

TODAS AS ARTES

.....

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 1, Jan.-Abr. 2024
ISSN 2184-38052

ALÉM DAS PASSAGENS: WALTER BENJAMIN, A MONTAGEM E AS IMAGENS NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

BEYOND PASSAGES: WALTER BENJAMIN, MONTAGE AND IMAGES IN THE SOCIAL SCIENCES

AU-DELÀ DES PASSAGES : WALTER BENJAMIN, LE MONTAGE ET LES IMAGES DANS LES SCIENCES SOCIALES

MÁS ALLÁ DE LOS PASAJES: WALTER BENJAMIN, MONTAJE E IMÁGENES EN CIENCIAS SOCIALES

Lucas Maroto Moreira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO: O artigo busca articular a obra *Passagens*, de Walter Benjamin, e o método empreendido pelo autor, denominado "montagem", à formulação de um campo epistemológico voltado ao uso de imagens na Antropologia. Revisitando o livro *Passagens*, organizado em torno de fragmentos textuais e imagéticos coletados por Benjamin ao longo de 13 anos, o presente texto busca enfatizar o princípio de uma forma de pensar por imagens, inspirada na montagem literária e cinematográfica, que se encontra na obra benjaminiana. Por conseguinte, aborda a emergência do paradigma da montagem de imagens, estáticas ou em movimento, na produção do pensamento. Por fim, associa o trabalho do(a) antropólogo(a) visual ao *bricoleur*, apontando para um campo de conhecimento imagético interdisciplinar, em contraponto à lógica textual-verbal na qual tradicionalmente se pautam as Ciências Sociais.

Palavras-chave: Walter Benjamin, *passagens*, montagem, imagem, ciências sociais.

ABSTRACT: This article aims to articulate Walter Benjamin's work "Passages" and the method employed by the author, called "montage" with the formulation of an epistemological field focused on the use of images in Anthropology. By revisiting the book "Passages", organized around textual and imagistic fragments collected by Benjamin over 13 years, this text seeks to emphasize the principle of a form of thinking through images, inspired by the literary and cinematic montage found in Benjamin's work. Consequently, it addresses the emergence of the image montage paradigm, whether static or in motion, in the production of thought. Finally, it associates the work of the visual anthropologist with that of the *bricoleur*, pointing towards an interdisciplinary field of imagistic knowledge, contrasting with the traditional textual-verbal logic that Social Sciences have traditionally relied on.

Keywords: Walter Benjamin, *passages*, montage, image, social sciences.

RÉSUMÉ: Cette étude fait la relation entre le montage, la méthode créée par Walter Benjamin, dans l'œuvre *Passages*, et le champ épistémologique de l'usage des images en anthropologie. Revisitant le livre *Passages*, organisé autour de fragments textuels et d'images collectés par Benjamin pendant 13 ans, ce texte met le point sur le principe de penser par l'image, inspirée du montage littéraire et cinématographique, que l'on retrouve dans l'œuvre de Benjamin. Il aborde ainsi l'émergence du paradigme de l'assemblage d'images, statiques ou animées, dans la production de la pensée. Enfin, il fait le rapport entre le travail de l'anthropologue visuel et celui du bricoleur, pointant vers un domaine de connaissance interdisciplinaire de l'imagerie, en contraste avec la logique textuelle-verbale sur laquelle se fondent traditionnellement les sciences sociales.

Mots-clés: Walter Benjamin, *passages*, montage, image, sciences sociales.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo articular la obra "Pasajes" de Walter Benjamin y el método utilizado por el autor, llamado "montaje", con la formulación de un campo epistemológico centrado en el uso de imágenes en Antropología. Revisitando el libro "Pasajes", organizado en torno a fragmentos textuales e imágenes recopilados por Benjamin durante 13 años, este texto busca enfatizar el principio de una forma de pensar a través de imágenes, inspirada en el montaje literario y cinematográfico presente en la obra benjaminiana. En consecuencia, aborda la emergencia del paradigma del montaje de imágenes, ya sean estáticas o en movimiento, en la producción del pensamiento. Finalmente, asocia el trabajo del(la) antropólogo(a) visual con el *bricoleur*, apuntando hacia un campo de conocimiento imagético interdisciplinario, en contraposición a la lógica textual-verbal en la que tradicionalmente se basan las Ciencias Sociales.

Palabras clave: Walter Benjamin, *pasajes*, montaje, imagen, ciencias sociales.

1. As *Passagens*, Benjamin e a montagem

A emergência e a propagação das técnicas de reprodução e a industrialização do entretenimento em finais do século XIX, na Europa e no Norte Global, transformaram de modo gradual, mas radical, a noção de imagem e de objeto artístico tal como era concebida nos séculos anteriores. Em vista disso, produzir uma imagem, na época do emergente e ascendente contexto fabril europeu, não se referia apenas ao trabalho artesanal como o do pintor ou do escultor. A imagem plástica, e sobretudo a fotográfica e cinética, inseriu-se no contexto da produção em série, tal quais as peças automotivas, e assim, segundo Walter Benjamin (1985), passou a ser caracterizada pela perda da tradição. Conforme ainda afirma Benjamin, a maneira de conceber novos tipos de imagens com suportes reproduzíveis em grande escala (o jornal impresso, o cinema e a propaganda) expunha uma mudança histórica nas formações sociais capitalistas.

Walter Benjamin havia notado que, na esteira dessas transformações, emergiam experiências sociais marcadas por concepções de espaço e tempo descontínuos, até então desconhecidas, como a experiência de caminhar pelas ruas dos bairros centrais de Paris nos anos 1880, entre estações de trem, lojas e edifícios, entre trabalhadores e o lupemproletariado numeroso que tomavam as ruas. Acompanhando uma ambiência urbana caótica e estimulante sensorialmente, a experiência de habitar o meio urbano foi imediatamente transposta para a realidade cinematográfica^{1,1} e literária. Ao caminhar pela

^{1,1} O filme *Chegada de um trem à estação* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat), de 1895, foi uma das primeiras películas a

cidade, o indivíduo percorria muitos cenários, esbarrando na multidão de passantes em ritmo acelerado, e atravessava múltiplos espaços contíguos. O *flâneur*, como também designava Benjamin o “tipo ideal” lírico do caminhante das grandes cidades, ouvia os sons de megafones de propaganda afrontando-lhe o ouvido, lia os letreiros de lojas coloridos, luminosos, escutava as carrocerias ainda a cavalo junto com os carros a motor.

