida pelo performer seria assim uma perspectiva bastante relevante da de Lima Barreto. As respostas responderam à expectativa, apresentaram uma realidade paralela à de Jorge, com sortes diferentes, mas um destino alinhado – as artes híbridas. O que Barbosa acrescentou foi a relevância do seu impacto no trabalho de Jorge Lima Barreto, ao identificar aspetos da vida pessoal como alinhamentos políticos e filosóficos e aspetos da vida profissional como as colaborações que tiveram ao longo de toda a vida. Este novo material, que maioritariamente fugia ao âmbito definido, permitiu um mapeamento desta colaboração e a identificação da importância transdisciplinar de, quer Jorge Lima Barreto, quer Manoel Barbosa nas artes contemporâneas portuguesas. Outros exemplos merecem algumas notas, Carlos “Zíngaro” pelo rigor das suas respostas passa uma sensação de propriedade sobre o que está a dizer que dificilmente alguém se atreverá a pôr em causa e Vitor Rua consegue com uma naturalidade telegráfica dar informações preciosas que provavelmente mais ninguém conseguiria dar.

Apesar da amostra não ser suficiente para análises de grande relevância, algumas ideias ficaram claras nos contactos efetuados, desde logo a riqueza da comunicação oral não é facilmente registável em palavras, existe muito mais informação na voz e na imagem do que no discurso transcrito. Todos os contactos foram feitos com o objetivo de esclarecer dúvidas concretas, no entanto foi comum estas interações gerarem outras questões e a necessidade de voltar a outros contactos posteriormente. Talvez por todos os envolvidos estarem de alguma forma relacionados com o mundo das artes é comum o entrevistado assumir a *personagem* e a entrevista tornar-se numa espécie de espetáculo performativo entre o entrevistador (que procura esclarecimentos) e o entrevistado (que projeta o motivo que acha mais adequado à situação). Devido a isto para além do valor do ponto de vista de registo histórico que as entrevistas acrescentam, há um valor artístico inerente a este formato devido às qualidades estéticas manifestadas pelos entrevistados.

2. Sibylle Omlin: Oral history interviews in contemporary art

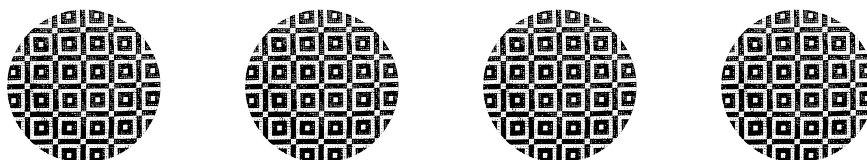
Em 2020 foi publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra o livro *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*. Organizado por Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, o livro está dividido em três partes, uma relativa a *Performance, Documentação e Efemeridade*, outra a *Dança, Arquivo e Movimento* e a terceira a *Teatro, Música e Reportório*. Será na primeira parte que encontramos o artigo *Oral History Interviews in Contemporary Art: Artistic and Scientific Methods*, da investigadora e curadora Sibylle Omlin. O artigo identifica e descreve a importância da entrevista como metodologia de investigação histórica em artes enquanto reflete sobre a sua (implícita) qualidade artística e os vários formatos de disponibilização desse produto (informativo e artístico) que podem ser explorados.

A autora começa por dar uma perspetiva histórica sobre a utilização de fontes de história oral nas áreas de estudo da história da arte e da própria arte em si, apresentando vários exemplos onde são dadas diferentes importâncias a esta metodologia dependendo da geografia. Omlin distingue as abordagens europeias da norte americana apresentando e comparando vários exemplos. No caso europeu é sublinhada a total ausência de projetos que utilizem metodologias de historiografia oral (e respetivo arquivo) na língua alemã, a recente criação em França do *Archives orales de l'art de la période contemporaine at the Institut national d'histoire de l'art (INHA)*, e o exemplo britânico que apesar de já ter um importante movimento de registos de história oral apenas recentemente (na *Tate Gallery*) começou a ser aplicado à história da arte. Ao comparar com o que acontece nos Estados Unidos, a autora descreve um cenário oposto ao europeu uma vez que os norte americanos começaram um programa de registo e arquivo de história oral, com entrevistas a vários e diferentes intervenientes do mundo da produção e distribuição das artes, em 1958 – estando disponíveis as transcrições destes *Archives of American Art* na *Smithsonian Institution*. Existe uma importância nestes registos que não é possível verter numa transcrição, nas mais de duas mil e trezentas entrevistas encontramos preservada a memória nas vozes dos intervenientes do mundo americano das artes; por outro lado, tendo o objetivo que se pretende atingir com estes registos uma base documental histórica, há um efeito direto na forma como as entrevistas são conduzidas – promovendo a interação entre narrador e

entrevistador de forma a garantir uma discussão temática sobre as várias expressões que definem a cena da arte americana. Este formato de entrevista (conversa com alguma informalidade) permite abranger temas que uma metodologia mais fixa/estática poderia considerar ruído e por essa razão omitir. A importância de informação que isoladamente pode ser considerada uma trivialidade ganha relevância quando colocada na *corrente* de causas e efeitos que caracterizam o relato de um acontecimento. Sibylle Omlin conclui que a utilização de entrevistas de história oral é atualmente uma prática institucionalizada no mundo das artes contemporâneas, salvaguardando que apesar de se abrangerem várias temáticas e desenvolverem bases metodológicas não há uma preocupação de universalização de arquivos permanentes.

No ponto seguinte a ser abordado, a autora aponta algumas questões fundamentais nos estudos mais recentes das artes contemporâneas. Citando o trabalho de investigação de Christoph Lichtin (que estará na base da sua própria investigação), Sibylle Omlin, identifica algumas características que o formato de entrevista tem que, de alguma forma, apelam ao leitor – como o facto de estruturalmente se tratarem de conversas provocando no subconsciente de quem lê uma sensação de participação. Este fenómeno associado à expectativa de que é através do autor da obra que se pode ter a sua melhor explicação e interpretação, ideia que por variadas razões será bastante falaciosa mas que torna este formato particularmente apelativo. Há, no entanto, uma complexidade nesta metodologia que necessita ser sempre “dissecada” para uma correta análise ao conteúdo histórico, Omlin identifica alguns fatores fundamentais para essa complexidade que variam desde as características temporais e cronológicas até às sociais e conceptuais sem esquecer talvez a mais influente e que se manifesta na individualidade, intimidade e projeção *personativa* do entrevistado. Outro fator que assume relevância na arte contemporânea está relacionado com o próprio evoluir das estéticas e dos processos criativos para conceitos que necessitam do devido contexto ou mesmo explicação para a sua adequada interpretação – a autora cita um comentário de Arnold Gehlen acerca da “perplexidade da audiência quando o significado do objeto artístico deixa de ser implícito”:

O significado de uma imagem, a legitimidade do seu carácter, já não pode ser encontrado no seu interior. O sentido foi-se retirando para os processos de criação da imagem, para as experiências, reflexões e teorias do artista.



