

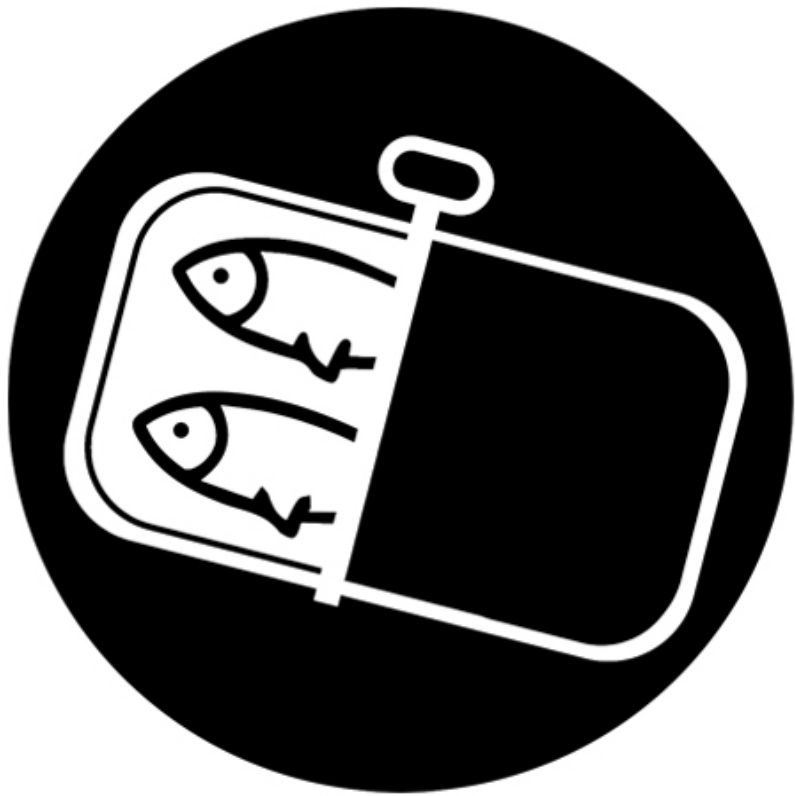
TODAS AS ARTES

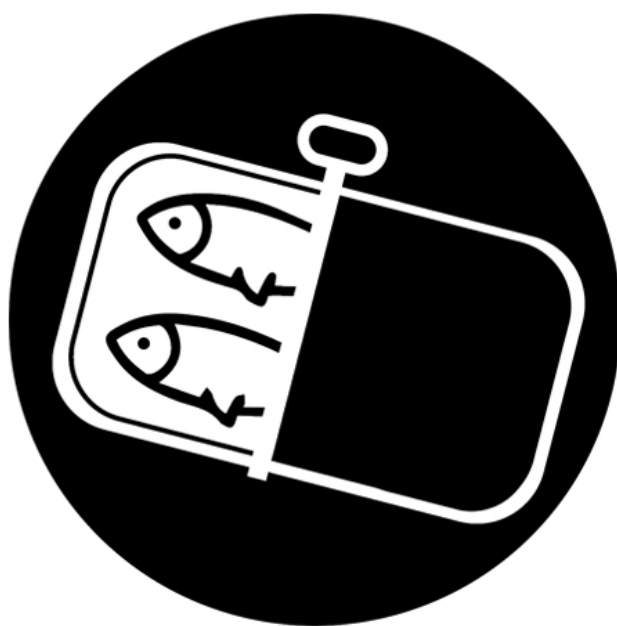
.....