Do ponto de vista urbanístico, as antigas formas arquitetônicas do período napoleônico passaram a conviver na mesma paisagem com as aspirações modernistas das novas estações de trem, dos grandes *boulevards*, ou daquela modernidade simbolizada pela Torre Eiffel. Para Benjamin, o indivíduo, do ponto de vista sensorial, tinha a sensação (visual, auditiva, tátil e olfativa) de que tudo na paisagem urbana se encontrava “montado” e justaposto, sensação afluída pela percepção de que todos os tempos e todos os espaços dentro da cidade existiam de uma só vez. Essa modernidade ampla e fragmentária, indica o autor, foi ao mesmo tempo construída e empobrecida, em termos materiais e existenciais, pelo avanço galopante dos ideais de progresso científico e do capitalismo no pós-guerra.

Para Benjamin, o meio ambiente de uma cidade moderna, metropolitana, e sua cultura corriqueira podiam ser compreendidos por meio deste impacto sensorial, imagético e emocional que aparecia “montado” na consciência do indivíduo citadino, cidadão que, aos poucos, acostumava-se ao hiperestímulo por meio de uma resistência mental, uma “atitude blasé”, como a denomina Georges Simmel (2005). É por esse motivo, afirma Benjamin, que a lógica da montagem de fragmentos ou a narrativa fragmentária se constituía como o principal e mais poderoso meio de expressão da estética, do cotidiano e da moralidade social que compunham a ideologia da modernidade nas grandes cidades dos países europeus.

A propósito, tratava-se da modernidade urbana capitalista e fabril, tal como é descrita a vida cotidiana no centro de Londres em “O homem da multidão”, escrito por Edgard Allan Poe, considerado por Benjamin um dos mais argutos “montadores” de narrativas literárias de seu tempo. Neste conto, o personagem principal caminha pelas ruas absorto frente à massa humana que ocupa as ruas da cidade; são trabalhadores de fábricas, gente popular recém-emigrada de zonas rurais e outros citadinos. Os sentimentos pessoais do personagem são temperados por uma sensação de inadaptação ao contexto superpovoado e, por isso, ele almeja desfrutar de alguma solitude prazerosa. Diante dessa impossibilidade, o narrador passa a tipificar os citadinos, a mirar com dedicação suas faces e gestos, passando também a seguir alguns desses transeuntes.

Walter Benjamin nutria apreciação filosófica pelas narrativas literárias, bem como pelo cinema, formas de expressão que se dispuseram a construir uma lírica da modernidade urbana na virada do século XIX para o século XX, como fez Poe, impressionado com a densa proporção dos habitantes nas cidades. Na obra de Benjamin, não apenas o espaço e suas transformações são citados como exemplos dessas modificações dos modos de viver. Benjamin preocupou-se também com a aceleração e a fragmentação do tempo presentes na linguagem da montagem cinematográfica. O cinema traduzia bem a relação de transfiguração espaço-temporal fragmentária, e por suposto moderna, por meio das técnicas de montagem fílmica.

Essa modificação na percepção do tempo/espaço e seu reflexo na linguagem cinematográfica podem ser encontrados, por exemplo, nas imagens do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, que apresentava nas telas a fragmentação do trabalho e da

vida do trabalhador no contexto fabril. Era, portanto, na visão benjaminiana, a “montagem” uma ciência da imagem, que se encontrava igualmente na literatura e que, portanto, poderia adentrar também o espectro da filosofia e das ciências sociais.

A afirmação encampada por Walter Benjamin era de que a montagem criava uma linguagem não apenas no campo da literatura, do cinema e das artes, mas também no modo de fazer filosofia e na sociologia urbana. Benjamin iniciou a experiência prática de realização da montagem em sua tese de doutorado, intitulada *Passagens*. Sua proposta, malvista por seus contemporâneos membros da Escola de Frankfurt, consistia em coletar, em arquivos nacionais e bibliotecas, fragmentos de texto e imagens e montá-los em uma determinada ordem. Sua ideia inicial não era produzir novos textos, mas “montar” textos já escritos. Esse tipo de procedimento foi o que Benjamin chamou de “montagem”. Georges Didi-Huberman (2013), ao trabalhar o conceito, o define como um novo plano de inteligibilidade com capacidade de explicar e apresentar por meio de imagens as transformações da vida social, do capitalismo vigente e dos processos de urbanização das emergentes grandes cidades.

Segundo Susan Buck-Morss (2002), o projeto do livro *Passagens* foi originalmente concebido como um ensaio de cinquenta páginas, porém, Benjamin continuou ampliando a sua busca, espacial e temporalmente, tendo trabalhado por treze anos seguidos. Em 1940, Benjamin suicidou-se, em decorrência do Nazismo, que o havia obrigado à fuga e o levou ao desespero. O material das *Passagens*, que permaneceu inconcluso por este motivo, foi publicado pela primeira vez apenas em 1982^{2,1}, contendo mais de mil páginas de fragmentos de documentos históricos tirados de fontes do século XIX e XX na Biblioteca de Berlim e na Biblioteca Nacional de Paris. O trabalho intenso de Benjamin consistiu em organizar cronologicamente esse material na forma de citações, em 36 arquivos, chamados de *Konvoluts*.