Sibylle Omlin conclui assim que o facto do objeto artístico não ser de compreensão implícita cria a necessidade da adição do comentário, e a autora volta a recorrer a Gehlen para destacar outra qualidade das várias formas de complementação informativa que acompanham os processos criativos nas artes – o seu valor como característica indispensável do objeto artístico. De novo remetendo para a investigação de Christoph Lichtin, a autora recorre à produção artística do início do século XX, com a sua temática exploratória e subjetiva, para identificar o fenómeno de apropriação que artistas como Marcel Duchamp ou Andy Warhol fizeram das entrevistas. O norte americano será um exemplo paradigmático de utilização das entrevistas para projetar uma *persona* com características verdadeiramente *clichês* em relação a si e às suas produções – e ao fazê-lo Warhol está na verdade a manipular a entrevista na direção de uma estética que idealiza num processo de criação artística. As razões para esta atitude perante a exposição à entrevista parecem ter motivações puramente estéticas, na criação de uma imagem com a coerência da obra, assim, a entrevista é também um objeto artístico – uma performance para entrevista.

Quanto ao ponto de vista do entrevistador, a autora refere também algumas práticas comuns (por inevitabilidade) em entrevistas com estas características. O entrevistador deverá partir do princípio de que o artista estará entre os mais qualificados para interpretar o seu trabalho, devido à experiência concreta do processo produtivo. Já a entrevista em si tem a característica de se tornar num “diálogo guiado” sem a estrutura fixe pergunta/resposta – Omlin caracteriza este diálogo como “uma metodologia original de questionar, rever ou confirmar informação criando assim conhecimento”. Sibylle Omlin acrescenta dois exemplos de utilização da entrevista como objeto artístico (ou como parte de uma estrutura artística). O primeiro exemplo é do artista espanhol Antoni Muntadas, da sua fascinação por entrevistas e utilização da metodologia na sua produção artística – em particular da sua instalação *Between the Frames: The Forum*. Entre 1983 e 1991, Muntadas entrevistou 156 figuras de diferentes âmbitos do “Western Art World”, questionando-os acerca dos seus “papeis, valores, funções, atividades, responsabilidades ou conceções acerca da sua profissão”. O espanhol selecionou várias sequências das gravações e organizou em sete capítulos:

- Chapters 1 and 3: The Dealers, the Galleries
- Chapter 2: The Collectors
- Chapter 4: The Museums
- Chapter 5: The Docents
- Chapter 6: The Critics
- Chapter 7: The Media
- Chapter 8: Epilogue (about artists)

Cada capítulo corresponde a uma cassete e para as apresentar Muntadas concebeu uma estrutura circular com sete células dentro das quais estaria um monitor a mostrar o respetivo capítulo.



Figura 1: Between the Frames: The Forum – Antoni Muntadas (MACBA – Barcelona, 2011)

Fonte: *RevistaDeArte*.



Figura 2: Between the Frames: The Forum – Antoni Muntadas (MACBA – Barcelona, 2011)

Fonte: *RevistaDeArte*.

Sibylle Omlin destaca que Antoni Muntadas consegue assim criar um produto artístico que consiste na visão geral do meio das artes recolhida ao longo dos anos, frisando que a instalação influenciou outros artistas e que pode ser vista como uma das primeiras obras de arte completamente acerca do sistema do meio (artístico) onde se insere. O segundo exemplo que a autora nos dá é o do curador suíço Hans Ulrich Obrist, pela forma como se apresenta como moderador/mediador no processo, Omlin refere que as entrevistas de Obrist são “vestígios do sistema da arte, fascinante e avassalador”. Em ambos os casos, a autora sublinha que o processo vai para além do momento da entrevista, existe um trabalho anterior de preparação onde se consultam fontes e as perguntas são anotadas e um momento de edição posterior que tem impacto no produto – Omlin representa a entrevista como uma construção polimórfica cuja autenticidade e valor documental depende diretamente da edição. Relevante é também a utilização da metodologia como objeto artístico, como fizeram Andy Warhol e Antoni Muntadas, uma vez que acrescenta o valor da criação artística à função primária da metodologia – o processo de investigação em artes – consequentemente a entrevista filmada com as suas qualidades audiovisuais seria elemento central neste tipo de trabalhos. Existe um equilíbrio entre as qualidades documentais e estéticas neste tipo de produções que varia o valor histórico do trabalho de acordo com a sensibilidade e objetivo do artista que as concebe.

A motivação artística na utilização de entrevistas provém das qualidades estéticas do material, que podem ser drasticamente superiores às qualidades informativas – no caso de se pretender recuperar um contexto para imagens gravadas poderá haver a necessidade de uma reconstrução histórica. O exemplo apresentado por Sibylle Omlin é o trabalho *Intervista* do artista albanês Anri Sala, apresentado pela primeira vez no contexto artístico em 1999 na 47.^a Bienal de Veneza. A projeção mostra uma mulher jovem de cabelo preto a falar incessantemente, o espectador é confrontado com o seu olhar sério enquanto ela repete *slogans* e acusações de forma emocionada – no entanto as palavras não se conseguem ouvir aparecendo escritas em legendas. Ao visitar os pais na Albânia, Sala encontrou o registo vídeo, mas não conseguiu identificar as circunstâncias da sua gravação, o artista albanês levou o negativo para Paris para restauro após o qual descobriu que era a sua própria mãe (com cerca de 30 anos) num encontro com o líder comunista albanês Enver Hoxha – o registo inclui uma entrevista que a mãe deu à televisão estatal albanesa. O facto de o áudio estar perdido e a mãe de Anri Sala não se lembrar do conteúdo do discurso levaram o artista a um processo de investigação para a recuperação histórica do registo.

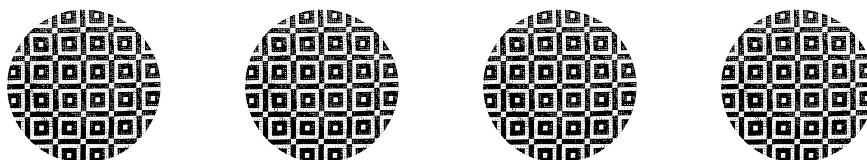




Figura 3: Entrevista - Anri Sala

Fonte: Afterall Journal.

De forma a reconstruir o discurso, Anri Sala recorre à capacidade de leitura de lábios de uma escola de surdos em Tirana, e é exatamente sobre esse procedimento que Sibylle Omlin questiona a garantia de veracidade histórica. Podem-se colocar questões desde a correta percepção que os especialistas em leitura de lábios possam ou não ter tido, até à descontextualização histórica, cultural e linguística – uma vez que o discurso recorre a formatos de palavras de ordem que podem ser pouco significativos para quem não tem o devido contexto. Omlin assinala que o trabalho de Anri Sala no filme *Intervista* elucida dois pontos que caracterizam o registo histórico da entrevista; o primeiro está relacionado com o alcance do sentido da linguagem ideológica de um sistema que apenas alcançará sistemas que partilhem essa linguagem e o segundo é a impossibilidade da lembrança ser historicamente correta. De forma a compensar estes desafios à interpretação do registo original, para além das legendas, Sala acrescenta registos da mãe a relatar as suas memórias dessa época, assim como declarações dele próprio de forma a criar uma ambivalência entre o som do presente e o silêncio legendado do passado.