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



Vol. 7, N. 2, Mai.-Ago. 2024
ISSN 2184-38052





LATA DE SARDINHA

Desde tempos longínquos que a sardinha é a base da alimentação das populações. Atualmente, a sardinha portuguesa é pescada legalmente por quase meia centena em média de embarcações em todo país. Para além de ser consumida fresca, a sardinha é uma matéria-prima extremamente importante para a indústria conserveira. Portugal possui uma longa tradição na produção de conservas de sardinha. Durante a primeira metade do século XX, esta indústria conheceu uma grande expansão, devido à sua subsidiariedade em relação à indústria de guerra. Durante o período correspondente à II Guerra Mundial, Portugal transformou-se no principal produtor mundial de conservas de sardinha, primando pela qualidade dos seus produtos. Durante anos, considerado um alimento de tropas e de pobres, as latas de sardinhas atingem hoje um estatuto gourmet e são símbolo português presente em qualquer loja de souvenirs. A história de Portugal é indissociável da indústria conserveira e das sardinhas.

TIN OF SARDINES

Since time immemorial, sardines have been the mainstay of people's diets. Today, Portuguese sardines are fished legally by almost half a hundred vessels on average throughout the country. As well as being eaten fresh, sardines are an extremely important raw material for the preserving industry. Portugal has a long tradition of preserving sardines. During the first half of the 20th century, this industry expanded greatly due to its subsidisation of the war industry. During the period corresponding to the Second World War, Portugal became the world's leading producer of preserved sardines, excelling in the quality of its products. For years considered a food for troops and the poor, today the tinned sardines have reached gourmet status and are a Portuguese symbol found in any souvenir shop. Portugal's history is inextricably linked to the canned food industry and sardines.

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

EDITORES EXECUTIVOS

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

ASSISTENTES EDITORIAIS

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 • Irlys 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

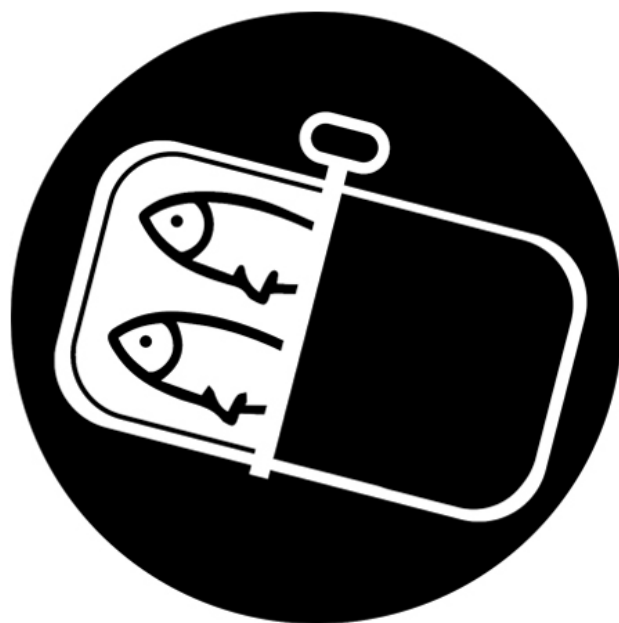


PARCERISTAS

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

RETÓRICAS (DENÚNCIAS) DO INVISÍVEL. MEMÓRIAS, IDENTIDADES, ESPAÇOS E RESGATES.....12

ARTIGOS.....16

JORNALISMO ALTERNATIVO E MÚSICA POPULAR. REPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR PRÓPRIO.....18

GEORREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-DECOLONIAIS (DO FEMININO) NA OBRA DE YINKA SHONIBARE.....36

FESTAS DO POVO. SIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA DE FESTAS POPULARES EM BAIROS DE PERIFERIAS DO NORDESTE DO BRASIL.....60

CRIA(R)TIVIDADE TRANSDISCIPLINAR. RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENTRE A ILUSTRAÇÃO E A SOCIOLOGIA.....74

FEMALE GAZE. O CORPO MASCULINO ENQUANTO ESTRATÉGIA.....94

AS FRAGILIDADES PERSISTENTES NO MUNDO DA ARTE DO JAZZ EM PORTUGAL.....108

REGISTOS DE PESQUISA.....124

O MUNDO COMO ATELIÊ, O DESENHO ENQUANTO MÉTODO: A ARTE-ETNOGRAFIA DE BRUNØVAES.....126

O DIREITO À CIDADE DO PORTO, UM DUALISMO INTEMPORAL. UM EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO SOBRE A SITUAÇÃO DOS SEM-ABRIGO NA CIDADE DO PORTO.....144