[Ele] elaborou um sistema de arquivo onde os primeiros temas se transformavam em palavras-chave sob cujo título se montava a documentação histórica. Esses arquivos são os *Konvoluts*. Em dezembro de 1934, Benjamin tinha copiado muito das notas antigas para esse novo sistema de palavras-chave, arrumando-as através de um código numérico rigoroso, (A1, 1...A1a, 1...A1, 2... etc.) (Buck-Morss, 2002: 78).

Cada um dos *Konvoluts* era nomeado por uma palavra ou frase-chave. O material organizado passava por temas como a moda e o tédio, a literatura, Baudelaire, o meretrício, os tipos sociais adeptos ao dandismo e à flânerie, os colecionadores de arte, abrangendo ainda temas eminentemente urbanísticos e arquitetônicas como pequenas ruas, os *boulevards*, as passagens ou arcadas de Paris – as quais dão título à obra. Susan Buck-Morss descreve, a este propósito, que

^{2,1} O livro publicado em 1982 se estrutura a partir de dois exposés (dois ensaios): “Paris, capital do século XIX” e o volumoso conjunto das “Notas e materiais”, subdividido em 36 arquivos temáticos, organizados de “A” a “Z” e de “a” a “r”. No final da edição, voltam a aparecer quatro ensaios: “Passagens”, “Passagens parisienses I e II”, “O anel de Saturno” (reproduzidos em ordem cronológica) e os “Paralipômenos”.

as arcadas fulguraram na Paris do Segundo Império como grutas encantadas. Construídas em forma de cruz, como uma igreja (de maneira pragmática, para ligação das quatro ruas circundantes), eram propriedade privada, porém travessias públicas para passagem, e exibiam as mercadorias em vitrines como ícones em nichos. As casas profanas de prazer aí alojadas tentavam os passantes com perfeições gastronômicas, bebidas intoxicantes, riqueza sem esforço na roda da roleta, alegria nos teatros de vaudeville e, nas galerias do primeiro andar, transportes de prazer sexual (Buck-Morss, 2002: 115).

Durante a produção dessa obra, além da organização do arquivo^{3,1}, Benjamin deixou uma série de notas e dois textos explanatórios que descreviam sucintamente o conteúdo dos capítulos planejados. Sua morte precoce suscita até hoje questões sobre o tratamento que seria dado ao material coligido, no entanto, diversos pesquisadores (Didi-Huberman, 2013; Buck-Morss, 2002) reconhecem em Benjamin, e sobretudo no projeto do livro *Passagens*, o princípio do uso das técnicas de montagem na escrita filosófica, tornando-o um precursor do uso metodológico desse recurso na produção do conhecimento. Destrinchando o procedimento, Benjamin escreve em seus breves ensaios:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer, apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os (Benjamin, 2006: s. p.).

As metáforas utilizadas pelo autor, “trapos” e “lixo”, têm por efeito aludir aos índices históricos contidos no material fragmentário coletado em bibliotecas e arquivos em países europeus. Os fragmentos organizados por Benjamin têm profusa variedade de temas, abordagens, e foram produzidos em diferentes tempos históricos. Como ele afirma, sua inspiração se encontra na literatura surrealista, que, havendo se voltado a descrições fantásticas urbanas, se utilizaram dos métodos da colagem e da *bricolage*.

A atividade de Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris e Berlim consistia em processo rigoroso de seleção de fragmentos, utilizando as fichas catalográficas e uma caneta para copiar fragmentos de textos, citações, notas e, em determinado ponto do seu trabalho, também imagens. Entre elas, estão as imagens das passagens ou arcadas de Paris, outros cartões postais da época, reproduções de obras artísticas.

Para Buck-Morss, tanto o projeto *Passagens* quanto o livro publicado postumamente em 1982 formam uma espécie de rede de conceitos que são infinitamente articulados, ou seja, montados com um ou mais conjuntos de citações. Segundo a autora, Benjamin entendeu esse método de trabalho como baseado em configurações analíticas variadas em relação a cada conjunto de imagens históricas, não podendo ser fixado (cristalizado) em um conceito abstrato. Todo o sistema de percepção dos fragmentos textuais que compunham sua

^{3,1} Os 36 arquivos, num total de 4.234 fragmentos, encontram-se organizados por letras maiúsculas e minúsculas. Contêm temas como: B – Moda; D – O tédio, eterno retorno; F – Construção em ferro; G – Exposições, Publicidade, Grandville; J – Baudelaire; K – Cidade de sonho e morada de sonho, Sonhos do futuro, Nihilismo antropológico, Jung; N – Teoria do conhecimento, teoria do Progresso; X – Marx; Y – A fotografia; a – Movimento social; k – A comuna; l – O Sena, a Paris mais antiga; m – Ócio e ociosidade; r – École Polytechnique.

coleção era pensado de modo mais ou menos imagético, de modo que, segundo a autora, Benjamin inaugura uma filosofia da “concreção visual” ou uma “dialética do olhar”.

Além das citações textuais, Walter Benjamin também havia coletado um conjunto de imagens que seriam introduzidas no projeto das *Passagens*. A introdução da imagem no trabalho filosófico em Benjamin vem a ser um marco importante no delineamento de um percurso histórico da produção de conhecimento através da montagem que o autor inaugura.

Em meados da década de 1930, Benjamin decidiu incluir imagens reais no projeto do *Passagens*, escreveu Gretel Karplus: “De fato, isto é novo: como parte do meu estudo, estou tomando notas sobre um material raro e importante, em imagens. O livro – isso eu já sei há algum tempo – pode ser enriquecido com os mais importantes documentos ilustrativos [...]”. Benjamin fez cópia das ilustrações relevantes que lá encontrou (na Biblioteca Nacional), guardando-as no apartamento de Paris como um tipo de “álbum”. Aparentemente o álbum se perdeu. Não faz muita diferença, no entanto, para a concepção filosófica de Benjamin, se as “imagens” do século XIX que ele encontrou para o projeto eram pictóricas ou verbalmente representadas. Qualquer que seja a forma que elas tenham assumido, tais imagens eram os concretos, pequenos momentos particulares em que o evento histórico seria descoberto (Buck-Morss, 2002: 102).