A utilização da história oral como metodologia de criação artística responde muitas vezes à necessidade de criação de uma coerência que faça um sentido da obra, enquanto a forma como essa informação é expressa depende de como o artista a idealiza expressar. Um exemplo de reconstrução através da história oral será o trabalho *The Missing House* de Christian Boltanski, o autor descobriu um vazio entre dois edifícios em Berlim e impulsionado pela curiosidade enveredou pela pesquisa da história das famílias judias que teriam vivido no edifício que já ali não estava – tinha sido destruído em 1945. A história das várias famílias que teriam ali vivido ganhou relevância na forma do vazio deixado pelo edifício, Boltanski deixou esse vazio representar-se a si mesmo, apenas colocando os nomes dos antigos habitantes nas paredes dos edifícios adjacentes.



Figura 4: The Missing House - Christian Boltanski

Fonte: the genius.

As histórias dos antigos habitantes e as entrevistas efetuadas foram publicadas no catálogo da DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) e apresentam uma perspectiva sobre uma comunidade que ocupou um espaço durante algum tempo, Sibylle Omlin sublinha ainda a significância da inclusão dos nomes dos membros (anónimos) dessa comunidade – apontando a referência a Walter Benjamin, citando-o:

É mais difícil honrar a memória dos inomináveis do que a dos célebres. A construção histórica é dedicada à memória dos sem nome.

A produção de registos de história oral são assim muitas vezes uma forma de dar voz e cara a comunidades caracterizadas pelo anonimato dos seus indivíduos – comunidades sem nome. O artista austríaco Peter Friedl em 2005 investigou e estudou a história do edifício *Copan* em São Paulo, desenhado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, a construção daquele que na altura seria o maior edifício residencial da América do Sul terminaria em 1996 e o *Copan* torna-se então num dos maiores símbolos da arquitetura brasileira. A construção terá demorado 15 anos, numa altura de grande instabilidade política no país, e ainda antes de estar completo começou a ter problemas de financiamentos – estavam, por exemplo, previstas as construções de um hotel e de um teatro que nunca foram completadas.



Figura 5: Edifício Copan (São Paulo) - Oscar Niemeyer
Fonte: A Crítica de Campo Grande

A partir do ano 2000 ocorre um processo de ocupação – o *Copan* situa-se numa das zonas com mais ocupações ilegais de São Paulo – a administração do edifício estima que estivessem a viver no *Copan* entre duas mil a cinco mil pessoas. Entre 2005 e 2007, Friedl entrevista o *staff* (constituído por cento e oito pessoas) que trabalha no edifício – criando a obra *Working at Copan* como o retrato de uma realidade edificada no centro de São Paulo.

Em forma de conclusão, Sibylle Omlin identificação algumas características que a metodologia de entrevista na investigação e estudo das artes assume, desde logo, a abertura a diferentes motivações e abordagens permitida em grande medida pela complexidade do ato de comunicação (oral). A metodologia vai para além do esclarecimento de situações específicas (que será uma forma de gerar conhecimento), pois permite a criação de um diálogo que dá espaço e plataforma ao (artista) entrevistado para reagir às questões colocadas e responder (física e verbalmente) da forma que quer projetar a sua *persona* em determinado contexto criativo. Esta projeção não será uma versão de uma realidade que possa ser registada como facto histórico objetivo, mas antes uma manifestação performativa da imagem que se quer associar à produção artística e dessa forma uma produção artística por si mesmo – mantém o valor científico, mas necessita de recorrer à sensibilidade para interpretar o ato performativo do entrevistado. A utilização de entrevistas para criação de arte altera o objetivo inicial da metodologia, dando tanto ou mais ênfase à estética que à informação recolhida, esta motivação é uma diferença fundamental dos motivos originalmente pensados em formato de pergunta/resposta (dúvida/esclarecimento), mas não retira as qualidades documentais do produto – registar crianças e idosos, silêncios, conversas banais, preocupações mundanas do dia a dia é, na verdade, um registo que sem responder às questões mais complexas da humanidade, passa uma imagem de genuinidade única e dessa forma acaba por dar voz e discurso a quem pouco o tem. Assim, a motivação estética do artista entra em conflito com a motivação documental, o que não retira do produto as qualidades documentais, mas cria a necessidade da existência de noção das opções estéticas para uma correta descriptação histórica – Omlin refere:

A artificialidade óbvia é inerente aos aspetos reais e documentais destas formas de arte e fóruns. Todas estas obras de arte são caracterizadas por uma espécie de atitude realista, independentemente do facto de exibirem o material dos relatos de testemunhas, de o reorganizarem ou de o complementarem de forma imaginativa.

Acrescentando que estas imprecisões documentais podem proporcionar a sua utilização com objetivos manipulatórios de motivações sociopolíticas – ou até criadas com esse propósito como acontece com as formas de arte apropriadas pelos regimes propagandísticos ao longo da história. Há sempre a necessidade de contexto com o nível de realismo que a criação pretende atingir e a forma de manifestação artística precisa de se munir dessa informação tornando o processo de investigação e reconstrução parte do produto artístico – dando dessa forma uma dimensão conceptual à obra de arte. Este tipo de produção apresenta o material documental de uma forma esteticamente apelativa para a audiência e o próprio processo de criação obriga o artista a procurar e aplicar

metodologias de áreas como a sociologia, historiografia e jornalismo de investigação para reconstruir a história registada. O produto artístico final colocar-se-á entre o apelo estético e a curiosidade histórica, mas a apreciação e a interpretação não serão duas qualidades incompatíveis e a ausência da (inalcançável) certeza dos factos permite à audiência uma participação especialmente livre na interpretação do que está a ver.

3. Entrevistas Jorge Lima Barreto: Necessidades e Possibilidades

Quando se iniciou o trabalho no acervo de Jorge Lima Barreto a necessidade da realização de entrevistas tornou-se óbvia de uma forma praticamente imediata, o facto de se estar a trabalhar um autor contemporâneo seria justificação suficiente, mas a completa incapacidade de confirmar e esclarecer algumas das questões que iam surgindo tornaram o contacto informal (com meia dúzia de questões específicas) algo bastante comum.

Tendo em conta a grande quantidade de intervenientes que seria relevante entrevistar, a forma como tal seria feito, tratado e disponibilizado não foi completamente concretizada – em parte pela convicção que ao longo do processo ficaria mais clara. O plano definido com o grupo de orientação seria avançar com uma abordagem completamente sociológica à metodologia, com respetivas transcrições e disponibilização das mesmas na dissertação da investigação – a forma de registo nunca foi propriamente falada embora pessoalmente sempre tenha assumido seriam registos de vídeo. Por outro lado, um dos objetivos definidos como produto que se pretende criar no âmbito da investigação do espólio é um arquivo que permita o acesso ao material tanto do espólio como produzido no âmbito da investigação e existindo a produção de registos audiovisuais das entrevistas efetuadas, faria sentido que também fossem arquivadas no mesmo espaço.

O facto deste trabalho ser efetuado no âmbito dos estudos musicais e de acordo com os interesses em investigação – neste caso a estética e os processos composicionais de Jorge Lima Barreto – cria ainda a necessidade e vontade de explorar as estéticas e processos estudados em ambiente laboratorial de prática como investigação. Acresce que, apesar do foco da investigação ser estética musical e processos composicionais musicais, tanto os processos como as estéticas não se limitam à expressão musical uma vez que usam (e produzem-se para) artes performativas, instalações, videoarte, etc. Esta multidisciplinaridade apela a formatos híbridos de apresentação do material tratado e produzido, de forma a garantir uma coerência com as estéticas e temáticas estudadas.

