

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





GRÃO DE CAFÉ

O café é originário das terras altas da Etiópia, em um local chamado Kaffa. Porém, a palavra "café" não é originária de Kaffa, e sim da palavra árabe qahwa, que significa "vinho" (قهوة). Por esse motivo, o café era conhecido como "vinho da Arábia" quando chegou à Europa no Século XIV. "O café foi o principal produto de exportação da economia brasileira durante o século XIX e o início do século XX. As raízes do café no Brasil foram plantadas no século XVIII, quando as mudas da planta foram cultivadas pela primeira vez, que se tem notícia, por Francisco de Melo Palheta, em 1727, no Pará. A sua produção em escala comercial para exportação ganhou força apenas no início do século XIX. Tal dimensão de produção cafeeira só foi possível com o aumento da procura do produto pelos mercados consumidores da Europa e dos EUA.

COFFEE BEAN

Coffee originated in the highlands of Ethiopia, in a place called Kaffa. However, the word 'coffee' does not originate from Kaffa, but from the Arabic word qahwa, which means 'wine' (قهوة). For this reason, coffee was known as 'Arabian wine' when it arrived in Europe in the 14th century. 'Coffee was the main export product of the Brazilian economy during the 19th and early 20th centuries. The roots of coffee in Brazil were planted in the 18th century, when the plant's seedlings were cultivated for the first time on record by Francisco de Melo Palheta in 1727 in Pará. Production on a commercial scale for export only gained momentum at the beginning of the 19th century. This scale of coffee production was only possible with the increased demand for the product from consumer markets in Europe and the USA.

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

EDITORES EXECUTIVOS

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

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • 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 • Lilia 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, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland • Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

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

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in Sociology and Anthropology of the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • 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

QUANDO A ARTE É PODER E VIDA. PRÓLOGO SOCIOLOGICO.....	2
ARTIGOS.....	10
É AQUI QUE EU DESENHO A LINHA: INTERVENÇÕES CRIATIVAS EM MONUMENTOS PÚBLICOS NO LESTE DA EUROPA E NO SUL GLOBAL	12
MUITO MAIS QUE UM GRITO. HISTÓRIA E LITERATURA NO COMBATE AO AUTORITARISMO.....	26
A ARTE ECOLÓGICA EM PORTUGAL: ARTE ATIVISMO E POLÍTICAS CULTURAIS SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS.....	42
MULHERES PINTADAS: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NAS PINTURAS DE TARSILA DO AMARAL..	58
ALÉM DAS PASSAGENS: WALTER BENJAMIN, A MONTAGEM E AS IMAGENS NAS CIÊNCIAS SOCIAIS.....	72
ESTOU ALÉM DO HOMEM COM H. A SUBVERSÃO DO PATRIARCADO ATRAVÉS DA ARTE BRASILEIRA E PORTUGUESA NO FINAL DO SÉCULO XX.....	88
REGISTOS DE PESQUISA.....	110
DIRECTO E VERDADE O CINEMA.....	112
EXPLORANDO O RITMO DA EXPRESSÃO. O DESENVOLVIMENTO COREOGRÁFICO DAS DANÇAS DE RUA.....	140

SUMMARY

WHEN ART IS POWER AND LIFE. SOCIOLOGICAL FOREWORD.....	2
ARTICLES.....	10
THIS IS WHERE I DRAW THE LINE: CREATIVE INTERVENTIONS ON PUBLIC MONUMENTS IN THE EAST OF EUROPE AND THE GLOBAL SOUTH	12
MUCH MORE THAN A CRY. HISTORY AND LITERATURE IN THE FIGHT AGAINST AUTHORITARIANISM.....	26
ECOLOGICAL ART IN PORTUGAL: ART ACTIVISM AND CULTURAL POLICIES FROM A CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE	42
PAINTED WOMEN: GENDER REPRESENTATION IN THE PAINTINGS OF TARSILA DO AMARAL.....	58
BEYOND PASSAGES: WALTER BENJAMIN, MONTAGE AND IMAGES IN THE SOCIAL SCIENCES...	72
I'M BEYOND THE MAN WITH AN H. THE SUBVERSION OF PATRIARCHY THROUGH BRAZILIAN AND PORTUGUESE ART AT THE END OF THE 20TH CENTURY.....	88
RESEARCH RECORDS.....	110
STRAIGHT AND TRUE THE CINEMA.....	112
EXPLORING THE RHYTHM OF EXPRESSION. THE CHOREOGRAPHIC DEVELOPMENT OF STREET DANCE.....	140

QUANDO A ARTE É PODER E VIDA. PRÓLOGO SOCIOLÓGICO

WHEN ART IS POWER AND LIFE. SOCIOLOGICAL FOREWORD

QUAND L'ART EST POUVOIR ET VIE. PROLOGUE SOCIOLOGIQUE

CUANDO EL ARTE ES PODER Y VIDA PRÓLOGO SOCIOLÓGICO

Paula Guerra

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

A arte, nas suas múltiplas expressões, tem desempenhado um papel central na história da humanidade, funcionando como um canal de questionamento, de resistência e de transformação social (Silvestri, 2018). Nos últimos anos, diversas pesquisas académicas têm explorado cada vez mais a interseção entre arte, política e sociedade (Nochlin, 2018; Beyyes & Steyaert, 2011; Thévenot, 2014; Guerra, 2023a, 2023b), revelando o potencial subversivo e emancipatório da cultura em diversos contextos históricos e geográficos. Esses estudos têm esclarecido que a arte oferece uma arena de contestação política, de resistência cultural e de (re)imaginação de novas possibilidades sociais. Em contextos de repressão política ou de desigualdade estrutural, a arte emerge como um espaço de intervenção crítica (Mouffe, 2008; Guerra, 2022a, 2022b), propondo novas (e alternativas) narrativas.

Em Portugal, a arte tem desempenhado um papel fundamental na crítica social e na construção de novas perspetivas políticas, especialmente desde a Revolução dos Cravos de 1974, que pôs fim à ditadura salazarista (Guerra, 2022a). A partir desse momento, a arte portuguesa passou a ser profundamente marcada pelo seu papel emancipatório, com muitos artistas explorando a memória da repressão (Guerra, 2023a) e a construção de uma identidade pós-colonial. Um exemplo significativo dessa interseção entre arte, política e sociedade em Portugal é o trabalho do artista João Louro. Louro é conhecido pelas suas instalações minimalistas e conceitos visuais que dialogam com a memória histórica e o apagamento cultural. Na obra "Blind Image" (2002) (ver Figura 1), ele propõe, na nossa perspetiva, uma crítica ao controlo da memória e ao silenciamento imposto pelas ditaduras, ao criar painéis de metal que apresentam imagens sem nenhuma explicação visível, desafiando o espectador a questionar o que está oculto. As suas criações artísticas subvertem a ideia de que os monumentos e os símbolos visuais da história são neutros, destacando o seu papel na construção de narrativas políticas.



Figura 1: "Blind Image" (2002) de João Louro

Fonte: <https://www.quintgallery.com/exhibitions/207-joao-louro-blind-image-63/>

No contexto do Sul Global, a arte tem sido um veículo poderoso de resistência e crítica às heranças coloniais, às desigualdades socioeconómicas e às diversas formas de autoritarismo. O potencial subversivo da arte aqui manifesta-se de maneira explícita em questões de decolonização, de identidade cultural e de justiça social. Em muitos países do Sul Global, a arte tem desempenhado um papel crucial na decolonização das narrativas históricas e na ressignificação de identidades culturais (Guerra, 2024). A herança colonial ainda se manifesta em diversas formas de controlo sobre a memória coletiva, a linguagem e o espaço público, e a arte tem sido uma ferramenta poderosa para enfrentar esses legados.

O trabalho de Adriana Varejão, outrossim, reflete sobre o colonialismo e as violências históricas praticadas contra indígenas e afrodescendentes, utilizando o corpo e a iconografia barroca para subverter e reimaginar esses legados (ver Figura 2).



Figura 2: Mapa de Lopo Homem (1519), de Adriana Varejão
Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>

Em relação à obra acima apresentada, Adriana Varejão refere que:

Nesse quadro, tomo como partida um mapa de 1519, do cartógrafo português Lopo Homem. Nele, tenta-se uma conciliação dos novos dados geográficos decorrentes dos “descobrimientos” com alguns aspectos que se procura preservar das antigas concepções ptolomaicas. Apresentam-se as regiões da Ásia, que os portugueses estavam ainda reconhecendo, ligadas às novas terras do *Mundus Novus* Brasil por uma fantástica terra austral na parte de baixo do mapa. Abri com faca o quadro, deixando uma ferida aberta ao centro, criando uma linha mais real do que as rabiscadas nos mapas, feita de entranha e sangue e tudo aquilo que o documento oficial jamais mostra: interioridade. A sutura parece não dar conta da tarefa de camuflar toda a violência^{1]}.

Outro caso é o trabalho de Cildo Meireles: um dos artistas mais influentes do Brasil, que usa as suas instalações para criticar o autoritarismo. A sua obra "Inserções em Circuitos Ideológicos" (1970) foi uma resposta direta à censura do regime militar. Nessa série, Meireles imprimia mensagens políticas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola, subvertendo

^{1]} Retirado de: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>

os circuitos de poder e propaganda dominantes, criando uma arte clandestina e acessível ao público. Na África do Sul, por seu turno, a arte desempenhou um papel crucial na luta contra o apartheid e continua a ser uma ferramenta fundamental de resistência e crítica social. O trabalho da artista sul-africana Zanele Muholi, que se autodenomina uma "ativista visual", explora a interseção de raça, gênero e sexualidade na África do Sul contemporânea. Na sua série fotográfica "Faces and Phases", Muholi documenta a vida de mulheres negras lésbicas e pessoas trans, comunidades que historicamente enfrentam a marginalização e a violência. Com efeito, a sua obra desafia diretamente a heteronormatividade e o racismo institucionalizado, propondo uma forma de resistência visual que humaniza corpos que foram sistematicamente apagados (ver Figura 3).

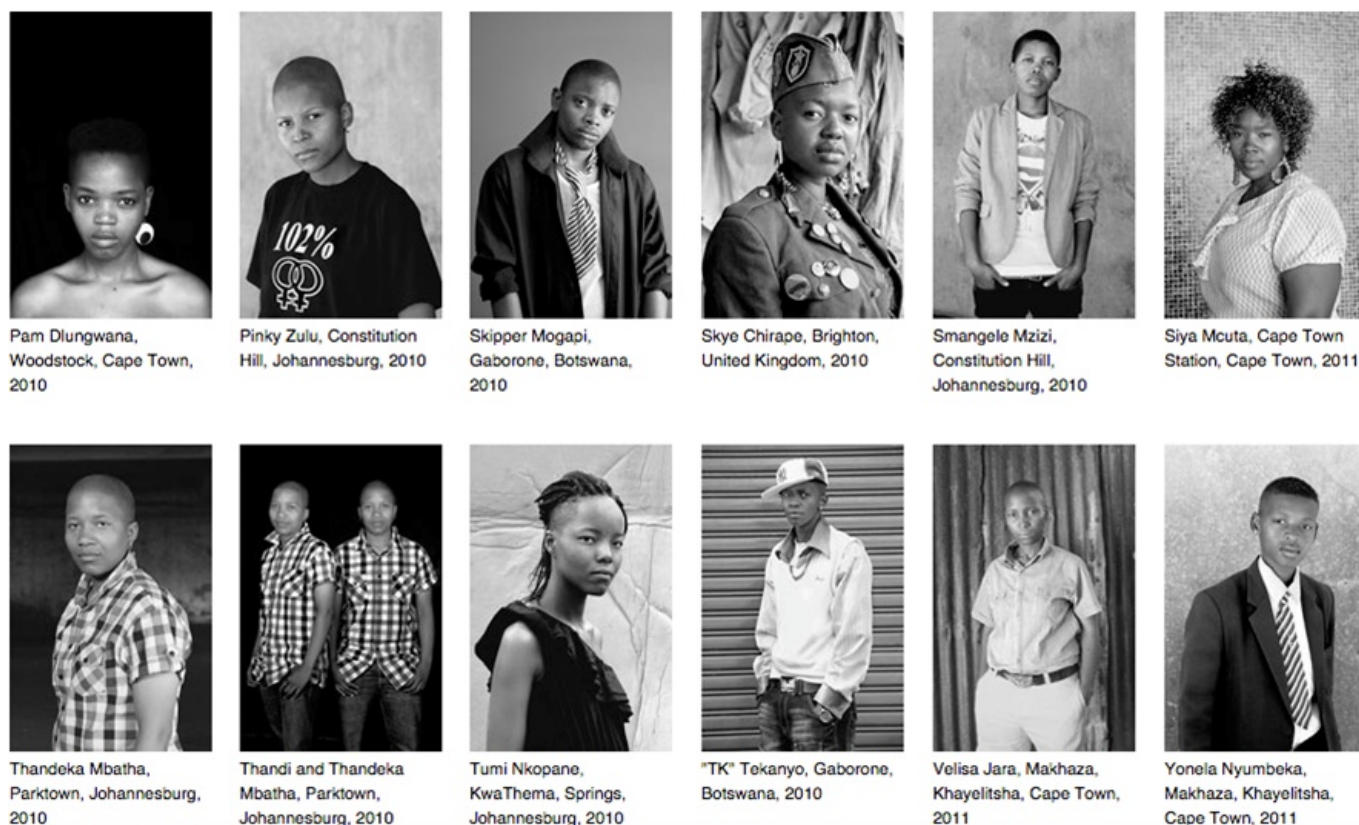


Figura 2: Mapa de Lopo Homem (1992-2004), de Adriana Varejão
 Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>

Similarmente, a movimentação da arte urbana e do muralismo em países latino-americanos, especialmente no México e na Colômbia, são cruciformes. Com efeito, nesta circulação, a arte de rua tem sido utilizada para narrar as histórias de resistência das comunidades indígenas e para denunciar a violência política. O muralismo mexicano, herdeiro direto de figuras como Diego Rivera e José Clemente Orozco, é uma forma de arte pública que sempre esteve profundamente ligada à política. No contexto contemporâneo, artistas como Siqueiros seguem essa tradição, utilizando grandes murais para criticar as dinâmicas de poder, o neocolonialismo e as desigualdades sociais (ver Figura 4).



Figura 4: Mural de mosaico de David Alfaro Siqueiros, no Edifício Central da Administração na Cidade Universitária, Cidade do México

Fonte: <https://www.britannica.com/biography/David-Alfaro-Siqueiros>

Os artigos reunidos neste Volume expõem a relevância da arte como veículo de resistência ao autoritarismo, de contestação das normas patriarcais, de intervenção nas questões ecológicas e de reimaginação dos espaços públicos.

Começemos pelo primeiro: no artigo "This is where I draw the line: Creative interventions on public monuments in the East of Europe and the Global South", da Voica Puscasiu, observa-se como os monumentos, que tradicionalmente operam como símbolos de poder e história oficial, podem ser ressignificados por meio de intervenções artísticas que subvertem suas narrativas. Um exemplo marcante que pode ser dado, é o movimento "Black Lives Matter" nos Estados Unidos, que, em 2020, inspirou a queda ou vandalização de estátuas de figuras históricas associadas ao colonialismo e à escravidão, como as de Cristóvão Colombo e Robert E. Lee. Essas intervenções refletem a necessidade de repensar a memória coletiva e os seus símbolos, alinhando-se aos debates contemporâneos sobre decolonização e justiça social.

Outro aspecto da relação entre arte e política é abordado em "Muito mais que um grito: História e literatura no combate ao autoritarismo", por parte de Cláudia Fontineles no qual se explora a capacidade da arte literária de resistir a regimes autoritários. O romance 1984, de George Orwell, é um exemplo emblemático desse tipo de resistência, na nossa percepção. Através de sua distopia, Orwell expõe os mecanismos de controle totalitário e a manipulação da verdade, questões que ressoam em contextos históricos e contemporâneos de

autoritarismo. Na América Latina, obras como *O Estranho no Espelho* (1968), do escritor chileno Enrique Lihn, também desempenham esse papel, utilizando a literatura para questionar a repressão política durante as ditaduras militares.

"A arte ecológica em Portugal: arte ativismo e políticas culturais sob a perspectiva dos Estudos Culturais" de Tatiana Lopes Vargas, traz uma análise da arte como ativismo ambiental. Exemplos práticos que podem ser fornecidos, incluem as obras do coletivo português Laboratório de Curadoria Ambiental, que utiliza instalações artísticas e performances para chamar a atenção para questões ambientais locais, como a poluição dos rios. Esse tipo de produção ecoa o pensamento de Felix Guattari (1996), que vê na arte ecológica uma possibilidade de propor novas maneiras de coexistência no planeta.

A análise da representação de gênero na arte ganha destaque no artigo "Mulheres pintadas: Representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral", das autoras Bruna Tupiniquim Marques e Rafaela Santiago Lobo, que investigam como a obra da artista brasileira reflete e subverte convenções de gênero. As suas pinturas, como "Abaporu" (1928), não só revolucionaram a estética modernista no Brasil, mas também desafiaram as normas de gênero ao desconstruir a imagem feminina tradicional. O corpo desproporcionalmente grande, com pés e mãos acentuados, desloca a figura feminina para além dos padrões convencionais de beleza, sugerindo uma figura de força e transformação, em sintonia com o movimento modernista que Tarsila ajudou a liderar.

A obra de Walter Benjamin (2019) e sua concepção de montagem e imagem também são revisitadas no contexto das ciências sociais no artigo "Além das Passagens: Walter Benjamin, a montagem e as imagens nas ciências sociais", de Lucas Maroto Moreira. A técnica de montagem benjaminiana é claramente visível no trabalho do cineasta soviético Sergei Eisenstein, especialmente em *O Couraçado Potemkine* (1925), onde a justaposição de imagens cria uma narrativa dinâmica e crítica sobre a revolução e a luta de classes. Este uso da montagem visual oferece uma lente crítica para entender a arte como um espaço de intervenção social, ilustrando como a imagem pode gerar reflexão política e histórica, tal como Benjamin teorizava.

Por fim, o artigo "Estou Além do Homem com H. A subversão do patriarcado através da arte brasileira e portuguesa no final do século XX", de Juliana Queires e de Yatan Alves, explora a emergência de artistas que, no final do século XX, desafiaram as normas patriarcais por meio da arte. Um exemplo poderoso é o trabalho da artista portuguesa Paula Rego, cujas séries de pinturas como "A Mulher Cão" (1994) subvertem a imagem tradicional da feminilidade ao apresentar mulheres em situações de poder e transgressão, revertendo papéis de gênero e revelando as tensões do patriarcado. Da mesma forma, no Brasil, a performance de Lygia Clark e Hélio Oiticica propôs novas formas de interação entre corpo, espaço e identidade, rompendo com as hierarquias impostas pela cultura patriarcal.

Este número da Revista Todas as Artes, é ainda composto pelo Registo de Pesquisa de Inês Duarte, sobre a evolução coreográfica das danças de rua - "Registo de Pesquisa: Explorando o ritmo da expressão" - onde estilos como o hip-hop e o breakdance nascem como expressões artísticas de resistência e contestação urbana.

No Registo de Pesquisa "Direto e Verdade o Cinema", de Jorge de Carvalho, a discussão sobre o cinema e o seu impacto na representação da verdade pode ser ilustrada pelo trabalho de cineastas como o brasileiro Eduardo Coutinho, em documentários como *Cabra Marcado para Morrer* (1984). O filme é um exemplo de como o cinema direto se aproxima das histórias reais, muitas vezes marginalizadas, trazendo à tona as vozes daqueles que resistem à opressão e à invisibilidade. Ao eliminar a encenação e promover uma narrativa "crua", revela-se a verdade de forma visceral, comprometida com a autenticidade e a justiça social.

Porto, julho de 2024.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2019). The work of art in the age of its technological reproducibility. In Christopher, Kul-Want (Ed.). *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader* (pp.44-79). New York: Columbia University Press.
- Beyes, T. & Steyaert, C. (2011). The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. *Action Research*, 9 (1), 100-115.
- Guattari, F. (1996). Remaking social practices. In Gary Genosko (Ed). *The Guattari Reader* (pp.262-272). London: Blackwell Publishers.
- Guerra, P. (2024). Free punk. Um caleidoscópio chamado Ondina Pires [Free punk. A kaleidoscope called Ondina Pires]. *Revista Territórios E Fronteiras*, 17(1), 159-182.
- Guerra, P. (2023a). As Mil e Uma Noites: uma revisitação à sociedade portuguesa contemporânea através das Doce [The Thousand and One Nights: a revisit to contemporary Portuguese society through the Doce]. In: Gonçalves, J. (Ed.). *História pública e história conectada* (pp. 125-149). São Paulo: Letra e Voz.
- Guerra, P. (2023b). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re) existir. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7 (2), 212-249.
- Guerra, P. (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, , 65 (2). e197977.
- Guerra, P. (2022a). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In: Saraiva, M. (org.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 75-91). London: Springer.
- Mouffee, C. (2008). Art and democracy: Art as an agonistic intervention in public space. *Open*, 14, 6-15.

Nochlin, L. (2018). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Oxford: Routledge.

Silvestri, L. E. (2018). Memeingful memories and the art of resistance. *New media & society*, 20 (11), 3997-4016.

Thévenot, . (2014). Engaging in the politics of participative art in practice. In Tasos Zemblyas (Ed). *Artistic practices* (pp.132-150). Oxford: Routledge.

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. Cofundadora 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 (2024). Quando a arte é poder e vida. Prólogo sociológico. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 7 (1),2-9 DOI <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a1>. ISSN 2184-3805.

ARTIGOS





THIS IS WHERE I DRAW THE LINE: CREATIVE INTERVENTIONS ON PUBLIC MONUMENTS IN THE EAST OF EUROPE AND THE GLOBAL SOUTH

É AQUI QUE EU DESENHO A LINHA: INTERVENÇÕES CRIATIVAS EM MONUMENTOS PÚBLICOS NO LESTE DA EUROPA E NO SUL GLOBAL

C'EST ICI QUE JE TRACE LA LIGNE : INTERVENTIONS CREATIVES SUR LES MONUMENTS PUBLICS DANS L'EST DE L'EUROPE ET LE SUD GLOBAL

AQUÍ ES DONDE TRAZO LA LÍNEA: INTERVENCIONES CREATIVAS EN MONUMENTOS PÚBLICOS DEL ESTE DE EUROPA Y EL SUR GLOBAL

Voica Pușcașiu

“Babeș-Bolyai” University, Cluj-Napoca, Romania

ABSTRACT: In recent times, there has been a rise in debates surrounding public monuments, with narratives becoming increasingly contested. While the act of *damnatio memoriae* is not new, this study will focus on how contemporary art is introducing a more imaginative form of protest when it comes to statues. It is interesting to note that despite the differences in geography, political destiny, and cultural aspects, countries in the former Eastern Bloc and the Global South share similar attitudes towards unwanted art in public spaces. This article will compare relevant examples from both regions and explore questions regarding the legality of such practices, as well as why contemporary public art often falls short. Ultimately, the goal is to try to identify what lies ahead for both existing and forthcoming public art.

Keywords: public art, protest, post-communism, post-colonialism.

RESUMO: Nos últimos tempos, tem havido um crescimento dos debates em torno dos monumentos públicos, com as narrativas a tornarem-se cada vez mais contestadas. Embora a ação de *damnatio memoriae* não seja nova, este estudo centrar-se-á na forma como a arte contemporânea está a introduzir uma forma mais imaginativa de protesto no que diz respeito às estátuas. É interessante notar que, apesar das diferenças em termos de geografia, orientação política e aspetos culturais, os países do antigo Bloco de Leste e do Sul Global partilham atitudes semelhantes em relação à arte indesejada em espaços públicos. Este artigo irá comparar exemplos relevantes de ambas as regiões e explorar questões relacionadas com a legalidade de tais práticas, bem como as razões pelas quais a arte pública contemporânea fica frequentemente aquém das expectativas. Em última análise, o objetivo é tentar identificar o que está por vir, tanto para a arte pública existente como para a futura.

Palavras-chave: arte pública, protesto, pós-comunismo, pós-colonialismo.

[12]

RÉSUMÉ: Ces derniers temps, les débats autour des monuments publics se sont multipliés, les récits étant de plus en plus contestés. Si l'acte de *damnatio memoriae* n'est pas nouveau, cette étude se concentrera sur la manière dont l'art contemporain introduit une forme plus imaginative de protestation lorsqu'il s'agit de statues. Il est intéressant de noter qu'en dépit des différences géographiques, politiques et culturelles, les pays de l'ancien bloc de l'Est et du 'Global South' partagent des attitudes similaires à l'égard de l'art indésirable dans les espaces publics. Cet article comparera des exemples pertinents des deux régions et explorera les questions relatives à la légalité de ces pratiques, ainsi que les raisons pour lesquelles l'art public contemporain ne répond souvent pas aux attentes. En fin de compte, l'objectif est d'essayer d'identifier ce qui attend l'art public existant et à venir.

Mots-clés: art public, protestation, post-communisme, post-colonialisme.

RESUMEN: En los últimos tiempos se ha observado un aumento de los debates en torno a los monumentos públicos, con narrativas cada vez más contestadas. Aunque el acto de *damnatio memoriae* no es nuevo, este estudio se centrará en cómo el arte contemporáneo está introduciendo una forma más imaginativa de protesta cuando se trata de estatuas. Es interesante observar que, a pesar de las diferencias geográficas, de destino político y de aspectos culturales, los países del antiguo Bloque del Este y del Sur Global comparten actitudes similares hacia el arte no deseado en los espacios públicos. Este artículo comparará ejemplos relevantes de ambas regiones y explorará cuestiones relativas a la legalidad de tales prácticas, así como las razones por las que el arte público contemporáneo a menudo se queda corto. En última instancia, el objetivo es tratar de identificar lo que está por venir tanto para el arte público existente como para el venidero.

Palabras-clave: arte público, protesta, poscomunismo, poscolonialismo.

1. Introduction

'So much is said against public monuments', wrote journalist George Alfred Townsend in 1891 (Savage, 2009: 195), and clearly not much has changed since. In fact, only in the last few years revolts and protests directed towards statues have increasingly made the news, especially since they have started to occur in regions not typically associated with the toppling of statues (Thompson, 2022: 22). In 2017 issues were raised concerning the perpetuation of racism through Confederate monuments in the U.S.A. especially in the light of their vocal white supremacist supporters (Forest & Johnson, 2019: 127) and they came to a peak soon after the death of George Floyd in 2020 (Dickenson, 2021: 16). #RhodesMustFall, Black Lives Matter, #MeToo, accelerations in the decolonisation process fueled by the ongoing migrant crisis, and the war in Ukraine, all soon turned towards active processes of *damnatio memoriae* and expanded into very diverse geographical territories.

The most recent comparable wave of violence directed towards statues and symbols took place during the accelerated changes in regime, mostly in Eastern Europe (Merewether, 1999) and Latin America (Bădescu, 2019), which are, not coincidentally, the two locations which will be the focus of this study. The current actions, however, bring forth at least two important distinctions: unlike the relatively justified erasure of those fallen by the hands of those newly in power, which we have witnessed often enough throughout history (Thompson, 2022: 25), this time the assault comes 'from below'. It comes not from an exchange of authority but from the people who question said authority in a very public and visible manner. Actually, the visibility of their actions is key – the monuments are usually not being fully taken down (and even when they are, the process is well-documented and disseminated via social media), but rather the partially destroyed monuments are left as proof of protest against the establishment. A secondary distinction, this time coming from

the post-modernist characteristics of contemporary art, lies in the fact that political attitudes towards monuments take on more creative modes of expression than simply destruction. They are rich in symbolism perhaps equally so as the monuments themselves were once intended to be.

These two aspects underline the special conditions held by art in public spaces, the demands for which are very specific and not at all simple. Statues and monuments need to tread a fine line between being too 'artsy' or too political and not artistic enough (Evans, 2018: 16; Mothersill, 2013: 78). This negotiation is just one of the issues that complicate and make the problem of public monuments so interesting at the same time. Also, just because they were commissioned to be visible, it does not mean they are intended for the public's benefit (Hoffman, 1991: 542) and just because they were created by artists, it does not mean they got to follow an independent and individual artistic vision (Hoffman, 1991: 543). Rather, they are a form of state speech (Valls, 2019: 177) and as artworks, they are most times more than just aesthetic discourses, and even when they are more aesthetically inclined, they are hardly innocently so (Johnson, 2002: 293). To a certain extent, all art can be interpreted as a socio-political construct, yet this statement stands truer when it comes to public artworks due to their location alone (Levinson, 2018: 32). Thus, whatever attitudes people have towards them – be it pro or con – are never simply aesthetic considerations either (Levinson, 2018: 147), and obviously, the artistic interventions we will take on later are inevitably politically motivated.

2. Public spaces

Before getting into the actual core of the subject at hand, some methodological clarifications need to be made, both on the nature and function of monuments and on what constitutes public space, as well as how these all are interconnected. As Dickenson (2021: 5) states, 'true public space is hard to find' as there are clearly rules and regulations at play, always. However, for the purpose of this paper, we will consider 'public space' those locations that are open to the public without a fee and at all hours and are not in any way fenced off or delimited. This is as close to the narrative of the democratic public space as we are likely to get, yet it is painfully clear that even in these locations not everyone's voice has an equal statute (Bowman-McElhone, 2021: 1186).

The apparent democracy of public space creates a further deception according to which the monuments that embellish it are somehow the result of a consensus, yet that is clearly not the case (Bowman-McElhone, 2021: 1179; Dickenson, 2021: 6). Lack of consensus is not in itself problematic, as we know that unified political communities are largely imagined (Anderson, 2006: 16), but if we are to consider society as the place where we acquire most of our (collective) memory (Halbwachs in Deegan, 2018: 21) the need for representation in the public space becomes a critical issue.

When it comes to contested monuments, they say more about the times they were created in, than of those that are represented or glorified (Hood, 2021: 9; Dickenson, 2021: 17). Therefore, it's no surprise that their contestation reflects current sentiments. For a monument to be truly efficient there is an expectation of endurance, ideally even permanence (Dickenson, 2021: 13; Evans, 2016: 58; Merewether, 1999) and it is obvious that some do manage to become iconic (Johnson, 2002: 293; Hoffman, 1991: 544). Talks of removal and relocation inevitably alter the outcome of the monument and it is all rendered even more complicated by the fact that any such moves should ideally be in the hands of the

[14]

community as a whole (Thompson, 2022: 13). We will not dwell here on the preferred or preferable methods of dealing with undesirable public art, such as relocation either to museums (Baxter, 2021) or to more permissible public spaces such as cemeteries (Forest & Johnson, 2019: 129; Hoffman, 1991: 133; Levinson, 2018: 147). Instead, we will focus on the more creative methods of dissent on the works that remain *in situ*, considering this apparent 'vandalism' inflicted on them as proof of the multifaceted and changing nature of memory (Deegan, 2018: 28; Merewether, 1999).

3. Creative practices of dissent between East and South

Aside from the fact that revolt against public monuments is established as a global phenomenon, this study will focus on two apparently very different territories, which nevertheless have much more in common than it might seem at first glance. The former Eastern Bloc and the Global South, even though separated by geography, cultural aspects, and each with complicated political destinies, these two areas share a great deal of perhaps unexpected similarities and entanglements (Bădescu, 2019). The following comparisons will take into consideration various aspects and motivations when it comes to dealing with undesirable artworks in the public space. Thus, the three pairs will all contain an example from the South American continent as well as one from East Europe which will be presented side by side.

3.1. Sofia and La Paz

The first case study will deal with two works representing glorified figures of the past, which are now under intense scrutiny for representing destructive regimes and as such they both received satirical and critical feminist makeovers. The Soviet Army memorial in Sofia, Bulgaria is a frequent target of creative 'vandalism' and the reasons for it are not exactly mysterious. It is a colossus of *social realism* depicting the heroic liberating Soviet Army of World War II. It sits in a prominent and easily accessible location in the vicinity of Sofia's University St. Kliment Ohridski, it is also seen as a constant Russian presence in the Bulgarian capital, and because of this, it is directly used to criticize the Moscow government from afar.

In this particular instance, the artistic protest of 2012 was in direct connection with the arrest of the female Russian punk group Pussy Riot, much to the outrage of the global art world, following their public performance of a 'punk prayer' against Vladimir Putin in a Moscow cathedral. The women were charged with hooliganism and incitement to religious hatred, both rather transparent cover-ups for what was censorship. The intervention on the Sofia monument left little to the imagination: 'Pussy Riot are an inspirational symbol of the fight for democracy in Russia' (N/A, 2012) the signs read, and the soldiers' figures were donning colourful balaclavas just like the ones worn by the members of Pussy Riot which established an irrevocable visual connection between the two events.

On the other side of the world, in an affluent neighbourhood of La Paz, Bolivia the statue of Isabelle the 1st of Castille, la Católica, seen as a financial agent for the enslavement of the American natives under Christopher Columbus was temporarily dressed in the traditional clothes of a 'chola'. The statue atop its pedestal was completely dressed up in folkloric garments including a colourful fringe skirt, or 'pollere', an 'aguayo' which is a scarf, or rather a carrying cloth worn by the women of the Andes region and a typical hat (Menéndez, 2020). The activist group chose the day of the protest to coincide with the anniversary of Columbus' arrival in the Americas as a recognition of the fact that the colonization was equal to a

genocide. For the duration of the event, the square was temporarily renamed *Plaza de la Chola Globalizada* (Square of the Globalized Chola).

Neither action involved violence, but rather embodied a spirit of creative, D.I.Y. activism and it is no coincidence that in both cases the protesters made use of textiles. The fabrics clearly exemplify the anonymous, artisanal production of women in communities worldwide whose craftsmanship often goes unsung. This correlation is not to the members of Pussy Riot either, as they take a 'manly' accessory like the balaclava and transform it into a colourful piece of knitwear, thus signalling a feminist type of guerilla fighter.

3.2. São Paulo and Sibiu

A second, quite different type of protest, is the more impulsive and rather basic one of pouring paint over statues. Often, but not always, this is red in order to symbolize the blood spilt in various injustices. Proposed in 1920 and finally erected in 1953, the Art Deco work of the renowned sculptor Victor Brecheret, *Monument to the Bandeiras* in São Paulo, Brazil was beloved for a long time (Latuf Sanchez, 2020). Built for the city's 400th anniversary, at 50m long, the work is quite a site to behold, so its appeal is understandable, yet as the figure of the pioneering and unifying bandeirante was replaced with that of the pillager it was spray painted several times, in 2012, 2013, 2016 despite its impressive size.

In 2021, in Sibiu, Romania belated tribute to the 18th century Baron Samuel von Brukenthal was inaugurated in the city he helped shape (Fati, 2021). The 3m statue, of no artistic distinction, though celebrated by some, has also opened up a nationalistic debate over his presumed role in the violent reprisal of a Romanian revolt in 1784. He is seen as an instrument of the Habsburg regime and the fact that he also has a statue in the former imperial capital of Vienna is not exactly helping his cause. Of course, the discussion is more nuanced, yet it did not stop a person from spilling a bucket of red, yellow, and blue paint – the colours of the Romanian flag – across the statue's front just a month after its inauguration. The branded shopping bag of a chain of German supermarkets which contained the paint bucket was an added irony even though it was most likely unintentional. These examples go to show that older works can gain new haters in changing times, just as well as works can bring up very old issues. It should be noted, however, that contrary to all the rest of the provided examples, the event in Sibiu is largely condemned by the intellectual elite as not only nationalistic but even racist towards what are now local minorities (Fati, 2021).

3.3. Mexico City and Bucharest

The last pair of works is perhaps the strangest. So far, we have seen actions taken against the monuments of past perpetrators or symbols associated with oppression and these were reasonably justified by seeking representation, reparations or even revenge to an extent. What is perhaps less understandable is when a contemporary work of art meant to celebrate or commemorate a worthy cause faces hostility. Until now, the general sentiment behind the protests is that the affected monuments should not have been built or celebrated in the first place, yet sometimes even though people agree on the need for a monument they can still strongly disagree with it once it's built. Could this judgment be based more on aesthetic reasons than political ones? It remains to be seen.

One such instance is the *Monument to Absence* in Mexico City, Mexico inaugurated on 1 October 2018, for the 50th anniversary of the Tlatelolco Massacre. At that time a still

[16]

uncertain number of students died in a bloody repression of protests in the wake of the '68 Summer Olympics which started only a few days later (The Contested Histories Initiative, 2022). The current minimalist monument created by Israeli artist Yael Bertone and consisting of footprints in concrete was created after consultation with survivors and victims' families, and yet it is still contested and perceived as insincere. Simultaneously, an unsanctioned anti-monument was unveiled in a public garden. This combines the form of a commemorative stele, topped with the silhouette of a dove similar to the one on the '68 Olympic logo, but crucially it outwardly accuses the government: '1968 2 de Octubre / No se olvida / Fue el ejército / Fue el estado (1968 2nd October / It is not forgotten / It was the army / It was the State)' (The Contested Histories Initiative, 2022: 11) (Figure 1). In this case, it is quite clear that the motivation for erecting a whole other monument is twofold: the delicate and inconspicuous footprints are not forceful or 'present' enough, but there is also a pretty good chance that no matter what the monument the state commissioned it still would not have managed to completely please the public without an outright admission of guilt.

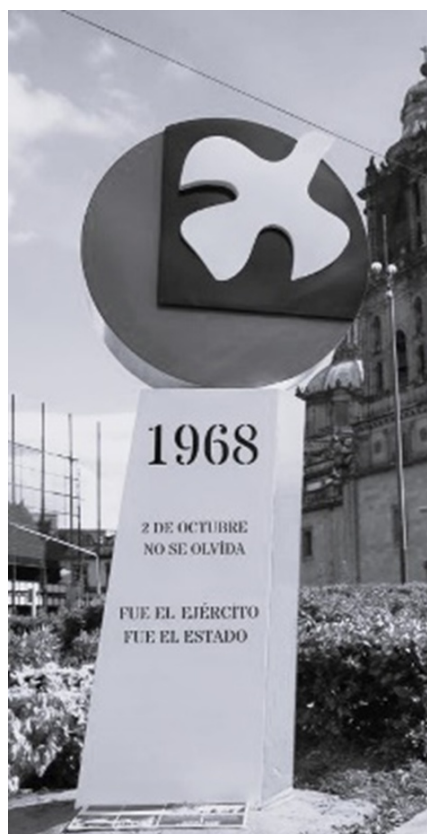


Figure 1: Counter-monument to the Tlatelolco Massacre, Mexico City, 2018

Source: The author

In a similar vein, the *Monument for Anti-Communist Fight in Bucharest*, in Romania, occupies a symbolic position in what is now called the Square of the Free Press on the spot formerly occupied by an immense statue of Lenin. Conceived by the sculptor Mihai Buculei and unveiled in December 2015, the so-called 'Wings' monument was commissioned by the Association of the Former Political Detainees of Romania, approximately 10 years before. Standing over 20m tall, the work is harsh, angular, metallic, and unquestionably monumental, yet it is also unremarkable, and it says next to nothing about communism or actual resistance, other than a very bland message of hope. Two years later the monument was spray-painted with the mysterious and rather poetic words: '*e strigător la cer... privește* (for crying out loud... look)' (Muraru, 2018) written in rounded, child-like cursive (Figure 2). In Romanian, the idiom is a play on words advising one to look towards the skies and shout in revolt. While we can not be sure of the intention of the writer it is possible that the text belongs to an anonymous artist going under the pseudonym Grig who encourages the audience to look at the sky to be reminded of everyday beauty (Nicolae, 2013). Or it could just be a not-so-subtle reminder of the corruption in the Romanian political system which does very little to actually honour the memory of the anti-communist fighters and victims of the former regime.

4. Contradictions in conflicts

All of these examples have been swiftly cleaned up by the authorities, sometimes at great, financial cost (N/A 2012; N/A 2016; N/A 2021c) and they were publically criticized by even high-ranking members of the establishment



Figure 2: Intervention on *Monument for Anti-Communist Fight*, Bucharest, 2015

Source: The author

(Donn, 2021a; Muraru, 2018) while the Russian embassy expressed concern over the frequent acts of ‘vandalism’ and demanded more surveillance of the monument which is also a common theme throughout the responses (N/A, 2012; N/A, 2021). This means the interventions were ephemeral and remain largely documented only through the means of social media, but this does not make them any less important. As a matter of fact, they too fall within the expectations we have of public art: they educate whilst being conveniently artistic. It should be clear that, as expressions of the dominant culture, the vernacular use of the monuments can differ greatly from the patriotic commemorations intended by the system (Browne, 1995: 245), and yet in the fervour against public monuments, things can get a little confusing.

We have shown above that even Columbus-related statues are being questioned and destroyed, so there’s no wonder he’s not being spared the same treatment. Defacement, decapitation, and toppling are all strategies that have been used against his statues, but even though by some he is considered a ruthless, murdering colonizer, there is a story of an often-overlooked minority group which had adopted him as a heroic symbol. The Italian Americans of the East Coast of the United States were drawn to the powerful Italian-born symbol as a way to establish their valuable heritage in a country that largely disrespected their community (Roos, 2023). Building monuments associated with figures they identified with was a legitimizing strategy meant to increase the visibility of European immigrants as they became new Americans (Bogart in Levinson, 2018: 78). Thus, the current protests and

[18]

controversies that plead for the abolition of Columbus Day are unintentionally hurting a migrant community who objectively had nothing to do with genocide and forces them to give up a symbol around which they forged on identity.

There are also severed examples of statues that were caught in the crossfire, such as the statue of Padre António Vieira in Lisbon, Portugal. The very 1st statue erected in honour of a famed 17th-century Jesuit priest, was seen to represent a historic debt to his commemoration, similar to that of Samuel von Brukenthal, mentioned above. He was a known fighter against the abuses of the Inquisition and a staunch defender of the rights of the indigenous people of Brazil, even denouncing the brutality of their treatment to the Portuguese courts (N/A, 2020), and yet, his monument was still altered. In an uninspired stylistic choice, the statue of the cleric is surrounded by three figures of nearly naked indigenous children, pushing the line of the white saviour, which seems in poor taste and ignited conflict especially perhaps among those who are not familiar with his story and take the statue as face value: a Catholic priest, cross held high, surrounded by small boys.