O projeto do livro pensado por Benjamin ao longo de treze anos baseava-se, portanto, na montagem de materiais heterogêneos como notas e citações de livros, fontes históricas acompanhadas de comentários a imagens fotográficas e ilustrações. Os cadernos de anotações que ele utilizava durante a sua pesquisa, repletos de anagramas e nuvens de palavras, explicitam a proporção que a visualidade toma no seu processo de construção filosófica. Como pontua Márcio Seligmann-Silva (2007), a proposta experimental de Benjamin no planejamento e organização das *Passagens* sinaliza um movimento no qual a teoria reencontra o campo visual. Criando distintos sinais, marcadores e diagramas, Benjamin estabeleceu relações transversais entre seus próprios textos, citações coletadas e conceitos gerais, abrangendo “[a]s técnicas de representação, do panorama, passando pela fotografia até a litogravura, mas também [...] figuras escópicas como o *flâneur*, o espelho, as exposições e também [...] detalhes da cena urbana, como as iluminações e as novas artes em ferro” (Seligmann-Silva, 2007: 113). Esses escritos fragmentários, baseados na descontinuidade textual e no princípio visual, eram sinal da sua busca por novas formas de expressão do conhecimento filosófico. É o que pontua Buck-Morss a respeito da dimensão crítica da montagem nas *Passagens*:

O propósito do Projeto as *Passagens*, se é possível afirmar que há um, era também o de desenhar uma dimensão construtiva da montagem, como a única forma em que a filosofia moderna poderia ser erguida (Buck-Morss, 2002: 108).

Como foi apresentado até aqui, por se encontrar no mundo social e nas formas de trabalho, mas também nas obras cinematográficas e filosóficas, a montagem pode ser compreendida tanto como um procedimento puramente técnico da experiência capitalista quanto, como mostrou Benjamin, como um experimento metodológico voltado ao saber e à problematização dos cânones acadêmicos. Na primeira acepção, relaciona-se à tecnologia e ao surgimento de uma série de técnicas de trabalho na sociedade industrial, advindo deste

sistema o termo “linha de montagem”. Na segunda acepção, a montagem se revela não só no cinema, mas realiza a junção de imagens e fragmentos encadeados em uma narrativa.

O projeto das *Passagens*, por esse motivo, abordava, por um lado, uma técnica, um método, uma forma de conhecimento definida como “montagem literária”, mas também definia, por outro, um objeto central de investigação: a modernidade e a formação social do indivíduo no meio urbano industrial. A asserção a que se chega é que esta obra de Walter Benjamin inaugurou uma proposta metodológica de leitura da modernidade e que a inserção da “montagem” e de seu princípio imagético no fazer filosófico criou uma base conceitual e prática para os estudos visuais e do uso das imagens nas ciências sociais.

2. Socioantropologia da montagem

Márcio Seligmann-Silva (2007), na introdução ao livro *Passagens*, publicado em português pela primeira vez em 2006, afirma que, embora os fragmentos coletados por Walter Benjamin sejam eminentemente textuais, verbais, destaca-se neles o elemento “visual”, símbolo da modernidade. Apesar de o conteúdo abordado por Benjamin em cada um desses fragmentos textuais ter por objetivo descortinar a experiência da modernidade por meio de uma “teoria da história”, é a metodologia desenvolvida pelo autor e sua qualidade de arquivista que destacam a existência do livro como um precursor na construção de um método de trabalho com imagens.

Para Seligmann-Silva, a metodologia desenvolvida por Benjamin nesse trabalho, ao levar em consideração o uso dos arquivos, a potência da memória e o hábito do colecionismo na produção do saber, apontou alguns caminhos que seriam retomados anos depois na elaboração de um campo de estudos com e através das imagens nas ciências sociais, como um todo, e na antropologia, em particular, nos últimos quarenta anos^{4.1}. O autor afirma que “O gesto do colecionador de arrancar as coisas de seu contexto [...] é paralelo ao gesto do materialista histórico que, com sua historiografia-montagem, visa romper com o *continuum* da dominação” (Seligmann-Silva, 2007: 108). Ao recolher fragmentos textuais, arquivá-los e ordená-los, ou seja, ao operar a montagem desses fragmentos, Walter Benjamin propunha uma remodelagem da abordagem histórica, valorizando o aspecto visual da leitura dos fenômenos sociais.

O trabalho de montagem realizado por Benjamin nas *Passagens* estava em relação, como nota Seligmann-Silva, com o trabalho de montagem imagética do historiador da arte Aby Warburg.

^{4.1} Ver: *Antropologia e imagem*, de Andréa Barbosa e Teodoro da Cunha, 2006

Essa remodelagem passava fundamentalmente por uma revalorização da visualidade. Ele [Benjamin] anotou: “Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar” [...]. Como o historiador da arte Aby Warburg (lembramos de seu último projeto, também inconcluso, o Atlas de imagens Mnemosyne), também Benjamin visava construir painéis-montagem da história. Ambos compartilhavam também esse mesmo gosto pelo detalhe, pelos fenômenos sutis. Os dois operavam sua leitura do histórico por meio de saltos e valorizavam a categoria das semelhanças na análise de seu material (Seligmann-Silva, 2007: 109).

As relações entre as *Passagens* e as propostas de trabalho com imagens são recorrentemente traçadas também por autores como Etienne Semain (2014) e Georges Didi-Huberman (2013). Essa redescoberta do trabalho de Benjamin representou o resultado do exercício paradigmático de crítica à modernidade por meio de certo experimentalismo no método e na forma que estaria na base de um conjunto de perspectivas que se desenvolveram nas ciências humanas com o intuito de mobilizá-las em direção a uma fase de renovação do método e da linguagem, da escrita.