SUMMARY

RHETORIC (DENUNCIATIONS) OF THE INVISIBLE. MEMORIES, IDENTITIES, SPACES AND RESCUES.....2

ARTICLES.....16

ALTERNATIVE JOURNALISM AND POPULAR MUSIC. REPRESENTATION, MEMORY AND THE CONSTRUCTION OF A PLACE OF ONE'S OWN.....18

AESTHETIC AND CRITICAL-DECOLONIAL GEOREFERENCES (OF THE FEMININE) IN THE WORK OF YINKA SHONIBARE.....36

PEOPLE'S FESTIVITIES. THE HISTORICAL SIGNIFICANCE OF POPULAR FESTIVALS IN NEIGHBOURHOODS ON THE OUTSKIRTS OF NORTH-EASTERN BRAZIL.....60

TRANSDISCIPLINARY CREATIVITY. A PEDAGOGICAL EXPERIENCE BETWEEN THE ILLUSTRATION AND THE SOCIOLOGY.....74

FEMALE GAZE. THE MALE BODY AS A STRATEGY.....94

THE PERSISTENT WEAKNESSES IN THE PORTUGUESE JAZZ ART WORLD.....108

REGISTOS DE PESQUISA.....124

THE WORLD AS A STUDIO, DRAWING AS A METHOD: THE ART-ETHNOGRAPHY OF BRUNØVAES.....126

THE RIGHT TO THE CITY OF PORTO, A TIMELESS DUALISM. AN ETHNOGRAPHIC EXERCISE ON THE SITUATION OF THE HOMELESS IN THE CITY OF PORTO.....144

RETÓRICAS (DENÚNCIAS) DO INVISÍVEL. MEMÓRIAS, IDENTIDADES, ESPAÇOS E RESGATES

RHETORIC (DENUNCIATIONS) OF THE INVISIBLE.

MEMORIES, IDENTITIES, SPACES AND RESCUES

RHÉTORIQUE (DÉNONCIATIONS) DE L'INVISIBLE. MÉMOIRES, IDENTITÉS, ESPACES ET SAUVETAGES

RETÓRICAS (DENUNCIAS) DE LO INVISIBLE. MEMORIAS, IDENTIDADES, ESPACIOS Y RESCATES

Paula Guerra

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

A memória, sobretudo a memória coletiva, é um dos conceitos fundamentais na sociologia para entender como as sociedades se relacionam com o passado e como constroem narrativas que moldam suas identidades. Maurice Halbwachs (1990) é uma referência essencial ao discutir como a memória não é um fenómeno individual, mas socialmente mediado. Para Halbwachs (1990), as lembranças individuais estão sempre conectadas aos quadros sociais que as sustentam — seja através de rituais, símbolos ou tradições compartilhadas. A memória coletiva tem uma função política e cultural importante, pois é um meio através do qual os grupos constroem suas identidades e legitimações. Além disso, a memória coletiva atua como uma ferramenta de resistência e de contestação. Paul Ricoeur (2004) avança com este conceito ao abordar a memória como um espaço de disputa, onde diferentes narrativas sobre o passado competem pela hegemonia no presente. A memória não é neutra; ela é, em muitos casos, um campo de batalha do simbólico, onde vozes subalternas lutam para serem ouvidas contra as versões dominantes da história. No campo artístico, a representação de memórias pode ser vista como uma prática crítica. A arte - frequentemente - assume o papel de preservar, questionar ou subverter as narrativas oficiais, criando espaços para a expressão da memória coletiva marginalizada. Pierre Nora (1989) a este respeito, introduz o conceito de lugares de memória, onde monumentos, festividades e artefactos culturais se tornam focos de disputa sobre o significado do passado, contribuindo para a formação de identidades culturais contemporâneas.