At other times, the sheer association with a culture can bring contempt upon an otherwise inoffensive statue. Such is the case of the Miguel de Cervantes statue in Los Angeles, California which was attacked in August of 2020. We are taking this example into consideration since it deals with problems of the Spanish-speaking culture even though it is located in the U.S.A. which brings an entirely different set of meanings. In the light of the Black Lives Matter uprisings, defacing the Cervantes statue was interpreted as a revolt against all things Spanish and colonialist. This is anger rather misdirected towards an otherwise pretty innocent Cervantes. But there is another possible and opposite reading, one that considers the gesture as proof of anti-Hispanic racism in the United States (Arango Correa, 2020). It is entirely possible that faced with the expulsion of Confederate statues, supporters of General Robert E. Lee took up arms against the '*bad hombres*' of Spanish heritage depicted in the public space.

One last example of 'misdirected' actions towards a monument took place in Cluj-Napoca, Romania, when in 2017, amidst a nationwide wave of protests, political stencils appeared on one of the city's monuments. As the people took to the streets and made accusations of corruption and demands of resignation a series of stencils signed 'Banksy' portrayed some of the day's most despised contemporary politicians grinning widely behind prison bars (Man & Beligăr, 2017) (Figures 3 and 4). The message is straightforward and them being painted on the *Monument to Heroes of the Nation* only heightens the irony. This monument, inspired by a chapel and topped with a huge cross, doesn't have a big fan base, but it's not particularly despised in any way. Thus, it is safe to assume that aside from the associations between heroes and criminals of the nation, the spot was chosen because of the accessible and unguarded location since especially during the night the place is frequented by young people engaging in shenanigans. In this case, it is quite plain to see that the monument itself was not the focus of the protest, instead it was a suitable platform which also ensured the intervention would be amply publicized later. The artist or artists thus counted on gaining exposure by being called 'vandalism' and advertised as such. The 'Banksy' signature or preface was also a particularly witty addition since it too contributed to plenty of discussion around the meaning behind the artist's initiative.



Figures 3 and 4: Intervention on *Monument to Heroes of the Nation* (details), Cluj-Napoca, 2017
Source: The author

5. Inferences

As Deutsche says: ‘conflict, division, and instability, then do not ruin the democratic public sphere; they are the conditions of its existence. The threat arises with efforts to supersede conflict, for the public sphere remains democratic only insofar as its exclusions are taken into account and open to contestation.’ (Deutsche, 1998: 289). In this sense, calling these interventions ‘vandalism’ may not feel the most accurate since for some (or is it for most?) they are legitimate expressions of protest (Levinson, 2018: 12). As usual with art in public spaces, emotions tend to run high and this was also the case during the Q&A after delivering the presentation for the *Todas as artes, todos os nomes* Conference.

The presentation used Lisbon's *Monument to the Discoveries*, a famous work on the bank of the river Tagus, as an example. Erected in 1960, during the Salazar dictatorship in 2021, it was defaced with a 20m-long slogan: ‘Blindly sailing for money, humanity is drowning in a scarlett sea lia (sic)’ (Donn, 2021b) (Figure 5). The French art student later identified (Donn, 2021c) was thus alluding to Portuguese colonialist crimes and enslavement of natives during the otherwise largely celebrated Age of Discoveries. The monument’s curators were aware of the contestations well before the graffiti appeared and choosing to add – in the form of context and information – rather than remove (Forest & Johnson, 2019: 130), they created an exhibition inside the monument that tackles the issues of “dissonant heritage” in an academic and critical manner (N/A, 2021c).

Despite using air quotes during the presentation and implying the stance of a legitimate protest, a member of the audience nonetheless found it challenging and disrespectful to hear the term ‘vandalism’ used, particularly considering the numerous individuals impacted. I want to emphasize that the usage of the term ‘vandalism’ highlights the perspective of the establishment regarding these acts (Donn, 2021c), as well as their legal stance. If these interventions were not illegal, and let's say they were commissioned like some murals, the

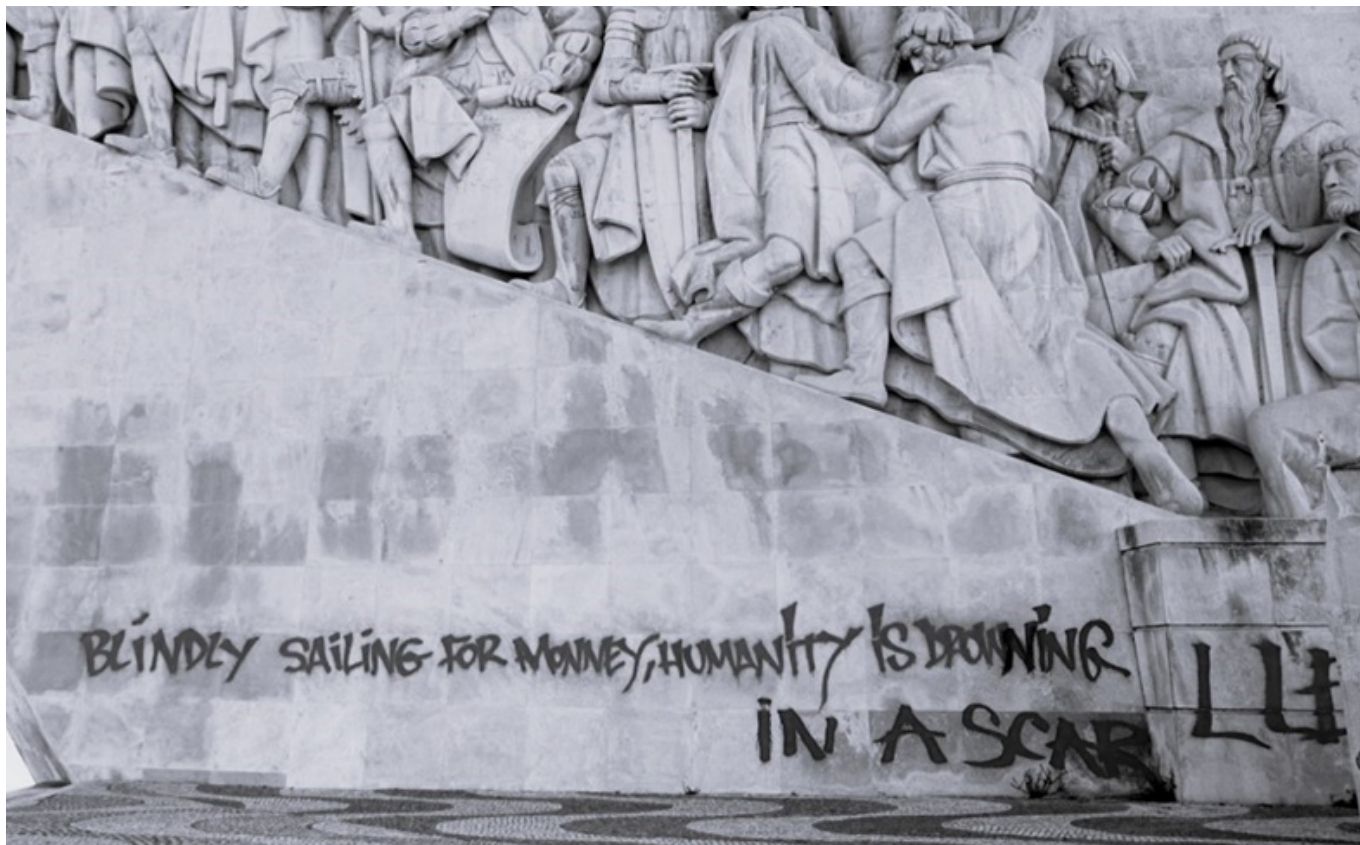


Figure 4: Intervention on *Monument to the Discoveries* (detail), Lisbon, 2021

Source: The author

situation would have been completely different. Also, in regards to the comment which mentioned that the word ‘vandalism’ implies placing a moral filter on these types of actions, positioning them in a negative light – this is not the time nor the place to discuss the moral aspects of lawlessness, yet, it raises a bigger concern is raised: what if the artist had written ‘Make Portugal great again!’ instead of what was written on the monument? From a legal standpoint, the message would not have mattered, and it would have likely been washed off just as quickly. Yet, the audience member would have probably been more inclined to call it an act of vandalism or an insult.

Although terminology is clearly important as it reflects how elements are perceived, I would much rather further explore why contemporary art often fails when placed in public space (Hoffman, 1991: 548; Evans, 2018: 196) and if perhaps we are moving past the age of building public monuments (Aarons, 2022: 62). This is problematic in the sense that by not removing currently existing monuments and not course-correcting by adding new ones, the cities will be left with monuments that will be ever less relevant and harder to relate to, especially for the younger generations. Between negligible old monuments and forsaken new ones, we may be witnessing the decline of a once-powerful form of expression, both politically and aesthetically (Guerra, 2023).

References

- Aarons, E.E. (2022). Archives "cast in stone": Memorials as memory. In Aarons, J. A., Bastian, J. A. & Griffin, S. H. Griffin (eds.), *Archiving Caribbean identity: Records, community, and memory* (pp. 49-64). New York: Routledge.
- Anderson, B. (2006). *Imagined communities: Reflection on the origin and spread of nationalism*. New York & London: Verso.
- Arango Correa, C. (16 August 2020). Black Lives Matter, Cervantes and the Spanish heritage: "A Legacy that Privileges Whiteness and Excludes Blackness". *C&América Latina*. Retrieved from <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/black-lives-matter-cervantes-estatuas/>
- Bădescu, G. (2019). Entangled island of memory: Actors and circulations of site memorialisation practice between the Latin American Southern Cone and Central and Eastern Europe. *Global Society*, 33 (3), 382-399. <https://doi.org/10.1080/13600826.2019.1598946>
- Baxter, C. (2021). Erasing history? Monuments as archaeological artefacts. *Public History Review*, 28, 1-3.
- Bowman-McElhone, A. et. al. (2021). The battle is joined: Contemporary art and contested memorial ecologies. *Social Science Quarterly*, 102 (3), 1179-1198.
- Browne, S. H. (1995). Review essay: Reading rhetoric and the texture of public memory. *Quarterly Journal of Science*, 81 (2), 237-250.
- Deegan, C. (2018). Why do public monuments play such an important role in memory wars? *Constellations*, 9 (1), 20-33.
- Deutsche, R. (1998). *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Dickenson, C. P. (2021). *Public statues across time and cultures*. New York & London: Routledge.
- Donn, N. (17 June 2021a). *Marcelo speaks out against 'radicalisation of Portuguese society'*. *Portugal Resident*. Retrieved from <https://www.portugalresident.com/marcelo-speaks-out-against-radicalisation-of-portuguese-society/>
- Donn, N. (9 August 2021b). *Lisbon's iconic Discoveries monument "defaced in English"*. *Portugal Resident*. Retrieved from <https://www.portugalresident.com/lisbons-iconic-discoveries-monument-defaced-in-english/>
- Donn, N. (11 August 2021c). *'Vandal' who daubed graffiti across Lisbon's Discoveries monument could face five years in jail*. *Portugal Resident*. Retrieved from <https://www.portugalresident.com/vandal-who-daubed-graffiti-across-lisbons-discoveries-monument-could-face-five-years-in-jail/>
- Evans, F. (2016). The dilemma of public art's permanence. *Public Art Dialogue*, 6 (1), 58-81.

- Evans, F. (2018). *Public art and the fragility of democracy: An essay in political aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Fati, S. (11 October 2021). *Brukenthal, istoria fake și extremiștii*. DW: *Made for minds*. Retrieved from <https://www.dw.com/ro/brukenthal-istoria-fake-%C8%99i-extremi%C8%99tii/a-59466356>
- Forest, B., Johnson, J. (2019). Confederate monuments and the problem of forgetting. *Cultural Geographies in Practice*, 26 (1), 127-131.
- Guerra, P. (2023). 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>.
- Hoffman, B. (1991). Law for art's sake in the public realm. *Critical Inquiry*, 17 (3), pp. 540-573.
- Hood, S.B. (2021). What goes wrong in debates over public monuments. *Social Science Quarterly*, 102 (3), 1074-1083.
- Johnson, N. C. (2002). Mapping monuments: The shaping of public space & cultural identities. *Visual Communication*, 1 (3), 293-298.
- Latuf Sanchez, R. (2020). *Monumento as bandeiras [Monument to the Bandeiras]. Let me push: From work of art to stage for protests!. /De/Monumenta*. Retrieved from <http://demonumenta.fau.usp.br/en/monumento-as-bandeiras-monument-to-the-flags/>
- Levinson, S. (2018). *Written in stone: Public monuments in changing societies*. Durham & London: Duke University Press.
- Man, M., Beligăr, C. (10 February 2017). Foto. *Monumentul Eroii Neamului de pe Cetățuie a fost vandalizat*. *Transilvania Reporter*. Retrieved from <https://transilvaniareporter.ro/actualitate/monumentul-eroii-neamului-de-pe-cetatuie-a-fost-vandalizat/>
- Menéndez, C. (13 October 2020). *Convierten a Isabel la Católica en una reina chola con pollera y aguayo*. Euro News. Retrieved from <https://es.euronews.com/2020/10/13/convierten-a-isabel-la-catolica-en-una-reina-chola-con-pollera-y-aguayo>
- Merewether, C. (1999). The rise and fall of Monuments. *Grand Street*, 68, 182-191.
- Mothersill, M. (2013). Public Monuments. In Reynolds, D.M. (ed.). *"Remove not the ancient landmarks": Public monuments and moral values*. New York & London: Routledge.
- Muraru, A. (11 October 2018). *Astăzi, am sesizat Poliția și Primăria Capitalei cu privire la vandalizarea monumentului „Aripi”*. *Câteva cuvinte despre batjocorirea eroilor*. *Republica*. Retrieved from <https://republica.ro/astazi-am-sesizat-politia-si-primaria-capitalei-cu-privire-la-vandalizarea-monumentului-zaripi-cateva>
- N/A. (17 August 2012). *Bulgarian fans of Pussy Riot paint Soviet memorial*. *Balkan Insight*. Retrieved from <https://balkaninsight.com/2012/08/17/sofia-soviet-soldiers-hoods-support->

russia-s-pussy-riot/

- N/A. (1 October 2016). *Em 1 dia, limpeza de Monumento às Bandeiras custou R\$ 37 mil*. G1. Retrieved from <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/10/em-1-dia-limpeza-de-monumento-bandeiras-custou-r-37-mil.html>
- N/A. (12 June 2020). *Statue of Padre António Vieira vandalized in Lisbon. PSP seeks authors*. Archyde. Retrieved from <https://www.archyde.com/statue-of-padre-antonio-vieira-vandalized-in-lisbon-psp-seeks-authors/>
- N/A. (19 August 2021). *Lisbon, vandalized (and immediately cleaned) the celebrated Monument to the Discoveries*. Finestre sull' Arte: The Best of Italian Art. Retrieved from <https://www.finestresullarte.info/en/news/lisbon-vandalized-and-immediately-cleaned-the-celebrated-monument-to-the-discoveries>
- Nicolae, A. (10 June 2013). *Foto Cine scrie "Privește cerul"?*. Adevărul. Retrieved from <https://adevarul.ro/stil-de-viata/foto-cine-scrie-priveste-cerul-1435675.html>
- Roos, D. (7 June 2023). *Christopher Columbus: How the explorer's legend grew—and then drew fire*. History. Retrieved from <https://www.history.com/news/columbus-day-statues-italian-american-controversy>
- Savage, K. (2009). *Monument Wars: Washington, D.C., the National Mall, and the transformation of the memorial landscape*. London: University of California Press.
- The Contested Histories Initiative. (2022). "Monument to Absence in Mexico". *Contested Histories Case Study #101*. Retrieved from https://contestedhistories.org/wp-content/uploads/Mexico_-Monument-to-Absence-in-Mexico-City..pdf
- Thompson, E. L. (2022). *Smashing statues: The rise and fall of America's public monuments*. New York: W.W. Norton & Company.
- Valls, A. (2019). What should become of Confederate monuments? A normative framework. *Public Affairs Quarterly*, 33 (3), 177-194.

Acknowledgement

I would like to extend my immense gratitude to Prof. Paula Guerra, Professor of the University of Porto, for inviting me to be key speaker at the "Todas as artes, todos os nomes" Conference 2023. Her unwavering support and advocacy for the sociology of creative practices have helped build a community of like-minded scholars that I am happy to be a part of. Voica Pușcașiu, July 2023.

Voica Pușcașiu

Doutora em Filosofia pela Babeș-Bolyai University em Cluj Napoca na Roménia. A sua tese de doutoramento – defendida em 2016 – incidiu na temática "Art in Public Spaces: Commissioned versus Unsanctioned". Voica é professora na Babeș-Bolyai University no Departamento de História de Arte (História Medieval e Antiga, História Moderna e História da Arte). Neste âmbito, tem organizado cursos e

[24]

THIS IS WHERE I DRAW THE LINE: CREATIVE INTERVENTIONS ON PUBLIC MONUMENTS IN THE EAST OF EUROPE AND THE GLOBAL SOUTH • VOICA PUȘCAȘIU

seminários, tais como: History of Universal Art IV – Baroque and Neoclassicism (course and seminary); History of Art in Romania II – 17th and 18th Century (course); History of Universal Art V – 19th and 20th Century (course and seminary); History of Art in Romania III – 19th and 20th Century (course and seminary); History of Contemporary Art (course and seminary); Introduction to Morphology of Art (course); Methodology of Art History (reading seminary). Facultatea de Istorie și Filosofie. Str. Mihail Kogălniceanu nr. 1, 400084 Cluj-Napoca, Romania. Email: voica.puscasiu@ubbcluj.ro. ORCID: 0000-0009-0004-1525-7834.

Receção: 12-08-2023

Aprovação: 15-10-2023

Citação:

Puşcaşiu, Voica (2024). *This is where I draw the line: Creative interventions on public monuments in the East of Europe and the Global South*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 12-25 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a2>

MUITO MAIS QUE UM GRITO. HISTÓRIA E LITERATURA NO COMBATE AO AUTORITARISMO^{1,]}

MUCH MORE THAN A CRY. HISTORY AND LITERATURE IN THE FIGHT AGAINST AUTHORITARIANISM

BIEN PLUS QU'UN CRI. HISTOIRE ET LITTÉRATURE DANS LA LUTTE CONTRE L'AUTORITARISME

MUCHO MÁS QUE UN GRITO. HISTORIA Y LITERATURA EN LA LUCHA CONTRA EL AUTORITARISMO

Cláudia Fontineles

Universidade Federal do Piauí, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História do Brasil e Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Teresina, Piauí, Brasil

RESUMO: O texto visa discutir a relação existente entre História e Literatura no combate ao autoritarismo, seja no Brasil ou no mundo, pois a obra literária “Os que bebem como os cães”, de autoria do escritor piauiense Francisco de Assis Almeida Brasil, publicada em 1975, não precisa em qual tempo ou território geográfico a trama ocorre. Ainda assim, o livro aborda questões referentes às mordidas geradas pelo autoritarismo, suas práticas de repressão e de silenciamento, assim como as formas de resistência a essas práticas. Escrito em uma temporalidade psicológica, incorpora e aborda questões fundamentais pertinentes ao contexto histórico de sua produção: o Brasil que vivia sob uma ditadura civil-militar. Analisamos como a obra literária discute temas como violência, humilhação, liberdades individuais e sua supressão, que ameaçam a vida democrática e a dignidade humana, além de abordar o significado dessas questões para a história brasileira no recorte temporal em que foi escrita e publicada. Com isso, pretendemos discutir como a produção literária pode contribuir para refletir acerca da democracia e do autoritarismo em diferentes momentos históricos, mais especificamente, no tempo de sua produção. Para tanto, a pesquisa recorre à análise da referida obra, bem como os estudos historiográficos sobre o período ditatorial no Brasil, para entender as interfaces entre História e Literatura no combate ao autoritarismo.

Palavras-chave: história, literatura, política.

^{1]} Pesquisa desenvolvida com auxílio da Bolsa de Produtividade Científica do CNPq – chamada nº 09/2022-PQ.

ABSTRACT: The text aims to discuss the relationship between history and literature in the fight against authoritarianism, whether in Brazil or around the world, since the literary work "Os que bebem como os cães" (Those who drink like dogs), by the writer from Piauí, Francisco de Assis Almeida Brasil, published in 1975, does not specify in which time or geographical territory the plot takes place. Even so, the book addresses issues relating to the gags generated by authoritarianism, its practices of repression and silencing, as well as the forms of resistance to these practices. Written in a psychological temporality, it incorporates and addresses fundamental issues pertinent to the historical context of its production: Brazil, which was living under a civil-military dictatorship. We analyze how the literary work discusses themes such as violence, humiliation, individual freedoms and their suppression, which threaten democratic life and human dignity, in addition to addressing the significance of these issues for Brazilian history in the time frame in which it was written and published. With this, we intend to discuss how literary production can contribute to reflecting on democracy and authoritarianism at different historical moments, more specifically, at the time of its production. To this end, the research uses an analysis of the aforementioned work, as well as historiographical studies on the dictatorial period in Brazil, to understand the interfaces between History and Literature in the fight against authoritarianism.

Keywords: history, literature, politics.

RÉSUMÉ: Le texte vise à discuter de la relation entre l'histoire et la littérature dans la lutte contre l'autoritarisme, que ce soit au Brésil ou dans le monde, étant donné que l'œuvre littéraire "Os que bebem como os cães" (Ceux qui boivent comme des chiens), de l'écrivain Francisco de Assis Almeida Brasil, originaire de Piauí, publiée en 1975, ne précise pas à quelle époque ou sur quel territoire géographique se déroule l'intrigue. Cependant, le livre aborde des questions relatives aux gags générés par l'autoritarisme, ses pratiques de répression et de silence, ainsi que les formes de résistance à ces pratiques. Écrit dans une temporalité psychologique, il intègre et aborde des questions fondamentales liées au contexte historique de sa production : le Brésil, qui vivait sous une dictature civilo-militaire. Nous analysons la manière dont l'œuvre littéraire aborde des thèmes tels que la violence, l'humiliation, les libertés individuelles et leur suppression, qui menacent la vie démocratique et la dignité humaine, ainsi que l'importance de ces questions pour l'histoire du Brésil à l'époque où elle a été écrite et publiée. Ainsi, nous avons l'intention de discuter de la manière dont la production littéraire peut contribuer à la réflexion sur la démocratie et l'autoritarisme à différents moments de l'histoire, et plus particulièrement au moment de sa production. À cette fin, la recherche utilise une analyse de l'œuvre susmentionnée, ainsi que des études historiographiques sur la période dictatoriale au Brésil, pour comprendre les interfaces entre l'histoire et la littérature dans la lutte contre l'autoritarisme.

Mots-clés: histoire, littérature, politique.

RESUMEN: El texto tiene como objetivo discutir la relación entre la historia y la literatura en la lucha contra el autoritarismo, ya sea en Brasil o en todo el mundo, ya que la obra literaria "Os que bebem como os cães" (Los que beben como los perros), del escritor Francisco de Assis Almeida Brasil, de Piauí, publicada en 1975, no especifica en qué época o territorio geográfico se desarrolla la trama. Aun así, el libro aborda cuestiones relacionadas con las mordazas generadas por el autoritarismo, sus prácticas de represión y silenciamiento, así como las formas de resistencia a estas prácticas. Escrita en una temporalidad psicológica, incorpora y aborda cuestiones fundamentales pertinentes al contexto histórico de su producción: Brasil, que vivía bajo una dictadura cívico-militar. Analizamos cómo la obra literaria discute temas como la violencia, la humillación, las libertades individuales y su supresión, que amenazan la vida democrática y la dignidad humana, además de abordar el significado de estas cuestiones para la historia brasileña en la época en que fue escrita y publicada. Con esto, pretendemos discutir cómo la producción literaria puede contribuir a reflexionar sobre la democracia y el autoritarismo en diferentes momentos históricos, más específicamente, en el momento de su producción. Para ello, la investigación utiliza el análisis de la obra citada, así como estudios historiográficos sobre el período dictatorial en Brasil, para comprender las interfaces entre Historia y Literatura en la lucha contra el autoritarismo.

Palabras-clave: historia, literatura, política.

1. Introdução: a História e suas reminiscências

Tem medo de morte,
mata-se, sem medo?
Ou medo é que o mata
[...]
Por que vive o homem?
Quem o força a isso, prisioneiro insonte?
Como vive o homem, se é certo que vive?
Que oculta na frente?
[...]
Que milagre é o homem?
Que sonho, que sombra?
Mas existe o homem?
(Andrade, 2002).
Resta-lhe uma única arma
O sangue que redime do passado vago
Do presente conturbado
Do futuro incerto
(Brasil, 2009).

Walter Benjamin (1996), em seu texto “Sobre o conceito de História”, publicado em 1940, analisa como - por meio do conhecimento histórico - podemos ser capazes de integrar o passado ao presente - mesmo que sob a forma de reminiscências -, em nome de um futuro. Nesse sentido, enuncia que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1996: 224). Este artigo discute em que medida a obra literária “Os que bebem como os cães”, de autoria do escritor brasileiro Francisco de Assis Almeida Brasil (2009), nascido no estado do Piauí, integrante da terceira geração modernista (denominada de Geração de 45), pode contribuir para viabilizar tal feito a partir da utilização de linguagens artísticas, como a literatura, como recurso para o despertar a consciência histórica sobre o autoritarismo e a liberdade em tempos da vigência da ditadura civil-militar na *Terra Brasilis*.

Essa obra, publicada em 1975 - anos de plena atuação das medidas de exceção implantadas no Brasil pós-golpe civil-militar de 1964 e intensificadas pelo Ato Institucional (AI) nº 5, de 13 de dezembro de 1968 -, aborda questões referentes às mordanças geradas pelo autoritarismo, suas práticas de repressão e de silenciamento a todo brasileiro que fosse considerado adversário do governo ditatorial, assim como as formas de resistência a essas práticas. Essa medida visava ser um mecanismo jurídico que desse amparo ao agravamento dos arbítrios cometidos pelos aliados da ditadura, pois pretendia ser uma ferramenta legal para amparar o autoritarismo em curso no país desde a implantação do golpe, em 1964. Aprovado pela gestão de Artur Costa e Silva, previa, em descumprimento aos preceitos constitucionais, como prerrogativa do presidente da República: a cassação dos mandatos de deputados, senadores e vereadores; a suspensão dos direitos políticos dos brasileiros; o fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas dos estados e das Câmaras de Vereadores nos municípios; a intervenção do Governo Federal nos municípios e estados e a nomeação de interventores; a implantação de estado de sítio sem a prévia autorização do Poder Legislativo; a proibição do direito de habeas *corpus*, entre tantas outras arbitrariedades. Isso

explicitava a face repressiva, violenta e autoritária dos governos de exceção, e com ela, as diferentes formas de abuso contra qualquer cidadão brasileiro, que fosse considerado um adversário do autoritarismo vigente. O Ato abusivo continuara em vigência durante os mandatos dos presidentes-generais que se seguiram: Garrastazu Médici e Ernesto Geisel – que governava o país quando Assis Brasil publicara o livro (Ferreira & Gomes, 2014; Ridenti, 2014; Aarão Reis, 2010; Napolitano, 2002).

Embora a obra literária em apreço não especifique o tempo e o espaço geográfico em que a trama ocorre - pois trabalha com uma temporalidade psicológica -, podendo ser relacionada a qualquer evento que remeta a práticas autoritárias, no Brasil ou no mundo, aborda questões fundamentais referentes à configuração histórica do cenário brasileiro do tempo em que foi escrita: a configuração histórica de uma ditadura civil-militar. Assis Brasil, utilizando os artifícios de uma escrita densa e envolvente, trata temas como liberdades individuais e sua privação, as diferentes formas de violência e de humilhação física e psicológica, que ameaçavam a vida, as liberdades individuais e a dignidade humana dos personagens retratados no texto, mas também aborda o significado dessas questões para a vida social do país, para além dos sujeitos retratados em seu texto, pois, pela não especificação tempo-espacial de onde/quando o enredo ocorre, a obra permite que sua validade extrapole os domínios temporais em que foi publicada, e alcance outros tempos e diferentes sujeitos que defendam ou combatam o uso/abuso de violências e torturas por agentes estatais contra os adversários políticos ou contra quaisquer pessoas consideradas como tal.

Nesse sentido, essa obra de Assis Brasil aborda temas universais, que podem ser inseridos naquilo que Henry Rousso denominou de “um passado que não passa” (Delacroix, 2018; Arend & Macedo, 2009), por remeter a temas que continuam a despertar o interesse no presente, a partir das polêmicas e disputas que geram, entre as quais destacamos as geradas a partir das medidas de exceção tomadas pelos agentes públicos durante a ditadura civil-militar em vigência no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, mas que ecoaram e ecoam na sociedade brasileira até os dias hodiernos. Essa associação entre a obra literária e a configuração histórica vivida no Brasil durante sua publicação, o ano de 1975, é feita por nós – não explicitamente pelo autor, nem tampouco pela obra, que, como dissemos, não precisa o tempo, nem o espaço onde se passa. Nós, é que, na condição de “caçadores” que a leitura nos impele, decidimos, arbitrariamente, estabelecer essa relação (Certeau, 1996).

No presente texto, consideramos que ao abordar esses temas e essas questões, Assis Brasil discute temas nevrálgicos para entender a história brasileira no recorte temporal em que foi escrita e publicada, e também para suscitar a sensibilização e a consciência histórica nos leitores pós-escrito e pós-publicação. Entendemos a obra como uma linguagem-testemunha contemporânea ao tema abordado, mas também como um registro histórico para as gerações futuras que mantiverem contato com o texto literário dentro da linha defendida por Paula Guerra (2023a, 2023b).

Sob essa perspectiva, pretendemos analisar a obra em tela como uma fonte histórica que desperta o interesse sobre o período histórico de sua produção, ao mesmo tempo que oferece provocações aos leitores sobre a gravidade da imersão em um contexto autoritário. A obra é analisada por nós como uma linguagem artística que é, que carrega consigo as singularidades de não pretender, nem ser uma obra historiográfica, portanto, que não assume os rigores exigidos à produção do conhecimento histórico-acadêmico, mas sim como um texto literário que aborda as manifestações do autoritarismo sobre as pessoas,

tentando entender que danos isso gera em relação ao contexto de suas práticas – tanto entre as pessoas, como entre as instituições, pois o professor Jeremias – retratado no texto como personagem central do romance – não está só em sua condição degradante. Vive subjugado pelas diferentes formas de opressão e violência. O romance aborda múltiplas práticas de agressões e de violações exercidas contra os corpos dos detentos por “homens de botas” – em franca alusão às forças de segurança do Estado, entre as quais podem estar inseridas membros das Forças Armadas e demais agentes que compõem todo o aparato estatal de segurança do Brasil, em diferentes esferas da federação, podendo até ser civis apenas fardados, como o autor cogita em algumas partes da obra.

O que se pode inferir em relação a isso é que autor faz uma advertência valiosa sobre os riscos da atuação de sujeitos autoritários – que podem compor ou não o aparato de segurança estatal, mas que geralmente estão inseridos nesse meio ou se identificam com o processo de degradação dos direitos civis no país (incluindo aí os direitos humanos e políticos, pois os encaramos como indissociáveis), seja durante o período ditatorial ou mesmo após a redemocratização (Schwarcz, 2019; Schwarcz & Starling, 2015). Visamos, então, discutir o papel que o texto de Assis Brasil pode desempenhar no despertar da consciência histórica sobre o período histórico em que foi escrito e as posições da sociedade brasileira frente a esses temas. Para tanto, o estudo recorre à análise da referida obra, bem como à historiografia que discute sobre as práticas autoritárias assumidas pelo regime de exceção vivido no Brasil na década de 1970.

2. História e Literatura entre suspeições e encontros

A História é companheira da Literatura desde a gestação de ambas, ora se complementando, ora se contrapondo uma à outra. Sobre ambas, todavia, paira também uma desconfiança constante: não teriam elas objetos e problemas de estudos originários que fossem específicos de sua formulação. Contra a Literatura é posta a suspeição de ela não apresentar um objeto próprio, como salienta William Marx, ao declarar que “a filosofia busca a sabedoria, a ciência a verdade na natureza, a teologia o conhecimento de Deus etc. Só a Literatura não tem objeto próprio: na verdade tinha, mas foi subtraído dela” (Marx, 2019: 8).

Em relação à História, pairam a mesma desconfiança e os mesmos desafios:

Todas as outras disciplinas se definem pelo tema, pelo campo ou pelos objetos de seus estudos (como a antropologia, a crítica literária, a biologia), ou, ainda, por perseguir princípios mediante rigorosos procedimentos mentais internos para criar um mundo de sentido (filosofia, matemática). Não é o que acontece com a história. Ela não tem campo nem princípios próprios. Os historiadores podem escolher seu assunto em qualquer domínio da experiência humana (Schorske, 2000: 248).

Carl Schorske diz mais: afirma que a musa da História (Clio) é “boa em encontros” com as outras disciplinas num constante “jogo de encontros” por meio dos quais procura encontrar a autoridade e força explicativa num processo ou numa configuração temporal (Schorske, 2000: 242-243). Na tentativa de explicar o passado, a História relaciona os particulares aos conceitos e às categorias analíticas, conforme sua ordenação de temporalidades, em que Clio tece seu fio com materiais que escolheu, mas não plantou, e com conceitos que adotou, mas não criou e essa habilidade sua foi apreciada – adverte o autor -, “às vezes para ser cortejada, às vezes, escravizada” (Schorske, 2000: 243).

[30]

Essas advertências acentuam-se sobremaneira quando as inter-relações existentes entre História e Literatura são propostas, visto que, *a priori*, atribuir-se-ia à primeira a responsabilidade e o compromisso em produzir uma narrativa referenciada em *corpus* documentais, enquanto à segunda caberiam as esferas da invenção e da criação na emergência da narrativa ficcional, naquilo que Walter Benjamin advertira ao afirmar que “o historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (Benjamin, 1996: 209). Dessa forma, o historiador não pode prescindir do quadro de referencialidade que seu ofício exige.

Assim, neste trabalho, a Literatura é tratada na perspectiva proposta por Aldrin Figueiredo (1998), como fonte de História e não como fonte para História, abordando sua relevância como mais um discurso que (re)constrói e propõe denúncias da realidade. Também consideramos a obra literária como uma produção ficcional, na perspectiva defendida por Alfredo Bosi, quando afirma que mesmo que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o modo de trabalhar é ficcional, posto que “o romancista não mente nunca porque ele efetivamente está mexendo com representações da imaginação que podem, ou não, ter um conteúdo empírico historicamente atestado” (Bosi, 2015: 224). Assim, o cenário histórico é considerado pela força simbólica que produz no autor e que o inspira a escrever.

Em “Os que bebem como os cães”, Assis Brasil – a pretexto de o personagem central estar recuperando a memória – informa em letras garrafais que “a obra de arte não deve se submeter ao real” e logo acrescenta – também em letras garrafais que “a arte também não deve fugir ao real” (Brasil, 2009: 132)^{2]}. Nesta pesquisa, também consideramos como valiosa a advertência feita por Nicolau Sevcenko (2003), quando destaca que todo o escritor possui uma liberdade “condicionada”, ao lembrar que este é influenciado por seu tempo e por seu espaço, e esses elementos reverberam em sua produção artístico-literária. O pesquisador lembra ainda que, caso não fosse assim, a legibilidade textual ficaria ameaçada, uma vez que são os referentes que possibilitam ao leitor ler, compreender e interpretar o texto (Guerra, 2020, 2017).

Os desafios aos campos da História e da Literatura permanecem, sobretudo quando as duas áreas são provocadas simultaneamente a oferecer subsídios para entender as ações humanas no tempo, em especial quando se trata de um tempo de torturas e de violência institucionalizada, como quando se analisa um romance como “Os que bebem como os cães”, vencedor do Prêmio Nacional Walmap de 1975 – dez anos após Assis Brasil vencer o mesmo prêmio com a obra “Beira Rio Beira Vida”, em 1965. Em 1975, a obra também venceu o Prêmio Joaquim Manuel de Macedo.

3. A resistência como luta em defesa da consciência de si

O romance de 1975, cujo enredo é composto de três elementos que se repetem sucessivamente na composição dos capítulos da obra, sob a forma de capítulos: *A Cela*, *O Pátio*, *O Grito*, envolve o leitor com a História de um homem sem memória, aprisionado em um cárcere, sem consciência de quem é (nome, idade, profissão, família, história), onde está,

^{2]} Por questões estilísticas, optamos por não manter a citação em letras garrafais, como consta no original.

nem o que provocou sua prisão, que aos poucos vai recuperando fragmentos de sua memória e se recorda de seu nome: Jeremias, e de sua profissão: professor de Literatura e de Artes, bem como de outros resíduos de seu passado, de forma desordenada e desorientada. Os capítulos são intercalados com a sucessão de capítulos curtos, com uma linguagem concisa e direta, que vai revelando as condições angustiantes a que os homens aprisionados são submetidos. Os capítulos são intercalados sucessivamente por três títulos que remetem a dois lugares que os nomeiam, *A Cela* e *O Pátio*, e a uma ação, *O Grito*.

Nos capítulos intitulados com nome de áreas de uma prisão (*A Cela* e *O Pátio*), há uma densa descrição sobre a condição de isolamento a que os prisioneiros estão submetidos, onde ocorrem variadas ações de violência contra o indivíduo (cela), intercalados com o contato do personagem com outros prisioneiros (pátio), o que permite visualizar que as violações e agressões não eram praticadas tão somente contra um indivíduo específico, mas contra um coletivo de pessoas aprisionadas, algo que leva algum tempo – como todo o processo de construção da consciência do personagem - para ser percebido por ele: “Abriu os olhos e pôde [sic] ver em frente: uma fila de homens, todos amordaçados como ele. Eram o seu espelho: estavam ali para as mesmas coisas” (Brasil, 2009: 16). Notemos bem: homens algemados, amordaçados, a quem era negado qualquer direito à dignidade. Agredidos, cabeças raspadas para serem homogeneizados em um processo de coisificação. Negado o direito de se alimentarem ou de beberem, tinham que curvar-se, com as mãos algemadas para trás, para beber como os cães; percorriam as etapas “da dor, da imundície, da humilhação” (Brasil, 2009: 114). A descrição de diferentes formas de tortura vai se avolumando pelo romance e desperta a atenção do leitor para a dor enfrentada no cárcere por aqueles homens que sequer sabiam por que eram torturados:

Um murmúrio, vozes, depois alguns gritos. O seu vizinho estava sendo açoitado: berrava, gritava por Deus, pela mãe – me matem logo, dizia [...]. Seu corpo era jogado de encontro à parede – podia sentir o choque da carne macerada, o grito mais cortante. O homem estava sendo castigado [...] (Brasil, 2009: 116).

O castigo supostamente derivava do descumprimento do detento a uma regra da prisão: não se poderia gritar, contestar as violências sofridas, senão, seriam alvo de mais violência ou até da pena capital, como segue a descrição de Jeremias sobre as torturas a seu vizinho de cela:

O seu vizinho continuava a apanhar – debatia-se, era atirado de encontro à parede de sua cela [...]. Os gritos do preso diminuía, mas eram mais dolorosos e, quando o ouviu dizer novamente, me matem logo, me matem logo, o ar abafado da cela foi quebrado, como estilhaçado pelo matraquear de uma arma. Conhecia bem, de algum lugar, aqueles sons. A metralhadora acabara de rasgar o companheiro, e o silêncio voltou, cortante e hostil (Brasil, 2009: 116 – gritos nossos).

A cena dolorosa de tortura e assassinato é descrita ao longo do desenvolvimento do romance, que desde o início é provocativo e cortante, com o parágrafo inaugural iniciando com a seguinte frase: “A escuridão é ampla e envolvente”. Expressão que se repete no livro (Brasil, 2009: 13). Mas, por não estar localizado em tempo e espaço específico, pode se referir a qualquer contexto em que a opressão e a violência campeiam contra as liberdades individuais ou coletivas. O romance também não oferece uma identificação individual, embora o enredo descreva o sofrimento e a tomada lenta, dolorosa e fragmentada de consciência de si e de seu contexto pelo personagem central, em um processo de despertar

entrecortado de esquecimentos e de lacunas, como se o autor quisesse instigar o leitor para a importância do despertar da memória acerca de uma história traumática e ainda em disputa (Thompson, 2002).

Assim, o texto cria a possibilidade da identificação de qualquer ser humano violentado com a personagem retratada na urdidura de “Os que bebem como os cães”. O tempo impreciso no texto, além de um recurso estilístico, enuncia uma astúcia do autor para tornar seu texto universal e atemporal, ao mesmo que aborda temas de horrores vivenciados no Brasil durante o contexto da escrita, sem necessariamente fornecer quaisquer elementos materiais que pudessem despertar os arroubos autoritários sobre a obra e sobre seu escritor que o vinculassem a algum evento específico. Esse recurso adotado por Assis Brasil assemelha-se àquilo que Michel de Certeau denominou de “táticas do fraco” (Certeau, 1996).

O ritmo da narrativa vai se desenvolvendo em uma espiral massacrante, como se quisesse que o leitor sentisse a angústia do personagem - que ignora onde estava, quem era, de onde vinha e o que o levaria àquela condição, um desconhecimento completo de sua condição histórico-social - para a recuperação parcial e fragmentária de seu nome e de onde estava, sem necessariamente conseguir identificar os motivos que o levaram àquele contexto de terror, como se o autor quisesse afirmar que nada justificava tamanho quadro de violência e de depreciação da condição humana sofrida pelos personagens do livro, que os equiparara inicialmente aos cães pela forma com que se alimentavam, com as mãos amarradas para trás, da refeição fulcral que os envenenava e comprometia sua saúde, cujos efeitos mais deletérios eram sobre sua memória.

A escolha entre comer/ beber e manter-se lúcido, mesmo com fome, remete a tantas questões relacionadas às sociedades humanas, especialmente na contemporaneidade vivida pelo escritor no período de escrita da obra: o Brasil dos anos pós-AI-5, naquilo que ficou conhecido pela historiografia brasileira como “anos de chumbo”, em referência à violência praticada por agentes públicos, a serviço do Estado Brasileiro, contra cidadãos do país, violência agravada e generalizada após 1968, ano de aprovação da referida norma jurídica (Napolitano, 2016; Fico, 2007; Ferreira & Delgado, 2007; Ferreira & Aarão Reis, 2007).