Assim, fará sentido precaver as diferentes possibilidades de produtos finais que podemos alcançar num trabalho de investigação com estas características, registando em vídeo fases de investigação, conceptualização e realização que possam ser integradas em projetos artísticos e informativos em diferentes plataformas. A natureza híbrida do objeto de estudo justifica uma aplicação artística do trabalho tratado e produzido, tal já estava previsto na fase laboratorial que teria obviamente de se sustentar teoricamente na investigação feita no âmbito do espólio e da produção artística de Lima Barreto. Essa investigação histórica, que inevitavelmente obrigou à utilização de metodologias de investigação como a entrevista, deverá produzir material de valor documental e artístico que, perante as perspetivas

partilhadas por Sibylle Omlin, poderão e deverão ser utilizadas como matéria prima de produção artística, acrescentando as devidas preocupações estéticas às de precisão histórica.

Estudar o trabalho de artistas como Jorge Lima Barreto obriga a uma abrangência disciplinar que se pode tornar bastante desafiante. Para caracterizar o trabalho terá de se fazer o mesmo ao autor, assim, é necessário localizá-lo cronológica e geograficamente, esta definição permite então uma caracterização do meio onde o autor se forma, evolui e expressa – todo este processo requer um conjunto de metodologias de investigação em várias áreas disciplinares até se atingir a informação fundamental para a análise artística – o motivo da produção de formas de arte é frequentemente desprovido de qualquer objetivo artístico, um exemplo em Lima Barreto será o nome de segundo andamento do álbum *Anar Band, Free-Li-Mo* numa referência direta e implícita à *FRELIMO* (Frente de Libertação de Moçambique) e sem qualquer outra referência aos movimentos de libertação, ou à guerra colonial, ou sequer ao regime – a única relação que conseguimos fazer pressupõe o conhecimento prévio mínimo de que a *FRELIMO* era um movimento revolucionário anticolonialista, e o relacionamento poderá ser deduzido do discurso anti-imperialista de Jorge Lima Barreto no manifesto impresso na capa do álbum:

Na arte a luta contra o imperialismo faz-se na recusa da imitação e na rejeição do modelo. Repetir é submeter a imaginação ao autoritarismo. “Anar Band” procura partir duma realidade interior. A obra revela a natureza estética do Terceiro Mundo, onde a vanguarda se alia dialeticamente às formas mais inconscientes da música de massas. É conceção, em primeiro lugar, dum crítico e pensador da música, donde o horizonte de alusões a discursos por vezes tão estranhos e separados no mosaico socio-musical. A estética de Anar Band está voltada para a revolução, para os povos que se libertam no mundo, liberdade inseparável da conquista tecnológica e filosófica do homem.

Após a generalidade da caracterização social e política é necessário entrar no detalhe das interações dos meios mais privados e é aqui que o âmbito artístico ganha maior destaque porque a privacidade de Jorge Lima Barreto é a privacidade de um “microclima” do meio artístico nacional. Os intervenientes que testemunharam os acontecimentos em estudo são também eles artistas e não deixam de o ser quando são entrevistados – a consequência espectável é que o material recolhido reflita a estética do artista entrevistado, criando dessa forma matéria-prima de enorme potencialidade não só documental como artística. Acresce ainda a natureza vanguardista, conceptual e multidisciplinar do meio mais próximo de Jorge Lima Barreto que, por um lado requer análises transdisciplinares a criações híbridas em colaboração com artistas de outras disciplinas como Silvestre Pestana, António Palolo, Manoel Barbosa ou E.M. de Melo e Castro; e por outro justifica e incentiva apresentações menos convencionais da investigação em diferentes formatos vídeo, instalações, projeções, produtos digitais, etc. Os exemplos apresentados e ideias sugeridas por Sibylle Omlin adequam-se perfeitamente às necessidades e potencialidades de apresentação de estudos com as características presentes no trabalho de Jorge Lima Barreto, e a vontade será

explorar um formato artístico para apresentar o material recolhido. Independentemente do formato final de apresentação, que dependerá bastante da definição do arquivo que se pretenderá atingir, é necessário planear a recolha de informação sobre todo o processo que levará ao produto final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aberdrois (2016) *Christian Boltanski, the missing house. the genius* (on art, philosophy and architecture). <<https://theircreations.wordpress.com/2016/03/11/christian-boltanski/christian-boltanski-the-missing-house/>>
- Guerra, Paula (2016). Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 52(4), 615-630.
- Madeira, Cláudia; Matos Oliveira, Fernando & Marçal, Hélia (2020). *Práticas de arquivo em artes performativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <<http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/105/263/430-1>>
- Omlin, Sibylle (2020). *Práticas de arquivo em artes performativas: Oral history interviews in contemporary art: artistic and scientific methods*, pp. 37-53. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Quaresma, André (2021). *Jazz-Off – A música de Jorge Lima Barreto na década de 1970*. Tese de Mestrado em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra <<https://eg.uc.pt/handle/10316/99459>>
- S/A (2011) El MACBA propone una nueva lectura de Between the Frames: The Forum de Antoni Muntadas. *RevistaDeArte*. <<https://www.revistadearte.com/2011/09/28/el-macba-propone-una-nueva-lectura-de-between-the-frames-the-forum-de-antoni-muntadas/>>
- S/A (2021) *Tudo certo para iniciar o restauro do Copan*. *A Crítica de Campo Grande*. <<https://www.acritica.net/editorias/geral/tudo-certo-para-iniciar-o-restauro-do-copan/551436/>>
- Van Gerven Oei, Vincent WJ (2018) *Subtitling Communism: Beneath Anri Sala's Entrevista*. *Afterall – University of the Arts*. London. <<https://afterall.org/article/subtitling-communism-beneath-anri-sala-s-intervista>>

André Quaresma

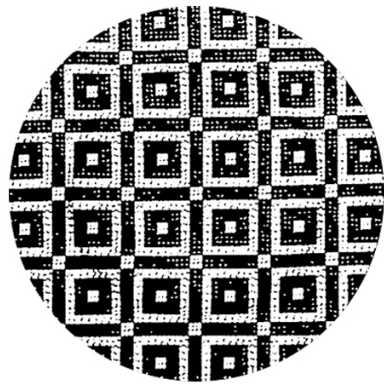
Doutorando em Estudos Artísticos. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal.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