[2] **RETÓRICAS (DENÚNCIAS) DO INVISÍVEL. MEMÓRIAS, IDENTIDADES, ESPAÇOS E RESGATES • Paula Guerra**



Figura 1: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a.

A noção de identidade, profundamente enraizada na sociologia cultural e nos estudos pós-coloniais, está vinculada ao entendimento de como os indivíduos e grupos constroem suas percepções de si mesmos em relação ao outro. Stuart Hall (1996) oferece uma perspetiva crítica sobre identidade, argumentando que ela não é fixa, mas sim um processo contínuo de construção e negociação, especialmente dentro das culturas pós-coloniais e globais. A identidade, para Stuart Hall (1996), é formada num espaço de diáspora, onde tradições locais se encontram e se reconfiguram em interação com fluxos globais de poder e cultura. Além disso, Anthony Giddens (1991) propõe que as identidades na modernidade tardia são reflexivas, ou seja, são continuamente reavaliadas e recriadas à medida que os indivíduos navegam pelas diferentes demandas e pressões das estruturas sociais contemporâneas (Guerra, 2018). No campo artístico, essa construção reflexiva da identidade é frequentemente visível em obras que questionam as fronteiras entre o público e o privado, o tradicional e o contemporâneo. Proximamente, a nossa reflexão acerca dos festivais de rock como memória e como identidade do contemporâneo é a concretização de tais inquietações (Guerra, 2024, 2016). Essas problematizações tiveram a sua sinédoque no Festival Paredes de Coura que se realiza desde 1993 no concelho de Paredes de Coura no Alto Minho, no Norte de Portugal (Guerra, 2023a, 2023b).



Figura 2: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a



Figura 3: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a.

O conceito de direito à cidade, desenvolvido por Henri Lefebvre (1968), é uma ferramenta crucial para entender as dinâmicas de poder no espaço urbano. Para Lefebvre (1968), a cidade não é apenas um aglomerado físico de edifícios e infraestruturas, mas um espaço socialmente produzido, onde as relações de poder, a luta de classes e os processos de exclusão e inclusão são continuamente negociados. O direito à cidade envolve o direito dos cidadãos de participarem ativamente na produção do espaço urbano, de moldá-lo de acordo com suas necessidades e de resistir às forças capitalistas que mercantilizam e privatizam o espaço.

David Harvey (2012) amplia esse conceito, afirmando que o direito à cidade é, em última instância, o direito de transformar a vida urbana de uma maneira que promova a justiça social. Harvey enfatiza que as cidades contemporâneas estão frequentemente estruturadas para beneficiar os interesses das elites económicas e políticas, enquanto os grupos marginalizados são expulsos das áreas centrais e privados dos recursos necessários para uma vida digna. Nesse contexto, o espaço urbano se torna um campo de batalha onde diferentes atores sociais lutam por visibilidade, por recursos e por direitos. A arte e as práticas culturais desempenham um papel fundamental nessas lutas. O espaço urbano, como argumenta Michel de Certeau (2010), é também um espaço de práticas cotidianas de resistência, onde os indivíduos, através de pequenos gestos e táticas, subvertem o uso dominante do espaço. A arte pública, os murais e as intervenções artísticas no espaço urbano são exemplos de como a cultura visual pode reconfigurar o entendimento do espaço e reivindicar o direito à cidade para aqueles que foram excluídos (Guerra, 2019).

A decolonialidade, uma corrente teórica amplamente discutida por autores como Aníbal Quijano (2000) e Walter D. Mignolo (2011), questiona as continuidades coloniais no mundo contemporâneo, especialmente no campo do conhecimento, da cultura e das relações de poder globais. A decolonialidade visa dismantlar as estruturas de poder e de saber impostas pelo colonialismo, enfatizando a necessidade de pensar a partir de perspectivas do Sul global e de experiências que foram historicamente marginalizadas. No campo das artes, a estética decolonial envolve uma crítica radical às representações eurocêntricas e aos modos de produção cultural que perpetuam as hierarquias coloniais (Guerra & Oliveira, 2022). Frantz Fanon (2002) já havia apontado como o colonialismo não só impôs uma dominação económica e política, mas também uma dominação cultural, que moldou as subjetividades e as percepções de identidade. A arte decolonial procura subverter essas representações, criando formas estéticas que reflitam as experiências e as visões de mundo dos povos colonizados.