Entre os agentes estatais sobressaíram-se agentes das forças de segurança, civis e militares - militares principalmente. Assis Brasil enfatiza isso quando apresenta que os praticantes das formas de opressão, de violências (empurrões, amordaçamentos, aprisionamentos, etc.) e responsáveis pela imposição às condições degradantes aos prisioneiros eram os “homens de botas”, também denominados de “guardas” de “farda amarela”, em franca alusão à militarização dos agentes praticantes das medidas de exceção e de violência contra os prisioneiros: “Mas por que o esparadrapo na boca dos presos? Os *guardas* têm medo de nossas queixas ou de nossas próprias vozes” (Brasil, 2010: 17 - grifos nossos). Ou ainda quando Assis Brasil questiona o uso da mordança e da algema e denuncia a prática da tortura, mesmo em situações aparentemente sob controle e que não requeriam tanto rigor:

Por que a mordança no pequeno intervalo no pátio? Por que as algemas dentro da cadeia? Sim, era apenas uma *tortura*, pois não havia possibilidade de fuga para ninguém. E mais uma vez ouviu o barulho sólido das *botas* no chão. A *marcha militar* - cadência dentro da cadência de seu corpo, de seu coração (Brasil, 2010: 19 - grifos nossos).

A explícita referência, no romance, aos militares e sua associação à tortura na obra em cujo país convivia com denúncias de tortura em prisões brasileiras remete ao que é analisado em pesquisas sobre essa prática no cenário brasileiro (Miranda & Tibúrcio, 1999; Fico, 2007), repercutindo país afora e pelo exterior e provocando polêmicas em todo o Brasil e até em outros países, nos quais seus governos eram acusados de apoiarem a ditadura em nosso país (Fico, 2008).

Em um período em que raras eram as pessoas que ousavam denunciar a prática de tortura durante a ditadura no Brasil, e que as que ousavam fazê-lo corriam risco de ser duramente reprimidas e perseguidas pelos agentes da repressão, Assis - que carregava no próprio nome o nome do país -, contemporâneo do tempo das práticas de repressão, de violências e de arbitrariedades - ousa enunciar, em 1975, em seu livro, essas práticas. Além disso, denomina seus praticantes como “vermes fardados que tinham o poder”, que dominavam os outros “esfarrapados como um bando de mendigos” (Brasil, 2009: 48).

O texto apresenta uma trama na qual era necessário descaracterizar cada indivíduo, retirar dele toda a memória e História; restringi-lo não somente de liberdade física, mas de dignidade humana; fazê-lo constranger-se pelos resíduos expelidos, que sujavam suas roupas; aniquilar qualquer idiosincrasia numa homogeneização embrutecedora aos raspar-lhe a cabeça de forma compulsória junto a outros detentos; dopá-lo para tentar esvaziá-lo de passados e de qualquer identificação com os semelhantes; fazê-lo perder o domínio da palavra, da linguagem e de seus ideais; fazê-lo desistir de viver e – principalmente – de sonhar, de ter esperança e de reagir (Guerra, 2020).

É interessante notar a semelhança entre a escolha do personagem que representa a opressão no romance de Assis Brasil: o “homem de botas” - também denominado de “guarda” de “farda amarela”-, responsável pelas violências contra Jeremias e contra os demais prisioneiros com o “soldado amarelo” do romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, obra de 1938 – escrito quando o Brasil enfrentava outra ditadura, a do Estado Novo – após o golpe de 1937, que perseguiu e aprisionou Graciliano Ramos, entre tantos outros críticos do governo varguista. Obra na qual o autor retratara as arbitrariedades praticadas contra um sertanejo analfabeto, Fabiano, por alguns sujeitos, inclusive por um militar:

Em um dia Fabiano foi até a cidade comprar o que faltava em casa, antes de ir embora resolveu tomar um copo de cachaça, se sentia por todos enganado acreditando que sempre lhe cobravam mais do que era certo, assim como o patrão que sempre lhe pagava menos com a história dos juros. Foi aí que um soldado amarelo apareceu e o chamou para um jogo de cartas, como o homem era autoridade, aceitou, mas logo após a primeira rodada foi embora. O soldado lhe seguiu o perturbando até que Fabiano enraivecido xingou a mãe dele. Com isso foi para cadeia. *A ignorância que a pobreza lhe causara não permitiu que ele se explicasse e assim ganhou uma surra e uma noite na prisão* (Ramos, 2014).

A denúncia acerca da injustiça sofrida pelo personagem Fabiano é agravada pela incapacidade no domínio da linguagem, que o impedia de se manifestar contra isso, pelas limitações que isso lhe impingia. Graciliano Ramos também salienta as agressões sofridas por sua personagem na cadeia:

caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando (Ramos, 2014: 31).

Além da descrição das arbitrariedades provocadas por agentes do Estado, os romances “Os que bebem como os cães” e “Vidas secas” relatam o processo de desenvolvimento da consciência sobre a exploração sofrida pelos personagens Jeremias e Fabiano. No decorrer dos capítulos da obra de Assis Brasil, o professor Jeremias vai gradualmente tomando consciência de si, de onde estava e das agressões sofridas: “O certo era que urinava e defecava na própria calça – as algemas, que prendiam os pulsos nas costas não deixavam qualquer possibilidade de uma conduta mais higiênica, mais humana” (Brasil, 2009: 93). O prejuízo à sua condição humana é recorrentemente destacado pelo autor. Ao permitir que seu protagonista recupere resíduos da memória e da consciência sobre si e sobre sua história, o autor vai sensibilizando o leitor para acompanhá-lo no processo e – quiçá – levá-lo a indignar-se contra isso e contra tudo que viola a dignidade humana.

O processo fragmentado e incompleto de recuperação da consciência pelo personagem Jeremias remete à luta e ao direito de memória dos indivíduos e dos grupos violentados. Essa luta pela recuperação da consciência sobre sua identidade, o impulsionava a tentar descobrir o que o fizera ser aprisionado e aviltado na prisão, sem êxito: “Onde está o meu passado?” (Brasil, 2009: 78). A aflição sobre o “comprido corredor da memória” que se “embranquecia” o atormentava. Aos poucos, a memória ia sendo ativada pelo contato que Jeremias teve com outros prisioneiros. Estes ousavam expressar suas emoções por meio de gritos – que simbolizavam a consciência e a contestação da condição desumana a que eram submetidos - e por isso eram violentamente reprimidos pelos homens de farda amarela.

Enquanto a cela era tratada como o ambiente da solidão, o pátio era o ambiente da liberação dos excrementos do corpo, da higienização pelo banho coletivo, era o local de uma breve e fugaz sociabilidade entre os prisioneiros que, mesmo impossibilitados de conversar entre si, comunicavam-se pelos gestos e expressões. Era no pátio que os prisioneiros desfrutavam de “sua falsa liberdade” (Brasil, 2009: 1000) e onde tinham a possibilidade de gritar. O grito era a expressão da consciência sobre as violências e injustiças sofridas na prisão, ao mesmo tempo que mobilizava novas reações entre os aprisionados: “lembrou-se do grito como a realidade maior, que impulsiona, leva à frente” (Assis, 2009: 85), por meio do qual “todos venceriam pela resistência, pela repetição do grito” (Assis, 2009: 76).

No romance, Assis Brasil apresenta que essa consciência de si era conquistada gradualmente, com muita angústia: “Por que não posso recordar? Por quê?”. O contato com outros prisioneiros no pátio contribuiu para acionar sua memória, algo que não se apresenta na integralidade, mas em fragmentos. Mesmo assim, também não está totalmente perdida, assim como ocorre com toda a memória, como adverte Paul Thompson (2002). Aos poucos, o prisioneiro vai recuperando a memória: “o passado que vinha em retalhos, peças de um quebra-cabeça, de um jogo que não queria se completar. *Que mão poderosa o afastava de seu tempo interior?* (Assis, 2009: 131, grifo do autor). Os grifos do autor, ao questionar que poder se interessava pelo seu esquecimento, suscitam como os silenciamentos são produzidos em tempos de autoritarismo e como pode afetar diferentes indivíduos e projetos sociais.

A tomada de consciência por Jeremias, mesmo quando ocorria, dava-se através de “fiapos do passado”, por onde recuperava fragmentos da memória, por onde se conseguiria construir a consciência histórica. Mas, para o autor, até mesmo a busca por desvendar o passado também gerava entorpecimentos. A recuperação gradual e fragmentada da memória pelo personagem é indispensável para a consciência sobre sua condição de aprisionado e violentado em que vivia, bem como para sua reação contra isso, manifestada pela recusa do consumo da sopa ou da água do tanque – responsáveis por promover seu esquecimento – ou quando ousa repetir o gesto dos outros prisioneiros e passa também a gritar.

Várias são as formas de tomada de consciência de si por Jeremias, entre as quais sobressaem a consciência sobre seu nome e sobre sua profissão: Jeremias, um professor, recordação feita apenas no penúltimo capítulo do livro, de forma oscilante, em que a condição do tempo é impreciso, parece vim de uma lembrança do passado; lembrança essa que aparece em frases repetidas, como num sonho, não parece ser contemporânea do tempo da prisão, mas talvez apresente alguns elementos que sugerem os motivos que o levaram àquela condição desumanizada em que viva:

Hoje é dia de meu aniversário, tenho quarenta e dois anos, me chamo Jeremias, sou professor de literatura, tenho uma mulher e uma filha, minha mãe ainda está viva, a casa em que moramos é alugada, tem um jardim onde cultivo flores, hortênsias, margaridas, tem um quintal cheio de manguueiras, todo dia saio de casa pela manhã e vou para a escola, não tenho carro, pego o ônibus das nove horas (Brasil, 2009: 139).

Esse enunciado repete-se dez vezes consecutivamente, mantendo o mesmo início, como uma reminiscência que relampeja diante ao perigo, como Walter Benjamin (1996). Jeremias repete uma dezena de vezes: “Hoje é dia de meu aniversário [...]”, modificando a parte final do parágrafo, na qual acrescenta algumas informações e dados sobre si: era professor de Literatura, que ensinava sobre a “utilidade da arte num mundo de inúteis” (Brasil, 2009: 140), num mundo de tecnocratas, em que se valoriza áreas como economia. Era casado, tinha uma filha e mãe – mulheres fundamentais na recuperação parca de sua memória ao longo do romance. A mãe é por quem ele e os outros prisioneiros gritavam diante das torturas. Estava escrevendo um livro, uma obra que pretendia despertar os “distraídos” para a importância da arte (Guerra, 2022, 2017). Interessa-se pela vida de Sócrates e pela forma que foi condenado à morte: “agitou ou não os estudantes?” (Brasil, 2009: 140). Essas lembranças parecem sugerir o motivo pelo qual fora preso. Ele próprio também seria um filósofo?

Os parágrafos sucedem-se embaçados, como lembranças confusas, até lembrar de ser chamado ao gabinete do diretor, onde volta a enunciar a frase que inicia o romance: “a escuridão é ampla e envolvente” (Brasil, 2009: 141), de onde vêm lembranças confusas, que parece ser quando fora detido, parece ouvir os comandos: “Deixa as mãos dele algemadas” (Brasil, 2009: 141). A partir de então, as lembranças parecem ser do cárcere, mais uma vez, sem precisar o tempo transcorrido entre a data do aniversário e a recuperação desses fragmentos das lembranças:

Aos poucos ia apalpando o escuro da cela, o silêncio da escuridão, o zumbido do próprio corpo, estava no chão frio, os braços para trás das costas, aos poucos ia apalpando o chão com o corpo, de bruços, o rosto quase a tocar a areia: sentia o cheiro da terra – uma terra vermelha e usada, o mofo no ar, o cheiro de urina – sentia as paredes, mesmo sem vê-las na escuridão: a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros (Brasil, 2009: 141).

Jeremias, um professor de Literatura, apreciador de artes e de filosofia, escritor, sem muitas posses materiais, com uma rotina simples entre a casa, o ônibus, a escola e um pequeno clube, aprisionado no ambiente de trabalho, sem reconhecer o motivo da prisão, ao que parece, denunciado como o filósofo grego ao qual apreciava, por razões desconhecidas, talvez por ser também considerado um “agitador” de ideias entre os jovens. Mas isso nem ele próprio lembra.

O que é possível inferir é que a situação do protagonista do romance de Assis Brasil faz lembrar de muitos outros brasileiros denunciados, perseguidos, processados ou aprisionados no tempo da ditadura instaurada no pós-golpe de 1964, como indicam as pesquisas históricas que informam que “a repressão que se seguiu ao golpe não pôde [sic] calar setores de classe média, principalmente no meio intelectual e artístico” (Napolitano, 2007: 188). Isso porque, segundo a explicação de Marcos Napolitano, “estudantes e jovens intelectuais também seriam os principais integrantes dos grupos de oposição clandestina à ditadura”.

Jeremias, um personagem de uma obra literária, pode representar qualquer pessoa violentada pelo arbítrio de um poder autoritário em qualquer lugar ou temporalidade, mas preferimos ler o texto com a vinculação da obra ao tempo e lugar de sua produção. Assim, consideramos que Jeremias poderia representar um dos vários professores ou intelectuais presos durante a ditadura civil-militar em vigência no Brasil no tempo da produção do livro, ou mesmo os muitos estudantes detidos ou processados nesse período, uma vez que:

Esse meio estudantil insubordinado constituía o público principal do teatro, do cinema, das artes plásticas, da literatura, das canções, dos ensaios, das revistas e jornais, enfim, da produção artística e intelectual mais expressiva do período – quando não era mesmo o produtor (Napolitano, 2007: 190).

Muitas outras são as humilhações e horrores narrados na obra, a ponto de Jeremias lutar por sua lucidez e pela vida, até encontrar como modalidade central de resistência adotar a mesma forma de luta de seus colegas: esfregar os pulsos contra o muro até o jorrar de seu sangue por fim às angústias e aflições enfrentadas no cárcere. A medida extrema do personagem acompanha o processo de desespero de alguém que se vê impotente diante da humilhação e do martírio. O jorrar do sangue vermelho, mais que uma fuga, é tratada no romance como uma forma de luta. A princípio, ele tenta evitar que seus companheiros de prisão atentem contra a própria vida: “Vivam, homens!”. À medida que o tempo transcorre e agravam-se as torturas e violências, o esfregar os pulsos no muro é visto como a reação possível contra a opressão.

4. Considerações Finais: Relampejos de luz sobre as “sombras” autoritárias

Talvez a última reação, ante a impotência de presenciar e ser submetido a tanta truculência, seja mais uma tentativa de promover a reflexão sobre o papel dos professores que foram condenados por promoverem o conhecimento crítico entre seus estudantes, como ocorrera com o filósofo Sócrates na Grécia Antiga. Como se pretendesse escrever uma analogia ao mito da caverna, de autoria de Platão^{3.1}, Jeremias iniciara o romance na escuridão; aos poucos foi tendo acesso a “sombras” sobre si e sobre seu passado, sombras que vão se transformando em memórias esparsadas sobre quem era, sua família, seu ofício. Relampejos de luz apontam sobre seu passado, ainda marcado pela escuridão que o impedia de conhecer o que fizera para justificar sua prisão e tanta violação contra sua condição humana – mas, à medida que relembrava, era como se saísse da escuridão que lhe assolava.

No convívio com outros presos, foi tomando consciência de si, de sua história e de seu passado, tentando entender o que motivara sua prisão, sem entender. Tudo o que lembra é de maneira incompleta e demarcado por restrições. Desconhece muitas de suas reações diante de algumas situações: lembra-se clamando pelo colo da mãe e por justiça. No processo, lembra as violências sofridas na prisão, evita alimentar-se por receio de ser envenenado. O veneno apaga sua memória, sua história; desconfia das botas e dos desfiles militares; não consegue desenvolver diálogo com outros prisioneiros; passa a criar um laço de carinho com dois ratinhos de sua cela: César e Julieta (alusivos ao rei e à personagem shakespeariana): ao nomeá-los, procura humanizá-los por considerar os homens que o encarceravam vermes. Mais uma vez, assim com Graciliano Ramos já fizera, os animais ganham características humanas enquanto os homens se desumanizam.

No texto do autor piauiense, os ratos são seus companheiros, por quem sente compaixão e carinho, enquanto os humanos que o agridem vão evidenciando sua desumanidade ao reprimir e oprimir seus semelhantes, tornando-se vermes. No processo de recuperação de alguns lampejos de passado, não localizara nenhuma prática de crime em sua história que justificasse sua prisão e as violências sofridas, exceto o fato de valorizar a liberdade de pensamento e de procurar ensinar isso a seus estudantes, seja em suas aulas, ou no livro que estava escrevendo – processo que parecia ter sido interrompido pelo aprisionamento. Seu grande crime parece ter sido defender a liberdade e a dignidade humanas, através da Literatura, das artes e do amor ao conhecimento crítico. Lembra-se remotamente – como toda lembrança que recuperava – que fora preso no ambiente escolar, no dia de seu aniversário.

Até isso ele desconhecia se realmente tinha ocorrido ou se estivera sonhando ou em processo de alucinação, pois suas lembranças estavam comprometidas, irrompiam de maneira nebulosa e imprecisa. Sua perspectiva de tempo o remetia a angústias, violências e repressão, que ele tinha certeza de que inviabilizavam sua condição humana e o oprimiam – como faziam com tantos outros homens aprisionados e desumanizados. Sabia disso pelas cenas que presenciara, não pelo diálogo, pois estivera impedido de se comunicar além dos

^{3.1} No romance, Assis Brasil faz algumas referências indiretas ao mito da caverna, de Platão.

gemidos, olhares e expressão de gritos e de gestos de desespero ou de resistência de cada um. Foi assim que acompanhara sucessivas mortes desses homens, que lançavam seus pulsos contra o muro, na tentativa de interromper o ciclo de horror ao qual eram submetidos.

Entre suas dores, estava a de ser impedido de ter consciência sobre seu passado, naquilo que, aos poucos, foi identificando como uma das principais estratégias para tentar dominá-lo e a todos os outros detentos. Ter conhecimento de si e de sua história era uma ameaça ao poder constituído que os aprisionara e os oprimia. Mas ele continuava a desconhecer por que isso ocorrera. A consciência de sua história era tão poderosa que era preciso drogar a ele e aos outros presos para esquecerem seu passado e se descaracterizassem. Mas isso não fora suficiente para dominá-lo por completo. Aos poucos, no convívio com a coragem dos outros que ousavam gritar, sua memória foi sendo acionada – de forma parcial, restrita – mas capaz também de impulsioná-lo a lutar e a reagir, com pequenos atos ou gestos, até conseguir gritar também ou quando fez o ato mais extremo direcionando-se contra o muro, para interromper o ciclo de terror ao qual fora submetido.

A consciência da importância do grito e da luta o fortalecera, o impulsionara a descobrir mais e a reagir contra aquela condição degradante a que fora submetido. A cada resíduo de memória recuperado, um pouco de si era reencontrado, mais consciência sobre a condição indigna vivida ele obtinha. Descobria a importância de sua vida e dos seus “companheiros” – termo que pode ter sido usado para fazer referência à conotação política das formas de tratamento entre militantes de esquerda que lutavam contra o regime autoritário brasileiro dos anos de 1970 ou contra qualquer outro tempo que valoriza as formas de opressão. “Os que bebem como os cães” continua contemporâneo nosso pela atualidade das questões suscitadas e pelas reflexões que provoca, assumindo-se como atual pela pertinência das temáticas tratadas e pela qualidade das discussões que, elegantemente, promove.

Nesta análise sobre a obra, interessou-nos tratá-la como uma linguagem adotada para despertar a consciência brasileira no leitor, para que esse entenda, se sensibilize e possa combater as opressões que afligiram a sociedade brasileira no tempo da escrita e de sua publicação. Mas Assis Brasil foi muito além, transformou o tempo, o espaço e a problemática do texto em universais, fazendo de seu texto uma defesa dos direitos humanos e da dignidade humana, como direitos inalienáveis. Se o romance de Assis Brasil pode ser considerado universal e sem fronteiras históricas ou geográficas, e a temática pode se remeter a qualquer circunstância em que a dignidade humana é ameaçada, consideramos que Jeremias é uma homenagem a todo aquele ou a toda aquela que toma consciência de si e defende a importância da liberdade ou se insurge contra as formas de opressão e de abuso contra a dignidade humana, e torna-se um “homem em luta”. Entre tantas de suas lições, a última: a coragem de escrever seu próprio destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarão Reis, D. (2010). Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos. Rio de Janeiro*, 23(45), 171–186.
- Arend, S. M. F., & Macedo, F. (2009). Sobre a história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. *Revista Tempo & Argumento*, 1(1), 201–216.

- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, A. (2015). *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34.
- Camus, A. (2004). *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record.
- Certeau, M. (1996). *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- Delacroix, C. (2018). A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras?. *Revista Tempo & Argumento*, 10(23), 39-79.
- Ferreira, J.; Gomes, A. M. (2014). *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, J.; Delgado, L. A. (Orgs.) (2007). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Livro 4, 2ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ferreira, J.; Aarão Reis, D. (Orgs) (2007). *Revolução e Democracia (1964-...): as esquerdas no Brasil*, v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fico, C. (2008). *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fico, C. (2007). Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In Ferreira, J.; Delgado, L. A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX* (pp. 167 - 201). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Figueiredo, A. M (1998). Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In Chalhoub, S.; Pereira, L. A. de M. (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil* (pp. 301-331). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In Nascimento, F. de A. de S., Silva, J. C., & Ferreira da Silva, R. (orgs.). *História e arte: teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). Teresina: EDUFPI.
- Guerra, P. (2020). Quando a geografia afetiva e a cartografia sentimental se juntam. Uma leitura possível de Ulisses: entre o amor e a morte. In Mauriz Lima, M. E., & Topa, F. (orgs.). *Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas* (pp. 127-158). Vinhedo- São Paulo: Editora Horizonte.
- Guerra, P. (2022). *Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global*. Anos 90, 29, 1-15.
- Guerra, P. (2023a). Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras [Tailoresses, fashionistas and aesthetic cosmopolitanism in Portugal and Brazil between the two wars]. *albuquerque: revista de história*, 5(29), 84-104.
- Guerra, P. (2023b). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir [Nobody teaches us how to live. Ana da Silva, The Raincoats and the urgency of (re)existing]. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, 7(1), 212-249.

- Marx, W. (2019). *Ódio à literatura: uma história da antiliteratura*. São Paulo: Paco Editorial.
- Miranda, N. ; Tibúrcio, C. (1999). *Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar – a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Boitempo/ Perseu Abramo.
- Napolitano, M. (2002). *Cultura e poder no Brasil contemporâneo: 1977-1984*. Curitiba: Juruá.
- Napolitano, M. (2016). Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. *Literatura e Sociedade*, v. 23: 232-243.
- Napolitano, M. (2007). Intelectuais e artistas brasileiros nos anos de 1960/1970: “entre a pena e o fuzil”. *Artcultura*, v. 9, 185-195.
- Ramos, G. (2014). *Vidas secas*. 124. ed. Rio de Janeiro: Record.
- Ridenti, M. (2014). Cultura. In.: Reis, D. A. (Coord). *Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Schwarcz, L. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Schwarcz, L.; Starling, H. (Orgs.) (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sevcenko, N. (2003). *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schorske, C. E. (2000). *Pensando com a História: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Thompson, P. (2002) *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra.

Cláudia Fontineles

Professora Associada da Universidade Federal do Piauí - Departamento de História, Pós-Graduação em História e Pós-Graduação em Ciência Política. Bolsista em Produtividade Científica CNPq. Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco - Brasil). Universidade Federal do Piauí, Campus Universitário Ministro Petrônio Portella s/n - Ininga, Teresina - PI, Código Postal: 64049-550. E-mail: claudiafontineles@ufpi.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5398-0354>.

Receção: 10-08-2023

Aprovação: 20-01-2024

Citação:

Fontineles, Cláudia (2024). Muito mais que um grito. História e literatura no combate ao autoritarismo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 26-41 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a3>

A ARTE ECOLÓGICA EM PORTUGAL: ARTE ATIVISMO E POLÍTICAS CULTURAIS SOB A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS

ECOLOGICAL ART IN PORTUGAL: ART ACTIVISM AND CULTURAL POLICIES FROM A CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE

L'ART ÉCOLOGIQUE AU PORTUGAL: ACTIVISME ARTISTIQUE ET POLITIQUES CULTURELLES DANS UNE PERSPECTIVE D'ÉTUDES CULTURELLES

ARTE ECOLÓGICO EN PORTUGAL: ACTIVISMO ARTÍSTICO Y POLÍTICAS CULTURALES DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS ESTUDIOS CULTURALE

Tatiana Lopes Vargas

Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Grupo de Estudos em Comunicação, Ciência e Ambiente, Braga, Portugal

RESUMO: Abordagens críticas sobre sustentabilidade ambiental são necessárias para evitar a mera reprodução de discursos políticos e institucionais (Krieg-Planque, 2010), e a arte pode ser uma forte aliada neste sentido. Artistas podem ser agentes de transformação para a sustentabilidade ambiental (Dieleman, 2008) e a arte ecológica pode ser uma prática de resistência que estimula a colaboração e a interdisciplinaridade. Tendo os Estudos Culturais como principal base epistemológica, este estudo visa refletir sobre o contexto geral em que se apresenta a relação entre arte e sustentabilidade ambiental, em Portugal, com vistas a pensar nas tensões implicadas neste contexto. Para além de uma discussão teórica sobre arte ativista e arte ecológica, propõe-se uma reflexão sobre o contexto das políticas culturais portuguesas ligadas ao ambiente. Foi realizada uma análise teórico-interpretativa, com uma orientação crítica e reflexiva, com base nas informações disponibilizadas pela Direção Geral das Artes sobre o tema. Com este estudo, espera-se contribuir para a reflexão sobre a identidade política da arte e a necessidade do setor cultural questionar as suas práticas e os contextos sob os quais se desenvolve a produção artística ambientalmente sustentável em Portugal.

Palavras-chave: arte ecológica, arte ativismo, políticas culturais, setor cultural português, práticas sustentáveis.

ABSTRACT: Critical approaches to environmental sustainability are crucial to avoid reproducing political and

[42]

institutional discourse (Krieg-Planque, 2010). Art serves as a strong ally in this regard, with artists as agents of environmental transformation (Dieleman, 2008). Ecological art functions as a practice of resistance, promoting collaboration and interdisciplinarity. Grounded in Cultural Studies, this study reflects on the relationship between art and environmental sustainability in Portugal, addressing associated tensions. It not only engages in theoretical discussions about activist and ecological art but also scrutinizes Portuguese cultural policies related to the environment. This research is a critical and reflective analysis based on information from the Direção Geral das Artes. It aims to stimulate contemplation on art's political identity and the necessity for the cultural sector to scrutinize its practices and the contexts enabling environmentally sustainable artistic production in Portugal.

Keywords: ecological art, art activism, cultural policies, Portuguese cultural sector, sustainable practices.

RÉSUMÉ: Les approches critiques de la durabilité environnementale sont nécessaires pour éviter la simple reproduction des discours politiques et institutionnels (Krieg-Planque, 2010), et l'art peut être un allié de poids à cet égard. Les artistes peuvent être des agents de transformation pour la durabilité environnementale (Dieleman, 2008) et l'art écologique peut être une pratique de résistance qui encourage la collaboration et l'interdisciplinarité. Avec les études culturelles comme principale base épistémologique, cette étude vise à réfléchir au contexte général dans lequel la relation entre l'art et la durabilité environnementale est présentée au Portugal, en vue de réfléchir aux tensions impliquées dans ce contexte. En plus d'une discussion théorique sur l'art militant et l'art écologique, elle propose une réflexion sur le contexte des politiques culturelles portugaises liées à l'environnement. Une analyse théorique-interprétative a été réalisée, avec une orientation critique et réflexive, sur la base des informations fournies par la Direction Générale des Arts sur le sujet. Avec cette étude, nous espérons contribuer à la réflexion sur l'identité politique de l'art et la nécessité pour le secteur culturel de remettre en question ses pratiques et les contextes dans lesquels la production artistique écologiquement durable est développée au Portugal.

Mots-clés: art écologique, activisme artistique, politiques culturelles, secteur culturel portugais, pratiques durables.

RESUMEN: Los enfoques críticos de la sostenibilidad medioambiental son necesarios para evitar la mera reproducción de discursos políticos e institucionales (Krieg-Planque, 2010), y el arte puede ser un gran aliado en este sentido. Los artistas pueden ser agentes de transformación para la sostenibilidad medioambiental (Dieleman, 2008) y el arte ecológica puede ser una práctica de resistencia que fomente la colaboración y la interdisciplinariedad. Con los Estudios Culturales como principal base epistemológica, este estudio pretende reflexionar sobre el contexto general en el que se presenta la relación entre arte y sostenibilidad medioambiental en Portugal, con vistas a reflexionar sobre las tensiones implicadas en este contexto. Además de una discusión teórica sobre el arte activista y el arte ecológica, se propone una reflexión sobre el contexto de las políticas culturales portuguesas vinculadas al medio ambiente. Se realizó un análisis teórico-interpretativo, con una orientación crítica y reflexiva, a partir de la información proporcionada por la Dirección General de las Artes sobre el tema. Con este estudio, esperamos contribuir a la reflexión sobre la identidad política del arte y la necesidad de que el sector cultural cuestione sus prácticas y los contextos en los que se desarrolla la producción artística ambientalmente sostenible en Portugal.

Palabras-clave: arte ecológica, activismo artístico, políticas culturales, sector cultural portugués, prácticas sostenibles.

1. Introdução

Abordar as questões ambientais através da crítica artística requer inevitavelmente o confronto com a realidade e com as responsabilidades pelo estado de emergência climática verificada atualmente. O posicionamento de Raymond Williams de que a cultura está interligada a diversas esferas, tais como econômica, ideológica e histórica (Cevasco, 2003), reforça a necessidade de incluir a esfera ambiental no debate, já que garante o que Williams referiu, de acordo com Cevasco (2003), como um uso democrático da noção de cultura que seja potencialmente benéfico para a mudança social. O contexto ambiental atual reflete a confluência de diversas esferas e está relacionado principalmente com: a) o uso indevido de discursos que vêm acompanhados de ações paliativas em desenvolvimento sustentável, por parte de instâncias político-governamentais e mercadológicas; b) o desconhecimento ou negligência a respeito da noção de coexistência entre a sociedade e o ambiente; e ainda c) a ignorância associada à falta de vontade política em compreender as questões ambientais de forma conjuntural e temporalmente evolutiva. A concepção de cultura alinhada com esta perspectiva integradora reflete a visão de Williams da cultura como modo de vida, práticas, sentimentos e pensamentos articulados (Ribeiro, 2017). Ou seja, a cultura mantém-se no cerne das lutas sociais em suas mais diversas abordagens.

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre o contexto geral em que se desenvolve a relação entre arte e sustentabilidade em Portugal. Especificamente, pretende-se contribuir com o processo de produção de conhecimento sobre arte ecológica e levantar questões e reflexões sobre o contexto português em que estas práticas artísticas ocorrem. Para tanto, vão ser apresentados diferentes exemplos de projetos ou artistas portugueses como forma de ilustrar abordagens de ativismo artístico ambiental e embasar a discussão sobre as políticas culturais. Em termos de abordagem teórico-metodológica, optou-se por um caminho reflexivo, interpretativo e crítico na linha dos estudos de Boullosa, Peres e Bessa (2021) que empreende uma análise da estruturação do objeto. Neste caso, os exemplos de artistas e projetos portugueses e as informações disponibilizadas pela Direção Geral das Artes sobre sustentabilidade nas artes constituem o foco da análise. A discussão ocorreu de forma conjuntural e a perspectiva da autora - produtora cultural com 14 anos de experiência - compôs também o investimento metodológico.

2. Uma breve contextualização teórica sobre arte ativismo

O ativismo artístico não tem uma definição única (Vieira, 2007). Diferentes autores usam termos como arte ativismo, artivismo, arte pública, arte política e arte interventiva de forma intercambiável. Em *Será que a arte resiste a alguma coisa?* (Rancière, 2007), a relação complexa entre arte e resistência é explorada. Rancière destaca como a arte pode gerar dissidência, questionamento e emancipação, sem precisar ser explicitamente política. Ele argumenta que ver e interpretar a arte também podem ser formas de resistência e transformação. Rancière sugere que a relação entre arte e política é uma dimensão que compõe a identidade da arte e que a tensão entre esses dois domínios é crucial para a eficácia da resistência. Assim, a arte cria um espaço material e simbólico que oferece uma nova liberdade sensível (Rancière, 2007). Para o autor, a liberdade estética da arte ativista está na integração da arte com a vida coletiva, promovendo a igualdade e a liberdade, por meio da interação entre arte e público. Ele ressalta que o ativismo não é um serviço prestado pela arte ou pelo artista, mas sim um espaço onde as vozes subalternas podem ser ouvidas e as formas tradicionais de poder desafiadas. Entre as abordagens da arte ativista há manifestações relacionadas com as práticas de comunicação comunitária, nas linhas de

Homi Bhabha e Grant Kester, ou ainda ao diálogo com instituições e outras esferas públicas, que é o caso de Finkelpearl (Vieira, 2007). A artista Andrea Fraser defende que a arte política é aquela que se propõe a intervir de forma consciente nas relações de poder e a produzir a obra de arte tendo esta intervenção como princípio organizador, desde a forma ao conteúdo, até ao seu modo de produção e circulação (Bordowitz, 2004). Segundo Sheikh (2017), Lucy Lippard distingue a arte política da arte ativista: a primeira é socialmente consciente, a segunda é socialmente envolvida. Ela usa a metáfora do Cavalo de Tróia para descrever a arte ativista, após 1980, que se escondia sob um objeto estético sedutor. Essa arte não buscava derrubar regimes violentamente, mas sim subverter o teor dos objetos estéticos.

Já na obra *But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism*, de Nina Felshin, em 1995, vemos o posicionamento sobre a importância do papel da arte contemporânea como uma forma de ativismo político e social. Felshin (1995) refere que Suzanne Lacy é uma das autoras que considera a arte ativista como uma abordagem sobre um problema sociocultural específico através da noção de *site specific*, em que a obra é pensada e criada para existir em função de determinado lugar (citado também por Vieira, 2007). Felshin (1995) ainda questiona se a arte ativista pode ou não ser considerada como um novo gênero da arte pública. A autora considera que o ativismo na arte desafia conceitos artísticos convencionais, envolve o público em temas variados (direitos civis, justiça social, igualdade de gênero, meio ambiente e identidade) e inspira criatividade com métodos inovadores de diferentes áreas artísticas. Vieira (2007), que também cita Felshin (1995) sobre este tema, chama a atenção para a questão de que:

Muitos dos projectos nasceram inclusive pela participação directa dos habitantes dos seus locais de criação e/ou exibição. Mas nunca se poderá esquecer que o que efectivamente impulsionou os projectos activistas desde o seu início não foi um local específico, mas um problema específico. Portanto esta definição não é comensurável com as iniciais pretensões processualmente orientadas dos projectos activistas. Nem tampouco os projectos activistas representam uma evolução que se poderia incluir numa definição mais alargada de arte pública (Vieira, 2007: 6).

Kester (2011) vê a arte participativa como prática criativa para abordar questões sociais, políticas e culturais. Ele analisa globalmente artistas nessa área e destaca como a arte colaborativa: a) desafia hierarquias artísticas tradicionais, gerando obras interdisciplinares e polifônicas; b) promove o diálogo intercultural contemporâneo através de várias interações do público, enriquecendo a experiência. Por fim, Rodrigues-Labajos (2022) enfatiza o poder pedagógico da arte ativista no desenvolvimento de consciência, cognição e mudanças comportamentais em face de questões sociais. Nesse contexto, assumimos que o ativismo, especialmente no âmbito socioambiental, envolve perspectivas complexas, dialógicas e flexíveis (Guerra, 2019).

3. Arte ecológica

A arte ecológica, ecoarte ou arte ambiental pressupõe um amplo conhecimento interdisciplinar por meio da relação entre o sentir e pensar; fundamenta-se em uma ética ecológica e na teoria de sistemas, abordando a rede de inter-relações entre os aspetos físicos, biológicos, culturais, políticos e históricos dos ecossistemas (Wallen, 2012). Conforme Lopes, Farinha e Amado (2017), a relação entre arte e sustentabilidade envolve a

reabilitação de espaços do patrimônio público e o aproveitamento e/ou uso ecológico de materiais. O objetivo principal seria o de promover a reabilitação social e econômica, através das práticas e intervenções artísticas, com vistas à movimentação da economia local, geração de empregos e turismo. Esta abordagem tem vindo a chamar a atenção de gestores públicos da cultura até pela notoriedade que pode causar. Contudo, aqui não se pode deixar de colocar o ponto de que os discursos e as ações institucionais podem não assegurar práticas efetivamente ecológicas ou ser socialmente sustentáveis a longo prazo. Sobre desenvolvimento sustentável, é importante não reproduzirmos meramente os discursos políticos e institucionais para não adentrarmos a uma abordagem neutra do tema (Krieg-Planque, 2010). Um exemplo deste enfoque de reabilitação urbana é o artista português Vhils - Alexandre Farto - que tem como característica a interação entre obra de arte, ambiente urbano e reabilitação de espaço público. O seu trabalho artístico reflete sobre o impacto da urbanidade, do desenvolvimento e da uniformização global sobre as paisagens e a identidade das pessoas. Segundo o editor do Vhils Studio, Miguel Moore, o artista opta pela técnica de escultura em baixo-relevo que constitui a base do projeto *Scratching the Surface*, apresentado em 2007 na exposição coletiva VSP em Lisboa (Vhils, 2023)¹. O exemplo da técnica de Vhils pode ser vista na figura 1.



Figura 1: Obra de Vhils “Mariele Franco. Foto de Bruno Lopes
Fonte: <https://vhils.com/map/brave-walls-amnesty-international/>

¹ Para mais informação consultar: <https://vhils.com/about/>

O ativismo pode ser visto como um constituinte crescente do ativismo ambiental e, na visão de Rodrigues-Labajos (2022), articula-se em torno de três tópicos principais: 1) a educação do público através de expressões performativas das atuais crises ambientais globais, especialmente as alterações climáticas; 2) as reflexões ecocríticas de controvérsias e conflitos ambientais em direção a práticas emancipatórias criativas; e 3) a prática artística como uma via para a melhoria ambiental em diferentes setores com o envolvimento de cidadãos, governos e atores empresariais (Rodrigues-Labajos, 2022: 1). Kagan (2014) define a arte ecológica como práticas artísticas unidas por princípios como conectividade, responsabilidade ética e ecológica, equilíbrio dinâmico e exploração da complexidade da vida. O estudo de Beatriz Labajos *Artistic activism promotes three major forms of sustainability transformation* contribui com a percepção sobre como as diferentes reivindicações ambientais e iniciativas transformadoras são expressas e promovidas através de meios artísticos. Através de uma revisão de literatura sobre ativismo artístico ambiental, com estudos realizados entre 1991 e 2021, a autora demonstra os propósitos e repertórios dos artistas. Entre as principais contribuições das investigações sobre projetos de arte ecológica, Rodrigues-Labajos (2022) destaca: 1) a utilização de tecnologias digitais ao serviço do monitoramento ambiental que demonstra as características de interdisciplinaridade das abordagens; 2) as exposições de arte ou performances durante eventos ou negociações importantes da área ambiental que promovem a visibilidade estratégica para as causas socioambientais; 3) a mais-valia da diversidade dos projetos: da literatura, à arte visual, aos projetos participativos e performativos, dando o exemplo das caminhadas ou dança de mulheres indígenas no Canadá como um destes formatos inovadores; 4) e, por fim, a exploração das relações conflitantes entre humanos e ambiente, no contexto do período atual da história da Terra, conhecido como Antropoceno, e que estuda o impacto duradouro e profundo da humanidade no ambiente. Entre os temas principais dos projetos artísticos de ativismo ambiental estão as alterações climáticas, a poluição do ar e a vulnerabilidade do mundo não-humano. Nos estudos analisados, o ativismo varia desde a crítica e contestação até ações orientadas para resultados. Projetos que envolvem a monitorização ambiental através de novas tecnologias ou a participação dos públicos no processo criativo podem ser exemplos da abordagem para resultados ou para a sustentabilidade através da arte. Por outro lado, projetos que envolvem altos níveis de performatividade (com forte apelo sensorial) podem ser da abordagem de oposição (Rodrigues-Labajos, 2022).

A exposição itinerante *Beyond Green: Towards an Art of Sustainability*, com foco na arte visual e no design sustentável, explorou a relação entre arte contemporânea e sustentabilidade ambiental. A exposição apresentou obras de artistas notáveis, como Olafur Eliasson, Andrea Zittel e Mark Dion, através de instalações, esculturas, fotografias e vídeos, além de programas envolvendo educação ambiental. As obras de arte exploraram temas como o uso de materiais sustentáveis, a reflexão sobre o consumo excessivo, a interação com a natureza e a conscientização sobre as alterações climáticas (Smith, 2006). Uma das obras foi a *The Right to Know! F.R.U.I.T.*, uma instalação de arte contemporânea criada pelo artista Mark Dion que faz uma crítica satírica ao uso de pesticidas e produtos químicos na agricultura convencional (Margolin, 2006). A obra criticava a falta de transparência na indústria agrícola e a falta de informações sobre produtos químicos nos rótulos dos alimentos.

Sob uma ótica ampla, é importante pensarmos sobre práticas ambientalmente sustentáveis nos setores culturais. Exemplos dessas práticas podem ser verificadas na *Recycling Tour* de Manu Delago, músico austríaco conhecido por tocar o instrumento *hang drum* e por uma

abordagem experimental da música. Durante a turnê de 2023, entre Áustria e Holanda, os concertos foram realizados principalmente com instrumentos feitos de materiais reciclados. Artistas e técnicos usaram bicicletas com painéis solares e realizaram performances parcialmente acústicas e com energia solar, incentivando o público a repensar suas práticas ambientais cotidianas inclusive na deslocação para os concertos (Recycling Tour, 2023)².