Receção: 10-02-2023

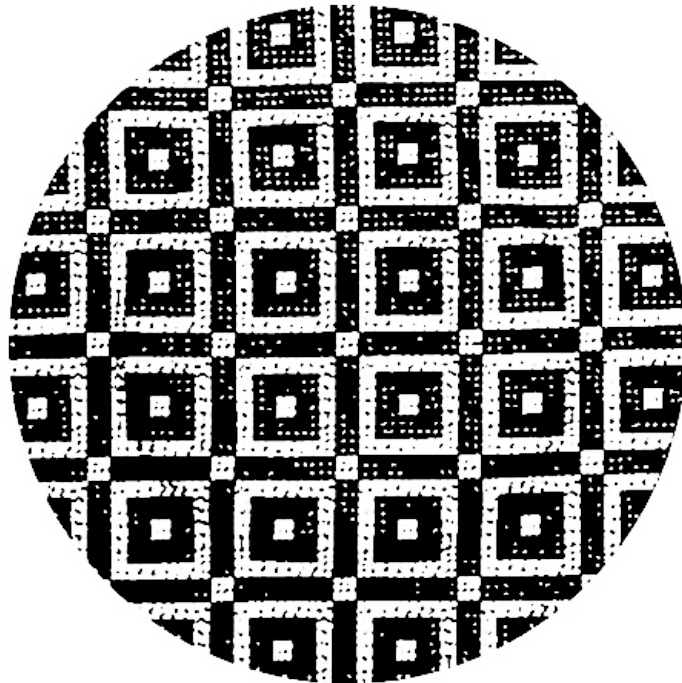
Aprovação: 30-12-2023

Citação:

Quaresma, André (2023). História oral e entrevistas no estudo das artes – análise de aplicação ao estudo de Jorge Lima Barreto. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 114-130. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3p1



RECENSÃO CRÍTICA





RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO “RUA DE MÃO ÚNICA: INFÂNCIA BERLINENSE - 1900” DE WALTER BENJAMIN (2013)

CRITICAL REVIEW OF THE BOOK "ONE-WAY STREET: BERLIN CHILDHOOD - 1900" BY WALTER BENJAMIN (2013)

CRITIQUE DU LIVRE "ONE-WAY STREET: BERLIN CHILDHOOD - 1900" DE WALTER BENJAMIN (2013)

RESEÑA CRÍTICA DEL LIBRO "CALLE DE SENTIDO ÚNICO: BERLÍN INFANCIA - 1900" DE WALTER BENJAMIN (2013)

Sidarta Landarini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade de Aveiro e Universidade do Porto, Portugal, Brasil

Resumo: A respectiva recensão busca interpretar o livro “Rua de mão única: Infância berlinense - 1900” de Walter Benjamin como uma literal rua surrealista. Dessa maneira, é proposta uma caminhada, através de pequenos comentários, fragmentos e livres associações que os aforismos benjaminianos reverberam para o autor da recensão. Realizar tal exercício é levar a premissa máxima de que a leitura de um livro é uma experiência (*erfahrung*) passível de ser compartilhada, não encerrada em si, e sim em relação com outros leitores e com as palavras do autor original.

Palavras-chave: Walter Benjamin; caminhada; *erfahrung*; experiência.

Abstract: This review seeks to interpret Walter Benjamin's book "One-Way Street: Berlin Childhood - 1900" as a literal surrealist street. In this way, a walk is proposed, through small comments, fragments and free associations that Benjaminian aphorisms reverberate for the author of the review. To carry out such an exercise is to take the ultimate premise that reading a book is an experience (*erfahrung*) that can be shared, not closed in on itself, but in relation to other readers and the words of the original author.

Keywords: Walter Benjamin; walking; *erfahrung*; experience.

Résumé: Cette critique cherche à interpréter le livre de Walter Benjamin "One-Way Street : Berlin Childhood - 1900" comme une rue surréaliste littérale. Une promenade est ainsi proposée, à travers de petits commentaires, fragments et associations libres que les aphorismes benjaminien réverbèrent pour l'auteur de la recension. Réaliser un tel exercice, c'est partir du principe que la lecture d'un livre est une expérience (*erfahrung*) qui peut être partagée, non pas refermée sur elle-même, mais en relation avec d'autres lecteurs et les mots de l'auteur original.

Mots-clés: Walter Benjamin; promenade; *erfahrung*; expérience.

Resumen: Esta reseña pretende interpretar el libro de Walter Benjamin "Calle de sentido único: la infancia berlinesa - 1900" como una calle surrealista literal. De este modo, se propone un paseo, a través de pequeños comentarios, fragmentos y asociaciones libres que los aforismos benjaminianos reverberan para el autor de la reseña. Realizar tal ejercicio es partir de la premisa última de que la lectura de un libro es una experiencia (*erfahrung*) que puede ser compartida, no cerrada sobre sí misma, sino en relación con otros lectores y con las palabras del autor original.

Palabras clave: Walter Benjamin; paseo; *erfahrung*; experiencia.

WALTER
BENJAMIN

Rua de mão única
Infância berlinense: 1900

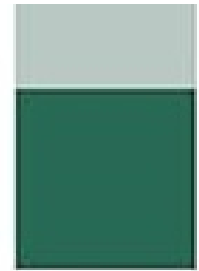


Figura 1: Capa da versão brasileira da obra Rua de mão única: Infância berlinense – 1900

Fonte: o autor.

1. Literalmente, rua de mão única!

Em uma carta destinada a Gershom Scholem, Walter Benjamin afirma:

Os meus 'aforismos' resultaram numa curiosa organização, ou construção: uma rua que permite descobrir uma perspectiva de uma profundidade tão imprevista – e uso o termo em sentido não metafórico! - como, por exemplo, a do célebre cenário de Palladio em Vincenza, 'A rua' (Br.; 437; GB, III, 208) (Benjamin, 2013: 123).

Ou seja, ao seguirmos a direção proposta pelo filósofo, ensaísta, crítico literário, tradutor e sociólogo, Walter Benjamin, é nos dada oportunidade de testemunhar cada aforismo como uma casa, um parque, um outdoor, uma vitrine, um canto, um beco, mas ao mesmo tempo, como um sonho, uma nostalgia, um testemunho da sua experiência, e tudo isso se encontra nas calçadas dessa literal rua surrealista. Portanto, meu convite nesta recensão é apresentar minha caminhada nessa rua, mais como um diário de reações, fragmentos de percepções da minha leitura do livro, do que buscar a síntese e/ou um significado unificado da obra.

O começo é em um posto de gasolina, lugar que se enche o tanque antes de seguir viagem, por isso é argumentado que a ação literária tem que ser fruto da materialidade da vida. Iniciamos, a partir de um manifesto em prol da experiência - e não das convicções e/ou teorias, pois, "a construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções" (Benjamin, 2013: 9). Ou seja, é ir "do conceito de 'vivência' (Erlebnis) à categoria mais ampla de 'experiência' (Erfahrung)" (Benjamin, 2013: 135). É necessário uma dose de urgência em relação ao agora para experimentar a leitura do livro, já que "a atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário - essa é antes a expressão habitual da sua esterilidade (...) Só esta linguagem imediata se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento" (Benjamin, 2013: 9). Algumas gotas de "óleos nos rebites", para estruturar o *jetztzeit* (tempo de agora) e seguir a viagem. Ainda tateamos o início, em uma sala de café da manhã, começo do dia. Se antes houve a defesa irrestrita da experiência, agora é apresentada como ela adentra nossos corpos. Pois,

o relato dos sonhos é fatal, porque o indivíduo, em parte ainda entregue ao universo onírico, o trai nas palavras que usa e tem de contar com a sua vingança. Em termos mais modernos: trai-se a si mesmo. Libertou-se da proteção da ingenuidade sonhadora e, ao tocar sem reflexão nas suas visões oníricas, expõe-se" (Benjamin, 2013: 10).