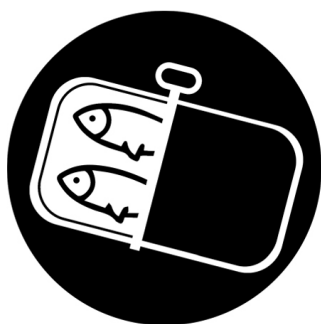




Figura 4: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a



Figura 5: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a.

O conceito de *female gaze* é uma resposta crítica ao conceito de *male gaze*, cunhado por Laura Mulvey (2001) no contexto dos estudos cinematográficos. Mulvey argumenta que, historicamente, as representações visuais, especialmente no cinema, foram estruturadas para atender ao olhar masculino heterossexual, objetificando o corpo feminino e reproduzindo as relações de poder patriarcais. O *female gaze*, ao contrário, propõe um novo olhar que desafia essa objetificação e constrói representações mais complexas do desejo e da identidade de gênero. Ao reverter a dinâmica tradicional, o *female gaze* não apenas reinterpreta a representação do corpo masculino, mas também cria um espaço para a agência feminina, onde o sujeito feminino deixa de ser mero objeto e assume um papel ativo na construção das narrativas visuais. Esse conceito pode ser expandido para outras formas de arte, onde o corpo, seja masculino ou feminino, é representado de maneiras que rompem com as normas patriarcais e propõem novas formas de subjetividade.

A transdisciplinaridade, conforme definida por Edgar Morin (1999), é uma abordagem que transcende as fronteiras entre disciplinas e promove a integração de diferentes áreas de conhecimento para abordar problemas complexos. No contexto das ciências sociais e das artes, essa abordagem é fundamental para explorar questões sociais de maneira mais holística e inovadora. A criatividade, nesse sentido, não é apenas um meio de expressão individual, mas também uma ferramenta de compreensão e intervenção no mundo social (Guerra, 2024). Ao integrar a arte com a sociologia, por exemplo, pode-se fomentar novas formas de engajamento crítico com as questões contemporâneas, promovendo uma educação que vá além dos limites impostos pelas disciplinas tradicionais e que incentive formas de pensamento mais abertas e reflexivas.

O presente Volume reúne um conjunto de artigos que exploram, sob diferentes lentes sociológicas e artísticas, a complexa relação entre cultura, memória, espaço urbano e identidade. Não só exploram como denunciam e resgatam. O fio condutor que une estas abordagens transdisciplinares é o desejo de revelar e entender como as práticas culturais e as expressões artísticas funcionam tanto como ferramentas de resistência quanto meios de construção de subjetividades e narrativas alternativas. Ao abordar temas que vão desde o periodismo alternativo, passando por experiências pedagógicas transdisciplinares, o decolonial e as festas populares, estes textos lançam luz sobre as múltiplas formas de significação cultural contemporânea.

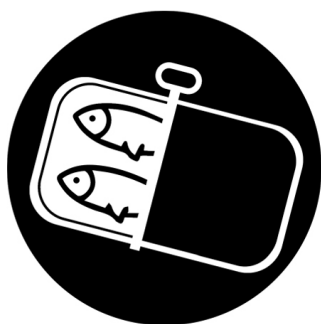




Figura 6: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
 Fonte: Guerra, 2023a.



Figura 7: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
 Fonte: Guerra, 2023a.