4. A arte ecológica em Portugal: exemplos e abordagens

Ao mesmo tempo em que emergência climática vem sendo tratada de forma recorrente no âmbito das culturas contemporâneas, nota-se o crescimento de projetos e artistas portugueses que desenvolvem um trabalho de arte ecológica, abordam o tema em uma ou mais fases do processo criativo ou ainda que consideram o ativismo ambiental como identidade das suas criações. Ao lado de Vhils, Bordalo II - Artur Bordalo - é um dos artistas portugueses de alcance global que tem seu processo criativo vinculado ao ativismo. Ele é conhecido por suas esculturas e instalações que têm uma forte ênfase na reciclagem e na crítica socioambiental. As suas esculturas representam animais de espécies em vias de extinção. Ele usa essas esculturas para destacar questões ambientais, tais como a poluição, a degradação do habitat e o impacto do lixo e do consumo na natureza. O trabalho do artista caracteriza-se por uma ação de protesto contra a destruição do meio ambiente e uma chamada à ação, tanto para a conscientização ambiental, quanto para outros temas relevantes para as sociedades, como aconteceu na sua intervenção sobre a crise na habitação em Portugal, em setembro de 2023 (Bordalo II, 2023)³.



Figura 2: Big trash animals- Half Fox (2017). Foto: Bordalo II
Fonte: www.bordaloii.com



HABITAÇÃO
Bordalo II monta tendas em Lisboa para criticar o “desalojamento local”
O artista Bordalo II montou em Lisboa várias tendas transformadas em casa, zonas onde só existem hotéis e outras que só permitem a entrada de turistas, nómadas digitais e vistos gold.

Figura 3: Desalojamento local
Fonte: P3 - Jornal Público, em setembro de 2023

²] Para mais informação consultar: <https://recyclingtour2023.com>

³] Para mais informação consultar: www.bordaloii.com

Ricardo Ramos, também conhecido como Xicogaivota, é um artista que utiliza lixo encontrado nas praias portuguesas como matéria-prima para suas criações. Sua conexão com a natureza, especialmente o mar, é refletida em seu trabalho artístico, que se tornou um modo de vida para ele (Xicogaivota, 2023)^{4.1}. O que começou com a recolha de resíduos nas praias ao lado de seus filhos tornou-se no cerne de seu processo criativo. Ele cria esculturas usando apenas pedaços de lixo, sem a necessidade de colas ou tintas, utilizando encaixes e parafusos, o que também minimiza sua pegada ambiental. Além de sua prática artística, Ricardo realiza workshops em escolas portuguesas e em alguns países africanos. Durante essas sessões, ele apresenta o seu processo criativo e aborda questões ambientais relacionadas, permitindo que as crianças participem ativamente e experimentem o processo em si.



Figura 4: Broom Fish

Fonte: <https://www.xicogaivota.com/artwork#/broomfish/>

O projeto Terra Batida constitui-se por meio de uma rede que organiza programas de residência e comissiona pesquisas para que artistas, cientistas e ativistas se cruzem no acompanhamento de conflitos socioambientais em diversos contextos territoriais portugueses. No seu site institucional, o projeto descreve-se como uma rede de pessoas, práticas e saberes em disputa com formas de violência ecológica e abandono político em Portugal, que considera escalas locais, globais e multiespecíficas. Durante a residência *Terra no Fundão* houve a discussão sobre os 100 anos da mineração na região do Fundão e a possível exploração de lítio sob a bandeira da descarbonização (Terra Batida, 2023)^{5.1}. Os artistas foram ao encontro dos contextos e agentes do território para pensar a partir dos seus desafios ambientais. Entre as práticas desenvolvidas no contexto da residência, os

^{4.1} Para mais informação consultar: www.xicogaivota.com

^{5.1} Para mais informação consultar: <https://terrabatida.org>

artistas realizaram sessões de conversa sobre temas ambientais com alunos de um Agrupamento de Escolas, caminhadas-conversa com grupos ativistas locais, práticas de leitura, exibição de filme, sessões para apresentação de projetos artísticos locais e intervenções.



Figura 5: Intervenção do projeto Terra Batida no Fundão
Fonte: https://terrabatida.org/territorios_one.php?

Outro exemplo de projeto guiado pela reflexão e criação a partir do território, é o Sustentar - um programa de laboratórios criativos produzido pela Ci.CLO - uma plataforma de criação, pesquisa e intervenção na área da fotografia - que promove o “desenvolvimento de projetos fotográficos e videográficos que pretendem contribuir com perspetivas artísticas sobre iniciativas experimentais na área da sustentabilidade” (Ci.CLO, 2023)^{6].} Pelo Sustentar, foram desenvolvidos projetos tais como: 1) Em Plena Luz, de Elisa Azevedo, que “explora a integração de sistemas inovadores de captação de luz solar para tornar a zona histórica de Évora autossustentável do ponto de vista energético”; e 2) “A Arte de Sombrear o Sol”, de Evgenia Emets que “acompanha as alterações climáticas, a transição agroecológica e a agricultura sintrópica em Mértola como uma possibilidade de adaptação a uma realidade de severa escassez de água”(Município Setúbal, 2023)^{7].}

Na vertente da arte sonora e da música experimental como base para um trabalho complementar de investigação, Cláudia Martinho e Luís Bittencourt são exemplos de abordagens em que o som é o principal elemento de conexão entre a obra de arte e os públicos. “Wetland” é uma instalação áudio multicanal, de Cláudia Martinho, que espacializa os sons ambientais registados na Reserva Natural do Estuário do Tejo, a mais importante zona húmida de Portugal (Cláudia Martinho, 2023) . O texto de apresentação da obra refere sobre um ecossistema de água doce, com campos agrícolas e pastagens, que é o habitat de uma diversidade de espécies e de afluência de aves migratórias, onde se refugiam e se alimentam. A artista completa a dizer que a agrofloresta sustentável e a gestão das águas são vitais para a conservação do ecossistema e que organizações ambientais já alertaram sobre o perigo de construção de um novo aeroporto na região, o que iria trazer danos irreversíveis e impactos transfronteiriços (Cláudia Martinho, 2023)^{8].} O trabalho da artista e investigadora portuguesa centra-se na criação de instalações sonoras espaciais, composições e performances que procuram revelar, através do som, o invisível e as perturbações humanas na natureza.

^{6]} Para mais informação consultar: <https://ciclo.art/pt>

^{7]} Para mais informação consultar: <https://www.mun-setubal.pt/arte-mostra-iniciativas-sobre-sustentabilidade/>

^{8]} Para mais informação consultar: <https://claudiamartinho.net>

O compositor, produtor musical e multi-instrumentista, Luís Bittencourt, possui uma identidade artística bastante orientada para a música instrumental experimental. Em sua trajetória, também como artista-investigador, tem desenvolvido arranjos e composições em que a água e objetos do cotidiano são as principais fontes sonoras (Luís Bittencourt, 2023)^{9]}. Em seu projeto *Sons de Resistência*, o músico explora uma série de objetos sonoros que procuram evocar a consciência sobre o consumo global, a produção de lixo e os estilos de vida contemporâneos. A obra principal do concerto é *Import/Export: Suite for global junk*, do compositor britânico Gabriel Prokofiev. Esta obra utiliza como instrumentos uma paleta de madeira, um bidão metálico, sacos plásticos e garrafas de vidro e, ao longo dos sete andamentos da música, imagens sobre o consumo excessivo dos humanos e sua produção de lixo são ativadas. Depois de uma performance no Festival Ilustração à Vista, promovido pelo projeto 23 Milhas, uma crítica do próprio organizador do festival ao concerto referiu que o artista “utilizou três dispositivos aparentemente comuns como a água, a ironia ou um saco plástico para fazer música e um manifesto complexo sobre o estado pouco natural das coisas”.

Nesta secção, procurou-se apresentar exemplos que ilustram a diversidade de projetos artísticos e os seus exercícios políticos no âmbito da contestação ou de resultados promotores da sustentabilidade através das artes.

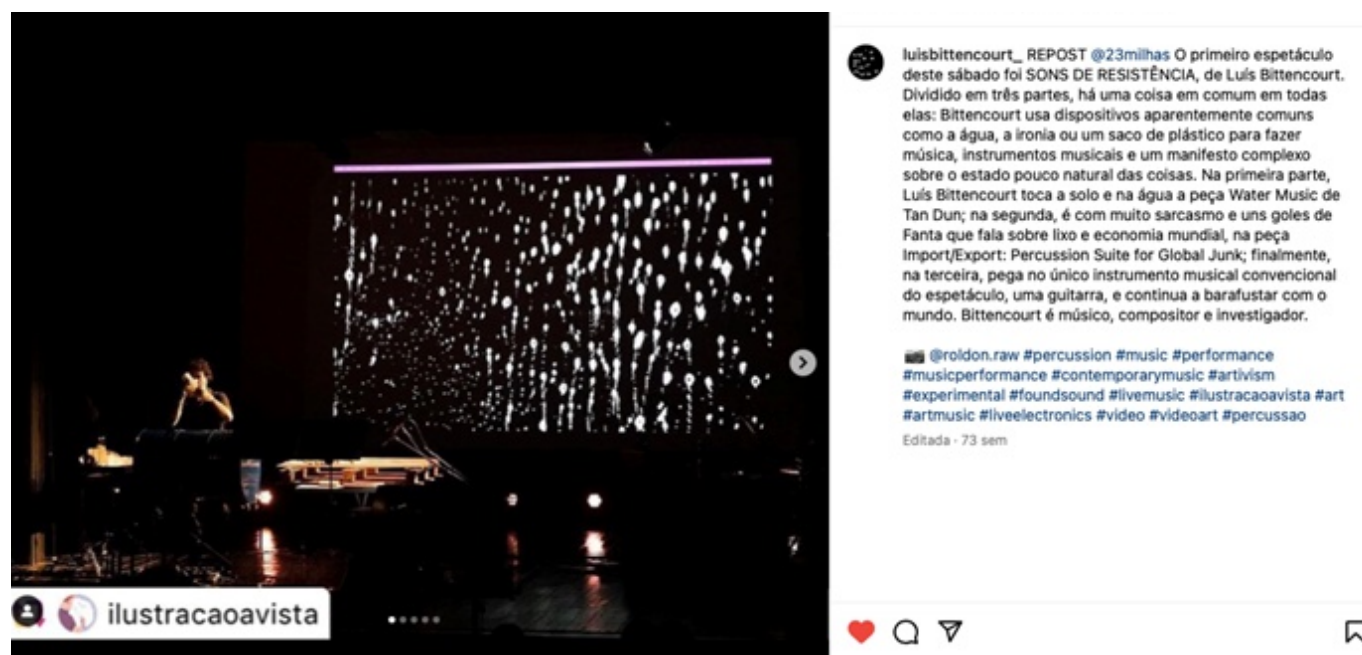


Figura 6: Crítica ao concerto Sons de Resistência, de Luís Bittencourt
Fonte: @23milhas e @luisbittencourt

^{9]} Para mais informação consultar: www.luisbittencourt.com

5. As políticas culturais de “arte e ambiente” em Portugal

Entre as referências governamentais de financiamento à cultura em Portugal, a Direção-Geral das Artes – Dgartes - é aquela que apresenta de forma mais explícita algum conteúdo direcionado às políticas de arte e ambiente. A Dgartes “é um organismo do Ministério da Cultura da República Portuguesa que tem por missão a coordenação e execução das políticas de apoio às artes em Portugal, com a prioridade de promover e qualificar a criação artística e garantir a universalidade da sua fruição” (DGARTES, 2023)^{10.].} Suas diretrizes incluem estratégias da UE que abordam desigualdades culturais e sociais ao nível global. De acordo com a Dgartes, a sustentabilidade nas artes enfatiza o papel da cultura na identidade europeia e no desenvolvimento socioeconômico. Suas diretrizes incluem diversidade cultural, acesso à cultura, mobilidade de artistas, indústrias culturais, cooperação internacional, inovação, educação cultural, patrimônio e participação cívica. No âmbito regional, os objetivos estratégicos das direções regionais de cultura mencionam a transição climática como um dos seus pontos prioritários. Contudo, a visão de cultura e as suas práticas parecem estar bastante centradas no patrimônio e na literatura com vistas à reabilitação territorial e arquitetônica e ao desenvolvimento socioeconômico e da literacia. Não se verificam apoios específicos à arte ecológica, mas existem os apoios gerais à produção artística, que no caso da Direção Regional de Cultura do Norte, traduz-se no apoio pelo “Programa de Apoio aos Agentes Culturais” às iniciativas culturais locais que, pela sua natureza, não se integrem em programas de âmbito nacional do Ministério ou que correspondam às necessidades ou aptidões específicas da região” (DRCN, 2023)^{11.].} No caso da direção Regional de Cultura do Centro é orientado para os projetos de associações privadas sem fins lucrativos com atuação específica no território da região Centro (DRCC, 2023)^{12.].} Verifica-se, portanto, a impossibilidade de acumular apoios regional e nacional para um mesmo projeto.

A DGArtes constitui-se como o principal foco nacional de financiamento para arte e ambiente e, apenas a partir de 2021, os formulários de candidaturas de apoio a projetos de criação, edição, procedimento simplificado, circulação nacional e internacional sugerem o cumprimento mais explícito de alguns objetivos específicos, tais como: a) fomentar a sustentabilidade ambiental e a implementação de boas práticas ecológicas nos domínios artísticos e b) promover a diversidade étnica e cultural, a inclusão social, a igualdade de gênero, a cidadania e a qualidade de vida das populações. O primeiro objetivo está diretamente relacionado com os temas/conceitos dos projetos, os modos e processos de criação artística, produção, comunicação e circulação das obras. Já o segundo objetivo pode ser, e seria bastante expectável que fosse, interpretado como uma oportunidade de conjugação entre justiça social e justiça ambiental. Nesta perspetiva os diferentes ativismos, sociais, políticos e ambientais, por exemplo, mantêm-se articulados. O único apoio específico da Dgartes sobre a temática ambiental é o concurso “Arte e Ambiente” em parceria com a Agência Portuguesa do Ambiente - APA. Neste apoio são avaliadas as práticas ambientalmente sustentáveis em todos os aspetos e etapas do projeto artístico, sendo relevante que se consiga integrar a participação ativa e o envolvimento de artistas e

^{10.].} Para mais informação consultar: <https://www.dgartes.gov.pt>

^{11.].} Para mais informação consultar: <https://culturanorte.gov.pt>

^{12.].} Para mais informação consultar: <https://www.culturacentro.gov.pt>

profissionais da cultura nas dinâmicas de transformação e de combate às alterações climáticas. Na primeira e única edição concluída até ao momento, foram aprovados 18 projetos: 12 projetos de cruzamento disciplinar, dois de música, um de artes plásticas, um de dança, um de fotografia e um de teatro (Dgartes, 2023).

Ao fazer uma análise reflexiva do setor cultural português, e partindo de uma interpretação ampla para uma mais específica, nota-se que é um setor condicionado pelas burocracias, pela precarização e informalidade do trabalho e pela falta de políticas culturais estruturadas que associe as diferentes instâncias local, regional e nacional. A concretização de uma política cultural consistente poderia refletir em apoios financeiros, de apoio à produção, formação e capacitação mais efetivos e mais abrangentes para os diferentes profissionais da cultura, artistas e instituições culturais. Um exemplo disto seria o reforço de protocolos entre os agentes da cultura e as câmaras municipais no que se refere aos espaços de criação, desenvolvimento de públicos para as artes e oferta cultural. Nota-se também que existem espaços culturais subaproveitados, como são algumas das bibliotecas municipais que poderiam ser espaços de convergência de diferentes modalidades artísticas e públicos. De forma complementar, os apoios regionais poderiam privilegiar outras necessidades para além da manutenção do património cultural e literatura, tais como o apoio na produção artística, formação de profissionais, investigação em âmbito regional articulado com instituições de educação.

A articulação seria complementada com os apoios nacionais em vertentes artístico-culturais diversificadas e através de objetivos e eixos estratégicos que ligam as instâncias local, regional e nacional. As políticas culturais da UE também estariam em consonância. Especificamente, o setor cultural mostra-se focado na conceção e apresentação de espetáculos (promoção de oferta cultural), com algum estímulo na formação de públicos para as artes, e menos orientado para a promoção de espaços e condições para a exploração artística e experiências estéticas a longo prazo. A arte vista como um processo pode constituir uma base para a experimentação, criação, participação pública e tempo de maturação e continuidade. Sobre este cenário, Marques (2015) explica que há um modelo de hierarquização da cultura, tanto através de uma classificação do tipo de cultura, quanto de uma noção de política cultural orientada do âmbito nacional para o local. Ao desconsiderar as interações culturais (pluralidade, diversidade, complexificação social e processos de significação), este modelo produz uma generalização elitista que define e organiza a cultura em cultura popular, cultura de massas e cultura erudita. E são também estas leituras elitistas e segregadoras de classes sociais que acabam por constituir a visão das políticas de cultura (Marques, 2015). E quando Marques (2015) propõe a democracia cultural como uma alternativa a esta perspetiva essencialista, está a referir sobre a capacidade inter-relacional da cultura e suas diversas nuances, e a sugerir a ênfase no desenvolvimento de um processo de participação pública na construção de uma política cultural efetivamente específica para cada contexto.

6. Da visibilidade mediática ao processo de maturação da arte ecológica

Nota-se o crescimento de projetos e artistas portugueses que incluem questões ambientais em suas criações. Isto resulta de influência intrínseca da cultura mediática (Kellner, 2001), e de uma visão de manutenção do capitalismo em que os temas com visibilidade são rentáveis, mas aponta também para a natureza identitária e consciência dos artistas sobre

a dimensão política da arte, sobretudo no atual estado de emergência climática. Para os artistas de reconhecimento global, como Vhils e Bordalo II, o discurso mediático parece focar-se mais na técnica criativa e no ponto de serem obras que compõem o espaço urbano e possuem alcance global. A componente ativista é referida e exaltada, mas facilmente é distraída no contexto geral. As obras provocativas de Bordalo II são uma exceção, pois como acompanham acontecimentos latentes, recebem uma projeção direta no tópico do ativismo. No caso destes dois artistas, nota-se menos o envolvimento em contextos de projetos educativos. Joana Vasconcelos é um exemplo de artista que possui uma projeção internacional e que, mesmo não priorizando uma abordagem ecológica ou ativista, já chegou a referir sobre algumas das práticas sustentáveis que faz questão de manter, principalmente o uso de matéria-prima reaproveitada e mão-de-obra de artesãos locais (Souza & Amaral, 2022). Contudo, a sua tentativa de diminuir a pegada ambiental poderia ser uma pauta mais desenvolvida pelos média e nos discursos das instituições culturais com o intuito de otimizar a reflexão ambiental em torno do trabalho da artista que também faz referências ao tema do feminismo. Os demais artistas e projetos portugueses mencionados neste artigo apresentam discursos e abordagens coerentes com a arte de contestação e/ou que promove a sustentabilidade nas artes. Seja pelo uso de materiais, instrumentos musicais sustentáveis, objetos sonoros e paisagem sonora, seja pela característica de um processo criativo preocupado em diminuir a pegada ambiental e instigar questionamentos e ações. Alguns exemplos possuem nuances da arte participativa, como o projeto *Sustentar e Xicogaivota*. Talvez a arte sonora e a música experimental, a exemplo de Cláudia Martinho e Luís Bittencourt, sejam áreas mais subjetivas na perceção sobre o potencial ativista. Contudo, as experiências com paisagem sonora^{13.]} permitem a criação de vínculo com o ambiente natural e as caminhadas sonoras podem ser vistas como exercícios formais ou informais que constroem consciência ambiental e social e promovem mudanças nas práticas sociais e culturais (Polli, 2012).

Apesar das políticas de financiamento para as artes e sustentabilidade em Portugal serem reduzidas e excessivamente centralizadas no espectro nacional, os financiamentos ao nível Europeu podem ser uma opção, pois são abrangentes. O desafio neste ponto é a capacidade de construir projetos competitivos e que tenham como proponentes organizações culturais ou de educação que façam parcerias com diferentes instituições e países. Este é um processo a longo prazo que exige dinamismo e visão estratégica. Em Portugal, as limitações nos apoios financeiros, bem como a falta de uma política cultural articulada e consistente, são fatores que contribuem para o funcionamento precário da produção artística e para uma execução limitada de projetos. Ter dimensões estratégica, temporal e financeira alinhadas pode sustentar um processo mais maduro de criação artística e um processo de experiência, participação e reflexão dos públicos. Este é um aspeto fundamental para a realização do ativismo ambiental ou mesmo para a implementação de práticas artísticas ambientalmente sustentáveis.

^{13.]} Paisagem sonora é um termo cunhado pelo compositor Canadense Murray Shaeffer para definir uma coleção de sons de determinado ambiente (Ver mais em Polli (2012).

7. Reflexões finais

Os projetos e artistas referenciados neste artigo representam um recorte que possibilitou a discussão teórica sobre ativismo ambiental e a breve análise sobre a estruturação do setor cultural e suas possíveis implicações para o desenvolvimento da arte ecológica ou da produção artística sustentável. É importante reiterar o funcionamento precário do setor cultural no que concerne aos direitos dos artistas, ao financiamento para as artes, com a fraca atuação de mecenas, à falta de dinamização e aproveitamento sustentável dos espaços e ainda à falta de uma política cultural articulada aos níveis local, regional e nacional. O tema ambiental faz parte da cultura e a emergência climática deve ser uma prioridade permanente nas diretrizes das políticas públicas. Ao mesmo tempo que a prática artística educa e promove reflexões ao público, também o ajuda a experienciar a vulnerabilidade ambiental nos seus próprios corpos (Rodrigues-Labajos, 2022). Assim, a arte ecológica pode causar reflexão e angústia, mas pode constituir o impulso necessário para a transformação e o desenvolvimento profundo da justiça social e ambiental, especialmente se tiver a perspectiva de conectar os diferentes tipos de ativismos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordowitz, G. (2004). Tactics inside and out. *Artforum*. 43 (1). Acedido em: <https://www.artforum.com/print/200407/tactics-inside-and-out-critical-art-ensemble-7393>.
- Boullosa, R. F.; Peres, J. L. P.; Bessa, L. F. M. (2021). Por Dentro do Campo: uma Narração Reflexiva dos Estudos Críticos em Políticas Públicas. *Revista Organizações & Sociedade*, 28(97), pp. 306-332.
- Cevasco, E. (2003). *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Dieleman, H. (2008). Sustainability, art and reflexivity: why artists and designers may become key change agents sustainability. In S. Kagan & V. Kirshberg (Eds.). *Sustainability: A new frontier for the arts and cultures*. (pp. 1-26) Frankfurt: Vas Verlag.
- Felshin, N. (1996). *But is it art? The spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28 (55), 19-49.
- Kagan, S. (2014). *The practice of ecological art*. [plastik]. Acedido em: <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=866>. ISSN ISSN 2101-0323.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc
- Kester, G. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Londres: Duke University Press
- Krieg-Planque, A. (2010). La formule “développement durable”: un opérateur de neutralisation de la conflictualité. *Langage & Société*, 134 (4), 5-29.

- Lopes, A. C., Farinha, J., & Amado, M. (2017). *Sustainability through art*. *Energy Procedia*, 119, 752-766.
- Margolin, V. (2005). Reflections on art and sustainability. In Smith, S. (Ed.). *Beyond Green: Toward sustainable art*. (pp. 20-29). Chicago: Smart Museum of Art University of Chicago.
- Marques, M. S. (2015). Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas. *Revista de estudos sociales* (online). 53, 43-51.
- Município Setúbal. (2022). *Arte mostra iniciativas sobre sustentabilidade* (notícia). Acedido em: <https://www.mun-setubal.pt/arte-mostra-iniciativas-sobre-sustentabilidade/>
- Polli, A. (2012). Soundscape, sonification, and sound activism. *AI & Soc.* 27, 257-268.
- Rancière, J. 2007. *Será que a arte resiste a alguma coisa?*. *riseup.net* (online). Acedido em: <https://we.riseup.net/assets/404237Jacques+Ranci%C3%A8re+Sera+que+a+arte+resiste+a+alguma+coisa.pdf>
- Rodrigues-Labajos, B. (2022). Artistic activism promotes three major forms of sustainability transformation. *Current opinion in Environmental Sustainability*. 57, 1-8.
- Ribeiro, A. (2017). Raymond Williams e Stuart Hall: perspectivas, objetos e engajamento. In: 18º Congresso Brasileiro de Sociologia: *Que sociologias fazemos? Interfaces com contextos local, nacional e global* (pp. 1-20). Acta: Brasília.
- Sheikh, S. (2017, 17 de julho). *Positively Trojan Horses Revisited*. *Void Network*. Acedido em: <https://voidnetwork.gr/2017/07/13/14889/>
- Smith, S. (2005). *Beyond Green*. In Smith, S. (Ed.). *Beyond Green: Toward sustainable art*. (pp. 12-19). Chicago: Smart Museum of Art University of Chicago.
- Souza, J.; Amaral, H. (2022). *Conversas com energia. Arte é fundamental para a consciencialização do estado ambiente, alerta Joana Vasconcelos*. *Capital Verde* (Notícia). Acedido em: <https://eco.sapo.pt/2022/06/01/conversas-com-energia-arte-e-fundamental-para-a-consciencializacao-do-estado-do-ambiente-alerta-joana-vasconcelos/>
- Vieira, T. (2007). *Artivismo: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. (Mestrado). Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Wallen, R. (2012). *Ecological art: A call for visionary intervention in a time of crisis*. *Leonardo*, 45 (3), 234-242.
- Walsh, C. (2012). The politics of naming. *Cultural Studies*, 26 (1), 108-125.

Tatiana Lopes Vargas

Doutorada em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro e Minho com a dissertação intitulada “ócio e ambiente: subjetividades e práticas na iniciativa comunitária Aveiro em Transição”. Produtora cultural. Instituto de Ciências Sociais e Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal.

Email: tatianavargas.mail@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4415-2025.

Agradecimento

Este estudo é fruto de um trabalho independente de investigação e foi motivado pela minha experiência como produtora cultural e pela convicção em abordar este tema. Um agradecimento especial à Professora Paula Guerra pela sua generosidade e cuidado com que conduziu a conferência que deu origem a este artigo. Tatiana Lopes Vargas, janeiro de 2024.

Receção: 16-10-2023

Aprovação: 15-02-2024

Citação:

Lopes Vargas, Tatiana (2024). A arte ecológica em Portugal: arte ativismo e políticas culturais sob a perspetiva dos estudos culturais. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 42-57 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a4>

MULHERES PINTADAS: REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NAS PINTURAS DE TARSILA DO AMARAL

PAINTED WOMEN: GENDER REPRESENTATION IN THE PAINTINGS OF TARSILA DO AMARAL

LES FEMMES PEINTES: LA REPRÉSENTATION DU GENRE DANS LES PEINTURES DE TARSILA DO AMARAL

MUJERES PINTADAS: LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO EN LOS CUADROS DE TARSILA DO AMARAL

Bruna Tupiniquim Marques

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador da Bahia, Brasil

Rafaela Santiago Lobo

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador da Bahia, Brasil

RESUMO: Analisar representações sociais através de obras de arte exige sensibilidade artística e pragmatismo sociológico, para que não se reifique os objetos de pesquisa ou se caia em devaneios. Por isto, na pesquisa em questão buscamos compreender de que forma a representação da mulher foi realizada através das pinturas da artista por meio de base teórica e prática. Nos debruçamos sobre 20 obras de arte de Tarsila do Amaral com o intuito de interpretá-las e ao mesmo tempo nos conscientizarmos dos nossos limites enquanto pesquisadores. As pinturas, nos permitiram uma análise sócio artística acerca das representações de gênero nas composições plásticas realizadas por Tarsila. As diretrizes de análises norteadoras desta pesquisa são: objetivo geral - Investigar a representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral – De que forma é realizada representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral? - objetivos específicos – 1 De que forma a mulher negra é representada? - 2 De que forma a mulher indígena é representada? - 3 De que forma a mulher branca é representada.? - 4 Há representação da mulher através de forma não humana?

Palavras-chave: Tarsila do Amaral, sociologia da arte, representação, gênero, mulheres.

ABSTRACT: Analyzing social representations through works of art requires artistic sensitivity and sociological pragmatism, so that we don't reify the research objects or fall into daydreams. Therefore, in the research in question we sought to understand how the representation of women was carried out through the artist's paintings using a theoretical and practical basis. We focused on 20 works of art by Tarsila do Amaral with the aim of interpreting them and at the same time becoming aware of our limits as researchers. The paintings allowed us a socio-artistic analysis of gender representations in the plastic compositions created by Tarsila. The guiding analysis guidelines for this research are: general objective - Investigate gender representation in Tarsila do Amaral's paintings - How is gender representation carried out in Tarsila do Amaral's paintings? - specific objectives - 1 How are black women represented? - 2 How are indigenous women represented? - 3 How are white women represented? - 4 Is there representation of women in a non-human form?

Keywords: Tarsila do Amaral, sociology of art, representation, gender, women.

RÉSUMÉ: Analyser les représentations sociales à travers les œuvres d'art nécessite une sensibilité artistique et un pragmatisme sociologique, afin de ne pas réifier les objets de recherche et de ne pas tomber dans la rêverie. C'est pourquoi, dans la recherche en question, nous avons cherché à comprendre comment la représentation des femmes était réalisée à travers les peintures de l'artiste sur une base théorique et pratique. Nous avons examiné 20 œuvres d'art de Tarsila do Amaral afin de les interpréter et, en même temps, de nous rendre compte de nos limites en tant que chercheurs. Les peintures nous ont permis de réaliser une analyse socio-artistique des représentations du genre dans les compositions artistiques de Tarsila. Les lignes directrices de cette recherche sont les suivantes : objectif général - Étudier la représentation du genre dans les peintures de Tarsila do Amaral - Comment le genre est-il représenté dans les peintures de Tarsila do Amaral ? - objectifs spécifiques - 1 Comment les femmes noires sont-elles représentées ? - 2 Comment les femmes indigènes sont-elles représentées ? - 3 Comment les femmes blanches sont-elles représentées ? - 4 Les femmes sont-elles représentées sous une forme non humaine ?

Mots-clés: Tarsila do Amaral, sociologie de l'art, représentation, genre, femmes.

RESUMEN: Analizar las representaciones sociales a través de obras de arte requiere sensibilidad artística y pragmatismo sociológico, para no cosificar los objetos de investigación ni caer en ensoñaciones. Por esta razón, en la investigación en cuestión buscamos comprender cómo se realizaba la representación de la mujer a través de las pinturas de la artista sobre una base teórica y práctica. Observamos 20 obras de arte de Tarsila do Amaral para interpretarlas y, al mismo tiempo, darnos cuenta de nuestros límites como investigadores. Los cuadros nos permitieron realizar un análisis socioartístico de las representaciones de género en las composiciones artísticas de Tarsila. Las líneas directrices de esta investigación son: objetivo general - Investigar la representación del género en los cuadros de Tarsila do Amaral - ¿Cómo se representa el género en los cuadros de Tarsila do Amaral? - objetivos específicos - 1 ¿Cómo son representadas las mujeres negras? - 2 ¿Cómo son representadas las mujeres indígenas? - 3 ¿Cómo se representa a las mujeres blancas? - 4 ¿Se representa a las mujeres de forma no humana?

Palabras clave: Tarsila do Amaral, sociología del arte, representación, género, mujer.

1. Introdução

Pesquisar Tarsila do Amaral é contribuir para enriquecer o legado de uma artista que pintou o Brasil e a mulher brasileira para o mundo. Tarsila é reconhecida como um ícone do movimento modernista brasileiro, suas pinturas servem como objetos empíricos fundamentais para esta pesquisa acadêmica. A sociologia da arte e as questões de gênero são os fios condutores da abordagem teórica deste trabalho. É notório que a artista pintou seu País e sua gente. Contudo, surge a indagação: de que forma as mulheres foram pintadas, representadas nos quadros de Tarsila do Amaral? Esta é a questão central que norteou nossa pesquisa e influenciou a formulação da hipótese que postulava a existência de uma representação progressista da mulher nas pinturas de Tarsila. Entretanto, os achados da pesquisa, desenvolvida ao longo do doutorado, destacaram especificidades sobre as questões de gênero e suas interseccionalidades representadas nos quadros.

A estética sociológica, conforme apresentada por Bastide (2001), propõe o estudo das correlações entre as formas sociais e as formas estéticas, considerando que todo conteúdo artístico se refere sempre à relações sociais e históricas específicas. Analisar representações sociais através de obras de arte exige, ao mesmo tempo, sensibilidade artística e pragmatismo sociológico, para que não se reifique os objetos de pesquisa ou se caia em devaneios. Por isto, na pesquisa em questão, buscamos compreender de que forma a representação da mulher foi realizada através das pinturas da artista por meio de base teórica e prática. Nos debruçamos sobre 20 obras de arte de Tarsila do Amaral com o intuito de interpretá-las e ao mesmo tempo nos conscientizarmos dos nossos limites enquanto pesquisadores.

Do ponto de vista metodológico, iniciamos nossa abordagem a partir dos objetos artísticos, selecionando aquelas obras que representam mulheres pintadas em tela e que foram criadas ao longo das décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. Essas pinturas abrangem todas as fases artísticas de Tarsila, incluindo a fase pau-brasil, a fase antropofágica, a fase social e o retorno. Essas escolhas foram feitas com o intuito de proporcionar uma compreensão abrangente dos diferentes momentos da artista e do seu trabalho, especialmente no que diz respeito às representações das mulheres em suas obras. As pinturas de Tarsila do Amaral objetos deste trabalho são: 1. *A Negra* (1923), 2. *Autorretrato* (1923), 3. *Estudo nu* (1923), 4. *Caipirinha* (1923), 5. *Morro da favela* (1924), 6. *Carnaval em Madureira* (1924), 7. *A Cuca* (1924), 8. *Família* (1925), 9. *Abaporu* (1928), 10. *A lua* (1928), 11. *O Touro-boi na floresta* (1928), 12. *Ovo de urutu* (1928), 13. *A boneca* (1928), 14. *A antropofagia* (1929), 15. *Figura só* (1930), 16. *Segunda classe* (1933), 17. *Operários* (1933), 18. *Costureiras* (1936 a 1950), 19. *Maternidade* (1938), 20. *Batizado de Macunaíma* (1956).

Este estudo é guiado por diretrizes analíticas que se desdobram em um objetivo geral e objetivos específicos, todos voltados para a investigação da representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral. O objetivo geral busca responder à pergunta central: De que forma é realizada representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral? Os objetivos específicos visam analisar a representação da mulher negra nas pinturas de Tarsila do Amaral; Analisar a representação da mulher indígena nas obras; analisar de que forma a mulher branca é representada nas criações artísticas de Tarsila; E por fim, verificar se há representação da mulher por meio de formas não humanas nas pinturas. Essas diretrizes delineiam um caminho claro para a pesquisa, fornecendo orientações específicas para a exploração das diversas dimensões da representação de gênero nas obras de Tarsila do Amaral.

As mediações estabelecidas entre a arte e a sociedade através da pintura concedem uma leitura particular das manifestações sociais. De acordo com Francastel (1990), a dimensão estética na pintura é concebida como o espaço plástico capaz de provocar tensões e reconciliações com o espaço objetivo. Nesse sentido, a análise das obras nos proporcionou uma perspectiva sócio artística acerca das representações de gênero nas composições plásticas realizadas por Tarsila. Ademais, consideramos a característica de relativa autonomia da arte, marcada pela sua capacidade de transcender temporalidade da obra (Adorno, 2008). Assim, iremos acessar as imagens com objetivo sócio artístico interpretativo, bem como, aceitar o lugar do indecifrável na arte. A posteriori combinaremos análise artística e sociológica ao focarmos na diretriz de análise representação de gênero. Ademais, referências teóricas do campo da sociologia da arte e das artes plásticas nos darão base teórica conceitual para aprofundarmos questões relevantes em torno do tema.

2. Tarsila em perspectiva

Entendemos que a artista Tarsila do Amaral produziu em momentos distintos ao longo de sua vida, seja devido à sua idade ou ao seu amadurecimento artístico e profissional. Podemos observar mudanças significativas em seu processo criativo, uma realidade comum a muitos artistas. Tarsila jovem não é a mesma da fase adulta, que, por sua vez, difere da artista na fase mais madura. Essas transformações se refletem na incomensurável realidade artística do devir humano pintados nos quadros. Nesta pesquisa nos atentamos apenas as representações das mulheres cisgênero. A análise se estende a alguns tipos femininos, como a representação da mulher negra, da mulher indígena e da mulher branca, ademais faremos comparações entre estas representações.

O intuito é também compreender de que forma estes diferentes tipos femininos foram representados pela artista de forma interseccional. Perguntas norteadoras de pesquisa: De que forma os diferentes tipos femininos são representados nas pinturas de Tarsila do Amaral?; Qual o lugar que as mulheres representadas nos quadros ocupam em tela? Há representação das mulheres de forma interseccional - vanguardista? Inicialmente pensamos em escolher apenas quadros que tivessem figuras femininas, mas ao longo do processo de pesquisa foi percebido que a artista representou as mulheres através de figuras ou formas não humanas. Afirmamos, portanto, que Tarsila do Amaral criou figuras humanoides ou transhumanas que representam a mulher de forma surrealista na composição plástica.

Por exemplo, o quadro *Figura só* (1930), criado por Tarsila. Neste quadro ela pinta uma gota de água em forma humana, que observa a paisagem bucólica de costas para o espectador. Este quadro foi feito num momento melancólico de sua vida, quando se separou do marido Oswald de Andrade. No quadro, uma gota de lágrima toma forma humana para representar o sofrimento da mulher, no caso o sofrimento que Tarsila vivia por causa do divórcio com o Oswald. Em suma, atentar apenas para figuras humanas não dariam conta de exemplificar as representações de gênero realizadas por Tarsila, por isto foi necessário ampliar nosso recorte abarcando os quadros que continham figuras não humanas, mas que carregavam sentido humano na composição plástica por se tratar de uma artista surrealista.

Como este trabalho se trata de uma pesquisa em sociologia da arte, a preocupação foi direcionada às obras/ou signos plásticos que carregavam questões relacionadas ao gênero feminino sejam eles humanos ou não, haja vista a relação entre o espaço plástico e o contexto social. Assim, respeitar a autonomia relativa da obra de arte, e compreender a riqueza estética de um material passível de investigação sócio-artística. Partiremos das obras, mas não nos restringiremos às obras, estudaremos a forma com o intuito de compreender e contextualizar.

3. Mediações entre arte e sociedade

De acordo com Bastide (2001), a arte não pode ser entendida como um empreendimento individual; pelo contrário, ela emerge de uma vida coletiva e incide sobre essa coletividade. Essa intrínseca relação implica que uma análise da arte está sempre ligada à sociedade. As obras de arte, em diversos momentos, podem ser utilizadas como objetos históricos, que carregam consigo valores culturais e simbólicos de determinado tempo e contexto social. Contudo, o funcionamento do conteúdo estético possui uma lógica própria, caracterizada por artifícios formais condizentes com a expressão artística do artista. A dimensão estética carrega consigo uma série de elementos visuais e sensoriais que garantem uma relativa autonomia das condições sociais de existência de seus objetos. Adorno (2008) apresenta a contradição dialética da esfera da arte que, ao mesmo tempo em que se coloca autônoma em relação ao mundo, recorre a ele como fonte de seu material. A arte, desse modo, não se constitui meramente como reprodutora da realidade material; ela manifesta uma dimensão que subordina o conteúdo social aos processos estéticos (Francastel, 1973).

A dimensão estética na pintura é o espaço plástico que pode, dialeticamente, provocar tensões e reconciliações com o espaço objetivo conforme as condições estéticas e sociais do momento. Francastel (1990) considera que uma análise sociológica da pintura busca encontrar a confluência entre o momento da vida social e a ambiência plástica de determinada obra, levando em consideração seu caráter mediador na relação artista e mundo. Em suma, é importante empreender as mediações estabelecidas entre a arte e a sociedade através do espaço plástico - pinturas, pois elas concedem uma leitura particular das manifestações sociais. Além disso, ao adotarmos a perspectiva da sociologia da pintura, uma vertente da sociologia da arte, podemos aprofundar a análise das pinturas, também referidas como composições plásticas pois aqui as entendemos, cada uma delas, como um todo complexo de signos, símbolos e significados, os quais são objetos empíricos para análise socio artística.

Hegel (1974), Francastel (1973), Gonzalez Flores bordam a pintura como fenômeno social. Adorno (2008) e Bastide (2001) exploram a complexa interação entre objetividade e subjetividade nas obras de arte. Bastide (2001) argumenta que o meio social no qual o artista está inserido não apenas influencia sua obra, mas também se manifesta na expressão artística que dela emana. Conforme Hegel (1974) argumenta, o objeto artístico se configura como uma forma sensível de mediar a realidade. Enquanto produção do sensível, possibilita aos sujeitos exprimir a consciência que têm de si e do mundo. Nesse sentido, o autor colabora com o princípio da desmaterialização que, na pintura ocorre especificamente, por meio da consciência artística, até chegarmos à refiguração do real.

Francastel (1990) apresenta os conceitos de espaço plástico, composição plástica e signo plástico. Nosso interesse reside nas mediações estabelecidas entre a arte e a sociedade por meio do espaço plástico nas pinturas de Tarsila do Amaral. A composição plástica deve ser

[62]

compreendida como um todo complexo, repleto de signos, símbolos e significados, que constituem objetos empíricos para análise sociológica. Nessa abordagem, tudo que compõe a obra é relevante. Por ser um objeto bidimensional, não recorreremos à decomposição da imagem, como no caso do cinema. A análise da pintura deve levar em consideração a conexão entre os elementos contidos na tela. Esses conceitos foram escolhidos com o objetivo de entender e explicar como as pinturas da artista são combinações de elementos sociais e artísticos expressos por meio pictórico, configurando composições plásticas que interpretam o mundo e, ao mesmo tempo, se comunicam com o público.

Existe uma complexidade de informações combinadas que a composição plástica carrega consigo. E a proficuidade de significados que os signos plásticos podem expressar enriquecem o trabalho interpretativo dos objetos, sobre questões sociais e artísticas. De forma mais contemporânea, Laura González Flores aborda esta questão acerca da regularidade material nas artes visuais, no caso a regularidade da materialidade na pintura, plano, suporte, superfície. Para além disto o entendimento de que a arte moderna de Tarsila do Amaral não se preocupada em representar a realidade de forma objetiva, realista. Pois, a principal diretriz das artes modernas é a liberdade formal. (González, 2011).