É transparente a influência das suas leituras freudianas. Os aforismos que se seguem não fogem dessa linha, em expôr "trabalhos no subsolo" (Benjamin, 2013: 23) da experiência. Entre a memória e o sonho, há a elaboração da sua subjetividade ao sonhar com seus pais: "volta para casa! Perdoamos-te tudo!" (Benjamin, 2013: 10-11). Mas não só da intimidade e diálogo entre a experiência e a subjetividade é construído os aforismos. Por exemplo, Luvas (Benjamin, 2013: 14) realiza o processo de desnudação ao abordar a relação de dominação

que o homem exercita sobre a natureza, tema extremamente atual ao pensarmos a crise climática que estamos testemunhando. Mas também, podemos utilizar tal aforismo como metáfora para outras situações, na qual, o asco e o medo são os afetos centrais que resultam na prática de exploração e/ou opressão. Por exemplo, é possível transportar a “lição” do autor, para os dias de hoje: Tanto, em como o medo mobiliza a agressão a grupos marginalizados, quanto o asco alimenta a “naturalização” da dominação do homem sobre o homem e a natureza. Tais questões são urgentes de serem superadas.

Solicita-se ao público que proteja as áreas plantadas” sugere uma continuação temática da relação homem - natureza, não deixa de ser, mas com teor profundamente alegórico para falar sobre o amor. “Se é verdadeira a teoria que diz que a sensação não se aloja na cabeça, que sentimos uma janela, uma nuvem, uma árvore, não no cérebro, mas antes no lugar onde as vemos, então também ao olhar para a amada estamos fora de nós (Benjamin, 2013: 16).

Seria daí que vêm a inspiração da famosa passagem de Mário Quintana na rua dos cataventos?

Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...
Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!
Mário Quintana (2005). Rua dos Cataventos I.

Ou também do argumento de Tim Ingold (2015), de compreender a relação homem e a paisagem através dos corpos vazados? Todos à sua maneira de entender o sujeito como relação intermitente com o mundo, não isolado em si próprio. Ao ler “Estaleiro” (Benjamin, 2013:16), fui movido por uma vaga lembrança da infância de ter lido algum conto sobre a dimensão do mundo ao ser criança, e conseqüentemente, de um estranho prazer que sentia ao brincar com meus bonecos no chão de carpete do meu quarto em Porto Alegre. Acreditava que os cantinhos entre os móveis e o carpete eram os lugares mais confortáveis que alguém poderia estar, mas para vivê-los, era necessário ser um brinquedo, uma miniatura, portanto, só conseguiria viver a experiência no campo da fantasia que a brincadeira me provocava. Uma nostalgia muito específica, mas que dialoga com o sentimento de que as “crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande” (Benjamin, 2013: 16).

Entre o “Ministério do Interior” (Benjamin, 2013: 17) e sua proposição de uma espécie de moral revolucionária e o “Panorama imperial” (Benjamin, 2013: 17-23) com suas 14 imagens sobre o espírito do tempo (Zeitgeist) da Alemanha vivenciada por Benjamin, há uma “Bandeira...”, “... a meia haste” (Benjamin, 2013: 17) que trata sobre o luto. Por isso é

importante ter “Atenção aos degraus!”, pois, “o trabalho numa prosa de boa qualidade tem três níveis: Um musical, o da sua composição, um arquitetônico, o da sua construção, e por fim um têxtil, o da sua tecelagem” (Benjamin, 2013: 24).

Me alimento da filosofia irônica apresentada no “Material didático” (Benjamin, 2013: 26), acredito ser possível transportar tal reflexão a padronização fabril da ciência contemporânea e sua alergia em perceber outras formas de produzir conhecimento. É após a repetição do número 13 (Benjamin, 2013: 27-31), das “armas e munições” e os “primeiros socorros” (Benjamin, 2013: 32), que temos acesso a uma “arquitetura de interiores”, com seus “Artigos de papelaria” e de armarinho (Benjamin, 2013: 32-33). Mas é lembrando o que foi vivido lá em “Estaleiro”, que o aforismo “Ampliações” (Benjamin, 2013: 34) resgata o espírito infantil, assim como se conecta, através da sua estranha nostalgia com os objetos de “Antiguidades” (Benjamin, 2013: 37).

“Alarme contra incêndio” (Benjamin, 2013: 42) considero um dos aforismos mais potentes do livro. Em um tom profético emerge o marxismo benjaminiano, “se a eliminação da burguesia não for concretizada até um momento rapidamente calculável da evolução econômica e técnica (a inflação e a guerra de gás parecem assinalá-lo), então tudo está perdido”. E realmente, tudo não foi perdido anos depois? Entre bombas atômicas, o simulacro teatral da guerra fria como metáfora da luta de classes, assim como o fim dessa peça que nos prendeu eternamente em remakes eternos de lutas imperialistas.

“Espaços livres para alugar” (Benjamin, 2013: 50-51), segue a mesma linha de indignação, ao cravar que vivemos em um mundo, na qual, a crítica está morta e quem lamenta seu fim é feito de “estultícias” (estupidez). Tudo que há é a propaganda e por isso é impossível crer em uma “imparcialidade” ou “olhar livre” ao falar de algo, é o fim da contemplação e quem não saber lidar com tal realidade estará perdido em suas análises. Em “Recordações de viagem” (Benjamin, 2013: 42-45), o afeto nostálgico é apresentado como um método de pensar a realidade, é a forma honesta, empírica e baseada em uma perspectiva singular da experiência compartilhada através da linguagem. Assim como em “Brinquedos” (Benjamin, 2013: 45-50) e todos os exercícios de pensar a infância como voz ativa para vida adulta.

“Fechado para obras!” (Benjamin, 2013: 52) é psicanálise básica, contemplar o estado de morto-vivo em um sonho, como a necessidade de se reposicionar diante da vida. “Quinquilharias” (Benjamin, 2013: 57) é sobre a efemeridade de citar os espíritos e suas idéias. “Consultor fiscal” (Benjamin, 2013: 57-58), predecessor ou consequência da expressão “tempo é dinheiro”, é uma proposta de economia do tempo e como o dinheiro se aproveita dessa estrutura, e por conseguinte, da experiência durante o tempo. É uma crítica feroz a reificação da vida, a redução da experiência projetada no papel moeda, também é contra outras formas quantitativas de compreender a experiência, “o que não falta aqui são crianças inocentes, a brincar em volta dos algarismos, deusas segurando tábuas da lei, heróis maduros enfiando a espada na bainha perante unidades monetárias - um mundo em si, a arquitetura da fachada do inferno” (Benjamin, 2013: 58).

“Chamada para visita médica noturna” (Benjamin, 2013: 59) é o fim da adolescência, o primeiro amor, que nos arrebatava para fora da segurança do que chamamos de casa, que nos provoca a matar nossos pais simbolicamente. Mas essa liberdade é recheada de mistérios, é também matar a si próprio e nascer de novo, pois, o outro que se ama “é a parteira que corta o cordão umbilical urdido pelo mistério da natureza”. “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” (Benjamin, 2013: 59-60) é canto de ossanha, “coitado do homem que vai; Atrás de mandinga de amor” (Powell & Moraes, 1966). É uma ode a intuição e suas percepções, pois, quando perdemos um objeto amado “não havia já em volta dele, horas, dias antes, uma auréola de zombaria e tristeza que o denunciava?” (Benjamin, 2013: 60), para que consultar os astros, videntes e premonições? Quando carregamos conosco um corpo, aparato sensorial, de ideias, sonhos, palavras e sensações, basta estar disposto a praticar uma escuta ativa de si próprio para entender o mundo e suas relações.