O primeiro artigo intitulado "Periodismo alternativo y música popular: representación, memoria y construcción de un lugar propio", de Josep Pedro discute como o periodismo alternativo emerge como espaço de resistência cultural e política, dando visibilidade a vozes marginais e movimentos populares. A música popular é tratada como uma plataforma que dialoga com as representações sociais e as memórias coletivas, criando um lugar próprio de contestação e afirmação identitária. Esta abordagem revela como a cultura de massas pode ser subvertida, assumindo um papel crucial na construção de narrativas alternativas e resistências culturais. Segue-se o artigo de Maria de Fátima Lambert: "Georreferências estéticas e crítico-decoloniais (do feminino) na obra de Yinka Shonibare. Aqui, esta professora, investigadora e curadora analisa a obra deste artista britânico-nigeriano sob uma

[8] **RETÓRICAS (DENÚNCIAS) DO INVISÍVEL. MEMÓRIAS, IDENTIDADES, ESPAÇOS E RESGATES**• Paula Guerra

perspetiva decolonial e feminista, explorando as suas intervenções estéticas como crítica ao colonialismo e às noções ocidentais de poder. Lambert enfatiza a dimensão decolonial do trabalho de Shonibare, que mistura elementos do passado colonial europeu com questões contemporâneas de identidade e poder, criando uma reflexão crítica sobre o papel do feminino como território simbólico de luta e ressignificação.

Marcelo de Sousa Neto apresenta-nos "Festas do povo: significação histórica de festas populares em bairros de periferias do Nordeste do Brasil": neste ensaio, revela-nos como as festas populares nas periferias nordestinas são espaços de memória coletiva e resistência sociocultural. As festas, longe de serem meras celebrações, funcionam como um instrumento de negociação identitária, onde as comunidades periféricas reconstróem suas histórias e reafirmam sua existência frente à marginalização e à invisibilidade social (Sousa Neto, 2024). Inspirado por autores como Henri Lefebvre, que teorizou o direito à cidade, Sousa Neto destaca o caráter reivindicativo desses eventos culturais como afirmação de um espaço de pertencimento.



Figura 8: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a

Em "Cria(r)tividade transdisciplinar: relato de experiência pedagógica entre a ilustração e a sociologia", Susana Januário e Susana Lopes da Silva apresentam uma abordagem pedagógica inovadora que integra a arte da ilustração e a sociologia. A transdisciplinaridade emerge como uma forma de enriquecer tanto o processo educativo quanto a compreensão sociológica do mundo, promovendo uma prática criativa que transcende as fronteiras disciplinares tradicionais. Esta experiência pedagógica relembra-nos a importância da criatividade enquanto ferramenta para explorar questões sociais complexas, reforçando a noção de que as ciências sociais e as artes podem, juntas, fomentar novas formas de compreender e representar o mundo social.

Gabriela Massote Lima patenteia-nos com o artigo "Female Gaze: O corpo masculino enquanto estratégia": neste, discute a subversão das narrativas tradicionais de objetificação do corpo feminino, invertendo o olhar para o corpo masculino. O conceito de "*female gaze*", ainda pouco explorado, permite uma análise crítica das dinâmicas de poder na representação do corpo, desafiando as normas patriarcais da imagem masculina e abrindo espaço para novas interpretações do desejo, do gênero e da identidade. Esta abordagem crítica coloca em evidência a importância de ressignificar os olhares dentro do campo das artes visuais, especialmente no que concerne às representações corporais.



Figura 9: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a.

Bruno Baptista apresenta o artigo denominado "As fragilidades persistentes no mundo da arte do jazz em Portugal e as estratégias *do it yourself* e *do it together*". Este artigo tem como objetivo revelar as principais fragilidades no mundo da arte do jazz em Portugal, ao analisar o alcance e os impactos efetivos das ações dos seus diversos agentes. Partindo da premissa de Becker (2008) de que um mundo da arte é constituído pela sinergia das ações dos seus agentes, Bruno Baptista analisa os impactos destes, tanto positivos quanto negativos, na manutenção e transformação deste mundo da arte. Concomitantemente, Bruno Baptista também identifica como os músicos de jazz entrevistados mobilizam estratégias de ação *do it yourself* e *do it together* para contornar ou acrescentar aos significados criados por outros agentes e para garantir a manutenção do mundo da arte sempre que os restantes agentes artísticos não conseguem assegurar os seus papéis.