4. Mediações entre gênero e interseccionalidade

O termo gênero começou a ser utilizado entre as feministas americanas na tentativa de rejeitar o determinismo biológico, afastando-se das ideias de diferenças sexuais genuínas. Para Joan Scott (2017), o conceito acerca do termo gênero, carrega um aspecto relacional, segundo o qual as mulheres e os homens são definidos em termos recíprocos. Gênero está ligado às representações simbólicas do que significa “ser homem ou ser mulher” nas sociedades. Gênero é um campo onde o poder é articulado. Isso se deve ao fato de masculino e feminino serem categorias estabelecidas como um conjunto de referências, por meios das quais se estabelecem distribuições de poder. O estudo de gênero não implica somente estudos sobre mulheres, mas antes um estudo sobre as origens das identidades subjetivas das pessoas que se relacionam na sociedade. O uso de gênero indica construções culturais e enfatiza um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade. Para a autora, homem e mulher são categorias vazias e transbordantes: vazias porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quanto parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (Scott, 2017).

A partir da década de 1990, sob influência do debate levantado por feministas negras, as teorias feministas em geral passaram a considerar a articulação entre gênero e as múltiplas categorias de diferenciação que afetam todos os aspectos do convívio social. O conceito de interseccionalidade surge nesse contexto e adquire conteúdos diferentes segundo diferentes abordagens teóricas, de fato ele possibilita investigar como as relações de poder e opressão moldam-se mutuamente nas sociedades ocidentais sob as bases do patriarcalismo. Podemos considerar, portanto, que a interseccionalidade é ela mesma multifacetada, dada a complexidade das contradições sociais que analisa. Segundo Collins e Bilge (2021) a intersecção das opressões só pode ser observada quando levamos em consideração as dinâmicas de interação entre categorias como raça, gênero, classe, sexualidade, etnia, nacionalidade, faixa etária e etc. e como elas atravessam as diversas experiências de ser mulher na sociedade. Nessa perspectiva, a interseccionalidade traz a noção do conhecimento situado, leva em consideração as múltiplas fontes de identidade e a não hierarquização das formas de opressão.

Collins (2017: 8) argumenta que o feminismo negro, como movimento social e também como articulação teórica “adotou uma perspectiva de raça, classe, gênero e sexualidade como sistemas de intersecção de opressões, cunhando ideias que mais tarde chegaram à academia com os estudos de raça/classe/gênero e subsequentemente foram nomeadas e legitimadas como interseccionalidade.”. A raiz dessa ideia esteve presente nas análises das feministas negras nos EUA e no Brasil, durante as últimas décadas do século XX. bell hooks (2015) e Lélia Gonzales (1988) que, apesar de não fazerem uso do termo, moldaram a teoria feminista no sentido de um olhar crítico e ao mesmo tempo sensível a forma como diversas opressões atravessam a vivência das mulheres negras.

bell hooks (2015) pensa a inter-relação entre opressões de sexo, raça e classe para debater a condição social das mulheres negras norte-americanas, que eram invisíveis às teorias feministas da época. Gonzales (1988), discute a interdependência das relações de poder entre raça, sexo e classe na sociedade brasileira e como a mulher negra ocupa uma posição chave na luta contra essas formas de opressão. Ambas traçam críticas ao feminismo hegemônico que na luta contra o patriarcado capitalista, apesar de revelar as bases materiais e simbólicas das desigualdades de gênero, negligenciou a variável raça sem levar em consideração que a difusão da discriminação racial tem papel importante na estrutura social de exploração desse sistema.

Para Gonzales (1988) era urgente investigar como o caráter triplo da discriminação que recai sobre as mulheres negras interfere na forma como essas são inseridas na sociedade. Dado o contexto histórico-cultural da América Latina torna-se necessário reconhecer a especificidade da natureza do patriarcalismo experienciado por mulheres negras e indígenas de países com passado colonial. A autora propõe um debate feminista que acolha a diversidade étnico cultural das mulheres ameríndias e amefricanas, deslocando-as da margem para o centro da investigação. Para isso, era necessário afastar-se do sistema de classificação e dominação que impõe à essas mulheres uma posição inferior na hierarquia social, que “suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história.” (Gonzalez, 1988: 128).

A mulher negra não vivencia gênero sem raça, ou raça sem gênero, soma-se a isso a desigualdade de classe, já que muitas dessas são empobrecidas diante do processo histórico de subjugação dos povos não brancos. “Precisamente porque esse sistema transforma diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada a sua posição de classe: as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-latino-americano.” (Gonzalez, 1988: 132). Apesar de ser colocada como alvo das opressões, a mulher negra, a partir de suas contradições específicas, detém um grande potencial político e ideológico de transformação social. Justamente por ser colocada nessa posição é capaz de perceber as múltiplas opressões, como elas conectam-se e influenciam-se mutuamente. Disseminou-se no imaginário social brasileiro estereótipos depreciativos sobre a mulher negra, calcados numa ideia que classifica as mulheres em função da satisfação das necessidades masculinas: A mulher branca serve para casar, a mulata para transar e a negra para trabalhar. “Atribuir às mulheres amefricanas (pardas e mulatas) tais papéis é abolir sua humanidade, seus corpos são vistos como corpos animalizados: de certa forma, são os “burros de carga” do sexo (dos quais as mulatas brasileiras são um modelo).” (Gonzalez, 1988: 135).

Collins (2016) afirma que os estereótipos atribuídos às mulheres negras servem como mecanismos de controle que objetificam e desumanizam no intuito de justificar o poder dos grupos dominantes e a manutenção das desigualdades sociais. Nesse caso, o que está posto é uma super exploração socioeconômica e sexual das mulheres negras. Tanto Hooks (2015), quanto Gonzalez (1988) demonstram que os estereótipos racistas que discriminam mulheres negras são fruto das construções racializadas de gênero, evidenciando a particularidade da intersecção entre gênero, raça/etnia e classe. O problema aprofunda-se à medida que a auto-estima e a subjetividade dessas mulheres são criadas em torno dessas imagens controladas. Collins (2016) entende que reagir contra essa definição imposta suscita um exercício de autodefinição, crucial para que essas mulheres possam reconhecer-se enquanto indivíduos, pautar suas complexidades e construir uma ideia valorativa de si.

Os achados empíricos percebidos nas composições plásticas deste trabalho nos guiaram a entender a necessidade de aprofundar as questões de gênero e apontou a importância de interseccionalizar a análise acerca da categoria - gênero e conseqüentemente a diretriz de análise - mulheres. As diferentes mulheres ocupam distintos espaços na sociedade e no imaginário social. É verdade que o espaço negado às mulheres negras e indígenas foram maiores do que os negados às mulheres brancas, cuja luta para trabalhar fora de casa se apresentou como pauta feminista branca, enquanto as mulheres negras sempre trabalharam e ainda foram escravizadas.

Compreender o conceito interseccional como níveis de opressões que se articulam e recaem de formas diferentes sobre os diferentes tipos femininos é entender a complexidade da questão de gênero a partir de um refinamento dentro da própria categoria. Há distâncias profundas dentro das histórias sociais acerca das mulheres indígenas, negras e brancas. Desta forma, também a representação dessas mulheres nas composições plásticas criadas por Tarsila do Amaral carregou significados simbólicos que corroboraram o imaginário social existente acerca do que é “comum” a mulher indígena, negra e branca. É fundamental compreendermos as características específicas dos diferentes tipos de realidades sociais e conseqüentemente tipos distintos de opressões sociais para cada fenótipo de mulher. Em suma, a realidade e a representação dessas mulheres tendem a terem perspectivas distintas, com particularidades históricas, trajetórias específicas e imaginários sociais diferentes. Desta forma, identificamos que a mulher negra, a mulher indígena e a mulher branca foram representadas de formas distintas nas composições plásticas de Tarsila do Amaral. Que por vezes, recaíram em imagens estereotipadas e/ou folclorizadas acerca das mulheres negras e indígenas. O que revela o lugar do qual a artista pinta, pois estamos analisando obras de uma artista mulher da elite brasileira, aristocrata, branca. E seu olhar e interpretação perpassam por seu gênero, raça e classe social.

5. Análise empírica sócio artística

Ao ler a pintura de Tarsila do Amaral *A Negra* é possível identificar a representação da mulher negra na arte brasileira ser pintada em tamanho de destaque de forma central em primeiro plano. Pintada como única personagem de forma centralizada na composição plástica. Também por isso foi considerada uma das obras mais radicais e polêmicas de Tarsila do Amaral. Esta representação é de uma mulher negra escravizada que vivia na fazenda de sua família em Capivari, São Paulo.

Um dos quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama à negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando era menina de 5 ou 6 anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque me contaram depois daquele tempo, as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. (Exposição Tarsila Popular MASP, 2019: s/p.).



Figura 1: A Negra. 1923. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm

Fonte: Romulo Fialdini^{1]}

Na exposição *Tarsila Popular 2019* realizada no museu MASP em São Paulo, no Brasil também pudemos perceber referência a esta representação feminina polêmica realizada pela curadoria do evento. Que destacou: Assim, o seio prolongado de a negra não era apenas produto do interesse modernista de Tarsila em distorcer a figura humana, mas também resultado de sua observação direta da violência registrada nos corpos de mulheres negras que haviam sobrevivido a escravidão. (Schwarcz, 2019). Do ponto de vista técnico a escolha da artista foi fazer uso dos traços com técnica do cubismo^{1]}. Existe combinação de traços geométricos listrados e arredondados. No fundo da composição plástica há representação de uma folha de bananeira estilizada. A cabeça é desproporcionalmente pequena em comparação com o seu corpo e traços faciais, a boca é extremamente volumosa que ultrapassa a extremidade do rosto, o nariz achatado e olhos angulosos, traços que enfatizam a negritude de forma animalizada.

O seio direito se encontra caído sobre o braço direito que descansa diante de seu estômago, uma mulher negra, nua diante de um fundo listrado. A representação da mulher negra transmite uma figura bruta em comparação a outros desenhos de mulheres criadas por Tarsila. Para a antropóloga Lilia Schwarcz que faz análise de obras de arte, há uma representação agressiva da mulher negra neste quadro, ela entende que existe uma representação cheia de estereótipos sobre a mulher negra, criada de forma primitiva e caricata.

^{1]} Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/portfolio?pgid=li3vhewu3-8c4b14c7-13a2-48ce-b539-46a7e7c0c4c8>. Acesso em: 22/11/2023.

^{1]} O cubismo foi uma vanguarda artística europeia marcada pelo uso de formas geométricas.

Lilian faz análise da obra de Tarsila *A Negra* em seu canal no Youtube^{2,1}. Estes aspectos ficam mais evidentes quando comparados ao quadro *Autorretrato* feito no mesmo ano por Tarsila, representação da própria artista que se encontra na mesma posição da negra, só que representada de forma mais refinada, por exemplo, as mãos de Tarsila delicadas em contraste com as mãos de trabalho inchadas da imagem da negra.

A posição centralizada da figura com a posição do braço se repete em outro quadro de Tarsila o *Autorretrato* (1923). *A Negra* destaca o domínio que Tarsila tinha das técnicas aprendidas com os pintores cubistas franceses. As cores utilizadas são amarela, verde, azul, alaranjado, branco, terracota. Neste quadro surge a problemática da forma representativa. Qual o lugar da mulher negra representada por Tarsila? Posto que haja leituras que remetem a um padrão estereotipado negativo da mulher negra e ao mesmo tempo um pioneirismo da artista na representação da mulher negra na pintura brasileira.



Figura 2: Autorretrato (Manteau Rouge). 1923.
Óleo sobre tela. 73 x 60,5 cm
Fonte: Romulo Fialdin

Em *Autorretrato*^{3,1}, a artista se representa de forma exuberante. A posição da mão é semelhante à posição da mão no quadro *A Negra*, porém no *Autorretrato* Tarsila se pinta como uma mulher aristocrata. A representação da imagem da artista é feita com roupa de gala, maquiada e com cabelos arrumados, presos. Esta imagem expõe a escolha em representar a mulher brasileira branca delicada e imponente. Registra a elaboração de sua autoimagem no circuito de artes vanguardistas em Paris.

Tarsila participou ativamente dos encontros festivos da aristocracia artística. Este quadro exprime o momento em que ocorreu um jantar em Paris, que a artista quis eternizar em pintura. Momento no qual Tarsila criava sua identidade no meio artístico europeu. Esta composição artística marca o lugar que Tarsila se reconhecia enquanto mulher no mundo das artes plásticas; no período que estudava arte moderna. Aqui Tarsila do Amaral aparenta semblante sério, calmo e bem maquiado, usando batom vermelho, da mesma tonalidade do seu vestido, vermelho vivo. Utiliza paleta de cores predominantemente azul e vermelha e escolha de traços e linhas claras e definidas com paleta de cores reduzida. Tarsila era reconhecida por ser uma mulher bela de aparência exuberante.

^{2,1} Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=as1N_HYuYz8 acessado em 30/11/2023

^{3,1} Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/portofolio?pgid=li3vps1w-362fa33f-863a-44c8-aecc-5d01149c44b5>. Acesso em: 22/11/2023.



Figura 3: Antropofagia. 1929. Óleo sobre tela. 126 x 142 cm
Foto: Romulo Fialdini

No quadro *Antropofagia*^{4]} de 1929 existe a fusão de dois outros quadros de Tarsila do Amaral, o quadro *A Negra* 1923 e o quadro *Abaporu* de 1928. Há destaque da sobreposição da figura feminina que pode simbolizar o matriarcado se sobrepondo a figura masculina patriarcal. Através da fusão corporal que remete a algo sexual. Corpos nus contra os padrões morais, cabeças pequenas e corpos agigantados contra a lógica racionalista, criação de figuras que não existem no mundo real, mas comunicam algo humano. Na paleta de cores escolhe utilizar as cores quentes vibrantes, ao criar o fantástico cenário tropical com as cores do Brasil, amarelo, azul e verde. O sol é uma laranja e a vegetação tem estrutura predominantemente fálica. E novamente o seio feminino sobreposto à figura, característica de outras pinturas da artista.

Tarsila desenha figuras sem especificidade facial, com conotação animalesca e formas diversas, seres não brancos, desenhos criados de maneira criativa, rompe os padrões pictóricos clássicos de representação. Nesta pintura Tarsila faz referência à cultura da canibalização característica dos povos Tupinambás que literalmente devoraram seus inimigos para adquirirem suas virtudes. E a nomeia de *Antropofagia* – modelo poético brasileiro que se relaciona com a tradição europeia digerindo-a para criar algo genuíno.

^{4]} Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/portfolio?pgid=li3w3vb51-7115f7d8-d853-45c8-8257-300fa20e8d58>. Acesso em: 22/11/2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Amaral, A. (1975). *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- Bastide, R. (2001). *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Editora USP.
- Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 99-127.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade*. Rio de Janeiro: Boitempo.
- Collins, P. H. (2017). Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. *Parágrafo*, 5(1), 7-17.
- Francastel, P. (1973). *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva
- Francastel, P. (1990). *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes
- González, L. (2011). *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes.
- Gonzalez, L. (1988). Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis International*, 9,133-141.
- Hegel, F. W. (1974). *Estética: Pintura e Música*. Lisboa: Guimarães e Cia Editores.
- hooks, b. (2015). Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 16, 193-210.
- Scott, J. (2017). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>
- Teles, G. (1997). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes.
- Tarsila do Amaral. (2023). *Obras*. Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/portfolio>
Acesso em: 22/11/2023.

Agradecimento

Agradecemos ao Nucleart - UFBA, grupo de pesquisa em Sociologia da Arte, na Universidade Federal da Bahia, Brasil. Ao PPGCS - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. A CAPES – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Ao professor e orientador Antônio da Silva Câmara. Ao evento Todas as Artes Todos os Nomes, que possibilitou o intercâmbio de pesquisa entre Brasil e Portugal. Obrigada! Bruna Tupiniquim Marques e Rafaela Santiago Lobo, março de 2024.

Bruna Tupiniquim Marques

Multiartista, Socióloga e Professora. Mestre e Doutoranda em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Nucleart - UFBA, grupo de pesquisa em Sociologia da Arte, na Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFBA - Estrada de São Lázaro, 197, Federação, CEP: 40.210-730 - Salvador, BA - Brasil. Email: tupiniquimbruna@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7795-1857.

Rafaela Santiago Lobo

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Nucleart - UFBA, grupo de pesquisa em Sociologia da Arte, na Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFBA - Estrada de São Lázaro, 197, Federação, CEP: 40.210-730 - Salvador, BA - Brasil. Email: rafaela.lobo@live.com. ORCID: 0000-0002-7227-8998.

Receção: 16-10-2023

Aprovação: 15-04-2024

Citação:

Marques, Bruna Tupiniquim & Lobo, Rafaela Santiago (2024). Mulheres pintadas: representação de gênero nas pinturas de Tarsila do Amaral. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 58-70 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a5>



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.]} e literária. Ao caminhar pela

^{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 serem exibidas publicamente em uma prototípica sala de cinema, criada pelos irmãos por Louis Lumière e Auguste Lumière.

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, “inquietar-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>

ESTOU ALÉM DO HOMEM COM H. A SUBVERSÃO DO PATRIARCADO ATRAVÉS DA ARTE BRASILEIRA E PORTUGUESA NO FINAL DO SÉCULO XX

I'M BEYOND THE MAN WITH AN H. THE SUBVERSION OF PATRIARCHY THROUGH BRAZILIAN AND PORTUGUESE ART AT THE END OF THE 20TH CENTURY

JE SUIS AU-DELÀ DE L'HOMME AVEC UN H. LA SUBVERSION DU PATRIARCAT PAR L'ART BRÉSILIEU ET PORTUGAIS À LA FIN DU 20E SIÈCLE

MÁS ALLÁ DEL HOMBRE CON H. LA SUBVERSIÓN DEL PATRIARCADO A TRAVÉS DEL ARTE BRASILEÑO Y PORTUGUÉS DE FINALES DEL SIGLO XX

Juliana Queires

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

Yatan Alves

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

RESUMO: No contexto desse trabalho, temos como propósito examinar e melhor compreender duas emblemáticas figuras da música brasileira e portuguesa: Ney Matogrosso e António Variações. Ambos os artistas desempenharam papéis significativos na contracultura e resistência durante as décadas 1970 e 1980. As performances artísticas de ambos os artistas que, por vezes, foram consideradas exuberantes e até mesmo "exageradas", representaram uma ruptura com a noção de masculinidade patriarcal predominante, tornando-se uma fonte de inspiração e liberação para muitos outros artistas que os sucederam. O objetivo central deste estudo é apresentar as trajetórias artísticas desses artistas e, por meio de uma análise de caráter qualitativo, identificar as semelhanças e diferenças, destacando a relevância de Ney Matogrosso e António Variações como representantes da contracultura, do ativismo e da desconstrução de estereótipos de gênero em países marcados pelo conservadorismo e autoritarismo. No contexto brasileiro, Ney Matogrosso, com presença cênica única, visual exuberante e performances provocativas desafiaram os padrões estabelecidos, desconstruindo os estereótipos de masculinidade vigentes. António Variações, em Portugal, através de suas performances únicas e inovadoras, desafiou os padrões convencionais de masculinidade e promoveu uma abordagem

artística disruptiva. Sua música e suas performances eram uma expressão genuína e original de sua interioridade, refletindo-se em seu modo de vestir, pintar e se apresentar no palco. Tanto Ney Matogrosso, quanto António Variações enfrentaram contextos políticos e sociais marcados pelo conservadorismo e pela repressão. Enquanto Ney viveu sob a ditadura empresarial-militar no Brasil, Variações testemunhou o fim do Estado Novo em Portugal e a redemocratização, pós 25 de Abril de 1974.

Palavras-chave: ativismo, contracultura, música; gênero.

ABSTRACT: In the context of this work, our purpose is to examine and better understand two emblematic figures of Brazilian and Portuguese music: Ney Matogrosso and António Variações. Both artists played significant roles in counterculture and resistance during the 1970s and 1980s. The artistic performances of both artists, which were sometimes considered extravagant and even "exaggerated," represented a break from the prevailing notion of patriarchal masculinity, becoming a source of inspiration and liberation for many other artists who followed. The central objective of this study is to present the artistic trajectories of these artists and, through a qualitative analysis, identify the similarities and differences, highlighting the relevance of Ney Matogrosso and António Variações as representatives of counterculture, activism, and the deconstruction of gender stereotypes in countries marked by conservatism and authoritarianism. In the Brazilian context, Ney Matogrosso, with his unique stage presence, exuberant visual style, and provocative performances, challenged established standards and deconstructed prevailing stereotypes of masculinity. António Variações, in Portugal, through his unique and innovative performances, challenged conventional standards of masculinity and promoted a disruptive artistic approach. His music and performances were a genuine and original expression of his interiority, reflected in his way of dressing, painting, and presenting himself on stage. Both Ney Matogrosso and António Variações faced political and social contexts marked by conservatism and repression. While Ney lived under the corporate-military dictatorship in Brazil, Variações witnessed the end of the Estado Novo in Portugal and the post-April 25, 1974, redemocratization.

Keywords: activism, counterculture, music, gender.

RÉSUMÉ: Dans le cadre de ce travail, nous visons à examiner et à mieux comprendre deux figures emblématiques de la musique brésilienne et portugaise : Ney Matogrosso et António Variações. Les deux artistes ont joué un rôle important dans la contre-culture et la résistance dans les années 1970 et 1980. Les performances artistiques des deux artistes, parfois considérées comme exubérantes et même "exagérées", ont représenté une rupture avec la notion dominante de masculinité patriarcale, devenant une source d'inspiration et de libération pour de nombreux autres artistes qui les ont suivis. L'objectif principal de cette étude est de présenter les trajectoires artistiques de ces artistes et, à travers une analyse qualitative, d'identifier les similitudes et les différences, en soulignant la pertinence de Ney Matogrosso et António Variações en tant que représentants de la contre-culture, de l'activisme et de la déconstruction des stéréotypes de genre dans les pays marqués par le conservatisme et l'autoritarisme. Dans le contexte brésilien, Ney Matogrosso, avec une présence scénique unique, des visuels exubérants et des performances provocantes, a défié les normes établies, déconstruisant les stéréotypes dominants de la masculinité. António Variações au Portugal, à travers ses performances uniques et innovantes, a défié les normes conventionnelles de la masculinité et promu une approche artistique disruptive. Sa musique et ses performances étaient une expression authentique et originale de son moi intérieur, reflétée dans la façon dont il s'habillait, peignait et se produisait sur scène. Ney Matogrosso et António Variações ont été confrontés à des contextes politiques et sociaux marqués par le conservatisme et la répression. Alors que Ney vivait sous la dictature entreprise-militaire au Brésil, Variações a été témoin de la fin de l'Estado Novo au Portugal et de la re-démocratisation, après le 25 avril 1974.

Mots-clés: activisme ; contre-culture ; musique ; genre.

RESUMEN: En el contexto de este trabajo, nuestro objetivo es examinar y comprender mejor dos figuras emblemáticas de la música brasileña y portuguesa: Ney Matogrosso y António Variações. Ambos artistas jugaron papeles significativos en la contracultura y la resistencia durante los años 1970 y 1980. Las actuaciones artísticas de ambos artistas, a veces consideradas exuberantes e incluso "exageradas", supusieron una ruptura con la noción imperante de masculinidad patriarcal, convirtiéndose en fuente de inspiración y liberación para muchos otros artistas que les siguieron. El principal objetivo de este estudio es presentar las trayectorias artísticas de estos artistas y, a través de un análisis cualitativo, identificar las similitudes y diferencias, destacando la relevancia de Ney Matogrosso y António Variações como representantes de la contracultura, el activismo y la deconstrucción de los estereotipos de género en países marcados por el conservadurismo y el autoritarismo. En el contexto brasileño, Ney Matogrosso, con una presencia escénica única, visuales exuberantes y performances provocativas, desafió los estándares establecidos, deconstruyendo los estereotipos de masculinidad predominantes. António Variações en Portugal, a través de sus actuaciones únicas e innovadoras, desafió los estándares convencionales de masculinidad y promovió un enfoque artístico disruptivo. Su música y actuaciones fueron una expresión genuina y original de su yo interior, reflejada en la forma en que vestía, pintaba y actuaba en el escenario. Tanto Ney Matogrosso como António Variações enfrentaron contextos políticos y sociales marcados por el conservadurismo y la represión. Mientras Ney vivía bajo la dictadura militar-empresarial en Brasil, Variações fue testigo del fin del Estado Novo en Portugal y de la redemocratización, después del 25 de abril de 1974.

Palabras clave: activismo; contracultura; música; género.

1. Prólogo

Neste artigo, procuraremos apresentar as figuras emblemáticas da música brasileira e portuguesa: Ney Matogrosso e António Variações. Ao lançarmos luz face à importância de cada um e das trajetórias artísticas desses dois ícones da música, que utilizaram as suas vozes e performances como forma de ativismo, como luta da contracultura hegemónica e como forma de resistência nas décadas 1970 e 1980. Compreendemos que ambos os artistas possuíam um papel significativo na subversão do patriarcado através de suas expressões artísticas, marcando suas respectivas culturas com suas singularidades e ousadia em suas performances.

O aporte teórico no âmbito da sociologia encontrará base nos trabalhos de Elias (1994, 2001), Bennett (1994, 2004), Frith (1997), Hall (2000), DeNora (2003) e Guerra (2013, 2017, 2022a, 2022b). Os contributos de Norbert Elias, Tia DeNora assumem papel fundamental neste artigo, devido a vinculação teórico-epistemológica de suas obras, que permitem a compreensão da primazia do ambiente cotidiano no trato da biografia de um artista, ao passo que permite a compreensão de como essa realidade atravessa a obra artística de cada um. Simon Frith, por seu turno, apresenta-nos o campo musical dotado de significado, avaliação e delimitação. Enquanto os contributos de Andy Bennett e de Paula Guerra adequam-se no trato das identidades e trazem contributos fulcrais no campo da música face ao seu poder transformador. Os objetivos específicos, que haverão de orientar nosso trabalho, são: A apresentação e, sequente, comparação das trajetórias artísticas de Ney Matogrosso e António Variações, destacando suas abordagens subversivas ao patriarcado expressas em suas obras artísticas; Identificar as semelhanças e diferenças em suas manifestações artísticas; Analisar a pertinência e relevância desses artistas como representantes da contracultura e resistência, em suas respectivas sociedades; Abordar as influências desses artistas na desconstrução de estereótipos através da estética específica de suas performances.

2. Uma abordagem

A construção deste artigo justifica-se devido à ausência de material académico produzido sobre os artistas Ney Matogrosso e António Variações, principalmente no que se refere aos seus contributos artísticos em face à contracultura e resistência aos padrões opressivos, no âmbito de regimes totalitários. Após pesquisa nas bases de dados da Biblioteca Central da FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto -, Scopus, SciELO Brasil e através da ferramenta virtual Google Scholar/Google Académico, deparamo-nos com produções académicas sobre Ney Matogrosso e sobre António Variações, que incidem sobre suas trajetórias e obras, porém nenhum registo académico dedicado ao cruzamento luso-brasileiro de questões artísticas estéticas subversivas foi encontrado.

As figuras de Ney Matogrosso e António Variações atravessam o campo da contracultura e da subversão, imersos em contextos marcados pelo autoritarismo, repressão e opressão devido os graves regimes políticos que vivenciaram, nomeadamente Ney Matogrosso - Ditadura Empresarial Militar brasileira (1964-1985) e António Variações - Estado Novo português (1933-1974) e redemocratização portuguesa pós Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974. As performances artísticas ousadas e disruptivas, que apresentavam, e ainda apresenta no caso de Ney Matogrosso que mantêm-se na ativa, uma estética particular, onde arriscamos dizer que o Sul Global, através de Ney, pôde corroborar com as influências estéticas de Variações, que do mesmo modo que recebia influências, as tomava para si de um modo genuíno e original expressando sua interioridade por meio de seu modo de vestir, pintar e apresentar face suas obras artísticas. Expressas também através do conteúdo de suas composições, músicas de conteúdos disruptivos e libertários.

Quando pensamos numa música, imediatamente pensamos na sua letra, no que significa, etc. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los como separados da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da performance artística (Alves, 2022: 85).

Faz-nos sentido a adoção de um recorte qualitativo de abordagem, para que possamos submeter as obras, performance e canções escritas e interpretadas, por Ney Matogrosso e António Variações, bem como seus discursos a uma análise categorial de discurso de âmbito temático, elucidando significados, por meio dos conteúdos artísticos, fulcrais para esta análise.

E esta opção é tão mais pertinente quanto a recente década tenha sido aquela em que surgiu o maior número de conteúdos artísticos marcados pela mensagem política, pela ideologia, pela reivindicação e pela resistência face a sistemas opressores e normativos [...] A ideia de que a arte está ao serviço das configurações sociais é, cada vez mais, elemento estrutural das identidades que mapeiam as sociedades contemporâneas (Alves, 2022: 85).

3. Ney e Variações

Ney Matogrosso é um cantor brasileiro nascido em Bela Vista, no estado do Mato Grosso. Ganhou grande notoriedade midiática como vocalista da banda 'Secos & Molhados', onde permaneceu entre os anos 1973 a 1974. A banda tinha como base influências do *glam rock*, *rock progressivo*, *folk*, *folk rock*, a Música Popular Brasileira (MPB) e o movimento Tropicália, além de elementos performistas teatrais, onde é reconhecida pela sua marca inovadora na cena musical brasileira da época. Ney, com sua presença única, visual considerado "exuberante" e ousado para época captou grande atenção do público e da mídia, lança seu primeiro álbum solo em 1975.

Ney desafiava os padrões de masculinidade vigentes na época, desconstruindo estereótipos de gênero e abrindo caminho para uma expressão artística mais livre e autêntica. Ney Matogrosso se apresentava em palco com trajes extravagantes, maquiagem marcante e uma atitude provocadora. Sua presença cênica cativava o público e transmitia uma mensagem de liberdade e quebra de tabus. Sua performance em palco era marcada pela teatralidade, expressão corporal e uma voz única e potente. Além de sua presença visual impactante, as letras das músicas interpretadas por Ney Matogrosso também eram provocativas e abordavam temas relacionados à sexualidade, amor livre e liberdade individual (Barros, 2019).

Suas interpretações de canções como *O Vira* e *a Rosa de Hiroshima*, tratam das questões sócio-políticas brasileiras deste período, em meio a ditadura empresarial militar (1964-1985). *O Vira* é uma canção escrita em 1973, por Luhli e João Ricardo para o primeiro álbum do grupo Secos & Molhados, sendo um dos maiores sucessos do álbum e é perpetuado com a interpretação e performance de Ney. Na canção, percebe-se uma sátira do papel masculino, principalmente no que se refere ao ato de 'virar homem', a música tem fortes influências da música portuguesa e europeia, e também a utilização de instrumentos como o acordeão. Ao desafiar os padrões de masculinidade e as convenções estabelecidas do período, Ney Matogrosso é um símbolo vivo de resistência e subversão, que inspirou e inspira diversas gerações de artistas, que traz uma maior diversidade e debates à música brasileira. Esse impacto que Ney exerce na cultura, atravessa as barreiras da música e o núcleo artístico, que contribui para o processo de desconstrução de preconceitos e estereótipos de gênero no país.

O gato preto cruzou a estrada/ Passou por debaixo da escada/ E lá no fundo azul/ Na noite da floresta/ A lua iluminou/ A dança, a roda, a festa...// Vira! Vira! Vira!/ Vira! Vira! Vira Homem/ Vira! Vira!/ Vira! Vira! Lobisomem Vira! Vira! Vira!/ Vira! Vira! Vira Homem/ Vira! Vira!// Bailam corujas e pirilampas entre os sacis e as fadas./ E lá no fundo azul na noite da floresta./ A lua iluminou a dança, a roda, a festa// Vira, vira, vira/ Vira, vira, vira homem, vira, vira/ Vira, vira, lobisomem/ Vira, vira, vira/ Vira, vira, vira homem, vira, vira// Bailam corujas e pirilampas entre os sacis e as fadas./ E lá no fundo azul na noite da floresta./ A lua iluminou a dança, a roda, a festa// Vira, vira, vira/ Vira, vira, vira homem, vira, vira/ Vira, vira, lobisomem/ Vira, vira, vira/ Vira, vira, vira homem, vira, vira (Luhli & João Ricardo, *O Vira*, 1973, grifos nossos).

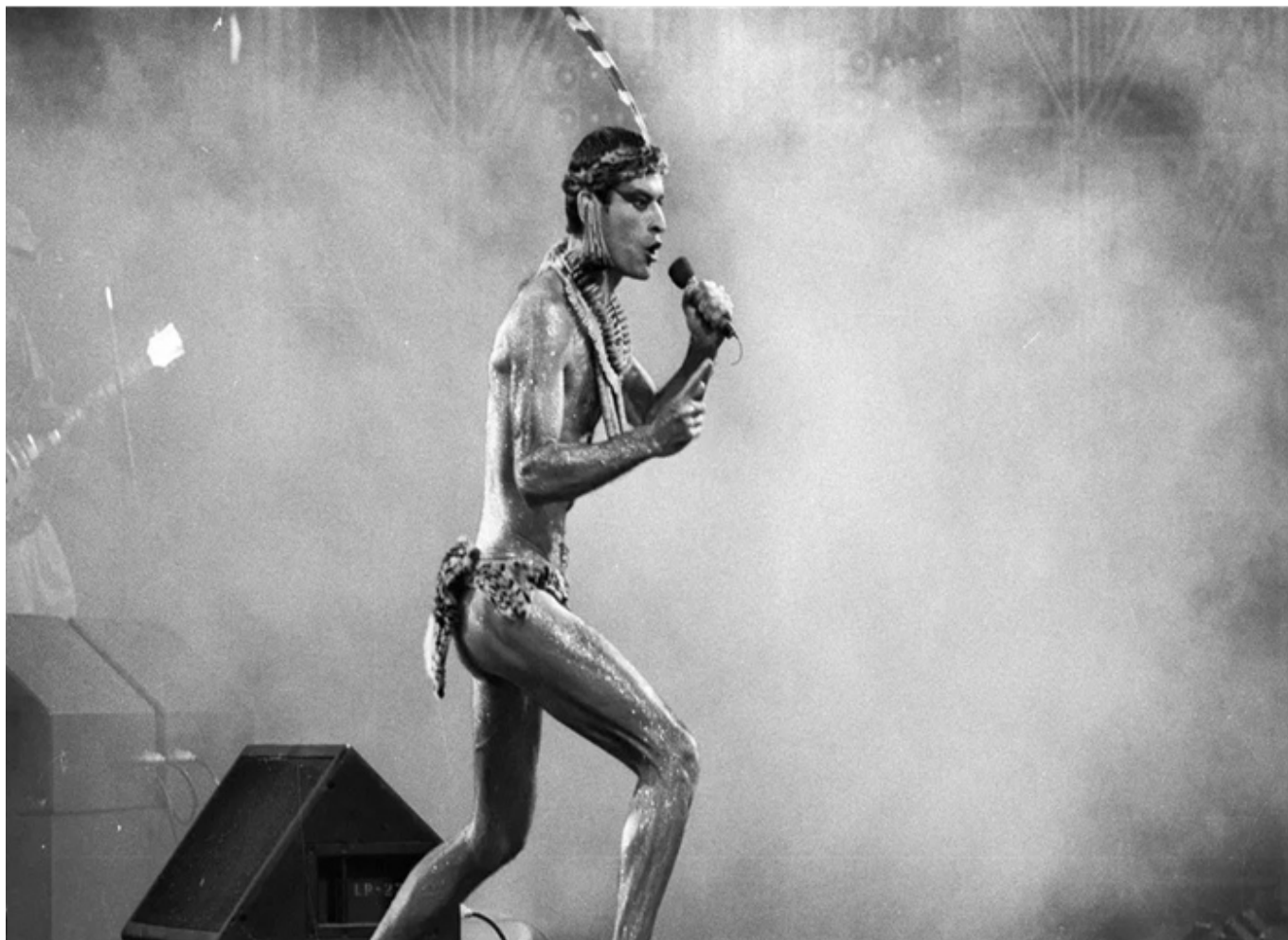


Figura 1: Ney Matogrosso, performance em 1978

Fonte: <https://glamour.globo.com/lifestyle/noticia/2022/02/ney-matogrosso-relembra-primeiro-rock-in-rio-em-1985-com-fotos-impressionantes.ghtml>.

Nascido como António Joaquim Rodrigues Ribeiro, António Variações foi um cantor e compositor português que fez um enorme sucesso no início dos anos 1980. Sua obra agregou fortes influências da tradição musical portuguesa, como o fado de Amália Rodrigues, com sonoridades modernas e cosmopolitas, tornando-se assim um exemplo de pluralidade e diversidade cultural, que inspirou muitos outros músicos nas décadas seguintes (Guerra, 2022a). Combinava vários géneros musicais, como o *rock*, o *pop*, o *blues*, o fado e a música popular brasileira. Nascido no Município de Amares, Distrito de Braga, no dia 3 de dezembro de 1944, Morreu de forma precoce, devido a complicações da SIDA, no dia 13 de junho de 1984, aos 39 anos, interrompendo, assim, sua carreira de forma abrupta, tendo lançado apenas 2 álbuns ao longo de sua carreira.

Em sua trajetória de vida, António percorreu diferentes lugares e exerceu diferentes profissões até se estabelecer na música. Saiu de sua cidade natal muito cedo, indo para a capital portuguesa, em 1958. Serviu ao serviço militar em Angola no ano de 1966 e regressa em 1969 à Europa, vivendo um período em Londres e em Amesterdão. Retorna à Lisboa em 1976 e trabalha como cabeleireiro. Suas primeiras aparições e performances artísticas se deram na discoteca gay de Lisboa denominada Trumps, no início dos anos 1980. O primeiro álbum *Anjo da Guarda*, de 1983, obteve um grande alcance de público e sucesso comercial em Portugal, que contava com músicas como *O Corpo é que Paga*, *Canção de Engate* e *Estou Além*.

Variações foi, e ainda é, um dos nomes mais importantes da história da música portuguesa, pois carrega uma condição de enfrentamento, principalmente pelo discurso identitário presentes na sua obra e vida. Seu porte atlético, barbas loiras, estilo único na forma de vestir, cantar e performar, chamava atenção em meio a um Portugal recém saído de um longo regime ditatorial, que ainda carregava muitas marcas do patriarcado Salazarista, perceptível muitas vezes pela incompreensão por parte da sociedade portuguesa da época em suas primeiras aparições artísticas. O próprio nome artístico 'António Variações', era para o ele uma forma de não se definir, de poder transitar em diversos estilos, dando um sentido para além da musical ao próprio nome 'Variações', podendo esse se alastrar, esticar, modificar, assumir diferentes formas e contextos (Fonseca, 1982). Essa forma de vivenciar e entender a vida fez de Variações um artista único, de uma escrita marcada pela sua essência, independente dos valores estabelecidos (Guerra, 2017). Na canção 'Sempre Ausente', percebe-se essa pulsão pela liberdade, vontade de atingir o que era estabelecido como 'louco', desviante e até mesmo 'proibido'.

Diz-me que solidão é essa/ Que te põe a falar sozinho/ Diz-me que conversa/ Estás a ter contigo// Diz-me que desprezo é esse/ Que não olhas para quem quer que seja/ Ou pensas que não existes/ Ninguém que te veja// Que viagem é essa/ Que te diriges em todos os sentidos/ **Andas em busca dos sonhos perdidos// Lá vai o maluco/ Lá vai o demente/ Lá vai ele a passar/ Assim te chama toda essa gente// Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar/** Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar/ Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar// Diz-me que loucura é essa/ Que te veste de fantasia/ Diz-me que te liberta/ Que vida vazia// Diz-me que distância é essa/ Que levas no teu olhar/ Que ânsia e que pressa/ Que queres alcançar// Que viagem é essa/ Que te diriges em todos os sentidos/ **Andas em busca dos sonhos perdidos/ Lá vai o maluco/ Lá vai o demente/ Lá vai ele a passar/ Assim te chama toda essa gente// Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar/ Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar/ Mas tu estás sempre ausente e não te conseguem alcançar/ Não te conseguem alcançar/ Não te conseguem alcançar** (António Variações, Sempre Ausente, 1983a, grifos nossos).

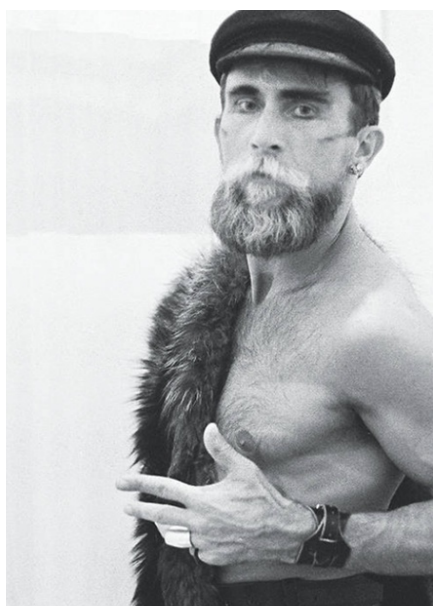


Figura 2: António Variações em 1982

Fonte: <https://www.timeout.pt/porto/pt/arte/teresa-couto-pinto-o-antonio-variacoes-e-de-todos-nao-e-meu>

4. Contextualização histórica

Para que se possa entender Ney e Variações, precisamos antes compreender o período sócio-histórico em que ambos estão inseridos no início de suas carreiras. Ambos os artistas são oriundos de países, que nas décadas 1970-1980, têm o histórico de alternância de regimes autoritários. No caso de Portugal, o Estado Novo salazarista, que se encerra no ano 1974, e no Brasil com a Ditadura Empresarial-Militar que se encerra apenas em 1985. Entretanto, deve-se ressaltar as intensas transformações no mundo pós anos 1960, os movimentos estudantis acalorados na França, a luta pela paz e contra a guerra do Vietnã, movimentos acerca da liberdade sexual, a efervescência nas cenas musicais que questionam o *status quo*. Guerra & Quintela (2016) ressaltam em seus estudos, como esses questionamentos e impulsos de mudanças sócio-estruturais atingiram todo o mundo ocidental, como também refletiram diretamente no universo artístico e musical da época, como é o caso do movimento *punk*.