A este propósito, vale salientar que as propostas arquivistas e colecionistas benjaminianas iam na contramão dos investimentos dos colecionistas coloniais que se encontram na origem do trabalho com imagens na antropologia (Barbosa & Cunha, 2006). Da preocupação colecionista destes, desmembram-se, na virada do século XIX para o século XX, diversos usos da imagem como recurso museológico que visava a inventariar materialmente o conjunto de sociedades ameaçadas de “desaparecimento” pela modernização capitalista. Do ponto de vista do objeto de interesse, Benjamin voltou-se ao urbano e ao moderno, não dirigindo-se ao outro, à alteridade radical dos trópicos. Nesse sentido, ele funda um modo de trabalho mais autêntico, que ia na direção oposta dessa “antropologia da urgência”, baseada na documentação imagética de sociedades, cultural e geograficamente, distantes do ocidente, na produção de arquivos, montagens ou enciclopédias cinematográficas.

Embora o trabalho de Benjamin e o trabalho dos colecionistas coloniais mantenham essas divergências, de maneira geral, apontam para o investimento de intelectuais europeus na introdução da imagem e da montagem de imagens no bojo do conhecimento das ciências sociais. Desde meados do século XIX, a fotografia e o cinema adentraram o terreno das ciências sociais e da antropologia, lançando uma série de questionamentos quanto à forma de utilização da imagem e levando a uma necessária revisitação dos seus paradigmas epistemológicos.

Desde as primeiras experimentações com a montagem formuladas pelos surrealistas na literatura, e mesmo na etnografia, como no caso da obra *África Fantasma*, de Michel Leiris, escrita a partir de fragmentos de seu caderno de campo, passando pela montagem fílmica de Eisenstein, que se dedicou a construir uma “metodologia” da montagem fílmica, há um princípio básico compartilhado em torno da combinação de elementos fragmentários. Trata-se de um princípio baseado na ideia de que partículas indeterminadas, quando associadas,

produzem o choque não apenas dos tempos como dos espaços, emergindo dessa operação um campo do pensar em disparidade com a continuidade do pensamento positivista que marcou o momento de institucionalização das ciências sociais.

Contemporâneo de Walter Benjamin, a obra de Michel Leiris é paradigmática na medida em que introduz no pensamento antropológico clássico a montagem e a colagem, recursos dos surrealistas, como um modo de apresentação do material etnográfico. Na década de 1930, Leiris integrou por dois anos a Missão Etnográfica e Linguística Dacar-Djibuti, no Senegal, como secretário arquivista. Transitando entre ficção, etnografia, literatura, artes plásticas e estudos antropológicos, Leiris produziu um texto pouco comum na época, já que misturava imagens de sonhos e recordações com descrições da pesquisa, algo que se assemelha em profundidade às inacabadas *Passagens* de Benjamin, na qual ele trabalhou até 1940.

Descrições da paisagem e do cotidiano da pesquisa; problemas alfandegários e políticos, festas, sacrifícios rituais; impressões da África, fragmentos e sonho e reminiscências de infância; estes são alguns dos temas pelo etnógrafo e poeta surrealista em seu caderno de viagem. O livro mostra-se assim como uma colagem de fragmentos que se sucedem ao sabor da cronologia, fio a costurar observações etnográficas, ideias e fantasias (Peixoto, 2007: 19).

A proposição de Leiris, que advoga a favor de todo hibridismo, introduz na pesquisa antropológica a descontinuidade e a fragmentação características da montagem de imagens. Essas partículas – fragmentos de texto, imagem e som (no caso do cinema) – seriam justapostas pelo *montador*, num ato ao mesmo tempo intuitivo e intelectual. É necessário, portanto, que a justaposição das imagens seja orientada para a construção de nexos orgânicos, a partir de um tipo de pensamento que emerja do encontro entre os fragmentos imagéticos pelas suas diferenças. Esse momento corresponderia à era da reprodutibilidade técnica, na qual a imagem seria um objeto ao mesmo tempo artístico e incorporado ao sistema de reprodução capitalista como um produto.

3. O pensamento da imagem

Antropólogos, sociólogos e historiadores da arte que ousaram revisitar produções vanguardistas baseadas em metodologias imagéticas, inquirindo-se sobre problemas contemporâneos, abriram um vasto campo de discussão em torno da possibilidade de um deslocamento dos modos de pesquisar, perfilando, assim, um plano de pensar sobre e com imagens orientado para a produção de conhecimento sobre o outro e sobre a cidade. O que exatamente é sugerido quando se propõe que as imagens contêm um modo próprio de pensar ou que, através delas, é possível produzir um tipo de pensamento?

Em torno destas questões, Etienne Semain (2014) desenvolveu parte de sua produção recente, inspirado por Gregory Bateson e Aby Warburg, precursores na produção de um conhecimento visual. Estes dois pesquisadores, cada um à sua maneira, elaboraram um conjunto de trabalhos em torno da imagem e do processo de montagem, a partir dos quais é possível estruturar um percurso metodológico. A forma do Atlas – que viria a ser a organização de imagens sobre uma prancheta – foi desenvolvida por Aby Warburg durante os últimos dias de sua vida, formando um conjunto complexo de pranchetas imagéticas que corresponderia a uma nova forma de saber eminentemente visual.

No texto *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*, o antropólogo José da Silva Ribeiro (2005) pontua precisamente a variedade dos usos da imagem na contemporaneidade do contexto digital a partir de três objetivos principais, dentro da abordagem da antropologia visual ou antropologia da imagem. O primeiro incorreria no uso de tecnologias de imagem e som na realização do trabalho de campo; o segundo, na construção de narrativas visuais para apresentação de pesquisa; o terceiro, de natureza mais heterogênea, ele chama de “análise de produtos visuais”. Apesar de ser possível discutir o uso dos termos *análise* e *produto*, é possível delinear um percurso de pesquisas voltadas à construção de problemáticas a partir de imagens já produzidas, investigações e aplicações de métodos a partir de elementos visuais da cultura: a fotografia, o videoarte, o ciberespaço, a publicidade, o cinema (ficcional e documentário) etc. Essa perspectiva reafirma, na medida em que busca e coleta imagens de distintos meios, a máxima benjaminiana de um trabalho filosófico que se constrói a partir da variedade de resquícios e indícios.