Figura 10: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a.

Henrique Grimaldi Figueredo e Bruno Novaes apresentam-nos o primeiro registo de pesquisa: “O mundo como ateliê, o desenho enquanto método: a arte-etnografia de de brunøvaes”. Trata-se de um ensaio exemplar que nos transporta à sensibilidade dos fenómenos estéticos. Neste registo, a arte, não é apenas um resíduo ou espelhamento dos processos sociais, mas um fenómeno dotado de poderes de confirmação, legitimação, reprodução e/ou contestação. Olhar para a arte (para os espaços onde é criada) e para seus métodos (os dispositivos e ferramentas que ativa), significa olhar para a própria tessitura ou desconstrução das relações e narrativas sociais, sendo e brunøvaes, nesse ínterim, verdadeiro etnógrafo de seu tempo. Finalmente, no Registo de Pesquisa, de André Granja voltamos mais uma vez à cidade sem nunca ter saído della. Em "O direito à cidade do Porto, um dualismo intemporal. Um exercício etnográfico sobre a situação dos sem-abrigos na cidade do Porto", André Granja examina as condições de vida dos sem-abrigo na cidade do Porto. Através de um olhar etnográfico, Granja ilumina as tensões entre o desenvolvimento urbano e a exclusão social, reiterando o direito à cidade como um conceito que continua a ser central nas lutas urbanas contemporâneas (Granja, 2024).



Figura 11: O património pode ser um festival. Festival Paredes de Coura 30 Anos
Fonte: Guerra, 2023a

Este conjunto de obras oferece uma abordagem riquíssima sobre como os espaços culturais e sociais são construídos, negociados e contestados – nas suas memórias, identidades e disputas. Ao juntar arte e sociologia, esta revista busca promover uma reflexão profunda sobre a criatividade como ferramenta de resistência e transformação, tanto no plano individual quanto coletivo. Através destas perspectivas, somos convidados a reconsiderar as fronteiras entre o estético e o social, entre a cultura popular e a academia, revelando novas formas de pensar e criar no mundo contemporâneo.

Porto, agosto de 2024.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Certeau, M. (2010). Walking in the city (1980). *Cultural Theory: An Anthology*, 264-73.
- Fanon, F. (2002). *Les Damnés de la terre*. La Découverte.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. Editora Unesp.
- Guerra, P. (2024). Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade. Fontineles, C. C. da Silva, Aguiar Júnior, J. de A. Freitas & Meneses, L. S. S. Moraes (orgs.). *Ramificações da história: política, cultura e sociedade* (pp. 23-42). EdUESPI.
- Guerra, P. (coord.), Pinto, T., Gomes, A., Kuo Chen, C. & Pinto, C. (2023a). *30 Testemunhos. Do Rock ao Couraíso. Festival Paredes de Coura Património Cultural Imaterial*. Catálogo. Município de Paredes de Coura.
- Guerra, P. (coord.) (2023b). *Festival Paredes de Coura. 93:23. Do rock ao Couraíso*. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2019). Espaços liminares de sociabilidade contemporânea. O caso ilustrativo do Festival Paredes de Coura, Portugal. *Estudos de Sociologia, Recife*, 2 (25), 51-88.
- Guerra, P. (2018). Ceremonies of pleasure: An approach to immersive experiences at Summer Festivals. In: Simão, E., & Soares, C. (orgs.). *Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality* (pp. 122-146). IGI Global.
- Guerra, P., (2016). 'From the night and the light, all festivals are golden': The festivalization of culture in the late modernity. In: Guerra, P., & Costa, P. (orgs.). *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 39-67). Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P., & Oliveira, A. (2022). A sonic paradise in the countryside. Pop-rock festivals as drivers of creative tourism development in small cities and rural areas in the post-pandemic era. In: Woodward, I., Haynes, J., Berkers, P., Dillane, A., & Golemo, K. (orgs.). *Remaking culture and music spaces. Affects, infrastructures, futures* (pp. 137-149). Routledge.
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3 (9), 11-40.
- Hall, S. (1996). Who needs. *Identity*, 1-17.
- Harvey, D. (2012). *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. Verso.
- Lefebvre, H. (1968). *La vie quotidienne dans le monde moderne*. FeniXX.
- Mignolo, W. (2011). Epistemic disobedience and the decolonial option: A manifesto. Transmodernity: *Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2).