Dentro desse contexto, de intensas transformações e rupturas na estrutura social de diversos países da Europa e da América nas décadas 1960 e 1970, Portugal não passou ileso. Depois de mais de 40 anos vivendo sob o regime do Estado Novo Salazarista, que detém um impacto profundo nas estruturas políticas, sociais e econômicas do país, chega-se ao fim com o marco do levante popular conhecido como “Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974”. É válido ressaltar que o Estado Novo foi estabelecido por António de Oliveira Salazar em 1933, caracterizado pelo autoritarismo, nacionalismo, corporativismo e um forte controle estatal sobre a economia e a sociedade, enfatizava, também, a importância da ordem, da disciplina e da moralidade como pilares fundamentais para o progresso, a partir de valores conservadores, religiosos e nacionalistas, reprimindo a dissidência política e controlando a imprensa e os meios de comunicação. De acordo com Rosas (2001), o regime salazarista se aproxima ideologicamente das outras ditaduras de natureza nazi-fascistas em que o discurso que se apropria de práticas propagandistas e repressoras que se tem por objetivo o ‘catecismo das almas’.

Pode seguramente argumentar-se que esse «homem novo» da propaganda, da «educação nacional» e da «cultura popular» era, apesar de tudo, um «homem velho», não o da mobilização revolucionária, mas o da ordem contra-revolucionária e conservadora. É certo. Mas não deixa por isso de ser, também ele, um homem utópico, o homem tipo do novo regime, a moldar impositiva e autoritariamente pela acção bifacetada das «políticas do espírito» e da repressão definidas e aplicadas pelo Estado. Esse chefe de família camponês, probo, devoto e ordeiro, era o especial «homem novo» do salazarismo, a resgatar, entre nós, não pela acção do partido vanguardista, que nunca houve como tal, mas pela intervenção formativa de órgãos especializados da Administração ou da organização corporativa, em colaboração com a Igreja e na decorrência de uma visão totalizante da sociedade de matriz nacionalista, corporativa, católica, ruralizante e autoritária (Rosas, 2001: 1053-1054).

Variações vive em meio a essa transformação social e estrutural na Europa, de um Portugal fechado, ditatorial, conservador, ultra-religioso e moralista, para um Portugal pós 25 de Abril, em que a esperança e a vontade de mudança social são notórias e está em plena erupção popular (Guerra, 2017). Entretanto, os setores conservadores e sua ideologias ainda estavam

presentes no tecido social português dos anos 1970 e 1980 e a noção do ‘homem virtuoso’ de Salazar ainda era reverenciado e descrito por Rosas (2001), qual *Variações* vai contra e assume uma postura de contracultura hegemónica da época com a utilização da sua arte que põe em questão esse padrão de homem.

Neste contexto, *Variações* surge como um dos nomes mais importantes na história da música portuguesa pela condição e discurso identitários presentes na sua obra e vida, sempre numa lógica recursiva entre passado e futuro, entre tradição e modernidade, entre local e global, fazendo jus à expressão pessoal: “Sê plural como o universo”. Podemos, inclusivamente, referir, apoiando-nos em Calinescu (1999), que *Variações* é um compêndio das cinco faces da modernidade: romantismo, vanguarda, decadência, kitsch e pós-moderno (Guerra, 2017: 509, apud Calinescu, 1999).

Do outro lado do oceano atlântico, o Brasil se encontrava em meio a ditadura empresarial-militar, que teve início a partir de um golpe dado pelos militares apoiado pelos setores empresariais conservadores de direita, em 1964, ao Governo do então presidente João Goulart, que foi democraticamente eleito. A Ditadura empresarial-militar findou apenas no fim de 1985, entretanto, durante os 21 anos que perdurou o regime gerou-se consequências drásticas à estrutura política-social brasileira, devido a forte censura, repressão, perseguição política, moralidade cívica e religiosa impostas (Quinalha, 2020). O Brasil que Ney Matogrosso encarava era um Brasil marcado pela forte censura e repressão artística por parte do regime militar. Seu trabalho artístico sofreu deveras influências devido às medidas adotadas pelo governo, em entrevistas recentes Ney expõe como seus figurinos, posturas no palco e a própria orientação sexual incomodava os militares, tendo sofrido censura até mesmo em capas de seus álbuns que acabaram vetadas.

Em entrevista ao programa de rádio da CBN “Fim de Expediente”, Ney conta o ódio que sofria dos militares, era julgado como ‘diferente’ e que já chegou a passar uma noite na delegacia preso por ‘vadiagem’ (Matogrosso, 2022). Apesar das dificuldades, Ney Matogrosso continuou a sua carreira desafiando convenções e expandindo os limites, seguindo e abrindo caminhos às expressões artísticas que contemplam a diversidade e liberdade criativa, como no caso do movimento do *Glam Rock* Brasileiro, em que “as performances viscerais e o figurino andrógino traziam em seu bojo uma linguagem de afronta as sociedades decadentes e opressoras, como no caso do Brasil pós-golpe militar de 1964” (Barros, 2019: 76). A trajetória artística e de vida de Ney Matogrosso representa um importante pilar de resistência e contracultura da história brasileira, marcado pela resistência, pela constante busca e luta pela liberdade de expressão e contestação à cultura hegemónica vigente, por meio do sarcasmo, sátiras, indumentárias, maquiagem, cabelo e performances que remetem a questões sexuais do que na época era chamado de ‘andrógeno’ (Barros, 2019).

5. Masculinidade. O que significa ser homem?

Inicialmente é importante referir que este questionamento só faz sentido em face de um recorte espaço-temporal, aliás, arriscamos inferir que este questionamento só é possível, de maneira séria, crível e genuína, se assim for encarada. Pois cada sociedade encontra-se circunscrita no tempo e no espaço, apresentando à seu modo regras e determinações específicas, que naturalmente, encontram base em suas crenças morais, éticas e geográficas, expressas em suas práticas sociais e culturais (Hall, 2000; Bourdieu, 2014).

[96]

Portanto, a masculinidade traz em sua dimensão um molde de representações que ganhou vida pelos discursos sociais e culturais que incrementaram a história do masculino. Ser homem, então, materializa os conceitos existentes em tempos históricos, ligados um ao outro por adjetivos e predicados que configuram o ser masculino de cada época (Maioli, 2017: 32).

Afinal, o que significa ser homem na Grécia Antiga, nos idos tempos antes de Cristo? Os contributos de Junito Souza Brandão (1985; 1986), Jean Pierre Vernant (1994) e Werner Jaeger (1995) nos traduz um homem que tinha sua masculinidade pautada pelo ser combativo, guerreiro, sempre direcionado para sua pátria. Ou seja, do ponto de vista físico identificamos corpos esculturais moldados nos ginásios gregos. A honra unifica o ideário masculino no mundo grego antigo, ao passo que as questões que dizem respeito à cidade/pátria sempre estão em primeiro plano, para estes que, guerreiros, se pretendem heróis deixando em segundo plano assuntos concernentes à família e às mulheres. Através da arte, dos mitos e poesias é possível, também, perceber que a masculinidade do homem grego, desta época, é sempre incrementada pelas armas, lanças, elmos e coletes, que lhes representam na figura bélica.

Caminhando entre os séculos, pela Europa, ao depararmos-nos com o Séc. XVII, de modo mais específico, com a França do Séc. XVII poderemos identificar o homem francês. Mas o que significa ser homem na corte francesa dos anos 1700? Pois bem, significa, do ponto de vista físico/estético, apresentar-se, sempre, com bastante pó de arroz na face, batom nos lábios, meia-calça, saltos altos e peruca. O grande responsável por marcar esta estética, que fundamenta-se na política monárquica francesa, é Luís XIV, o Rei Sol, que através da ostentação de uma imagem apetrechada, cheia de requintes luxuosos, pôde apresentar para sua corte, seu povo francês, a imagem de um soberano forte e digno de admiração. “O homem barroco de Luís XIV é encontrado em grandes perucas, saltos, brocados, enfim, em vestes exuberantes, com o intuito de exibir sua virilidade – o *codpiece* demarcado é sua personificação – e posição perante à sociedade” (Rodrigues, 2020:32).

Isto posto, seu acervo era composto por uma grande gama de perucas, utilizadas primeiramente para cobrir sua calvície, e tornando-se adiante um acessório da moda. Outro componente presente para agregar certa ilusão é o salto alto, uma vez que o monarca possuía uma estatura baixa, não manifestando superioridade. Tal como a peruca vem a ser um adereço da moda, também o faz o salto alto. Presente atualmente no vestuário feminino, o salto no período barroco não carregava tal julgamento diante ao sexo masculino, pelo contrário, era atribuído majoritariamente à este. Como um diferencial na corte, a cor vermelha foi agregada ao seu solado, aplicando assim um novo caráter exclusivo sobre a estética da moda, tornando-se uma simbologia de pertencimento à realeza. Assim como o salto e a peruca foram abraçados como tendência até mesmo após a morte de Luís, o solado vermelho permanece agregando valor ao produto, sendo atualmente a marca registrada do designer francês de luxo Christian Louboutin, o qual possuiu até recentemente patente sobre o detalhe (Rodrigues, 2020: 31-32).

Norbert Elias (2001) retrata em seu estudo acerca dos costumes da corte europeia dos séculos XVI, XVII e XVIII a “sociedade de corte”. Um conceito que o autor determina como um sistema social que enfatiza as relações hierárquicas e de poder através da etiqueta e do controle da manutenção da ordem social, das estruturas e da concepção dessas sociedades

cortesãs. Esse modelo social determina características estéticas e comportamentais dos indivíduos pertencentes à essa sociedade, destacando o seu local de pertencimento através da aparência, regras de etiquetas seguidas e nas próprias formas de exibição de poder e status social. Fazendo melhor a compreensão da figura de Luís XIV da França, como supracitado, que desempenhou em sua corte através de sua indumentária e comportamento, definição de normas e da própria criação da concepção de soberania e poder de sua figura na época.

Como já foi referido ser homem diz respeito ao lugar e ao tempo no qual estamos nos referindo, o que não significa dizer que a potencialidade do verbo Ser, aqui apresentada atrelada à figura do homem, fuja à subjetividade e completa interioridade dos seres que lhes dizem respeito de fato. 'Homem com H' é uma canção composta em 1973 da autoria de Antônio Barros, compositor paraibano, que ao escrevê-la pensou em Ney Matogrosso para interpretá-la. "Barros comentou com sua mulher, Cecéu: já imaginou aquele cara, magrinho, peludo, cantando 'eu sô é home'?" (Severiano e Homem de Melo, 2006: 279, *apud* Godoi, 2019: 20). Embora o compositor tenha idealizado Ney Matogrosso interpretando sua composição somente anos após a primeira gravação da canção é que Ney Matogrosso resolveu interpretá-la, em 1981, segundo Godoi (2019) o artista Gonzaguinha, compositor e cantor brasileiro, "que lhe disse: "Ney, você é a única pessoa que pode transformar isso em uma outra coisa". Essa "outra coisa" a que Gonzaguinha se refere é justamente a transformação do significado da letra que a performance de Ney Matogrosso confere à música." (2019: 22).

Ney Matogrosso ao interpretar a canção 'Homem com H' traz para os palcos uma interpretação e performance calcada na potencialidade do Ser. Uma potencialidade que lhe permitia ser quem quisesse ser. Ser homem, em meio à contextura adversa da década 1980, tempos ainda de intervenção militar no Brasil. Dada a violência, repressão e censura impostas pela ditadura empresarial militar brasileira, muitos foram os artistas e/ou homossexuais perseguidos e duramente submetidos às métricas aceites por um governo, e sociedade, totalitário e retrógrado. Na canção interpretada por Ney Matogrosso podemos perceber que:



Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home/ E como sou!// Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home// **Quando eu estava pra nascer/ De vez em quando eu ouvia/ Eu ouvia a mãe dizer/ Ai meu Deus como eu queria/ Que essa cabra fosse home/ Cabra macho pra danar/ Ah! Mamãe aqui estou eu/ Mamãe aqui estou eu/ Sou homem com H/ E como sou!//** Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home/ E como sou!// **Cobra! Home!/ Pega! Come!/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home// Eu sou homem com H/ E com H sou muito home/ Se você quer duvidar/ Olhe bem pelo meu nome/ Já tô quase namorando/ Namorando pra casar// Ah! Maria diz que eu sou/ Maria diz que eu sou/ Sou homem com H/ E como sou!//** Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home// **Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home//** **Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home//** **Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home// E como sou** (Antônio Barros, Homem com H, 1974, grifos nossos).

Desde a sua concepção, ou seja, mesmo antes de seu nascimento, o homem é colocado diante de um direcionamento pautado em convenções socioculturais que o empurram, e podemos afirmar que tanto homens quanto mulheres, para padrões da heteronormatividade específicos e aceites pela sociedade na qual estão inseridos. Tais convenções, têm uma força tal, que inúmeras vezes, violentamente, conduziram imensa quantidade de jovens a negarem suas próprias identidades, sujeitando-os, por força de discursos poderosos e eivados de machismo, homofobia, misoginia e tantas outras formas de preconceitos, à repressão de seus desejos, de suas individualidades, enfim à repressão de suas identidades em detrimento do reforço à estereótipos de masculinidade e feminilidade.

Afinal como canta Ney: “Quando eu estava pra nascer/ De vez em quando eu ouvia/ Eu ouvia a mãe dizer/ Ai meu Deus como eu queria/ Que essa cabra fosse home/ Cabra macho pra danar/ Ah! Mamãe aqui estou eu/ Mamãe aqui estou eu/ Sou homem com H/ E como sou!” (Antônio Barros, 1974). Claramente percebe-se que o jovem ainda não havia nascido e já estava submetido a um discurso que lhe limitava, ao apresentar o desejo de sua mãe que, naturalmente, trazia consigo estereótipos de uma masculinidade idealizada, por se tratar de

uma canção de origem brasileira nordestina, vê-se o estereótipo do “Cabra macho” (Antônio Barros, 1974) que é reforçada nos versos seguintes: “Já tô quase namorando/ Namorando pra casar// Ah! Maria diz que eu sou/ Maria diz que eu sou/ Sou homem com H/ E como sou!” (Antônio Barros, 1974). A idealização de um homem másculo, forte, que é macho pra danar, necessariamente, deve estar atrelada ao casamento e, obrigatoriamente, com alguém do gênero oposto que, neste caso, é Maria que vem justamente para validar a ideia de ‘homem com H’, uma ideia-ferramenta amplamente difundida no sertão nordestino brasileiro, para reforçar questões estereotipais de natureza preconceituosa. Porém a interpretação de Ney Matogrosso pretende-se disruptiva e emerge nos palcos como resistência, enquanto expoente da contracultura, ao ostentar uma indumentária inovadora com maquiagem e muitos adereços.

Ora de rosto maquiadíssimo, peito nu e longas saias, ora cheio de penas, com chifres enormes na cabeça e minúsculo tapa-sexo, ele se notabilizou pelo reboledo frenético e pela voz de contralto. Ídolo entre camadas de todas as idades e classes, Ney criou perplexidade na mídia. Homem? Mulher? Viado? Sua voz feminina – na realidade um raro registro de contratenor, sem qualquer falsete – contrastava com seu corpo másculo e peito peludo (Trevisan, 2002: 289).

A sua performance, sempre eloquente, lhe permite transformar-se, por vezes, na própria letra ‘H’ da palavra homem, através de seus gestos e movimentos malemolentes. Sua genialidade performática intensifica-se ao cantar e sentir os versos: “Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menino eu sou é home/ Menino eu sou é home/ E como sou!” (Antônio Barros, 1974). A ousadia e coragem de Ney Matogrosso, através de sua arte, ressignificam esses versos, afinal, em tempos de ditadura a perseguição era certa e se ficasse o bicho pegava, mas se fugisse o bicho comia, e neste sentido buscamos entender o ‘bicho’ como a própria ditadura, através de seus meios de repressão.



Figura 3: Ney caracterizado para performar
Fonte: <https://www.last.fm/pt/music/Ney+Matogrosso/+images/37c62efbb9106d3aab68685355cf7837>.

“A criação artística inscreve-se no próprio mundo social, e, como tal, sujeita às suas determinações, mas, sendo isto particularmente relevante, também não deixa de o influenciar, através dos conhecimentos e interpretações que gera sobre o mundo social.” (Guerra, 2017: 510). Ney atuou de modo fulcral na formação de identidades sexuais dissidentes, principalmente, nas décadas 1970 e 1980, nomeadamente entre homens gays e bissexuais, bem como em defesa da liberdade sexual, juntamente com outros artistas e movimentos políticos deste período (Trevisan, 2002). Nesta contextura, afirmamos, Ney Matogrosso foi ‘Homem com H’, não por servir aos ditames oriundos das convenções socioculturais de sua época, mas por ter feito de seu corpo um corpo-resistência, por ter se apropriado da arte para fazer dela ferramenta emancipatória, instrumento de luta política e, especialmente, contracultura de maior importância para a história de seu país, Brasil, e de todo Sul Global.



Figuras 4: Imagens de Ney Matogrosso e António Variações nas décadas 1970 e 1980

Fonte: <http://www.diaadiarevista.com.br/Noticia/332343/cada-vez-mais-subversivo;>

[https://www.publico.pt/2009/08/17/culturaipilon/noticia/antonio-variacoes-intimo-e-pessoal-vai-a-leilao-1396465.](https://www.publico.pt/2009/08/17/culturaipilon/noticia/antonio-variacoes-intimo-e-pessoal-vai-a-leilao-1396465)

Variações, por seu turno, era expoente da contracultura do outro lado no oceano, cada um ao seu modo, em nações amigas que vivenciaram das mais duras experiências autoritárias às maiores expressões artísticas de resistência e contracultura. António Variações viveu grande parte de sua vida sob um regime político, também, autoritário em meio a uma sociedade conservadora e provinciana, mas sua expressão artística se consolida após período salazarista. Paula Guerra nos aponta que Variações está em “uma intersecção entre um ideal de homem do Renascimento, de um artista total, e o desenvolvimento de espaços que permitam a possibilidade e potenciação de projetos de experimentação estética, artística e cultural” (2017: 510).

A proposta artística e performática de Variações é algo diferente de tudo aquilo que Portugal já havia conhecido, por aportar uma estética que destoava das orientações heteronormativas de sua época, bem como a divulgação de letras que traziam em seu cerne temas como homossexualidade, homoerotismo, enfim liberdade sexual (Pepe, 2014; Guerra, 2017).

Tu estás livre e eu estou livre/ E há uma noite para passar/ Porque não vamos unidos/ Porque não vamos ficar/ Na aventura dos sentidos.// Tu estás só e eu mais só estou/ Tu que tens o meu olhar/ Tens a minha mão aberta/ À espera de se fechar/ Nessa tua mão deserta.// Vem que o amor não é o tempo/ Nem é o tempo que o faz/ Vem que o amor é o momento/ Em que eu me dou e em que te dás// Tu que buscas companhia/ E eu que busco quem quiser/ Ser o fim desta energia/ Ser um corpo de prazer/ Ser o fim de mais um dia.// Tu continuas à espera/ Do melhor que já não vem/ E a esperança foi encontrada/ Antes de ti por alguém/ E eu sou melhor que nada/ E eu sou melhor que nada (António Variações, *Canção de Engate*, 1984, grifos nossos).

Paula Guerra nos diz que António Variações ao interpretar *Canção de Engate* apresenta que a “descrição do desejo sexual, além de romper com as normas de então, representava a proclamação de uma liberdade sexual democrática, indo ao encontro com o que Warner (1999) refere como a grande contribuição *queer* para a modernidade na ultrapassagem do binómio sexo/amor.” (2017: 516). Variações foi o expoente de uma identidade *queer* em seu país, que anteriormente havia vivenciado tempos autoritários, tempos estes que ainda refletiam de forma contundentemente preconceituosa em relação às pessoas de orientação sexual destoante à heteronormatividade. António Variações “dez anos após a revolução, interpreta a *Canção de Engate*, em que representa a relação física entre dois homens. Isto numa época em que os papéis de género praticamente continuam imutáveis aos que existiam no período pré-revolucionário.” (Guerra, 2017: 516).

Falar sobre o amor, o desejo sexual entre dois homens, mesmo dez anos após a Revolução dos Cravos ainda era algo de uma natureza transgressora, sempre na busca de desbravar caminhos para que outros pudessem atravessar, afinal de algum modo poético “Tu que tens o meu olhar/ Tens a minha mão aberta” (António Variações, 1984). Inegavelmente a voz de António Variações foi uma voz de ruptura, pois construiu um corpo-resistência, bem como defendemos no que diz respeito ao Ney Matogrosso no Sul Global, avidamente apresentado pelo prisma de uma estética-potência libertária, disruptiva e sumamente importante para a sociedade portuguesa.

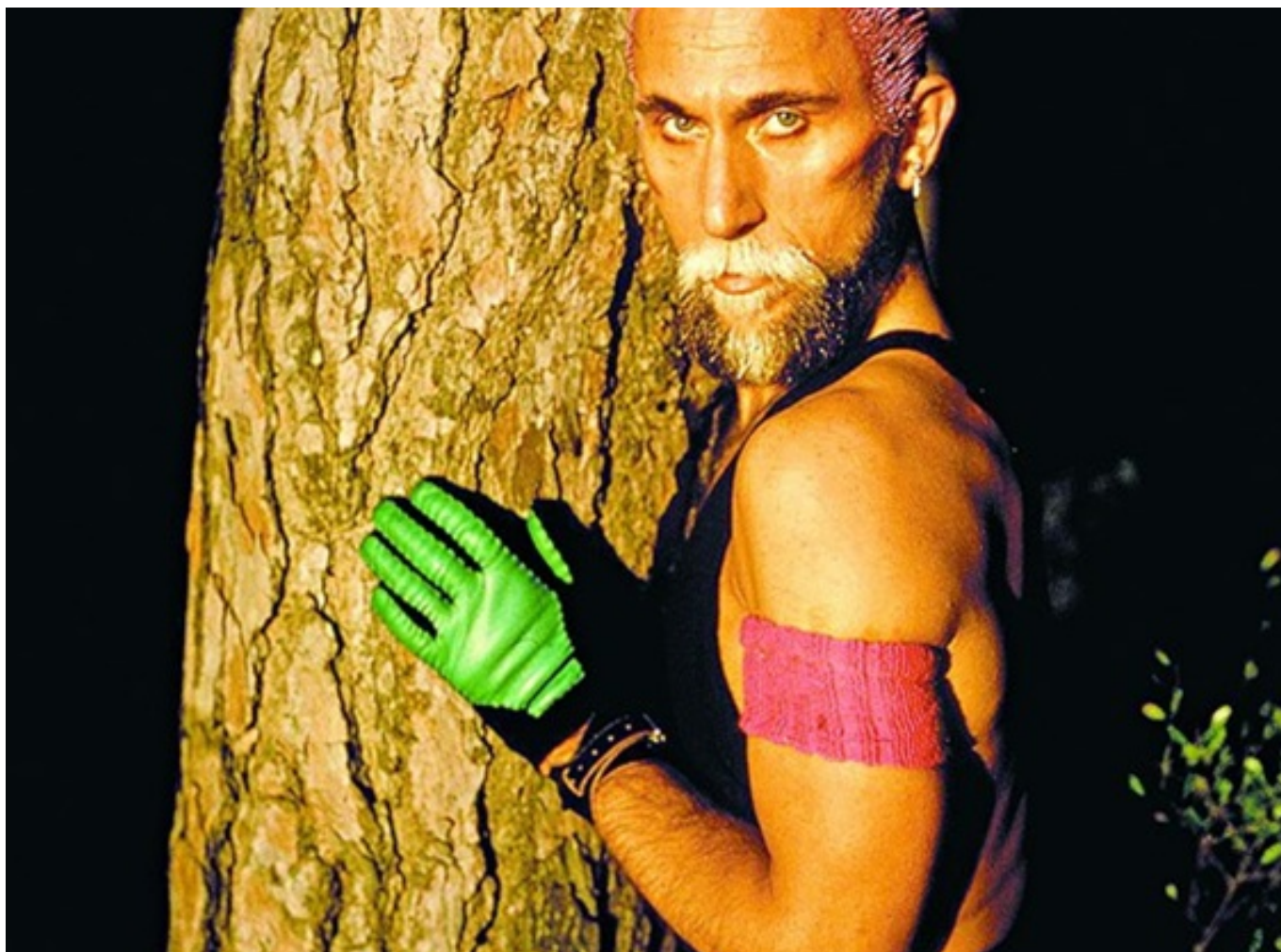


Figura 5: António Variações em sessão fotográfica em 1983

Fonte: <https://www.last.fm/pt/music/Ant%C3%B3nio+Varia%C3%A7%C3%B5es/+images/5ccfb69f6fc0889891ce0bac1702e3f6>.

6. Considerações quase finais

O ativismo é a linguagem apropriada para olharmos para Ney Matogrosso e António Variações, ora suas estratégias artísticas, no campo musical, e estéticas, no campo da performance, é que lhes permitiram o alcance, de carácter local, translocal e global, necessário para emergirem social e culturalmente enquanto resistência e símbolos nacionais de contracultura (Guerra, 2022b). A fulcralidade do trabalho desenvolvido por estes artistas encontram fôlego na possibilidade de transformação da sociedade, desafios distintos se levarmos em linha de conta a bagagem sócio-histórica da sociedade brasileira e portuguesa, cada qual em seu contexto latino americano e europeu. Compreendemos as obras de Ney e Variações como marcos que performaram para construção de uma identidade *queer* face sociedades ainda muito fechadas em seus moralismos e preconceitos. É sabido que a teoria *queer* erige desafios à ideia de género, ignorando a heteronormatividade compulsória, há muito apresentada ao mundo ocidental, sujeitando corpos e identidades à repressão, subjugação e adoecimento. Por este motivo tornar-se justificável encerrarmos este texto com a letra de *O Corpo é que Paga* de António Variações:

Quando a cabeça não tem juízo/ Quando te esforças/ Mais do que é preciso/ O corpo é que paga/ O corpo é que paga/ Deixa-o pagar, deixa-o pagar/ Se tu estás a gostar...// Quando a cabeça não se liberta/ Das frustrações, inibições/ Toda essa força que te aperta/ O corpo é que sofre/ As privações mutilações// Quando a cabeça está convencida/ De que ela é/ A oitava maravilha/ O corpo é que sofre/ O corpo é que sofre/ Deixa-o sofrer, deixa-o sofrer/ Se isso te dá prazer...// Quando a cabeça está nessa confusão/ Estás sem saber que há-de fazer/ E ingeres tudo o que te vem à mão/ O corpo é que fica/ Fica a cair, sem resistir// Quando a cabeça rola pro abismo/ Tu não controlas esse nervosismo/ A unha é que paga/ A unha é que paga/ Não paras de roer/ Nem que esteja a doer...// Quando a cabeça não tem juízo/ E tu te consumes, mais do que é preciso/ O corpo é que paga/ O corpo é que paga/ Deixa-o pagar, deixa-o pagar/ Se tu estás a gostar...// Deixa-o sofrer/Se isso te dá prazer// Deixa-o sofrer/Se isso te dá prazer// Deixa-o sofrer/Se isso te dá prazer... (António Variações, *O Corpo é que Paga*, 1983b, grifos nossos).

Variações estava correto ao afirmar que “Quando a cabeça não se liberta/ Das frustrações, inibições/ Toda essa força que te aperta/ O corpo é que sofre” (António Variações, 1983b), sim! O corpo sofre, é sempre o corpo quem paga, afinal a nossa identidade é indissociável ao corpo, sem o corpo nada somos, pois ele nos torna possibilidade. A performance só é possível através do corpo que nos dá forma, é através dele que nos apresentamos, nos expressamos. É através do corpo que sentimos, na flor da pele, as dores e os prazeres. O que é a ideia sem o corpo? O que é o pensamento sem o corpo? Exatamente, são somente abstrações que só tornam-se possíveis no corpo, afinal é o corpo quem paga, é ele quem sustenta e sofre. Ney Matogrosso e António Variações transformaram seus corpos em corpos-resistência, suas estéticas marcantes e inesquecíveis são potências graças à existência do corpo, seus veículos de performatividade.

O facto de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (Butler, 2010: 201).

Judith Butler (2010) nos permite compreender que o gênero não trata-se de algo imutável, nem muito menos natural, constitui-se tão somente por uma série de gestos repetidos, que podemos compreender enquanto atos performativos, além de ser produzido discursivamente por força de instituições sociais. Tais instituições têm o poder de moldar o que tornar-se cognoscível a respeito do gênero e sua ‘estabilidade’. Pepe (2014) ao tratar de questões de gênero pontua, em consonância com Butler, que o gênero não é algo engessado, preso ao corpo sexuado por este motivo “os indivíduos são capazes de performatizar o gênero de múltiplas e conflitantes formas, que desafiam a distinção entre homem/mulher e as dualidades falsas de sexo/gênero e é exatamente isso que António Variações e José Pérez Ocaña fazem através das suas performances corporais” (2014: 9). Concordamos que Ney Matogrosso insere-se neste contexto fluido no que diz respeito às nuances do corpo e suas possibilidades, inumeráveis, de se apresentar.



Figuras 6: Imagens de Ney Matogrosso e António Variações nas décadas de 1970 e 1980
Fontes: <https://www.last.fm/pt/music/Ant%C3%B3nio+Varia%C3%A7%C3%B5es/+images/63e61809b27c4ac5bf9249d06922928a>;
<https://www.last.fm/pt/music/Ney+Matogrosso/+images/987c05d672140fb0e7ecb998567dd960>;
<https://www.last.fm/pt/music/Ant%C3%B3nio+Varia%C3%A7%C3%B5es/+images/13e170ca0a634494bb68c3de70f3eba5>;
<https://br.pinterest.com/pin/535717318165187665/>.

Desta forma, quando António Variações encontra-se a dançar, no seu videoclip *O Corpo é que Paga*, e o corpo dele encontra-se rodeado tanto de mãos masculinas como de mãos femininas faz com que o corpo de Variações, se transforme num objecto de desejo, onde a beleza do seu corpo torna-se tão importante como outras instituições, e conseqüentemente acaba por se tornar num hábito representativo, dando assim lugar para novas e tradicionais formas perante a sociedade (Pepe, 2014: 11).

DeNora (2003), traz em sua obra o pensar sociológico de como a música desempenha um papel significativo na construção da expressão identitária individual e coletiva, através de uma ação social, de modo bem alinhado ao pensamento de Frith (1997). A música não é um objeto passivo da cultura, a música é uma atividade ativa e socialmente construída, sendo reflexo da sociedade e que detém um papel fulcral no que se refere à estruturação das práticas e relações sociais, tendo capacidade de transformar e influenciar o comportamento dos indivíduos. O legado artístico de Ney e de Variações são de imensa importância,

principalmente no que se refere à música como ação social, sendo eles figuras emblemáticas da contracultura e da resistência ao utilizar suas vozes, performances e expressões artísticas como instrumento de combate aos padrões de gêneros e das expectativas sociais da época.

Examinar essa questão ajuda a mostrar como a música é um dispositivo de ocasião social, como ela pode ser usada para regular e estruturar encontros sociais, e como ela empresta textura estética a esses encontros. A música fornece, em outras palavras, um recurso para estabelecer os parâmetros prospectivos da dimensão estética da agência (DeNora, 2004: 110).

O ativismo de Ney e Variações permitiu-lhes uma marca permanente no imaginário brasileiro e português, tendo seus trabalhos também reconhecidos mundo afora. Seus projetos artísticos movimentaram forças poderosas contra a discriminação, intolerância e preconceito, no contexto das décadas 1970-1980 em seus respectivos países. Suas performances foram verdadeiras ferramentas em favor da desconstrução de estereótipos e da subversão do patriarcado instituído (Guerra, 2022a, 2022b). Hoje nos resta salvaguardar a memória destes artistas e de seus corpos-resistência, ao exaltarmos suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Y. (2022). Aleluia, Mateus Aleluia. Um recorte sobre a sua obra. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), 83-98.
- Barros, A. (1974). *Homem com H*. Acedido em <https://www.letras.mus.br/antonio-barros/928263/>.
- Barros, P. M. (2019). O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970. *Domínios da imagem*, 13(25), 65-88.
- Brandão, J. S. (1985). *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes.
- Brandão, J. S. (1986). *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes.
- Bennett, A. (1999). Hip hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture. *Media, Culture & Society*, 21, 77-91.
- Bennett, A. (2004). *Consolidating the music scene's perspective*. *Poetics*, 32, 223-234.
- Butler, J. (2010). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bourdieu, P. (2014). *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: Bestbolso.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Elias, N. (2001). *A sociedade de corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fonseca, B. (1982). Variações Sobre Uma Tesourada, Antonio Barbeiro E Musico. Sou Um Folclorista Apanhado Para Rock. In: *A Capital*.
- Frith, S. (1997). Music and identity. In Hall, S. & Gay, P. du (Orgs.). *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). London: Sage Publications.
- Gonzaga, M. (2006). *António Variações. Entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora.
- Godoi, R. (2019). O cômico na performance artística de Ney Matogrosso. *Arquivos Do CMD*, 7(2), 12-26.
- Guerra, P. (2013). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, P. (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 508-520.
- Guerra, P. (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia* (São Paulo, Online), 65(2), e202284. DOI <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.202284>.
- Guerra, P. (2022b). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos artivismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In: Fernandes, C. S., Herschmann, M., Rocha, R. de M., & Pereira, S. L. (Orgs). *A(r)tivismos urbanos. (Sobre)vivendo em tempos de urgência* (pp. 221-250). Porto Alegre: Sulina.
- Guerra, P.; Feixa, C.; Blackman, S. and Ostegaard, J. (2019). Introduction: songs that sing the crisis: music, words, youth narratives and identities in late modernity. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28 (1), 5-13
- Guerra, P. & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, 47(1), 193-217.
- Guerra, P.; Hoefel, M.G.L.; Sousa, S. & Severo, D. (2021). “Tu é machista” Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, 6 (1-2), 267-297.
- Hall, S. (2000). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A
- Jaeger, W. (1995). *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lopes, R. (2020). Da censura ao camburão: A regulação da homossexualidade na ditadura civil militar brasileira. *Temáticas*, 28(56), 231-254.
- Maioli, R. (2017). *A construção da masculinidade em quatro tempos : dos alicerces da certeza identitária à bricolagem mitológica*. Repositorio.uem.br. Acedido em <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/5694>.

- Pepe, P. (2014). As corporealidades queer de António Variações e de José Pérez Ocaña. *Revista Científica Vozes dos Vales*, 6(3), 1-16.
- Quinalha, R.. (2020). Censura moral na ditadura brasileira: entre o direito e a política. *Revista Direito E Práxis*, 11(3), 1727-1755.
- Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo. *Análise Social*, vol. XXXV, 10-37.
- Rodrigues, J. T. (2020). A moda de Luís XIV: a era anterior ao medo masculino do julgamento frente seu estilo e seu retrato artístico-midiático como disseminador. *Linguagens Nas Artes*, 1(2), 28-34.
- Schreiber, B. (2019). *Music is power: Popular songs, social justice, and the will to change*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Trevisan, J. S. (2002). *Devassos no paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Record.

DISCOGRAFIA

- Variações, A. (1982). *Estou além / Povo que lavas no rio*. Valentim de Carvalho. [7", Single; 12", Maxi].
- Variações, A. (1983a). *Anjo da guarda*. Valentim de Carvalho. [LP/ Cassete, Álbum].
- Variações, A. (1983b). *O corpo é que paga*. RTP. Viva a Música. [Vídeo].
- Variações, A. (1984). *Dar & Receber*. EMI. Valentim de Carvalho. [LP/ Cassete, Álbum].
- Vernant, J. P. (1994). *O Homem grego*. Lisboa: Presença Editorial.

VIDEOGRAFIA

- Matogrosso, N. (Entrevistado). (2022, 18 de agosto). Entrevista concedida ao programa de rádio CBN "Fim de Expediente" [Entrevista realizada por D. Stulbach, J. Godoy & L. G. Medina]. Acedido em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/384418/eles-me-odiavam-porque-eu-era-diferente-diz-ney-ma.htm>.

Juliana Queires

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bacharel em Sociologia pela Universidade Federal Fluminense, Portugal/Brasil. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: julianaqhollweg@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5033-113X>.

Yatan Alves

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

Receção: 20-03-2023

Aprovação: 22-05-2024

Citação:

Queires, Juliana & Alves, Yatan (2024). Estou além do homem com H. A subversão do patriarcado através da arte brasileira e portuguesa no final do século XX. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), 88-109 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1a7>

REGISTOS DE PESQUISA





DIRECTO E VERDADE O CINEMA

STRAIGHT AND TRUE THE CINEMA

DIRECT ET VRAI LE CINÉMA

DIRECTO Y VERDADERO EL CINE

Jorge de Carvalho

KINO-DOC, Portugal

RESUMO: O KINO-DOC, núcleo de cinema de cursos de documentário presenciais e online, apresentou mais um programa na Universidade do Porto. “Directo e Verdade o Cinema” reúne documentários que ajudam a perceber os conceitos gémeos *Direct Cinema* e *CinéCinéma Vérité* entre os anos 50 e 60 do século passado, quando a portabilidade audiovisual se impôs, e profetizados em filmes de épocas anteriores. Duas expressões éticas e filosóficas da relação do cinema com a realidade, em que esta se revela meramente pela observação (o cineasta como uma mosca na parede do cinema direto) ou, pelo contrário, essa revelação se cumpre pela intervenção de quem filma sobre o que filma (o cineasta como uma mosca na sopa do *Vérité*). Dois credos que se mantêm essenciais no entendimento do documentário contemporâneo.

Palavras-chave: KINO-DOC, cinema exploratório e documental, documentário contemporâneo.

ABSTRACT: KINO-DOC, the film centre for face-to-face and online documentary courses, has presented another programme at the University of Porto. ‘Straight and True the Cinema’ brings together documentaries that help us understand the twin concepts of *Direct Cinema* and *CinéCinéma Vérité* between the 50s and 60s of the last century, when audiovisual portability took hold, and prophesied in films from previous eras. Two ethical and philosophical expressions of cinema's relationship with reality, in which reality is revealed merely through observation (the filmmaker as a fly on the wall in direct cinema) or, on the contrary, this revelation is fulfilled through the intervention of those filming on what they are filming (the filmmaker as a fly in the soup in *Vérité*). Two creeds that remain essential in understanding contemporary documentary film.

Keywords: KINO-DOC, exploratory and documentary cinema, contemporary documentary film.

RÉSUMÉ: KINO-DOC, le centre cinématographique pour les cours de documentaire en face à face et en ligne, a présenté un nouveau programme à l'Université de Porto. «Direct et Vrai Le Cinéma» réunit des documentaires qui aident à comprendre les deux concepts de *Direct Cinema* et *CinéCinéma Vérité* entre les années 50 et 60 du siècle dernier, lorsque la portabilité audiovisuelle s'est imposée, et prophétisés dans les films des époques précédentes. Deux expressions éthiques et philosophiques du rapport du cinéma à la réalité, où celle-ci se révèle par la seule observation (le cinéaste comme mouche du coche dans le cinéma direct) ou, au contraire, où cette révélation s'accomplit par l'intervention de ceux qui filment sur ce qu'ils filment (le cinéaste comme mouche du coche dans le cinéma *Vérité*). Deux credo qui restent essentiels pour comprendre le cinéma documentaire contemporain.

Mots-clés: KINO-DOC, cinéma exploratoire et documentaire, film documentaire contemporain.

RESUMEN: KINO-DOC, el centro de cine para cursos de documental presenciales y en línea, ha presentado otro programa en la Universidad de Oporto. «Directo y Verdadero El Cine» reúne documentales que nos ayudan a entender los conceptos gemelos de *Direct Cinema* y *Cinéma Vérité* entre los años 50 y 60 del siglo pasado, cuando se impuso la portabilidad audiovisual, y profetizados en películas de épocas anteriores. Dos expresiones éticas y filosóficas de la relación del cine con la realidad, en las que ésta se revela a través de la mera observación (el cineasta como mosca en la pared en el cine directo) o, por el contrario, esta revelación se cumple a través de la intervención de quien filma sobre lo que está filmando (el cineasta como mosca en la sopa en el *Vérité*). Dos credos que siguen siendo esenciales para entender el cine documental contemporáneo.

Palabras-clave: KINO-DOC, cine exploratorio y documental, cine documental contemporáneo.



Figura 1: Artwork do programa
Fonte: KINO-DOC

O KINO-DOC, núcleo de cinema de cursos de documentário presenciais e online, apresentou mais um programa na Universidade do Porto no mês de janeiro de 2024. “Directo e Verdade o Cinema” reuniu documentários que ajudam a perceber os conceitos gémeos *Direct Cinema* e *Cinéma Vérité*, raiados entre os anos 50 e 60 do século passado, quando a portabilidade audiovisual se impôs, e profetizados em filmes de épocas anteriores. Duas expressões éticas e filosóficas da relação do cinema com a realidade, em que esta se revela meramente pela observação (o cineasta como uma mosca na parede do cinema directo) ou, pelo contrário, essa revelação se cumpre pela intervenção de quem filma sobre o que filma (o cineasta como uma mosca na sopa do *Vérité*). Dois credos que se mantêm essenciais no entendimento do documentário contemporâneo. Na 4.ª e última sessão, “Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti”, filmado por Maya Deren, é reinterpretado numa edição minha. Fiz também montagens curtas de filmes maiores para a mesma sessão.