A montagem como forma de conhecimento e a elaboração de um trabalho próprio com as imagens, amplamente explorado pelos pensadores aqui abordados, desprendendo-se da modernidade, ganha novos contornos e problematizações. A principal delas diz respeito ao tipo de pensamento que as imagens podem produzir. Etienne Semain, antropólogo, interessado no trabalho de Didi-Huberman – sobretudo pelo desenvolvimento do que ele chamou de *iconologia*, através de Aby Warburg, no livro *Como pensam as imagens*, publicado em 2012 –, traça a possibilidade dos usos da imagem no âmbito da antropologia visual, dirigindo-se ao que ele afirma ser uma antropologia da imagem.

A imagem é uma forma que pensa, propõe Semain; uma imagem produz pensamento. O caminho que o leva à construção de uma epistemologia da imagem se desenvolve ao menos em três explorações heurísticas possíveis. A primeira se encontra no estudo próprio da imagem: escultórica, pictórica, cinematográfica ou fotográfica, que já nos oferece algo a pensar, em torno do que fabular; a imagem enquanto um campo de estudo. A segunda associa-se à ideia de que toda imagem é portadora de um pensamento respectivamente técnico e representativo. A terceira possibilidade, que parece ser a adotada por Etienne na formulação de seu pensamento, diz respeito à ideia de que as imagens são formas que pensam, e pensam em relação a outras imagens, na medida em que se comuniquem e dialoguem entre si.

A imagem participa de histórias e memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc*, e provavelmente, num tempo futuro, ao reformular-se ainda em outras singulares direções e formas (Semain, 2012: 33).

A imagem, e mais ainda a imagem fixa – sabemos – é muito mais complexa. Para dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário, pois, abrir a imagem, “inquieta-se diante de cada imagem”. Ou, simplesmente, se deixar levar pela sua opacidade, furar e romper a superfície, para descobrir, ao lado da fala e da escrita, o que ela guarda de mais profundo a nos dizer, ela, que da fala e da escrita é a matriz, ao lado de nosso sistema sensorial (Semain, 2012: 35).

Etienne Semain ao advogar a favor de um pensamento com e por meio de configuração visuais sugere que as imagens pensam em contato umas com as outras. Duas imagens postas lado a lado, por comparação, por aproximação ou distanciamento tem a capacidade de levar o (a) leitor (a) destas configurações à formulações eminentemente heurísticas. Para o autor estas imagens possuem poder de ideação quando articuladas porque guardam em si dimensões temporais expressas por meio de traços, cores, formas, movimentos e outros tantos recursos sensoriais que transpassam a lógica verbal e discursiva.

4. O caráter balinês, fundamentos da montagem visual

Em 1942, alguns anos depois da morte de Benjamin e Warburg, os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson publicaram *Balinese Character* (O Caráter Balinês). Bateson documentou imagetivamente o modo de vida balinês na Nova Guiné; as imagens, publicadas junto ao texto de Mead, constroem pela primeira vez na história da antropologia uma relação não ilustrativa entre imagem e texto. As 25 mil imagens capturadas, sistematicamente organizadas, selecionadas e distribuídas em pranchas com comentários gerais e específicos, fazem parte da inovação experimental proposta por Mead e Bateson na pesquisa em ciências sociais.

As imagens organizadas no livro seguem o mesmo princípio da montagem; dispostas em grupos, misturam as fotografias feitas por Bateson às imagens de esculturas e fotografias de sua própria filha e aos desenhos de estudantes balineses. O livro, realizado em longa pesquisa (que se estendeu de março de 1936 a fevereiro de 1939) entre os balineses, explora visual e verbalmente o modo como uma criança nascida em Bali se torna uma criança balinesa (Semain, 2004).

Etienne Semain, nos últimos anos, dedicou-se a construir, desde o trabalho de Bateson e Warburg, um percurso metodológico na abordagem das imagens. No texto intitulado *Balinese Character (re)visitado*, Semain afirma que o livro não é uma obra apenas conceitual em torno daquilo que viria a definir o estilo de vida da sociedade balinesa; é também uma investida metodológica na tentativa de entender o modo como os dados agrupados em conjunto interagem em torno e por meio desses próprios dados (Semain, 2004).

No caso de *Balinese Character*, tratar-se-á, assim, de combinar textos e imagens, de entrelaçar imagens e textos, mas também, ao longo das cem pranchas temáticas que compõem a obra, de fomentar uma circularidade verbo-visual, fazendo com que a primeira prancha, intitulada Bajoeng Gede: aldeia e templos, não possa ser isolada, lida e visualizada independentemente da centésima, que entre outros textos e outras imagens, falará de “a continuação da vida” (Semain, 2004: 37).

Segundo Semain, Mead e Bateson realizam dois tipos de apresentação de imagens na prancha: um sequencial, que dispõe de certa linearidade, e um outro – que mais nos interessa aqui – que organiza a montagem de imagens produzidas em tempos distintos e por distintos produtores, que ali eram postas em relação. A descontinuidade espaço-temporal dessas pranchas suscita a busca por um fio ou um elemento catalizador capaz de religá-las. Esse outro olhar, necessário para desenvolver o tratamento com essas imagens,

esse outro “percurso heurístico”, como sugere Semain, produziria um pensamento visual. Essa seria, portanto, a metodologia inovadora proposta por Mead e Bateson para o campo da antropologia, a saber, “o da utilização conjunta e sistemática dos registros verbal e visual, para expressar, representar e dimensionar formas relacionais presentes nas culturas humanas” (Semain, 2004: 68).