“Cerveja ao balcão” (Benjamin, 2013: 62-63) é uma divertida descrição, quase etnográfica, de compreender os fluxos cosmopolitas que atravessam as cidades, já que os marinheiros são esses agentes que carregam consigo as cidades compradas — não visitadas, e a transportam por onde vão, “a cervejaria é chave de qualquer cidade; saber onde se pode beber cerveja alemã é quanto basta no que a conhecimentos de geografia e etnologia” (Benjamin, 2013: 62). O curioso do aforismo, “Proibida a entrada de mendigos e vendedores ambulantes” (Benjamin, 2013: 63), é sua sinalização a perspectiva europeia de reclamar “dos mendigos nos países do sul” (Benjamin, 2013: 63) e não enxergar a simetria dos seus esforços, com o esforço de um leitor e/ou um escritor com um texto difícil.

“Para o planetário” (Benjamin, 2013: 64-65) representa o fim da literal rua surrealista. Se considere “Alarme contra o incêndio” (Benjamin, 2013: 42) um dos aforismos mais potentes, acredito que só está atrás de “Para o planetário”. Em uma página e meia é sentida a força das palavras de Benjamin, é um manifesto para que a humanidade se reconecte com o cosmo, mas não através das guerras e nem da técnica, que para Benjamin, está a serviço da classe dominante, mas sim da retomada do êxtase. Além disso, é importante entender a técnica não como dominação da natureza, “é a dominação da relação entre a natureza e a humanidade” (Benjamin, 2013: 65). Esse aforismo é como se fosse um mini manifesto pré ecossocialista, pois, apesar da descrição de um cenário desértico, é apontado nas últimas linhas: “O poder do proletariado é o índice do seu processo de cura. Se a sua disciplina não o penetrar até a medula, nenhum argumento pacifista o salvará. O ser vivo só supera a vertigem da destruição no êxtase da procriação” (Benjamin, 2013: 65).

2. Infância berlinense: 1900 (versão de última mão)

A segunda parte do livro se aprofunda na nostalgia como metodologia. “<palavras prévias>” (Benjamin, 2013: 69) precisam ser ditas para viajarmos pelo tempo. “Varandas” (Benjamin, 2013: 70) italianas, no original *Loggien*, que trazem novamente um “panorama imperial” (Benjamin, 2013: 72) — que no original é *Kaiserpanorama*, um método de projeção de imagens anterior ao cinema (Benjamin, 2013: 17), na qual se destacava a “Coluna da Vitória” (Benjamin, 2013: 73). Uma coleção de relatos sobre o passado, seus detalhes, fantasias e idealizações, ou nas palavras de Benjamin “a experiência da grande cidade por uma criança

da classe burguesa” (Benjamin, 2013: 69). Como em “Caça às borboletas” (Benjamin, 2013:76 - 78), predecessor do perspectivismo ViveirosDeCastriano? Ou, da agência dos não-humanos Latourianos? Ou, dos ciborgues Harawayanos? Já que “a velha lei dos caçadores”, se fez presente, “quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura me permitia recuperar a minha condição humana”. É um diálogo direto com o aforismo “Luvas” (Benjamin, 2013:14).

A arte de flunar tem sua filosofia e seus métodos, em “Tiergarten” (Benjamin, 2013: 78) é exposto que para “perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa se aprender”. O aforismo “Atrasado” (Benjamin, 2013:80) me causou um *déjà vu*, na qual resultou em uma pergunta para mim mesmo na folha do livro “já li esse onde?”. Enquanto, “Manhã de inverno” (Benjamin, 2013: 82 - 83) — não confundir com manhã de carnaval — em suas primeiras linhas me fez lembrar do dia que andei de barco pela primeira vez, na companhia do meu pai, no rio Guaíba, logo que anoiteceu, vimos uma estrela cadente, também pela primeira vez, e pela primeira vez, fiz três desejos. Diferente da sugestão de Benjamin, que “só poucos são capazes de se lembrar do desejo que formularam”, lembro com clareza os meus, e por isso sei que em certa medida eles se realizaram, permitindo minha entrada no seletivo grupo das pessoas que “reconhecem mais tarde, ao longo da vida, que o seu desejo foi satisfeito” (Benjamin, 2013: 82). Além disso, acredito que esse aforismo dialoga indiretamente com “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” (Benjamin, 2013: 59 - 60).

Passamos pela “Rua de Steglitz, esquina com a rua de Genthin” (Benjamin, 2013: 83 - 85), de onde é possível ver “Duas imagens enigmáticas” (Benjamin, 2013: 85 - 86) e um “Mercado” (Benjamin, 2013: 86 - 87). Mas é “A febre” (Benjamin, 2013: 87 - 91) que nos tensiona a parar, e refletir sobre o papel da doença em corpos vivos, que ao mesmo tempo obriga o sujeito a perder momentos, mas também a viver e sentir acolhimento. Enquanto, em “A lontra” (Benjamin, 2013: 91 - 93) um cenário Tarkovskiano ameaça surgir, quando Benjamin afirma: “De fato, do mesmo modo que se diz que há plantas que possuem o dom de nos deixar prever o futuro, assim também certos lugares tem esse poder. Lugares abandonados, quase sempre, ou então copas de árvores encostadas a muros, becos ou pequenos jardins onde nunca ninguém se detém. Em tais lugares parece que tudo aquilo que está para vir é já passado” (Benjamin, 2013: 92), mas só ameaça, pois seu final é uma ode aos momentos na qual o sentimento de segurança surge ao som da chuva.

Nessa navegação pela nostalgia Benjaminiana, visitamos a “Ilha dos Pavões e Glienicke” (Benjamin, 2013: 93 - 95), recebemos a “Notícia de uma morte” (Benjamin, 2013: 95), enquanto atravessamos um “*Blumeshof 12*” (Benjamin, 2013: 95 - 98) — *blumes-hof* significa pátio das flores e é uma jogada de palavras no alemão com a palavra *blume-zof(e)* que seria dama da flor e referencia a avó de Benjamin. Se na página 82, vivemos uma manhã de

inverno, agora o dia chega ao fim e testemunhamos um “Anoitecer de inverno” (Benjamin, 2013: 98 - 99) na passagem “Krumme Strabe” (Benjamin, 2013: 99 - 101) — rua tortuosa. Em “A Mummerehlen” (Benjamin, 2013: 101 - 102) é adiantado a tese dos padrões que nos conectam de Gregory Bateson em *Steps to an ecology of mind* (1972), “o dom de reconhecer semelhanças não é mais do que uma fraca reminiscência da primitiva necessidade de nos tornarmos semelhantes e nos comportamos de modo correspondente” (Benjamin, 2013: 101).