Dia 5 de janeiro 2024, sexta-feira, 21h30

PRIMARY (1960, 53 min.), Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (1961, 1h30), Jean Rouch, Edgar Morin

Dia 12 de janeiro 2024, sexta-feira, 21h30

POLICE (1958, 29 min.), Terence Macartney-Filgate

POUR LA SUITE DU MONDE (1963, 1h45), Pierre Perrault, Michel Brault

Dia 19 de janeiro 2024, sexta-feira, 21h30

PORTRAIT OF JASON (1967, 1h47), Shirley Clarke

NOITE DE NATAL EM ST. PAULI (1968, 49 min.), Klaus Wildenhahn

Dia 26 de janeiro 2024, sexta-feira, 21h30

PLACE DES CORDELIERS À LYON (1895, 45 seg.), Louis Lumière

LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON (1895, 47 seg.), Louis Lumière

SAÍDA DO PESSOAL OPERÁRIO DA FÁBRICA CONFIANÇA (1896, 55 seg.), Aurélio da Paz dos Reis

CINEMA-VERDADE N.º 1: CRIANÇAS ESFOMEADAS / OBJECTOS VALIOSOS DA IGREJA (1922, 4 min.), Dziga Vertov

HOUSING PROBLEMS (1935, 14 min.), Arthur Elton, Edgar Anstey, Ruby Grierson

MEMPHIS BELLE (1944, 3 min.), William Wyler (edit: Jorge de Carvalho)

BERLIM '45 (1945, 2 min.), George Stevens (edit: Jorge de Carvalho)

ATROCIDADES NAZIS (1945, 6 min.), Roman Karmen (edit: Jorge de Carvalho)

DIVINE HORSEMEN (1947-54, 38 min.), Maya Deren (re-edit: Jorge de Carvalho)

EMERGENCY WARD (1952, 16 min.), Leo Hurwitz, Fons Iannelli

TENTATO SUICIDO (1953, 17 min.), Michelangelo Antonioni

ISOLE DI FUOCO (1954, 8 min.), Vittorio De Seta

JAZZ DANCE (1954, 20 min.), Roger Tilton

“Sonhei em fazer um filme sobre as 24 horas da vida de um casal qualquer, de uma profissão qualquer... Com uma aguda inquisição visual, novos misteriosos aparelhos permitem captá-los sem que eles o saibam durante essas 24 horas, sem nada deixar escapar: o seu trabalho, o seu silêncio, a sua vida íntima e amorosa.” Fernand Léger, “À propos du cinéma”, artigo publicado em 1931.

Com a necessidade tecnológica de filmar os palcos da 2.^a Grande Guerra, passou a ser comum utilizar câmaras portáteis e leves. Os 16 mm de película foram-se impondo, e deixaram de ser coisa de amadores, o tripé tornou-se dispensável, e reduziu-se drasticamente o orçamento e a equipa técnica. Desbravava-se caminho para o cinema documental e ficcional do futuro, sustentado por “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”, como escreveu na pedra Glauber Rocha. Caminho esse que para ser percorrido precisou de um engenho sonoro que veio mais tarde, o gravador de campo, e também do sincronismo entre este e máquina de filmar.

Aí chegado o audiovisual aproximou-se do sonho de Léger. “Novos misteriosos aparelhos” ainda não eram do tamanho de uma mosca, mas numa mosca como alegoria cinematográfica podia-se começar a acreditar. Eram os tempos das gloriosas aventuras ficcionais de câmara na mão de Cassavetes, de Godard e Coutard, quando duas escolas documentais ergueram suas bandeiras, cada uma no seu continente. Na América, o movimento posteriormente conhecido por *Direct Cinema*, cuja bandeira foi o filme “Primary” (1960), da Drew Associates. E na Europa, o *Cinéma Vérité*, cujo estandarte foi a película “Chronique d’un été” (1961), surgida do encontro entre o cineasta e etnólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin. Estes dois filmes matriciais, exibidos neste programa na 1.^a sessão, são indispensáveis para perceber os dois entendimentos distintos do cinema documental moderno que aqui se convocam.

“Chronique d’un été” inicia-se com o questionamento de Rouch sobre o condicionamento do comportamento humano perante a presença da câmara. A essa questão ambos os autores desse documentário responderam com um cinema participativo, em que se acredita que a revelação humana é catalisada pela presença da câmara (que impõe uma verdade mais profunda sobre a pessoa filmada, como concluíram Rouch e Morin) e pela intervenção de quem filma (entrevistando, conversando, provocando). Essa é a dialética do *Cinéma Vérité*, em que a mosca documental é intrusiva, pousando na sopa para despertar reacções. Poderá dizer-se que “Primary” respondeu a essa mesma questão um ano antes com uma linguística muito diferente. Para Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker e Albert Maysles, a equipa de filmagens deveria assumir uma conduta meramente observacional, não interventiva. O documentarista queria-se “invisível”. Nas famigeradas palavras de Leacock, “like a fly on the wall”^{1.]}. Para Frederick Wiseman, herdeiro da Drew Associates, a presença aturada da câmara faz com que esta deixe de condicionar quem é filmado. Essas são as crenças fundamentais do *Direct Cinema*, em que a mosca é, portanto, discreta^{2.]}.

^{1.]} A “mosca na parede” de Leacock posteriormente inspirou a expressão feliz do estudioso Henry Breitrose “mosca na sopa”, aludindo ao Vérité.

^{2.]} O encontro de Drew e Leacock com o Vérité numa viagem a França em 1963 atestou bem as diferenças entre as duas formas conceber o cinema documental. Disse Drew: “Fiquei surpreendido por ver os cineastas do Cinéma Vérité a abordar as pessoas na rua com um microfone. O meu objectivo era capturar a vida real sem intromissão. Entre nós havia uma contradição. (...) Eles tinham um operador de câmara, um técnico de som e cerca de mais 6 (...) homens (...). Era um pouco como os irmãos Marx. A minha ideia era ter uma ou duas pessoas, discretas, captando o momento.”

No entanto, cinema directo e cinema verdade sendo diferentes, têm vários aspectos em comum. São os dois expressões da portabilidade e sincronismo de imagem e som, que levaram definitivamente o documentário para a rua; traduzem ambos uma sensação de espontaneidade, autenticidade e vida real no espectador (daí também a típica rejeição de luz acrescentada); começaram por secundarizar a locução e a música (tenuemente ainda presentes em “Primary” e “Chronique”) até as rejeitarem; dependem em muito da montagem para o desenvolvimento narrativo; um e outro possuem uma dimensão antropológica, ética e social, quando não política (mais evidente no *Vérité* pela sua natureza afirmativa).

Apesar desta sistematização dos conceitos de cinema directo e cinema verdade, que partilhamos com muitos estudiosos, desde o início dos anos 1960 que falar de um ou de outro é confuso e propenso a equívocos. Muitas vezes são apontados como sinónimos, outras vezes características de um são assumidas como de outro. A designação “cinéma vérité” foi forjada por Edgar Morin ainda em 1960, aludindo a “Kino-Pravda” (“Cinema-Verdade”), de Dziga Vertov. Do lado americano, a expressão “direct cinema” passou a ser adoptada por Albert Maysles em 1964, antes disso Drew referia-se a esse “teatro sem actores” que preconizava como “candid drama”. Michel Brault, Pierre Perrault e outros documentaristas canadianos assumiam-se praticantes de “cinéma direct”, considerando a expressão “cinéma vérité” pretensiosa^{3.1}.

Para além da Inglaterra do Free Cinema (surgido em 1956, do qual se destaca “We Are the Lambeth Boys”, longa documental de Lindsay Anderson, de 1959), foi no Canadá pré-“Révolution tranquille”, no National Film Board (NFB), que novas formas expressivas do documentário moderno de câmara à mão brotaram ainda na década de 50 (já visíveis em “Corral”, curta de Colin Low, de 1954). E é com duas produções do grande laboratório que era o NFB que se compõe a 2.ª sessão deste programa. “Police” (1958), um episódio da série televisiva seminal “The Candid Eye”, realizado por Terence Macartney-Filgate (que mais tarde assumiria funções de operação de câmara e montagem em “Primary”), e “Pour la suite du monde” (1963), um filme com autoria de Pierre Perrault e Michel Brault, este último autor, com Gilles Groulx, do importante exercício do NFB que foi “Les raquetteurs” (1958), e mestre “cameraman” “québécois”, que também filmou “Chronique” e revelou uma técnica inovadora de movimento de câmara perante os seus colegas franceses, mesmo aqueles que já colocavam a câmara ao ombro, como Raoul Coutard (outro responsável pela imagem do histórico filme de Rouch e Morin).

^{3.1} O italiano Mario Ruspoli também o disse, logo em 1962, quando no Festival de Cannes associou ao seu documentário “Regard sur la folie” a nova designação “cinema directo” (2 anos antes de Albert Maysles). Para tornar tudo mais confuso, até o próprio Jean Rouch, bastante responsável por tornar famosa a expressão “cinéma vérité” de Morin, desde logo como co-autor de “Chronique”, passou a considerá-la dúbia, e a substituí-la por “cinéma direct” para continuar a referir-se à abordagem interactiva, contrária à proposta da Drew Associates. E ainda nos 1960s, no mundo francófono, começou a usar-se a expressão “cinéma direct”, aglutinando os dois conceitos.

Mais tarde, “cinéma vérité” passou a ser uma forma muito comum e pomposa em língua inglesa de designar o próprio *Vérité* de origem, Direct Cinema e realismo de câmara à mão em geral, banalizando-se e perdendo a acepção no sentido estritamente participativo.

O próprio Robert Drew, que definiu mais que todos os princípios observacionais do cinema directo, passou a classificar o estilo da Drew Associates como “american cinéma vérité”, diferenciando-o do *Vérité* europeu participativo.

Na 3.^a sessão são exibidos dois documentários posteriores a “Primary” e “Chronique”. “Portrait of Jason” (1967), de Shirley Clarke, e “Noite de Natal Em St. Pauli” (1968), de Klaus Wildenhahn. Exemplos de *Vérité* na América e de *Direct Cinema* na Europa, e ambos filmados numa só noite sob o signo da expressão latina “in vino veritas”, atribuída ao poeta Alceu de Mitilene, uma antiga máxima que já respondia ao “problema da verdade” como colocado por Morin. O sociólogo francês, aliás, pôs em prática a sua teoria psicossociológica da comensalidade em “Chronique”, juntando à mesa os participantes e oferecendo-lhes vinho, de forma a estimular o à-vontade, contornando eventuais inibições, e promover diálogo e afeição, facilitando o desenrolar do estudo proposto pelo filme.

A 4.^a sessão é composta por diversos filmes, desde a origem do cinema, em finais do século XIX, até à primeira metade da década de 1950, que já anunciam os vindouros cinemas directo e verdade, pela escolha da observação como acto cinematográfico ou, por outro lado, pela interacção verbal de cineastas com protagonistas, ou ainda pela mobilidade da câmara potenciada pelo conflito global de 1939-45. Excepção é o canonizado “primeiro filme da História do Cinema”, “La sortie de l’usine Lumière à Lyon” (1895), de Louis Lumière, aqui presente como contraponto. Incluída nesta sessão apresenta-se a minha releitura de “Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti”, filmado por Maya Deren, que registou de câmara à mão a dança e as possessões do vudu haitiano entre os anos 40 e 50 do século passado, um filme montado e tornado público, vários anos depois da morte da autora. Fazem parte ainda desta sessão, montagens curtas também da minha lavra de filmes maiores. São os casos de “Memphis Belle”, “Berlim ‘45” e “Atrocidades Nazis”.

1.^a Sessão (5/1)

PRIMARY é o resultado do trabalho colectivo que juntou o produtor Robert Drew aos cineastas Richard Leacock, D.A. Pennebaker e Albert Maysles, todos autores de filmografias que se foram impondo como fundamentais na História do Documentário. Concretiza-se, em grande medida, pela sagacidade de Drew, na altura editor da revista Life, em desenvolver um documentário que reportasse, sem dar opinião, sendo no fundo a expressão cinematográfica dessa publicação de referência do fotojornalismo, cumprindo uma filmagem não-participativa, mas que registasse de perto os protagonistas ao nível do seu olhar^{4.1}. Para tal foram precisos avanços tecnológicos^{5.1}, nomeadamente o sincronismo entre imagem e som, assegurados por Leacock e Pennebaker, que era também engenheiro, ligado à electrónica.

^{4.1} A proximidade perante quem se gravava, no que diz respeito ao áudio, foi interpretada por estes documentaristas da seguinte forma: o som era captado com o microfone direccional em punho e não em perche, por discrição. Dispensavam ainda auscultadores (“they make you look silly and/or remote”, Leacock “dixit”).

Já em “Chronique”, a grande inovação sonora foi a captação por micros de lapela ligados a gravadores, transportados pelos próprios protagonistas.

^{5.1} Drew conseguiu o financiamento da Time Inc. de um milhão de dólares, que permitiu assegurar em “Primary” o sincronismo por cabo entre câmara e gravador de som Perfectone. Pouco tempo depois adoptaram um engenhoso processo que envolveu relógios de quartzo Bulova e transmissores electrónicos “wireless”, que possibilitou o sincronismo revolucionário já sem cabo a ligar câmara e gravador. Logo em “Primary” tornaram mais leve e silenciosa a câmara Auricon de 16 mm, típica de reportagens televisivas, e colocaram-lhe um “viewfinder”, uma objectiva Zoom, um suporte para câmara à mão, e aumentaram a quantidade de película em bobine e a autonomia da câmara, tornando-a, como disse Albert Maysles, “servant to reality rather than a device used to manipulate it.” Este protótipo de sincronismo conduziu ao uso global de máquinas como a câmara Éclair NPR (evolução da Éclair KMT, utilizada em “Chronique”) e o gravador Nagra III.

E assim, com uma narração mínima (“Narration can be a killer!”, dizia Drew) apresentou-se as eleições primárias do Partido Democrata no Wisconsin, nas quais se opunham o político “old school” Hubert Humphrey e o jovem senador sensação John F. Kennedy, sem entrevistas ou outras formas de interpelação aos candidatos. O resultado foi um produto audiovisual pioneiro, com cenas nunca antes gravadas em filme, como os ainda hoje impactantes momentos (imagine-se à época) que antecedem na sessão de fotografias de Kennedy e a transmissão televisiva com Humphrey.



Figura 2
Fonte: KINO-DOC

Sobressai inevitavelmente no filme a figura de Kennedy, muito pelo trajecto político futuro, por toda a mitologia Camelot associada e pelo fatídico fim, mas é por de mais claro o impacto público que já na altura possuía, nas palavras de Norman Mailer, o “herói que a América precisava”. O pináculo cinematográfico desse magnetismo cumpre-se no extraordinário, e hoje famoso, plano “plongée” de Maysles que persegue J.F.K., num auditório sobrelotado, no meio do público, sem um olhar para a objectiva, até ao palco, quando a câmara se torna subjectiva, como se tratasse do olhar do futuro presidente perante a grande ovação.

“Primary” foi apenas transmitido nos E.U.A. em pequenas estações regionais, limitando o seu impacto. Para Pennebaker tal aconteceu muito por culpa de uma mentalidade de controlo que imperava nos senhores da televisão, para os quais a abordagem “mosca na parede” era um incómodo^{6].} Contudo, coincidindo com o eco positivo que o filme acabou por ter na Europa, Kennedy gostou de “Primary”, e consciente da importância do “medium” televisivo (através do qual derrotou Nixon em debate), e possivelmente também do “pathos” inerente à linguagem da Drew Associates, convidou-a a filmá-lo já na qualidade de presidente na Casa Branca. O resultado foram dois documentários transmitidos na ABC para milhões de norte-americanos. Um deles foi o histórico “Crisis: behind a Presidential Commitment” (1963), que capta em plena Sala Oval a administração Kennedy a lidar com um problema que lhe era caro, o segregacionismo.

O ciclo Kennedy da Drew Associates terminou pouco tempo depois, após o assassinato do mítico presidente, com a belíssima depuração dos princípios do cinema directo que é “Faces of November”, retrato do funeral de J.F.K., que a ABC recusou transmitir, feito de sons concretos e rostos (o silêncio que Léger refere na epígrafe deste texto).

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ nasce do convite que Edgar Morin endereçou a Jean Rouch de fazerem um documentário etnográfico em Paris, e não nas paragens africanas onde Rouch habitualmente filmava. A tribo em causa eram os parisienses. O ano, 1960. E o filme seria, como diz o título, uma crónica do Verão desse ano. Morin referiu-se a este projecto como um estudo sobre a Humanidade e sobre o “problema da verdade”. O que é ser verdadeiro? O que é ser autêntico? E o que é ser isso perante a câmara, essa máquina de revelação, como entendia Vertov. Como o sábio soviético, os autores franceses recusaram a escrita de um argumento, mas não a construção narrativa, que foi muito um trabalho de edição^{7].}

O filme segue uma espécie de inquérito máxima à classe trabalhadora, conduzido no início fundamentalmente pela jovem Marceline Loridan, cuja candura e amorismo à época^{8].} a afastam, e ajudam também a afastar o filme, do jornalismo de reportagem. Depois de questionada pela dupla de realizadores sobre como vive, Marceline e outra jovem fazem perguntas como a essencial “É feliz?”, que para ser avaliada hoje tem de se levar em conta a sombra que por aqueles tempos encobria França, por estar em guerra na Argélia – um assunto tabu e recorrentemente censurado que esta “crónica” mais adiante olha de frente dentro dos limites que permitiram a sua distribuição pelas salas de cinema.

Este “estudo sobre a verdade”, como também é caracterizado no filme, passa da rua para as casas dos entrevistados. E com a passagem do domínio público para o privado, a intimidade e a interpretação moral e política das vidas dos visados pelos próprios ganha expressão, até

^{6]} Para se legitimar plenamente no espaço televisivo, o método documental observacional teve de esperar por séries como “An American Family” (1973), de Craig Gilbert, que bem casou as inovações do Direct Cinema e a tradição narrativa da televisão, contribuindo para o nascimento da Reality TV.

^{7]} Morin referiu-se a “Chronique” como uma pesquisa. Ora essa pesquisa é nuclearmente desenvolvida na rodagem, estando na linha da máxima de Frederick Wiseman que ilustra a noção de projecto aberto, que os cinemas directo e verdade trouxeram para o documentário moderno: “The shooting of the film is the research. My response to that experience is what the final film is about.”

^{8]} Marceline estaria longe de imaginar a grande jornada pelo mundo do documentário que fez com o seu futuro companheiro Joris Ivens.

se chegar à discussão de temas latos como o problema da habitação, a guerra, o colonialismo ou o racismo. Entretanto – já depois de Morin assumir as perguntas e ouvir, de um camarada seu, que guarda a sua faceta mais autêntica para si próprio devido a constrangimentos sociais –, Marceline Loridan regressa à função de entrevistada numa cena com outro entrevistado, Jean-Pierre. E acontece aí perante Marceline, antes ocorrera com a italiana Mary Lou, o “momento privilegiado” de que falava Rouch, esse instante luminoso em que a verdade humana se revela. Quem o proporcionou foi Morin quando pergunta: “Queres dizer alguma coisa, Marceline?”. E esta responde falando amarguradamente da sua relação fracassada com Jean-Pierre, acrescentando: “Queria tanto que ele não vivesse a mesma juventude que eu...”. E a câmara desce, filmando os números tatuados no seu braço, reveladores da sua condição de sobrevivente do Holocausto. Mais tarde, Marceline caminha sozinha por Paris, evocando em “off” aquele horror e conversando com o pai morto, numa sequência de planos grandiosos de Brault, quem sabe inspirado por saber que este filme iria ter como destino o grande ecrã, ao contrário dos seus trabalhos no NFB (o mesmo acontecia com a Drew Associates, que também vivia da produção televisiva).



Figura 3
Fonte: KINO-DOC

Depois de um mosaico de cenas com diferentes protagonistas, tanto separados como reunidos pelos realizadores, que os vão interpelando (mais Morin que Rouch) ou não^{9.]}, “Chronique” conclui-se com o meta-cinema de duas discussões. A primeira numa sala de projecção sobre o próprio filme pelos seus participantes^{10.]}, em que os pontos de vista perante o estudo sobre a verdade que os envolveu geram controvérsias e, como habitualmente com a interpretação da própria verdade, as perspectivas são diversas. A segunda faz-se entre os realizadores, caminhando no interior do Musée de l’Homme (que melhor lugar para discutir a natureza humana?), concluindo que a problematização da autenticidade dos protagonistas do filme, alguns acusados de cabotinismo ou exibicionismo pelos seus pares, traduzia que “Chronique” tinha chegado a um nível de verdade que já não era quotidiana^{11.]}. E esse era um novo e grande problema, expresso por Morin antes dos créditos finais: “Nous sommes dans le bain.”, que podemos traduzir como “Estamos em apuros.”, isto é, o filme abria uma caixa de Pandora.

A influência de “Chronique” foi lata. Para a Nouvelle Vague, vaga paralela ao *Vérité*, que muito retratou pela ficção a capital francesa de câmara à mão (preferindo, porém, os 35 mm industriais aos 16). Em cineastas mais dados ao documentário como Chris Marker (“Le joli mai”, um interessante contraponto parisiense ao filme de Rouch e Morin^{12.]}). Em realizadores mais dados à ficção como Pier Paolo Pasolini (esse desbragado inquérito sobre a sexualidade que é “Comizi d’amore” (1964) é um marco). E em tantos pontos do planeta, do Japão à América Latina, muito pela energia política daqueles tempos, que fizeram do *Vérité* um fenómeno mundial. A própria indústria mudou, acompanhando as transformações tecnológicas que “Chronique”, tal qual “Primary”, tornou evidentes. Como os “magasins” de cerca de 10 minutos usados na sua rodagem, que davam uma enorme flexibilidade e foram o caminho aberto para uma miríade de futuros planos-sequência, em ficção e documentário, que tanto agradariam a André Bazin, que muito os defendeu na teoria da montagem interdita. Era a grande revolução da câmara portátil síncrona que podia filmar em qualquer lugar, sem necessidade de tripé. Bastava pôr-lhe a mão e seguir filmando. Rouch chamou-lhe “câmara-lápis”. Era também uma nova dimensão da câmara-esferográfica (“caméra-stylo”) de Alexandre Astruc, que já se referia ao desenvolvimento dos 16 mm no seu famoso artigo de 1948. Uma câmara com a qual se “escreveria” com uma liberdade e acessibilidade nunca vistas... novos estilismos e vanguardas.

^{9.]} O filme tem alguns momentos observacionais (não isentos de uma indisfarçável encenação aqui e ali) como a longa sequência, seguindo Angelo, um operário fabril da Renault, e que passa pelo seu local de trabalho, filmando vários outros operários. Também em “Primary” não se vêem os documentaristas a fazer directamente entrevistas, mas há uma sequência de “vox populi” no dia das eleições que sugere que estamos perante respostas a perguntas que ficaram fora da montagem. Ambas situações em que as duas escolas do novo documentário se confundem.

^{10.]} O filme dentro do filme, comentado por quem nele foi gravado, também ocorre noutro clássico de “handheld camera”, “Gimme Shelter” (1970), realizado por Albert Maysles com o seu irmão David e Charlotte Zwerin. Dessa feita a “mise en abyme” fez-se com membros dos Rolling Stones na mesa de montagem (uma faceta participativa num documentário genericamente observacional).

^{11.]} “O cinema não se refere à verdade. Ele instaura a sua própria verdade.”, dirá anos mais tarde Rouch ecoando a verdade fílmica de Vertov.

^{12.]} Tendo o director de fotografia Pierre Lhomme como co-autor, “Le joli mai” também vagueia por Paris, captando o “zeitgeist” mais optimista de 1962, pós-Guerra da Argélia. Mas é impossível vermos este Maio “joli” sem pensarmos na bomba política e social de outro Maio parisiense que estava à distância de apenas 6 anos. O contraponto com “Chronique” é também formal. Apesar de ter traços de *Vérité* (Chris Marker usou o trocadilho “ciné, ma vérité” para classificar de forma diferenciada o seu cinema), “Le joli mai” também recorre à voz off (elemento markeriano típico), Lhomme usa furtivamente a teleobjectiva em planos observacionais e utiliza-se com grande estilo o efeito “timelapse”, antes da sua vulgarização.

2.ª Sessão (12/1)

POLICE é um episódio que pertence a “The Candid Eye”, série documental televisiva, produto da lendária Unit B do canadiano National Film Board / Office National du Film. Fundado pelo papa do documentário John Grierson, o NFB foi berço desde meados dos anos 1950 de novas práticas da expressão audiovisual (do sincronismo de câmara à mão à animação experimental, passando pelo movimento imersivo na imagem fotográfica), que moldaram o futuro da criação documental, mas também do cinema ficcional^{13.].} Os responsáveis por essa espécie de reforma luterana da arte do documentário, em plena Igreja griersoniana, foram Wolf Koenig, Colin Low, Roman Kroitor, William Greaves, Claude Jutra, Gilles Groulx, Michel Brault, Pierre Perrault (os dois últimos, autores do filme seguinte desta sessão) ou o realizador de “Police”, Terence Macartney-Filgate^{14.].}

Exibido em 1958, “Police” capta a sempre rica actividade policial, anunciando no tema e na forma posteriores obras documentais marcantes, que passaram na televisão estadunidense nas décadas seguintes: “Law and Order” (1969), de Frederick Wiseman, “The Police Tapes” (1977), de Alan e Susan Raymond (que inspirou “Hill Street Blues”) e “Cops” (1989), do “godfather of reality TV”, John Langley. Ainda que este trabalho de Macartney-Filgate tenha ainda um certo polimento clássico, que o afasta da abordagem mais crua e observacional dessas outras obras policiais. São marcas nesse sentido os veículos da entrevista e da narração em “off” de tom pedagógico (ao estilo de Grierson), e ainda a abundante presença de temas musicais jazzísticos, que ainda que “simpáticos” são dispensáveis, remetendo para a noção da “música de embalar” em documentário, como acusava Jean Rouch^{15.].}

A frescura deste retrato das rotinas da polícia de Toronto está em registos de imagem e som de um homem-câmara, com o qual Vertov, que viveu no tempo em que a câmara dificilmente era operada fora do tripé, apenas poderia imaginar. São eles a mobilidade da máquina de filmar, as suas perspectivas inconventionais (inesquecível o plano de tiros frontais), a câmara oculta (recorrente em episódios de “The Candid Eye”), as cenas inusitadas (a recriação de um crime através de uma maquete ou as detenções nas ruas) e ainda a conversão do carro de patrulha num dispositivo de cinema^{16.].}

^{13.]} Que o diga Kubrick que para “2001: a Space Odyssey”, ao ver o documentário “Universe” (1960), de Colin Low e Roman Kroitor, levou noções de animação realista (outra especialidade do NFB, não fosse a casa de Norman McClaren) e a voz de HAL.

^{14.]} Macartney-Filgate que além de ter posteriormente passado pela Drew Associates, trabalhou também com Shirley Clarke em “Robert Frost: a Lover’s Quarrel with the World” (1963), mais um exemplo das ligações entre diferentes cineastas da revolução cinema directo / verdade de diferentes quadrantes (Macartney-Filgate, além de vir do NFB, era originário de Inglaterra).

^{15.]} Sempre um bom antídoto teórico para a, ainda hoje, recorrente música acessória em documentário, quando a sua função não é outra além da prevenção do suposto tédio que o espectador possa sentir sem ela. Uma espécie de “medo da morte” do documentarista, que junta à banda-som notas da sua flauta domesticadora. Dizia Rouch a esse respeito, que deixou de utilizar música de acompanhamento, quando ouviu um chefe de caçadores de hipopótamos do Níger criticá-lo por ter adicionado música a uma cena de caça a esses animais.

^{16.]} Tal como as obras documentais “The Thin Blue Line” (1966), de William Friedkin, e “Eyes” (1971), de Stan Brakhage.



Figura 4
Fonte: KINO-DOC

POUR LA SUITE DU MONDE é obra da câmara de Michel Brault. Móvel, firme e próxima dos homens (com grande-angular, a “objectiva de contacto”, como dizia Rouch). E da experimentação narrativa de Pierre Perrault, além de cineasta, escritor, radialista, caçador e, com Allan King, a maior figura do documentário canadiano do seu tempo.

É uma produção do NFB que sai em 1963, em plena Révolution Tranquille, quando no Quebeque, do qual eram originários os autores do filme, se confronta o esmagamento da comunidade francófona pela anglófona e se impõe o nacionalismo nesta província. O seu título, “Pela Continuação do Mundo” em tradução para português, revela uma resposta de resistência perante a ideia de extinção. Que logo aqui associamos à cultura quebequense que este documentário exhibe: os humildes representantes da comunidade (em grande maioria na região, mas sem a riqueza e o poder da minoria anglófona), o seu francês “québécois”, os seus hábitos, credences e misticismos. É preciso dizer que nesse resgate, próprio do cinema etnográfico, há uma atitude indisfarçavelmente política. Como noutros filmes da época de cineastas do Quebeque, reage-se perante a dominação anglófona naquela província, genericamente em todo o Canadá e também em específico no NFB, cuja cúpula apenas falava inglês e impunha uma visão de paz social no país.

Neste enquadramento ético e político, o intuito de Perrault foi o de registrar – com Brault e Marcel Carrière, responsável pelo impecável som – o seu “povo dominado, e de encontrar uma identidade colectiva perdida, reprimida.”, como dele referiu Gilles Deleuze em “L’image-

temps”. Nas palavras do próprio Perrault, “Eu andava em busca de um povo interpretado pelos mistérios e regido pelos profetas, como no tempo das sagas.” A sua procura era assim também de uma mitologia, produtora de uma espiritualidade que se escutava no discurso em dialecto das gentes do Quebec (como o que se diz no filme sobre as almas ou da lua como alimento da Terra).

Para cumprir essa demanda, Perrault propôs a pescadores da ilha fluvial Île-aux-Coudres^{17]} irem à pesca da beluga (baleia-branca), utilizando uma armadilha ancestral, que consistia na captura deste cetáceo através de estacas, que o encurralavam durante a maré baixa. Ao ressuscitar essa velha técnica, que não se via por aquelas bandas desde 1924, este projecto documental filia-se na tradição do Robert Flaherty de “Nanook of the North” (1922), “Moana” (1926) e “Man of Aran” (1934), em que se recriaram práticas antigas de comunidades, para resgatar em película para memória futura essas mesmas práticas já extintas. O móbil narrativo, que é a ressurreição da pesca da beluga, accionado pelo documentarista insere esta obra também nos códigos participativos do *Vérité*, como nos é evidenciado logo num entretítulo inicial. A singularidade é perceber que o filme que se lhe segue desenvolve-se numa abordagem observacional de cinema directo, fazendo de “Pour la suite du monde” um híbrido das duas escolas abordadas nestas linhas.



Figura 5
Fonte: KINO-DOC

^{17]} “Pour la suite du monde” é o primeiro de uma trilogia de Perrault sobre Île-aux-Coudres. Os documentários seguintes foram “Le règne du jour” (1967) e “Les voitures d’eau” (1968).

À laia de outro Perrault, Charles, o grande inventor de contos de fadas do século XVII, a história do filme pode traduzir uma moralidade. O regresso à pesca da beluga com o motivo da memória perpetuada não serviu o antigo destino do animal capturado. Em vez de morto, seguiu vivo para um aquário em Nova Iorque. Donde se extrai a seguinte conclusão, que rimamos como num epílogo moral de Charles Perrault. Com os tempos perdem-se preciosas tradições, mas também ganham-se novas e boas noções. E de alimento, a beluga pôde passar a símbolo de uma comunidade que resiste mas também evolui.

3.ª Sessão (19/1)

PORTRAIT OF JASON foi rodado em 1966 durante 12 horas numa noite na “penthouse” da realizadora Shirley Clarke, no Chelsea Hotel, lugar de tantas outras noites bravas lendárias. Clarke, eminente figura do cinema independente nova-iorquino, fora influenciada pelo cinema coreografado de Maya Deren (presente na última sessão deste programa) e já no final dos anos 50 havia colaborado com cineastas da futura Drew Associates em documentários observacionais^{18.1}. Contudo, em “Portrait of Jason” a realizadora seguiu a via *Vérité*, que acabou por escalar, como trataremos, para uma abordagem participativa agressiva^{19.1}.

Jason Holliday, um aspirante a artista de cabaré, fora apresentado pelo actor Carl Lee a Clarke. Companheiro à época da realizadora, Lee esteve com ela atrás da câmara que filmou este retrato, tendo uma função absolutamente determinante no desenvolvimento discursivo e emocional de Jason no filme, que se desenrola num quase solilóquio do seu protagonista, com pontuais perguntas e comentários, sempre fora de campo, da pequena equipa de cinema que se instalara no Chelsea Hotel, e de Richard, um amigo de Jason. Shirley Clarke optou por incluir no seu “cut” também as comunicações técnicas entre a equipa e o que seriam os diálogos “off the record” com Jason, traduzindo o próprio processo cinematográfico, num gesto que ecoa Godard e outros cineastas da época dados ao meta-cinema.

As gravações de Jason em película de 16 mm e na fita magnética de um gravador Nagra são um espelho brilhante das suas facetas de homem negro, homossexual, gigolô, prostituto ocasional e artista inconcretizado. Eloquente, empático e dono de uma gargalhada contagiante, Jason conquista-nos enquanto discorre sobre si e a sua vida com a capacidade de um grande “performer”. Também cativa-nos pela sua condição de refractário num mundo que lhe é, sobre vários prismas, adverso, e com o qual negoceia inteligentemente seguindo o seu lema: “Descobre o que precisas para aguentar o dia, prepara-te para o conseguir, e não chateies ninguém.”

^{18.1} Com Richard Leacock, D.A. Pennebaker em “Brussels Loops”, de 1957 (com registos do quotidiano dos E.U.A.; apresentado na Expo de Bruxelas de 1958), e outra vez com Pennebaker, mas também com Albert Maysles, em “Opening in Moscow”, de 1959 (em que se filmaram espectadores de uma exposição na capital da U.R.S.S. sobre o “american way”).

^{19.1} Uma característica presente, ao longo da década de 60, em filmes nomeadamente políticos de carácter confrontacional.



Figura 6
Fonte: KINO-DOC

Neste “one man show” escutamos as histórias de Jason sobre a sua actividade como empregado doméstico, que reflectem os preconceitos de classe e obviamente raciais de um país no qual o fim da segregação ainda estava por cumprir^{20.1}. Diz um Jason irónico e sem grandes mágoas, que os patrões brancos viam-no como “um burro, um miúdo de cor estúpido” e o usavam “como um brinquedo”. Também evoca a sua conturbada infância, durante a qual se prostituiu logo aos 12 anos, e que foi marcada por um pai austero e uma mãe “impecável”, segundo Jason, perante a qual “os brancos tinham orgulho (...) porque sabia qual era o seu lugar” (outra vez o racismo). Ouvimos ainda descrições de Jason, algumas profundamente gráficas, dos seus engates e relações (entre a caricatura, o exotismo e a violência), e pormenores da sua vivência “queer” numa sociedade norte-americana pré-Stonewall, que o levou à prisão de Rikers Island. E assistimos a representações fogosas e impressionantes de Jason, que se revela um mestre de muitas máscaras, como as encarnações que faz de Mae West e Carmen Jones, suas divas diletas. Levanta-se, então, uma pergunta. Por que não consegue aquele homem talentoso, mesmo com apoio financeiro, concretizar o seu obsessivo número de cabaré, constantemente adiado?

^{20.1} Nos Estados Unidos, as leis dos direitos civis são de 1964, mas o direito ao voto apenas se fixa em 1967, um ano depois da rodagem deste filme.

Carl Lee, que conhecia bem Jason, explora essa questão e outras fragilidades do protagonista deste filme, provocando-o com acusações de estar à defesa, a representar, a mentir. E com uma agressividade galopante, enquanto Jason percorre num barco ébrio o rio das confissões “in vino veritas”, Lee atinge o seu amigo que tanto massacra, ao ponto de catalisar um suposto “momento privilegiado” (ao qual nos referimos a propósito de “Chronique d’un été”). Esse instante, como entendia Jean Rouch, em que a emoção humana revela o indivíduo, acontece no final de “Portrait of Jason”, quando já se escutam as buzinas dos carros da manhã, e as lágrimas catárticas soltam-se no rosto de um Jason bêbado e drogado.

Fica, contudo, aberta uma questão que é fundamental no *Cinéma Vérité* desde “Chronique”. Estaremos a ver o verdadeiro protagonista já sem “persona”? Ou será que o jogo de máscaras de Jason se perpetua nas suas lágrimas? Esta pergunta é reforçada, quando a meio do filme Lee pede a Jason que viva uma situação perante a câmara que o faça chorar, ao que Jason responde: “Sim, tenho que chorar.”

Carl Lee é assim o “deus ex-machina” de “Portrait of Jason”, que pela riqueza do discurso do seu exuberante protagonista, sem rédeas, trágico e divertido, cru e objectivo, constitui uma autêntica dramaturgia. Uma “literatura” improvisada, como aquela que Jack Kerouac relacionou com o sax de Charlie Parker. Jason Holliday, não conseguindo ser artista de palco como Parker, transformou este filme no seu palco, em cima do qual fez um longo solo jazzístico sobre a sua vida invulgar e fascinante.

NOITE DE NATAL EM ST. PAULI é uma obra-prima do cinema observacional. Foi realizada por Klaus Wildenhahn, um documentarista conhecido por poucos, que desenvolveu a grande maioria da sua obra na televisão pública regional alemã NDR.

Em meados dos anos 1960, Wildenhahn entrevistou Leacock, Pennebaker e Albert Maysles, e foi profundamente inspirado por estes, conjugando essa influência com outra, a do documentarismo polaco tutelado por Jerzy Bossak e pela intitulada Escola de Karabasz^{21]}. Fez filmes em que deu a voz a operários, camponeses e figuras da música (Jimmy Smith, John Cage) e da dança contemporânea (Merce Cunningham e Pina Bausch), repercutindo as suas convicções de um cinema que desencadeasse, como referiu, “um campo energético” entre filmados, filmadores e espectadores, estando estes últimos libertos, sem qualquer mediação, para por eles próprios julgarem os primeiros e os segundos.

No segundo documentário desta sessão assiste-se a outra revelação humana pelo álcool filmada numa só noite de Dezembro, mas ninguém está sozinho perante a câmara como Jason Holliday, ainda que a solidão se sinta em muitos rostos. Foi rodado junto às docas da cidade de Hamburgo em St. Pauli. Um bairro emblemático, que foi poiso dos Beatles em início de carreira (e depois dos Monks), conhecido pelo seu clube de futebol sem fins lucrativos e de ideais anarquistas, pelas suas ruas com bares, muitos deles de alterne, percorridas por marinheiros, camionistas, boémios, prostitutas, proxenetas e outros marginais, que compõem ainda hoje uma atmosfera que traz reminiscências do velho Cais do Sodré lisboeta.

^{21]} Kazimierz Karabasz foi um grande doutrinador e praticante do cinema directo (logo em 1960, com “Muzykanci” (“Músicos”)). Bossak, com Leacock, foi homenageado por Wildenhahn no seu documentário “Ein Film für Bossak und Leacock” (1984).



Figura 7
Fonte: KINO-DOC

Foi num bar de St. Pauli – como o Café Lehmitz do mítico foto-livro com o mesmo nome de Anders Petersen –, que durante 10 horas uma pequena equipa da NDR, de apenas uma câmara e três pessoas, captou dignamente uma fauna de homens e mulheres que, ou não tinham família, ou não a quiseram ter naquela noite de consoada de 1967. Gente que a essa ausência ou negação respondeu na sua maioria com uma apoteótica bebedeira. Outra motivação para tal resposta, que podemos intuir na fala de um cliente do bar, pode relacionar-se com o fantasma do nazismo, ainda bem presente naquele tempo: “Passam o Natal bêbados (...) para talvez esquecerem algumas das coisas que lhes foram ensinadas.” Nesse ambiente, também caracterizado por uma sofreguidão por afectos, vão-se impondo uma certa melancolia e uma tristeza por vezes desesperada, que parecem ressoar em certos temas da “jukebox”, apesar dos sorrisos, gargalhadas e alegre vozearia, que aumentam à medida que os copos se vão virando. Daqui a máquina do cinema extrai uma amostra rica do ser humano na sua sensibilidade, companheirismo, mas também incomunicabilidade e brutalidade.

Talvez porque Wildenhahn defendia que o cineasta do cinema directo deve filmar nunca “em segredo, mas abertamente^{22.1}. Não se esconde num canto com a câmara. Antes apresenta-se ao outro jogador, o indivíduo que se filma, e este sabe que o jogo se iniciou.”, a câmara de 16 mm deste filme, que o talentoso operador Hans-Joachim Theuerkauf tinha nas mãos, parece observar a rica paisagem antropológica daquele antro exíguo de álcool e nicotina, sempre de uma “posição privilegiada”^{23.1}. Uma câmara-mosca que parece ter-se tornado invisível, tal é o espectáculo humano que se apresenta aos nossos olhos, como na cena da prostituta, cujo marido está na prisão, aliciada por um cliente do bar que a conduz até a um homem persa, ou nas inconfidências de outro cliente que fala sobre jogo de azar após a saída de cena da polícia, cuja presença também já fora marcada por uma completa ausência de incómodo perante a câmara.

Quando o bar está prestes a encerrar e o filme com ele, a mulher que ali manda, a sóbria Elle, corre com o que restava dos convivas daquela longa comunhão dionisiaca. E ela, que se fazia dura, diz ternamente ao seu companheiro, já bastante bêbado há muito tempo: “Bela noite que foi!”^{24.1}. E estas são as últimas palavras de “Noite de Natal em St. Pauli”, que tão bem caracterizam esta obra pela beleza da fragilidade humana que lhe é inerente. Então, com um parálítico de Elle, conclui-se o filme. E, frase repetida ao longo deste, “a vida continua”, já fora da película que a soube tão bem conter.

Este documentário saiu em 1968, ano em que o fotógrafo Anders Pe

4.ª Sessão (26/1)

PLACE DES CORDELIERS À LYON é um admirável registo observacional de 44 segundos na filmografia de Louis Lumière, que capta “la vie sur le vif”, o mesmo que dizer “a vida em movimento”. Também exibida na primeira sessão comercial do cinematógrafo^{25.1}, como o famoso filme seguinte desta sessão – que é dedicada a documentários que prenunciam as revoluções *Direct Cinema* e *Vérité* –, esta vista em 35 mm de um bairro central da cidade dos Lumière, com um ou outro olhar para a câmara, dá-nos um retrato, sem encenação, da vida urbana quotidiana, ainda a cavalo, mas já agitada, no final do século XIX.

LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON foi fixado como o início da História do Cinema. Das suas quatro versões, esta que apresentamos acredita-se ser a única gravada em 1895, e

^{22.1} O próprio autor deste documentário aparece perante a câmara (Wildenhahn conciliava realização e captação de som, como Frederick Wiseman). É ele a quem se dirige o homem que diz: “Não vos posso pedir que não ponham na televisão.”