O material produzido consta de 25 mil fotos e cadernos de notas, com 1.288 imagens pintadas por jovens artistas de Bali, além de centenas de pinturas que animam o espetáculo balinês de luz e sombras. O modo de composição do livro e o processo desenvolvido na escolha das imagens (dados) assemelham-se muito a todos os exemplos de montagem já expostos neste texto, mesmo que guardem as suas particularidades. A inovação do trabalho do *Balinese Character* é, acima de tudo, metodológica, sugerindo à pesquisa antropológica e à pesquisa nas ciências sociais a base de um percurso da imagem.

Elaboraram, primeiro, uma lista de categorias, que serviu, depois, para escolher as fotografias e organizá-las em pranchas temáticas. Em seguida, e após os 25 mil clichês fotográficos terem sido impressos em faixas de filme positivo (como diapositivos), eles projetaram um por um, todo esse material criando um fichário (por categoria) [...]. Através desse processo, os autores chegaram a escolher 6 mil fotogramas, depois relacionaram 4 mil, que na sequência cronológica se ampliaram sobre a forma de fotografias. Desse conjunto, Bateson e Mead elegeram finalmente 759 imagens, que iriam compor as exatas cem pranchas de *Balinese Character* (Semain, 2004: 53).

Essa citação, na qual vemos o intenso processo laboratorial a que se propuseram Mead e Bateson, parece se adequar perfeitamente à frase de Benjamin: “uma apresentação da confusão não precisa ser uma apresentação confusa”. A variedade do material com que eles se confrontaram, certamente, impôs um procedimento metodológico laborioso. O ato de Benjamin na criação do arquivo, das etiquetas, das palavras-chave, dos “mapas visuais”, conecta-se com o fichário, com as categorias e as pranchas de Mead e Bateson? Estes, por sua vez, conectam-se às enumerações e palavras-chave associadas às pranchas de imagens elencadas por Aby Warburg? Etienne Semain afirma que a organização do livro *Como pensam as imagens* visava a discutir uma série de questões que ele mesmo se colocou a partir das pulsantes similitudes entre Aby Warburg e Gregory Bateson quanto à utilização de um pensamento visual.

O caminho que traçamos até aqui, aproximando, justapondo e conectando esses experimentos metodológicos – as *Passagens*, de Walter Benjamin, o *Atlas Mnemósine*, de Aby Warburg, o *Balinese Character*, de Margareth Mead e Gregory Bateson, e o *África fantasma*, de Michel Leiris –, supõe haver entre eles uma série de proximidades, que são visíveis, mas também diferenças, pontos de desconexão, porque são em si mesmo multiplicidade. São trabalhos realizados nos quarenta primeiros anos do século XX, daí a importância de revisitá-los como ponto de partida para a formulação de um pensamento contemporâneo sobre a imagem em processos de montagem. É necessário reutilizá-los como parâmetros nada ortodoxos que podem orientar procedimentos na pesquisa acadêmica e no desenvolvimento de determinados temas ou práticas de campo.

5. Imagem, montagem, bricolagem

O Atlas de Aby Warburg é um exemplo daquilo que Didi-Huberman chamou de “forma sábia do ver”, na qual haveria a reunião de dois paradigmas: um estético da forma visual e um epistêmico do saber (Didi-Huberman, 2013: 11). As imbricações entre esses dois paradigmas de apreensão do real, um ligado à arte, outro à ciência, remexem o fluxo linear do racionalismo. A montagem como método de conhecer seria a ligação entre esses dois sistemas operacionais mentais, articulando o sensível e o pensamento numa mesma operação, conexão não dual entre o sensório ou sensitivo e o lógico ou racional.

A relação entre esses dois paradigmas já se encontra no texto de 1908 intitulado “A Ciência do Concreto”, um capítulo de *O pensamento selvagem*, no qual o antropólogo Claude Lévi-Strauss situou dois níveis estratégicos do pensamento humano, um mais próximo do sensível e outro, do inteligível. A interpretação de Lévi-Strauss buscava romper com o pensamento evolucionista segundo o qual toda civilização passaria necessariamente por estágios sequenciais até atingir o pleno desenvolvimento caracterizado pela ciência moderna. Assim, se relativizava a unidade do pensamento ocidental, apontando para modos complexos de produção de saber em sociedades pensadas como “pré-históricas”.

O *Pensamento Selvagem* expõe a complexidade das operações mágico-mitológicas constituídas de uma rede de operações mentais e de categorias de inteligibilidade. O cientista moderno seria, portanto, herdeiro de uma tradição científica neolítica, ampliando a compreensão de um modo puramente racional do saber para a multiplicidade dos modos de conhecer, dentre os quais está a imaginação.

O paradoxo só admite uma solução: é que há duas formas distintas do pensamento científico, ambas função, não certamente desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas de dois níveis estratégicos, onde a natureza se deixa atacar pelo conhecimento científico: um aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e outro sem apoio; como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência – seja ela neolítica ou moderna –, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito perto da intuição sensível e outro mais afastado (Lévi-Strauss, 1976: 36).

O apetite pelo conhecimento, a construção de propriedades de apreensão do real, a observação exaustiva e o inventário sistemático de relações não são atributos modernos e científicos; orientado a outra finalidade, o pensamento mágico não corresponde a uma fase primordial do desenvolvimento científico, não é um começo ou um esboço, mas se encontra sob a forma de um sistema bem articulado de categorias mentais complexas. Decorreria daí, portanto, a dissipação da relação binária entre magia, arte e ciência.

Etienne Semain, no texto *As mnemosyne(s) de Aby Warburg*, situa um retorno a formas de expressões proverbiais e centenárias como um modo de compreender o que exatamente está em jogo quando se fala de duas formas de ciência ou dois modos de produzir saber. Retomando Lévi-Strauss, Semain situa a arte como uma simbiose cultural entre essas duas dimensões do pensamento, na tentativa de criar percursos heurísticos e metodológicos para revelar como as imagens concebem e produzem pensamento.