“Um fantasma” (Benjamin, 2013: 103 - 104) me cativou pela história. “Desgraças e crimes” (Benjamin, 2013:106 - 108) pode dialogar metaforicamente com “Alarme contra incêndio” (Benjamin, 2013:42). Muitas vezes fico com a sensação de que a Infância berlinense: 1900 é um espelho da Rua de mão única. Outro exemplo, é “A caixa de costura” (Benjamin, 2013: 109 - 110) e sua discussão sobre as miudezas da infância, o cuidado e a mãe, similar a “Quinquilharias” (Benjamin, 2013: 57). Enquanto isso, “A lua” (Benjamin, 2013: 110 - 112) continua no céu, fitando a todos e anotando as banalidades de uma noite de inverno. Curioso, que a anotação que fiz em “O anãozinho corcunda” foi apenas o sobrenome do diretor italiano: “Sorrentino”, mas agora entendo que a referência da cena do “anãozinho” em “*La Mano Di Dio*” (2021) é profundamente Felliana com seus coroinhas nas procissões em tantos filmes, como *La Dolce Vita* (1960) ou *Le Notti di Cabiria* (1957).

No apêndice do livro, há “Carrossel” (Benjamin, 2013: 115) como alegoria de um desvio Nietzscheano com o “eterno retorno” para tratar do tema da repetição na relação filho e mãe, “O carrossel torna-se terreno inseguro. E aparece a mãe, a estaca tantas vezes abordada em volta da qual a criança, ao atracar, enrola a amarra do olhar” (Benjamin, 2013: 115). Para, logo em seguida, ser apresentado o aforismo “O despertar do sexo” (Benjamin, 2013: 115 - 116), sobre sua escapada de profanação no ano novo judeu, perdido pela cidade e embebido de uma “onda quente de medo” na qual se permitiu viver a “pulsão desperta” (Benjamin, 2013: 116).

O livro se encaminha para o final, através dos comentários que estão presentes desde a edição original, com a adição de atualizações, provenientes do excelente trabalho do tradutor João Barrento. Entre cartas, revisões, versões alternativas e alguns outros aforismos desencaixados se completa o mosaico de Walter Benjamin. Pode-se encontrar preciosidades como “Dinheiro e condições atmosféricas (Sobre a crítica a ‘lesa-bêndio’)” (Benjamin, 2013: 133), na qual, parece ser um prelúdio de “Consultor Fiscal” (Benjamin, 2013: 57 - 58), enquanto na parte dos comentários da Infância berlinense: 1900, encontra-se “A dispensa” (Benjamin, 2013: 146), “A caixa de leitura” (Benjamin, 2013:149) — marcada em meu livro como “MUITO IMPORTANTE PARA TESE”; E, “A carteira” (Benjamin, 2013:153).

Os aforismos que ignorei na resenha são fruto da dinâmica *blasé* de um sujeito qualquer na grande cidade (Simmel, 1975). Ou seja, da mesma maneira que não conseguimos elaborar sobre tudo que vemos em um dia, também não é possível falar de todos os aforismos. Tal atitude *blasé* pode ser tanto movida por uma força que desconheço, inconsciente, de recalque ou negação, quanto pela liberdade de escolha em ignorá-los.

Algumas vezes, sinto o Benjamin como um marxista surrealista, próximo de um realismo fantástico do Gabriel Garcia Marquez. Sua escrita não respeita nenhuma fronteira entre a razão e os afetos, é um estado entre o sonho e a vigília. É uma escrita organizada mas baseada na livre associação das possibilidades alegóricas e metafóricas que as palavras carregam. Considero engraçado o esforço acadêmico de tradução e aplicabilidade de sua produção, sempre me soa como tentar desvendar as obras do Magritte, esfiges para serem desvendadas. Mas, ao mesmo tempo, tão desnudas e práticas. É por isso que anotei na contracapa do livro, “sempre ler quando tiver uma questão na cabeça”, em um tom bíblico, necessário para absorver seu escrito, embora, minhas angústias se reduzem a “preciso entender melhor o modernismo” ou “ler sobre viver na cidade”. Mas tenho certeza que se procurasse respostas para perguntas sobre temáticas aleatórias, ainda sim conseguiria colher boas respostas.

Livro produzido no momento em que Benjamin estava absorto da teoria marxista, mas tal contribuição serve mais como um guia da escrita da cidade, na qual, a forma reflete o modo moderno de sentir a experiência (Erfahrung) da cidade, como um catálogo de mercado. A fragmentação seria uma forma de aliar a teoria e a poesia, além de refletir o espírito do seu tempo. Não há como definir o livro como um texto literário, biográfico, historiográfico, crítico-teórico, é tudo isso e ao mesmo tempo não é nada. É literalmente uma surreal rua de mão única, que uma vez atravessada, em um sentido único, se desfaz atrás do sujeito. Portanto, a cada releitura se apresenta diferente ao leitor. Poderia ser como a floresta mágica do Tarkovsky em *Stalker* (1979), sempre se alterando a depender dos desejos e questões dos transeuntes, no caso, o leitor.

Referências Bibliográficas

- Bateson, Gregory. (1972). *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books.
- Benjamin, Walter (2013). *Rua de mão única: Infância berlinense - 1900*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Ingold, Tim (2015). *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ.
- Quintana, Mário (2005). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Simmel, George. (1979). A metrópole e a vida mental. In. Velho, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano* (pp.11-26). Rio de Janeiro: Zahar.
- Powell, Baden & Moraes, Vinicius de (1966). Canto de Ossanha [música]. Álbum *Os Afro-Sambas*. Editora Jag.
- Sorrentino, Paolo (2021). *La Mano Di Dio* [filme]. Lorenzo Mieli & Paolo Sorrentino; The Apartment, Fremantle.
- Fellini, Federico (1957). *Le Notti di Cabiria* [filme]. Dino De Laurentiis; Paramount Pictures.
- Fellini, Federico (1960). *La Dolce Vita* [filme]. Giuseppe Amato & Angelo Rizzoli; Pathé Consortium Cinéma.
- Tarkovsky, Andrei (1979). *Stalker* [filme]. Andrei Tarkovsky.

Sidarta Landarini

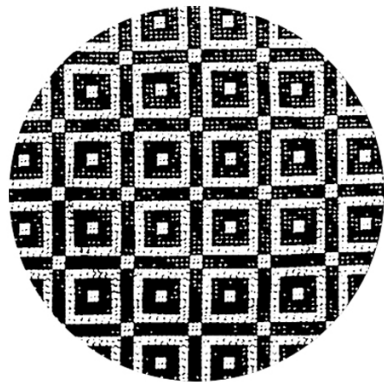
Doutorando em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob co-orientação internacional em Música pela Universidade de Aveiro, e realizando intercâmbio internacional em Sociologia pela Universidade do Porto. Esta pesquisa é financiada pela CAPES. Universidade de Aveiro, 3810-193, Aveiro e Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: sidlandarini@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7816-9215.

Receção: 10-07-2023

Aprovação: 30-12-2023

Citação:

Landarini, Sidarta (2023). Recensão crítica do livro “Rua de mão única: Infância berlinense - 1900” de Walter Benjamin (2013). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(3), pp. 134-144. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n3r1

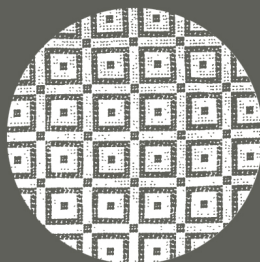


TODAS AS ARTES



REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 3, Set.-Dez. 2023
ISSN 2184-38052