^{23.1} Expressão utilizada por Harun Farocki, que admirava Wildenhahn, para se referir à posição que este procurava para colocar a câmara, de forma a captar os acontecimentos.

^{24.1} Como no filme de Shirley Clarke desta sessão, que acaba com Jason dizendo, “Oh, isto foi lindo. Estou feliz com tudo isto.”, também “Noite de Natal em St. Pauli” é uma maratona que termina com uma declaração de felicidade de quem tem a câmara apontada.

^{25.1} Ainda que desenvolvido para se fixar num tripé, o cinematógrafo (máquina híbrida de filmar, revelar e projectar) permitia que o seu operador o transportasse para todo o lado. Grande parte do seu sucesso, para além da qualidade da captação e projecção, advinha da sua portabilidade e corpo compacto.

Numa filmagem em 1908 de um voo em França de Wilbur Wright, já é perceptível que o operador de câmara filma à mão com o cinematógrafo, apesar dos seus 7,3 kg. Outro bom exemplo que liga a invenção dos Lumière ao nosso objecto de estudo.

aquela que fora apresentada a 28 de dezembro desse ano, dando início ao primeiro “programme” Lumière, ocorrido no Grand Café de Paris. Aqui, o cinematógrafo, esse revolucionário engenho aperfeiçoado de observação, como fora o telescópio de Galileu, tem de frente de si uma massa humana avisada. Ao contrário de “Cordeliers”, o comportamento humano filmado está condicionado. Percebe-se que os operários se esforçam por não olhar para a objectiva, apesar de uma ou outra mirada para esta, quase todas furtivas. Como acontece com um homem que transporta uma bicicleta e outro que abana um lenço, que revelam até um certo exibicionismo. Foram os primeiros cabotinos da sétima arte.

A natureza do cinema é assim desde o seu início um acto de encenação, uma característica ampliada pela “féerie” posterior de Georges Méliès, que contribuiu para a câmara de cinema deixar as ruas, e rumar a seu tempo para o monumental mundo de fantasia e estrelas, ainda por inventar, que será Hollywood^{26.1}. Ora, mais de 60 anos depois, Leacock e os seus compinchas devolverão a câmara às ruas com o cinema directo, já com som e sem tripé. E o questionamento sobre o efeito da presença da câmara perante a conduta humana, levantado por Rouch em “Chronique”, é algo que nos faz viajar no tempo até “La sortie de l’usine Lumière à Lyon”. Uma vez que desde sempre, os seres humanos captados pelo cinema documental, ao contrário dos astros que Galileu observara, exercem a sua consciência e emoção, e logo reagem. Tal como Flaherty mais tarde entre os esquimós, Louis Lumière já fizera essa constatação fenomenológica, o que o levou a encenar os operários da fábrica da sua família para fornecer um retrato mais realista perante a sua câmara, que tão pouco podia ser uma mosca.

SAÍDA DO PESSOAL OPERÁRIO DA FÁBRICA CONFIANÇA marca o início do cinema português e é a réplica de Aurélio da Paz dos Reis de “La sortie de l’usine Lumière à Lyon”. Contrariamente a este, o pessoal operário (composto por mulheres) que trabalhava na fábrica Confiança, localizada no n.º 181 da portuense Rua de Santa Catarina, não está aparentemente a representar e não foi captado frontalmente. Paz dos Reis pretendeu gravar o movimento na estrada e possivelmente a espontaneidade dos trabalhadores.



Figura 8
Fonte: KINO-DOC

^{26.1} Ainda assim os Lumière recusaram vender o cinematógrafo a Méliès, que fora um dos seus espectadores precoces. Ao que consta, essa recusa aconteceu por desejarem preservar o carácter científico da sua invenção pioneira, não a entregando a um ilusionista que a queria levar para o “vaudeville”.

Como em “Place des Cordeliers à Lyon”, a vida das ruas irrompe na película que rolou no “kinematografo portuguez”^{27.]}. Porém, “Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança” torna evidente o que já se vira tenuemente no primeiro filme desta sessão: o olhar questionador perante a filmagem, certamente sem a consciência da mesma (a câmara passaria por fotográfica), que é registada sem a atitude participativa de quem filma. São evidências disso os dois homens na imagem que observam Paz dos Reis. Um, desde o início que pára junto à saída da fábrica, e que fica perto de um poste de um candeeiro de rua. Outro, também logo a arrancar o filme, que passa de cartola, conduzindo uma charrete, e que olha para as operárias (um olhar para o seu presente) e depois para a câmara (já um olhar para o futuro; para nós, espectadores).

CINEMA-VERDADE N.º 1: CRIANÇAS ESFOMEADAS / OBJECTOS VALIOSOS DA IGREJA é um excerto com os dois segmentos iniciais do primeiro episódio de “Kino-Pravda”, título que junta as palavras “cinema” e “verdade”, e foi uma série de actualidades que existiu entre 1922 e 1925, e que é a concretização de um projecto vertoviano de jornal de ecrã. Em vez de um conceito que fazia a apologia de um cinema que fosse a verdade, a designação era uma homenagem ao jornal propagandístico Pravda (“verdade” em russo), fundado por Lenine. *Cinéma Vérité* é por sua vez um tributo a “Kino-Pravda” por Edgar Morin. Como esclarecido depois pelo comparsa deste, Jean Rouch, Kino-Pravda não era o cinema da verdade, mas, sim, a verdade do cinema. Na definição de Kino-Glaz (“cinema-olho”), o grande conceito cinematográfico de Dziga Vertov, escrito em 1924 (ano do filme com o mesmo nome), lê-se “Eu sou o cinema-olho. Eu crio um homem mais perfeito que Adão. Crio milhares de pessoas diferentes a partir de esboços e de esquemas previamente concebidos. O cinema-olho é entendido como ‘aquilo que o olho não vê!’.” Além daquilo que também reflecte um programa político (esse “homem mais perfeito que Adão” era o novo homem soviético), esta é a afirmação de um cinema (um olho mecânico) que revela o mundo, de uma forma que não está acessível ao olho humano, através do mecanismo cinematográfico (da câmara à mesa de montagem). E esta é a sua verdade. Uma verdade que não é objectiva, mas mecanicamente subjectiva.

Com a distância de alguns anos do arrojo construtivista de “O Homem da Câmara de Filmar” (1929) – detonação das palavras, argumento e teatro, que compunham o edifício que era o cinema clássico –, o Vertov de 1922 mantinha a ligação ao “agitprop”^{28.]} e iniciava a série propagandística “Kino-Pravda” com uma reportagem sobre o flagelo da fome, que grassava na Rússia naquela altura. Estima-se que cerca de 5 milhões de pessoas morreram com este triste fenómeno, incluindo muitos menores de idade, que são aqui o foco. Depois de imagens brutais de crianças esqueléticas que fazem lembrar o Holocausto, passa o segundo segmento deste boletim informativo sobre objectos valiosos da Igreja Ortodoxa confiscados em Moscovo, que Vertov coloca em confronto dialéctico com as anteriores crianças, num cartão em que se pode ler “Cada pérola salva uma criança”, curiosamente num gesto tão ao jeito de Eisenstein, e que não conseguimos observar num Vertov posterior.

^{27.]} Como Paz dos Reis designava o seu cinematógrafo

^{28.]} Nome do programa de “agitação e propaganda” que espalhava, pelo vasto território da União Soviética, a doutrina bolchevique, no qual Vertov participou activamente, viajando nos “agit-comboios” de 1917, ano da revolução, até 1923.

Arthur Elton, co-autor de “Housing Problems”, no anterior “Workers and Jobs”, também de 1935, já havia utilizado de forma pioneira o som directo em entrevistas “on location”, mas de forma menos expansiva e reveladora do seu potencial.

HOUSING PROBLEMS é reconhecida como uma obra da autoria de Arthur Elton e Edgar Anstey à qual associamos Ruby Grierson, a assistente e entrevistadora não creditada, pelo papel fundamental na originalidade deste filme, que fez escola nomeadamente na televisão a partir do pós-guerra e que anuncia já o método e a ética *Vérité*.

Ruby era irmã de John Grierson, o respeitado “teólogo” do documentário das “grandes causas”. No reverso do seu irmão, Ruby deixou uma curta mas luminosa obra, cujo intuito essencial era “getting close to people”, como referiu Leacock, que trabalhou com ela. E é o que ela faz em “Housing Problems” perante o lumpemproletariado, que viera em êxodo dos campos para a cidade e que vivia nos “slums” (bairros degradados) da East London, dizendo-lhes: “The camera is yours... Now tell the bastards exactly what it’s like to live in the slums.” O que se seguiu foi uma torrente discursiva, em som directo, de várias “talking heads” sobre a degradação humana nas casas sem condições em que viviam, também habitadas por ratazanas e insectos, sem água canalizada e na iminência da derrocada. Desenvolvia-se assim pela voz de uma mulher, que não se ouve no filme, um conceito fundamental para o documentário, a entrevista.

“Housing Problems” é precursor na forma como entra na casa das pessoas e lhes dá voz para falarem dos seus problemas, directamente para a câmara, isto é, para nós, espectadores²⁹.]. Para tal ultrapassaram-se todas as dificuldades para o conseguir, principalmente o transporte do equipamento de registo sincronizado de som directo, que, mais do que não ser portátil, tinha um peso extremamente grande e, por isso, era uma excentricidade sair dos estúdios. Esse esforço foi obviamente também político. E a sua viabilidade tecnológica era recente.

Tinham-se passado 8 anos desde “The Jazz Singer” (1927), de Alan Crosland, o “talkie” que estabelece os “talkies” em Hollywood. Na década seguinte, a utilização de som vai evoluindo no terreno do documentário, aproximando-o fulgurantemente da realidade. Por essa altura, John Grierson, que liderava o que ficou depois conhecido como “British Documentary Film Movement”, produz diversos filmes documentais marcados pelo uso do que classificou como “voz de Deus”, aquilo que mais tarde se veio a chamar “voice over” (“voz off” em Portugal). Grierson, um antigo pregador, via nessa voz onisciente e omnipresente, como a de um narrador num típico romance do século XIX, a possibilidade de conduzir as plateias para uma iluminação moral e política³⁰.]. E será a esta voz, já processada pela televisão, que a infantilizou e a tornou ainda mais paternalista, que o *Direct Cinema* e o *Vérité* reagem.

²⁹.] Arthur Elton, co-autor de “Housing Problems”, no anterior “Workers and Jobs”, também de 1935, já havia utilizado de forma pioneira o som directo em entrevistas “on location”, mas de forma menos expansiva e reveladora do seu potencial.

³⁰.] Muitos acusaram mais tarde John Grierson de promover um documentário de propaganda, inevitavelmente redutor. Contudo, nunca poderemos desligar a dimensão propagandística e didáctica de Grierson do contexto histórico da ascensão meteórica do fascismo, que tanto o preocupava, e da realidade social da época. Outro aspecto importante é perceber a sofisticação de certos documentários produzidos e dirigidos por Grierson (que era um produtor actuante, quando não liderante, no processo criativo), como é o caso exemplar de “Night Mail” (1936), de Basil Wright e Harry Watt (no qual Grierson não aparece creditado), que é uma notável obra modernista em vários sentidos.



Figura 9
Fonte: KINO-DOC

MEMPHIS BELLE, que deve o nome a um bombardeiro designado no feminino, como era frequente na força aérea americana, é aqui apresentado, como os dois títulos seguintes desta sessão, numa breve montagem por mim assegurada, que pretende ilustrar imagens registadas pelas câmaras portáteis e muitas vezes voadoras utilizadas na 2.^a Guerra Mundial.

William Wyler, grande figura de Hollywood, realizou no ano de 1944, com um Technicolor de 16 mm, “The Memphis Belle” e “The Fighting Lady”, ambos sobre o conflito armado travado nos céus. Nesta edição que exibimos utilizei brutos do primeiro filme, contidos em 35 bobinas tornadas públicas pelos U.S. National Archives.

O blues à harmónica que coloquei é de Sonny Boy Williamson II, e chama-se “Bye Bye Bird”, fazendo deste trabalho um videoclipe com “found footage”.

BERLIM '45 é composto por planos observacionais de um conjunto de filmagens em Kodachrome dirigidas pelo major George Stevens, que aparece aqui conduzindo um jeep junto às portas de Brandemburgo. Como Wyler, mas também John Ford, Frank Capra, John Huston e outros, Stevens foi um realizador que utilizou no esforço de guerra as suas valências de Hollywood.

O restauro, recorrendo a inteligência artificial, a sonoplastia e a conversão para 4K são da responsabilidade da Chronos Media. A sequência abre com um plano-sequência filmado a partir de um avião, que sobrevoa a devastada capital alemã logo após o do ocaso da guerra. Seguem-se gravações captadas com a câmara ao ombro de soldados norte-americanos nas ruas da cidade, como um curioso e simbólico “tilt” à Coluna da Vitória.

Acrescente-se que na Alemanha do Terceiro Reich, o equipamento que permitirá o cinema directo e o *Cinéma Vérité* teve ali um desenvolvimento profícuo, não só pelas inovações trazidas pelas câmaras portáteis da Arri, mas também pela invenção germânica, no terreno do áudio, do gravador de fita magnética^{31.].}

ATROCIDADES NAZIS tem imagens de um horror insuportável. Ao contrário do pacto moral de Claude Lanzmann, que rejeitava o arquivo imagético do Holocausto, entendendo que nenhuma imagem poderia traduzir tal brutalidade, aqui mostram-se registos desse processo de aniquilamento industrial, a grande maioria representativos de violência extrema sobre a vida humana. Sobre os corpos das vítimas, que tanto nos impressionam. Para que nunca esqueçamos. Para que nunca se apague, como a tatuagem no braço de Marceline Lorian, que “Chronique” guardou para sempre. Marceline foi como as pobres crianças que neste filme mostram para a câmara os números inscritos pelos nazis nos seus braços. Como diria Georges Didi-Huberman são “imagens apesar de tudo”, que documentam uma realidade inquestionável. Uma realidade que aqui olhamos de frente, como forma de resistência cívica, em imagens gravadas em celulóide que nos agridem profundamente – e não são só os corpos estropiados, o que dizer das duas cruzes crísticas que observamos, colocadas pelos nazis naquele contexto de práticas abomináveis?

Editei as filmagens dirigidas pelo documentarista Roman Karmen, aquando da chegada dos soviéticos aos campos de extermínio. Estas imagens de câmaras portáteis foram apresentadas como prova do maior dos crimes em 1946 nos Julgamentos de Nuremberga, numa edição de Elizaveta Svilova, a montadora e mulher de Vertov, e realizadora de “Auschwitz” (1945), primeiro documentário sobre o tema. Para essa ocasião foi-lhe adicionado um comentário em “off” e o título “Documentos Cinematográficos sobre as Atrocidades dos Invasores Nazis”.

No final desta nossa versão das imagens captadas por Karmen e sua equipa, à palavra “fim” em cirílico, “конец”, juntei um ponto de interrogação. É a pergunta que o nosso presente merece.

DIVINE HORSEMEN é uma reinterpretação minha de um projecto filmado no Haiti entre 1947 e 1954^{32.].} por Maya Deren, e lançado “post mortem” apenas em 1977, 16 anos depois do seu falecimento, com o título “Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti”. Foram responsáveis pela edição desse filme, o viúvo de Deren, o músico Teiji Ito, e a esposa posterior deste, Cherele Winett Ito, que seguiram uma abordagem muito longe da linguagem da “madrinha” do cinema experimental americano que foi Deren, apesar de esta ter o propósito de concretizar um filme etnográfico. Ainda assim, acredito, que pelas vias da etnografia e do documentário Maya Deren não trairia a sua afirmação de que “a verdade importante é aquela que é poética”.

^{31.]} A Arriflex, lançada em 1937, foi a primeira câmara com visor “reflex”. Com ela o operador passava a ver no visor a mesma imagem que seria gravada negativa na película. Mais tarde foi adaptada para filmar debaixo de água, tendo sido bastante explorada pelo documentarista Hans Hass.

^{32.]} E não entre 1947 e 1951, como referido introdutoriamente em “Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti” num entretítulo que corrigimos na versão do filme que apresentamos neste programa.

A rodagem no Caribe desta mulher de origem ucraniana foi uma empreitada extraordinária. Participou ela própria nas danças e possessões e filmou 6 horas de brutos com uma Bolex de 16 mm, registando ainda áudio “on location” com um gravador ligado inventivamente à bateria de um automóvel por fio, uma tecnologia recente que Deren conseguira adquirir com os fundos de uma bolsa da Fundação Guggenheim.

Antes de Rouch queimar em película os possuídos do impactante "Les maîtres fous" (1955), Deren filmara assim os rituais de vudu e os seus dançantes, inspirada pelo estudo da dança haitiana da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham e pelo trabalho etnográfico de campo em Bali de Margaret Mead e Gregory Bateson, que também se traduziu mais tarde no filme destes "Trance and Dance in Bali" (1952), obra prógona de antropologia visual.



Figura 10
Fonte: KINO-DOC

Na versão que aqui exibimos deixei de fora vários planos e sequenciei os restantes numa nova ordem. Dispensei a voz off colocada pelo casal Ito, que citava passagens do livro que Deren também fez sobre o vudu. Na banda-som, com o propósito de ressurtir os corpos e os seus movimentos, coloquei apenas música, a espaços misturada, que inclui percussões e cantares tradicionais haitianos, estes últimos gravados por Deren, um tema de John Zorn, inspirado pela experiência daquela com os divinos homens-cavalo, e ainda uma longa composição, dita xamânica, de Teiji Ito, que também ganhou afinidade pelo Haiti, onde veio a morrer em 1982.

EMERGENCY WARD é um filme pioneiro registado por Fons Iannelli, experiente fotojornalista que chegou a uma importante eureka quando ligou uma câmara e também um gravador de som à corrente eléctrica, conseguindo que os dois aparelhos funcionassem a 60 ciclos hertzianos, obtendo assim a mesma velocidade de gravação e a consequente sincronização

entre ambos. A câmara era uma Auricon de 16 mm, desenvolvida para entrevistas de rua em TV, ainda assim operada por Iannelli com um monopé, perante o seu peso considerável. Era à época a única máquina de filmar portátil a registar áudio internamente. O som, gravado na própria película, era sofrível, mas suficiente para facilitar a sincronização com o som de melhor qualidade captado por um microfone, ligado ao gravador de fita magnética. Um procedimento técnico idêntico ao que fazemos digitalmente com as câmaras e os gravadores de campo de hoje. E assim inventava-se a técnica que daria à luz o cinema directo.

Incapaz de montar o filme e de lhe dar uma estrutura narrativa, Iannelli, recorreu a Leo Hurwitz^{33.1}, figura fundamental do documentário social americano desde os anos 1930, que na altura trabalhava clandestinamente depois de denunciado por Elia Kazan na infame “caça às bruxas” do senador McCarthy

“Emergency Ward” foi um protótipo (Hurwitz tinha dificuldade em considerá-lo um filme) produzido para cativar investidores e produtores de televisão a apoiar futuros projectos com esta nova abordagem documental. Só seria exibido publicamente muitos anos depois, ao contrário de “The Young Fighter”, segundo título da colaboração entre Hurwitz e Iannelli^{34.1}, transmitido no programa semanal Omnibus da CBS no ano seguinte, em 1953. Um trabalho remotamente dirigido por Hurwitz, que por telefone transmitiu a Iannelli as indicações de realização, e também inventivo por utilizar película pré-exposta para a imagem ser mais clara, contornando-se o facto da película naqueles tempos não ser muito rápida (sensível à luz)^{35.1}.

“Emergency Ward” é um “reality film”, como é designado nos seus créditos iniciais, que dá um retrato cru, não-participativo do serviço de urgências do hospital nova-iorquino St. Vincent, antecipando documentários marcantes de outras épocas com temática hospitalar e perspectiva observacional. Do filme canadiano homónimo de William Greaves de 1959, rodado para “The Candid Eye” do NFB, a “De Humani Corporis Fabrica”, de 2022, realizado por Véréna Paravel e Lucien Castaing-Taylor^{36.1}, passando por “Hospital” (1970) ou “Near Death” (1989), de Wiseman.

TENTATO SUICÍDIO foi a contribuição de Michelangelo Antonioni para a longa de autoria colectiva de 1953 “L'Amore in città”, concebida pelo grande ideólogo do neo-realismo que foi Cesare Zavattini. No segmento que lhe coube, Antonioni fez um curto filme documental sobre tentativas de suicídio de quatro mulheres, motivadas por vidas amorosas turbulentas^{37.1}

^{33.1} O filme é hoje apresentado como um produto de autoria exclusiva de Hurwitz. Acredito que isso é uma injustiça face a Iannelli. Colocamo-lo como co-autor do filme. A ideia foi sua. A linguagem audiovisual de observação directa também (que aliás traduz a escola visual da Life, onde trabalhou tanto Iannelli como Robert Drew), mesmo que hipoteticamente tenha sido Hurwitz a preservar essa mesma linguagem, não adicionando qualquer comentário em “off” ou música.

^{34.1} Tristemente, a parceria entre Hurwitz e Iannelli terminou quando este tentou aproveitar-se da condição de “blacklisted” daquele, denunciando-o perante a CBS, ficando interrompido um terceiro filme que desenvolviam em conjunto.

^{35.1} Na rodagem de “À bout de souffle”, 6 anos depois, Coutard também ultrapassava o mesmo problema ao fazer a vontade a Godard, filmando planos nocturnos sem luz acrescentada, com um rolo fotográfico de 400 ASA adaptado a uma câmara Cameflex, que passou a 800 ASA após um banho químico.

^{36.1} O Sensory Ethnography Lab, dirigido por Castaing-Taylor, é um manifesto descendente do cinema directo primordial de “Emergency Ward”.

^{37.1} Numa versão mais longa do filme existiu ainda uma quinta mulher

Não é um título de referência na filmografia do mestre italiano, mas, pese algum psicologismo excessivo no discurso da voz masculina em “off”, é uma obra assaz interessante e visionária. Antes de mais pela sua abordagem *proto-Cinéma Vérité*, ainda que as protagonistas, reunidas num teatro, nunca saíam verdadeiramente de uma representação teatral de si mesmas, cheia de “mise-en-scène” cinematográfica, mesmo nas frequentes “cabeças falantes”, tantas vezes filmadas em planos fixos em estúdio. Depois porque Antonioni põe em prática o mecanismo da recriação, filmando os regressos de três daquelas mulheres aos locais das tentativas de suicídio, representando-se essas tentativas com o comentário descritivo de cada uma delas. Inesquecível a reconstituição da mulher que se atirou ao rio (impossível não pensar aqui em “La chute”, de Camus³⁸), na forma como a câmara desenha o movimento do corpo na água. Também memorável é o momento na última história, quando a mulher, deitada na cama, recria a sua automutilação com uma faca e se dá o “faux raccord” para a cicatriz do seu pulso. Magnífica continuidade que liga performance e real, e insólita expressão do “pedinamento della realtà” (“perseguição da realidade”), proclamado por Zavattini.

Nessa revisitação e reconstituição dos acontecimentos por estas mulheres desesperadas, “Tentato suicidio” antecipa documentários de recriação exemplares de décadas posteriores, como “Smothering Dreams” (1980), de Dan Reeves, “Little Dieter Needs to Fly” (1997), de Werner Herzog, “S-21: a Máquina de Morte Khmer Vermelha” (2002), de Rithy Panh, “The Act of Killing” (2012), de Joshua Oppenheimer, e “Procession” (2021), de Robert Greene.

ISOLE DI FUOCO é obra de Vittorio De Seta, um realizador de documentários etnográficos “com voz de poeta”, como dele disse Martin Scorsese. Neste olhar sobre as “ilhas de fogo” do título é precisamente a sua poesia audiovisual que exemplarmente se impõe, com distintivos formais no modo como este cineasta siciliano encarava a captação, condicionada pela impossibilidade de som directo, e a posterior montagem. Para ele, desde logo, o verbo dos homens é insignificante. Quando estes falam pouco se percebe³⁹, além de recusar qualquer comentário em “off”. Outra peculiaridade de De Seta era gravar primeiro o áudio, editando-o e depois, para ir ao encontro dessa edição sonora prévia, registar planos sem som em 16 mm, tantos deles reveladores da beleza mediterrânica da sua terra, algo que naturalmente reforçava o valor lírico do seu cinema “pré-directo”. Eram, assim, as imagens que correspondiam ao som e não o contrário, como num vídeo musical.

As “ilhas de fogo”, onde ocorreram as erupções vulcânicas de Dezembro de 1954 que o filme guardou, são as Eólias, arquipélago ao qual pertence a pequena ilha de Stromboli, para sempre ligada ao filme do mesmo nome de Rossellini. E, como a designação das ilhas vem de Éolo, filho de Poseidon e deus dos ventos, a força eólica é convenientemente uma personagem invisível deste filme, com uma expressão plástica e sonora que raramente se viu no cinema do real (outro bom exemplo é “Man of Aran”, de Flaherty). As outras personagens são as gentes, o mar e o fogo expelido das entranhas da terra, que expulsa ilhéus para outros continentes, como se pode ler no cartão inicial do filme.

³⁸] Albert Camus foi um escritor certamente influente no existencialismo aprofundado de filmes futuros de Antonioni. Curiosamente, “La chute” é posterior a este filme.

³⁹] Como outro idiossincrático realizador italiano, Franco Piavoli, que também filmou com a mesma distância perante a palavra.



Figura 11
Fonte: KINO-DOC

Como posteriormente António Campos no cinema português, De Seta filmou o ocaso civilizacional de uma cultura piscatória e campesina ancestral nesta e noutras curtas documentais entre 1954 e 1959. Um conjunto mais tarde reunido em DVD com o nome, nada casual, de “Il mondo perduto”. Um mundo em processo de extinção desde a Revolução Industrial (e acelerado pelo milagre económico italiano), aludido pelo antropólogo Ernesto De Martino como um “apocalipse cultural”, que anunciava o fim da faina e lavoura como práticas artesanais. Toda uma forma de vida secular já em estertor, como também Pasolini politicamente interpretou na sua célebre alegoria sobre a aparente extinção dos pirilampos. É esse mundo perdido e ritualizado que De Seta nos devolve.

JAZZ DANCE é uma preciosa e precursora obra de Roger Tilton que fixou em celulóide uma noite de 1954 num salão de baile nova-iorquino, onde, tão ao gosto da Beat Generation, se tocava jazz ao vivo e se dançava euforicamente. Antecede em 2 anos no tema e no estilo “Momma Don’t Allow”, de Karel Reisz e Tony Richardson, marco do Free Cinema.

A proposta do realizador foi captar a energia daquele lugar, gravando em fita magnética a música que ali se tocava e filmando a fisicalidade do público e dos músicos, para na moviola Richard S. Brummer, futuro montador de Russ Meyer, fazer uma edição conjugada com o ritmo musical primorosa. Tilton começou por rejeitar o tratamento cinematográfico típico daqueles tempos, que traduzia-se em recriações para a câmara, filmagens MOS e comentário em “off” na pós-produção. Para chegar a um resultado nunca antes visto em cinema, esta produção fez uso da rudimentar e pesada tecnologia de sincronismo comum da época (para conseguir registos síncronos junto dos músicos; daí um deles falar para a câmara), aplicou de forma pioneira a luz artificial de projectores de reflexão parabólica (que

permitted to be fed by the electric current available in the room, and not by a generator) and used hand cameras Eyemo (used by the North American army in the 2.^a World War) equipped with 35 mm Dupont 3, the fastest at the time, in reels that lasted about 1 minute, which obliged the image assistants to constantly change cameras loaded with film by exposing to the two operators of the camera. One of these was Richard Leacock, and with him we conveniently concluded.

Ricky, for his friends, Leacock was before all the personification of the revolution of cinema direct/true. Talking about him was talking about hand camera. Even for many European filmmakers the reference to the freedom of the act of filming that came from America. Beyond his crucial contribution to the synchronization between camera and portable recorder, with his comrades from Drew Associates, Bob Drew, Al Maysles and Donn Pennebaker he brought the fly on the wall, liberating cinema from the tripod, and elevating the role of the documentary to the feeling of "being there", on the screen ("the feeling of being there", expression of his). Before Leacock there was a unique and glorious school, which explains this point of arrival. He was "combat cameraman" in the war of 1939-45 and filmed for filmmakers of the cinema of reality like Ruby Grierson (the disappeared "The Zoo and You" and "Animals on Guard", both of 1938), Robert Flaherty ("Louisiana Story", of 1948) and Roger Tilton. Encounters that he defined as stages of a deprofessionalization. He was also influenced by Morris Engel and Leo Hurwitz. He was next to the last "The Young Fighter", documentary of Hurwitz/Iannelli that, like the previous "Emergency Ward" and others of this program, announced already a audiovisual language literally in our hands in these days, whose History primordial and Pre-History if you wish in these four sessions can be called through films that, we hope, will be memorable for those who see.

Jorge de Carvalho

Cineasta who dedicates himself to teaching in the field of documentary and to realization. He is founder, director and formator of KINO-DOC, nucleus of documentary cinema of courses presential and online, based in Lisbon. He has collaborated with the University of Porto, which has a protocol in the field of professional formation with KINO-DOC, as curator of the cycle of cinema and coordinator of the "podcast" Doc.Online. In the field of action of KINO-DOC he has written reflections on image in movement, and worked with his students in the development of dozens of projects related to documentary cinema, many of them with international projection, with a highlight for his recent film "Ospina Cali Colombia", with presences in various international festivals of reputation. www.kino-doc.pt. Rua da Bempostinha 27^a, Lisbon, Portugal. Email: kino-doc@sapo.pt. ORCID:0000-0003-4185-7222.

Receção: 13-07-2024

Aprovação: 30-07-2024

Citação:

Carvalho, Jorge de (2024). Directo e Verdade o Cinema. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), pp. 112-139. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1p1>

EXPLORANDO O RITMO DA EXPRESSÃO. O DESENVOLVIMENTO COREOGRÁFICO DAS DANÇAS DE RUA

EXPLORING THE RHYTHM OF EXPRESSION. THE CHOREOGRAPHIC DEVELOPMENT OF STREET DANCE

EXPLORER LE RYTHME DE L'EXPRESSION. LE DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE DE LA DANSE DE RUE

EXPLORAR EL RITMO DE LA EXPRESIÓN. EL DESARROLLO COREOGRÁFICO DE LA DANZA CALLEJERA

Inês Duarte

Bailarina, Coreógrafa, Portugal, United Kingdom

RESUMO: Na atmosfera das danças de rua, cada passo conta uma história única, e a expressão transcende as barreiras do convencional. Estes estilos de expressão artística proveem de uma cultura relevante na história das artes e uma história que transporta significado político e de luta pela liberdade de expressão. Desde o início da minha pesquisa e carreira, tenho estudado incessantemente a história e cultura dos estilos de dança de rua e aprofundando a conexão dos mesmos com as possibilidades criativas que nos trazem. Como bailarina profissional, tenho dedicado a minha carreira ao aprofundamento da linguagem do movimento, mergulhando nas técnicas de estilos como *popping*, *hip-hop*, *locking*, *waacking*, *house*, entre outros. Este registo é uma jornada pelo meu desenvolvimento coreográfico, destacando como a musicalidade, texturas, qualidades de movimento, intensidade e respiração convergem para criar uma expressão autêntica dentro desses estilos dinâmicos e ecléticos.

Palavras-chave: danças de rua, história e cultura dos estilos de dança de rua, possibilidades criativas, desenvolvimento coreográfico.

ABSTRACT: In the atmosphere of street dance, each step tells a unique story, and expression transcends conventional barriers. These styles of artistic expression come from a relevant culture in the history of the arts and a history that carries political significance and the struggle for freedom of expression. Since the beginning of my research and career, I have been incessantly studying the history and culture of street dance styles and deepening their connection to the creative possibilities they bring us. As a professional dancer, I have dedicated my career to deepening the language of movement, immersing myself in the techniques of styles such as *popping*, *hip-hop*, *locking*, *waacking*, *house*, among others. This record is a journey through my choreographic development, highlighting how musicality, textures, movement qualities, intensity and breathing converge to create an authentic expression within these dynamic and eclectic styles.

Keywords: street dance, history and culture of street dance styles, creative possibilities, choreographic development.

[140]

RÉSUMÉ: Dans l'atmosphère de la danse de rue, chaque pas raconte une histoire unique et l'expression transcende les barrières conventionnelles. Ces styles d'expression artistique sont issus d'une culture pertinente dans l'histoire des arts et d'une histoire qui porte une signification politique et la lutte pour la liberté d'expression. Depuis le début de mes recherches et de ma carrière, je n'ai cessé d'étudier l'histoire et la culture des styles de danse de rue et d'approfondir leur lien avec les possibilités créatives qu'ils nous offrent. En tant que danseur professionnel, j'ai consacré ma carrière à l'approfondissement du langage du mouvement, en me plongeant dans les techniques de styles tels que le popping, le hip-hop, le locking, le waacking, la house, entre autres. Ce disque est un voyage à travers mon développement chorégraphique, soulignant comment la musicalité, les textures, les qualités de mouvement, l'intensité et la respiration convergent pour créer une expression authentique au sein de ces styles dynamiques et éclectiques.

Mots-clés: danse de rue, histoire et culture des styles de danse de rue, possibilités créatives, développement chorégraphique.

RESUMEN: En el ambiente de la danza callejera, cada paso cuenta una historia única y la expresión trasciende las barreras convencionales. Estos estilos de expresión artística proceden de una cultura relevante en la historia de las artes y una historia que conlleva un significado político y la lucha por la libertad de expresión. Desde el principio de mi investigación y mi carrera, he estudiado incesantemente la historia y la cultura de los estilos de danza callejera y he profundizado en su conexión con las posibilidades creativas que nos brindan. Como bailarina profesional, he dedicado mi carrera a profundizar en el lenguaje del movimiento, sumergiéndome en las técnicas de estilos como el popping, el hip-hop, el locking, el waacking o el house, entre otros. Este disco es un viaje a través de mi desarrollo coreográfico, destacando cómo la musicalidad, las texturas, las cualidades del movimiento, la intensidad y la respiración convergen para crear una expresión auténtica dentro de estos estilos dinámicos y eclécticos.

Palabras-clave: danza callejera, historia y cultura de los estilos de danza callejera, posibilidades creativas, desarrollo coreográfico.

Proémio

O meu nome é Inês Duarte, sou uma artista de movimento/performer e professora de dança e tenho o prazer de me apresentar e partilhar a minha jornada na vossa revista. Nasci e cresci em Lisboa e mudei-me para Londres há cerca de três anos para seguir a minha carreira artística no mundo da dança e do espetáculo e procurar conquistar um nível profissional mais elevado dentro das minhas áreas de especialidade. Desde muito jovem me senti cativada pelo mundo das artes e a dança, entre muitas outras, tornou-se o meu principal foco de exploração criativa, de autoexpressão e crescimento pessoal e profissional. Ao longo dos anos, cultivei um estilo que combina uma diversidade de estilos de dança de rua e outras abordagens mais contemporâneas criando experiências visuais emocionantes e fascinantes.

A minha jornada artística já foi marcada por variadas performances e visuais comerciais para marcas como Renault, Volkswagen, Nike, Mazda, McDonald's, Fox e Gloria jeans e por artistas como David Carreira, Filipe Gonçalves, C4 Pedro, Nina, April Ivy, Branko e Virgul e tive a honra de atuar em eventos como a Eurovisão, Elite Model Look, Play Awards e muitos outros. Como bailarina tive o privilégio de atuar em palcos tanto nacionais como internacionais e o prazer de colaborar e cocoreografar com estimados coreógrafos e outros artistas de renome. Uma das minhas grandes paixões é a direção criativa visual: e nesta área tenho desenvolvido alguns projetos utilizando dança e movimento como meio principal de expressão do meu ponto de vista criativo. O meu trabalho tem em vista encontrar uma linha

de expressão que reflete o meu ser, personalidade e as minhas batalhas e obstáculos pela minha vida. Infelizmente, perdi a minha mãe relativamente cedo o que me fez tomar uma grande responsabilidade sobre mim e também ser um grande meio de suporte para o resto da minha família durante esta altura complicada. Este acontecimento inesperado fez-me crescer bastante rápido como ser humano e também me levou à decisão de me mudar para Londres e focar-me na minha carreira, de investir no meu próprio património, levou-me a querer melhorar a minha relação com as pessoas à minha volta e também a minha abordagem relativamente à gestão do meu dinheiro e como a sua energia e gestão pode afetar a minha vida de uma forma negativa ou positiva. Este acontecimento acabou por moldar a minha mentalidade, forma de pensar e perspetivas como ser humano e como ser criativo.

Eu acredito que a minha história e a minha arte têm o potencial de ressoar com os vossos leitores e inspirá-los a abraçar as suas próprias paixões criativas, explorar o mundo das artes e acolher e ultrapassar os seus obstáculos. Seria uma honra ser considerada para um artigo na vossa publicação. Estou confiante de que a minha jornada e singularidade do meu trabalho se alinham com o compromisso da sua revista em destacar talentos e narrativas excepcionais. No trabalho mais recente em que estive envolvida, para uma performance numa cerimónia de um grande evento desportivo em Riade, Arábia Saudita, chamada "Saudi Games 2023" tive o prazer de trabalhar com uma enorme equipa de produção que envolveu variados diretores, coreógrafos e artistas de entre os quais eu fui a única portuguesa a atingir a posição de bailarina/performer. Nos links abaixo pode encontrar o meu portfólio, incluindo uma seleção de meus vídeos criativos e de performances de dança.

Fusão de estilos e de técnicas

No âmago do meu trabalho coreográfico reside a fusão intrincada de estilos de dança de rua. Cada estilo contribui com uma perspetiva e história musical única - e a minha abordagem consiste em extrair o melhor de cada um deles. Esta diversidade cria um terreno fértil para a inovação coreográfica, proporcionando um vocabulário de movimentos que transcende as fronteiras tradicionais e convencionais que estamos habituados a presenciar quando falamos de movimento ou assistimos uma performance de dança.





Figura 1: O desenvolvimento coreográfico das danças de rua

Fonte: Fotografias de Jeannette Gonzalez, Tiago Rua, Anastasiia Artiushok e Inês Tavares Duarte

Musicalidade como fio condutor

A musicalidade é a bússola que guia a minha jornada coreográfica. Cada batida e cada nota lírica é um convite para explorar as possibilidades infinitas do movimento. A harmonia entre o ritmo, texturas, dinâmicas e extensão de cada camada de som cria uma narrativa envolvente. O movimento que resulta desta reação ao som dança não é apenas uma resposta, mas sim uma interpretação pessoal criativa que, após uma exploração de possibilidades, me permite encontrar a expressão mais adequada àquele momento específico.

Intensidade e respiração

A intensidade, aliada à respiração consciente, é a essência de minha abordagem coreográfica. Cada movimento é carregado de intenção e energia, resultando em performances que não são apenas visuais, mas experiências sensoriais. A respiração é o fio que conecta os momentos, garantindo uma continuidade fluida que transcende o físico e mergulha na essência da expressão artística.

Influência do meu estudo e desenvolvimento coreográfico na minha atividade profissional como bailarina/ performer/diretora criativa

Ao longo dos anos, a minha jornada como bailarina e como performer tem sido profundamente marcada pela minha interpretação única e intrínseca do movimento. A descoberta contínua e a exploração intensiva das nuances técnicas e históricas de cada estilo tornaram-se a estrutura principal do meu trabalho artístico.



Figura 2: Frame de video conceptual dirigido por Inês Duarte Bailarinas: Annija Raibekaze, Isa Lientschingg
Fonte: Fotografias de Jeannette Gonzalez, Tiago Rua, Anastasiia Artiushok e Inês Tavares Duarte



Figura 3: O desenvolvimento coreográfico das danças de rua 2

Fonte: Fotografias de Jeannette Gonzalez, Tiago Rua, Anastasiia Artiushok e Inês Tavares Duarte

Aprofundar-me nas raízes históricas de uma grande diversidade de estilos não enriqueceu apenas a minha compreensão técnica, mas também acrescentou uma camada significativa à minha expressão artística. Cada estilo tem uma narrativa e única, uma história cultural que se desdobra em cada movimento e uma influência sonora que carrega mais do que camadas de som - uma cultura de danças sociais que continua a crescer todos os dias através da partilha da energia que a fez nascer e crescer - a liberdade de expressão, de movimento, de causa e de transformação. Esta imersão constante não apenas aprimorou a minha técnica, mas também influenciou diretamente a forma como me apresento em trabalhos profissionais de dança. Cada estilo, com a sua própria textura e musicalidade distintas, tornou-se uma ferramenta valiosa para criar performances autênticas e impactantes.

Neste universo multifacetado das artes do movimento, o meu trabalho coreográfico é uma celebração da diversidade e uma exploração constante das possibilidades infinitas do movimento. Ao unir estilos, honrar a musicalidade, incorporar texturas e qualidades de movimento, e infundir intensidade com respiração consciente, busco criar não apenas dança, mas uma experiência visceral, autêntica e que possa ressoar com outras perspectivas criativas, sejam elas provenientes de outros artistas ou seres humanos que encontram a expressão pela arte como forma de aprendizagem e entretenimento, de libertação. Que cada passo seja uma narrativa e cada movimento, uma expressão inimitável na sintonia entre a tradição e a inovação.

Inês Duarte

Bailarina, coreógrafa, Portugal, United Kingdom. Instagram: @inesduartee_ | https://www.instagram.com/inesduartee_/ || Reel Criativo: <https://youtu.be/mU7zfXlmJ4Q?si=oe1nUOi6EaAwv35S> || Portfolio: <https://drive.google.com/drive/folders/1EblPZJPDFzxvuhgmM6qjhCLRdyEMfFX8?usp=sharing>. Canal de Youtube: @inestavaresduarte4095. 17 Clitheroe Road, SW9 9DY, London, UK. Email: inesduarte.work@gmail.com. ORCID: 0009-0006-0141-4506.

Receção: 23-12-2023

Aprovação: 30-01-2024

Citação:

Duarte, Inês (2024). Explorando o ritmo da expressão. O desenvolvimento coreográfico das danças de rua. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(1), pp. 140-145. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n1p2>