Como uma pesquisa pode se desenvolver a partir de uma metodologia que leva em consideração não apenas a exatidão concentrada e objetiva da razão, mas as sinuosidades, o acaso e as imagens da imaginação? Essa pergunta que aparece em vários autores, sob distintas formas, estaria na base de um pensamento através das imagens, porque ela problematizaria, conseqüentemente, o estatuto unívoco da construção verbal. Promovendo um modo de apreender o mundo distinto do científico objetivista, pautado na construção de metas e finalidades, ou do pensamento puramente imaginativo, um saber visual se delinaria em um espaço de *intermezzo*. “A ciência do concreto” seria um texto paradigmático nesse sentido, ao situar a reflexão mítica no meio do caminho entre os perceptos e os conceitos.

O leitor deve se perguntar que relação há entre o pensamento mitológico e o trabalho com as imagens. Porventura, somos interrogados pela mesma questão e nos esforçamos em discuti-la dada a sua proficuidade na construção de uma metodologia e a sua recorrência no conjunto de problematizações encabeçadas pelos autores que tratamos aqui de conectar. Voltar a Lévi-Strauss é também recorrer à desconstrução do pensamento ocidental em prol de modos de pensar orientados pelo agrupamento de fragmentos residuais e técnicas precárias, mais do que por projetos e fins.

Há algo ainda mais fundamental em Lévi-Strauss quando ele mostra a sobrevivência desse tipo de ciência primeva entre os modernos. É o indicativo da sobrevivência de uma prática de trabalho manual, baseada na manipulação de materiais heteróclitos, sem os meios técnicos possíveis de prever uma direção única, mas a combinação infinita dos fragmentos, partindo sempre desse conjunto de objetos e ferramentas.

Aliás subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite muito bem conceber o que, no plano da especulação, pôde ter sido uma ciência, que preferimos chamar “primeira” ao invés de primitiva; é comumente designada pelo termo *bricolage*. [...] compreende-se assim que o pensamento mítico, se bem que preso nas imagens, já possa ser generalizador, portanto, científico: ele trabalha também com lances de analogias e de aproximações, mesmo se, como no caso da *bricolagem*, suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos, cuja natureza (que exceto pela disposição interna formam o mesmo objeto): “dir-se-ia que apenas formados, os universos mitológicos se destinam a ser desmantelados, para que seus novos universos nasçam de seus fragmentos (Lévi-Strauss, 1976: 37, 42).

A melhor tradução do termo francês *bricoleur* não é “curioso”, apesar de ser uma aproximação quase literal no português. Explica-se melhor o *bricoleur* como um sujeito moderno que executa um trabalho usando os meios e as oportunidades possíveis, denunciando por meio de sua atividade a ausência de um plano pré-concebido, desenvolvendo-se diametralmente em relação às normas adotadas pelo pensamento técnico. Caracteriza-se pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, opondo-se ao engenheiro, cujo trabalho orienta-se pela execução de um projeto a partir de determinadas matérias primas.

Para nós, o *bricoleur* seria também um montador de imagens, alguém que se dirige a uma coleção de “resíduos de obras humanas” a partir da criação de um percurso, um processo que dê conta de descrever um diálogo entre os objetos heteróclitos. O pensamento mítico, como o da *bricolagem*, conteria, pois, dados em um plano prático, permitindo a construção e a conjunção daquilo que poderiam ser também montagens, que podem ser casualmente desmontadas, ou constelações que adquirem determinadas formas e figuras a partir da conjunção de pontos. Desta maneira, nos trabalhos mencionados, Benjamin, Warburg, Leiris, Mead e Bateson, ao selecionar, organizar, ordenar e justapor imagens, agem como bricoleurs, compondo um pensamento imagético que vê, efetivamente, através delas, permitindo que se relacionem entre si, numa mirada múltipla que não deixa de apontar para significados múltiplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, A., & Cunha, E. T. da (2006). *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bateson, G. (2006). *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Edusp.
- Benjamin, W. (1984). *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985). *Obras Escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). *Obras Escolhidas vol. II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Benjamin, Walter (2010). *Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, W. (2011). *Obras escolhidas vol. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Buck-Morss, S. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, EAUM.
- Leiris, M. (2007). *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lévi-Strauss, C. (1976). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Mead, M. (2003). Visual anthropology in a discipline of words. In Hockings, Paul (Ed.). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-10). Berlim: Mouton de Gruyter.
- Peixoto, F. A. (2007). Apresentação. In Leiris, M. (Org.). *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify.
- Ribeiro, J. da S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, 48(2), 613-648.

- Seligmann-Silva, M. (2007). Quando a teoria reencontra o campo visual: passagens de Walter Benjamin. *Concinnitas*, 2(1), 103-114.
- Semain, E. (2012). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.14.
- Semain, E. (2011). As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Revista Poiesis*, 12(17), 29-51.
- Semain, E. (2004). Balinese Character (re)visitado: uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In Alves, André (Ed.), *Os argonautas do mangue*. Campinas: Editora da Unicamp.139.
- Simmel, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito [1903]. *Mana*, 11(2), 577-591.

Lucas Maroto Moreira

Professor Substituto no Departamento de Antropologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Arquitetura e Urbanismo e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal

da Bahia. É membro do grupo de pesquisa Poder, Abjeção e Ética | EPA (PPGA-UFBA) e do grupo de pesquisa Representações Sociais: Arte, Ciência e Ideologia (PPGCS-UFBA). Estrada de São Lázaro 197, Federação, CEP: 40.210730, Salvador-Ba. Email: moreiras.lucas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8009-6107.

Receção: 16-12-2023

Aprovação: 20-04-2024

Citação:

Moreira, Lucas Maroto (2024). Além das Passagens: Walter Benjamin, a montagem e as imagens em ciências sociais. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 72-87 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a6>