Mulvey, L. (2001). Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. *Lectora: Revista de dones i textualitat*, (7), 05-14.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26 (7), 24.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. clacso.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press.

Paula Guerra.

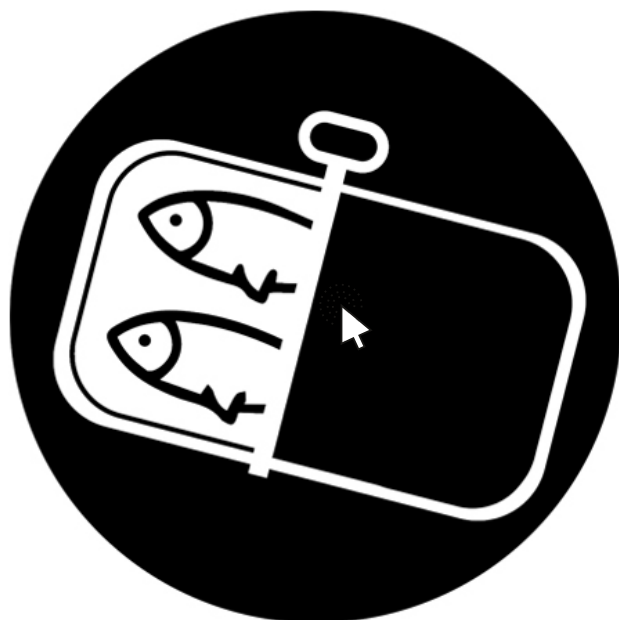
Professora Associada de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 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). Retóricas (denúncias) do invisível. Memórias, identidades, espaços e resgates. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 7 (2), 2-14 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a1>



ARTIGOS





PERIODISMO ALTERNATIVO Y MÚSICA POPULAR. REPRESENTACIÓN, MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE UN LUGAR PROPIO

JORNALISMO ALTERNATIVO E MÚSICA POPULAR. REPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE UM LUGAR PRÓPRIO

ALTERNATIVE JOURNALISM AND POPULAR MUSIC. REPRESENTATION, MEMORY AND THE CONSTRUCTION OF A PLACE OF ONE'S OWN

JOURNALISME ALTERNATIF ET MUSIQUE POPULAIRE. REPRÉSENTATION, MÉMOIRE ET CONSTRUCTION D'UN LIEU PROPRE

Josep Pedro

**Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Comunicación de la
Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), España**

RESUMEN: Este artículo explora el desarrollo del periodismo alternativo en las escenas musicales contemporáneas a partir de la investigación etnográfica de la escena de blues en Madrid. Examina tres casos de estudio representativos del periodismo alternativo ciudadano, cuyas actividades de publicación, documentación y producción radiofónica, audiovisual y cultural permiten apreciar la evolución de la escena y el desarrollo de movimientos asociativos. En respuesta a la falta de atención por parte de los medios tradicionales, los periodistas alternativos de blues exponen la importancia de que los ciudadanos se sientan o no representados en las agendas de los medios y en el tratamiento de temas y eventos que les atañen cotidianamente. Las prácticas de periodismo alternativo observadas proporcionan contextos dialógicos en los que los participantes construyen sus identidades musicales y generan gradualmente un archivo sobre su historia y memoria, tratando de obtener mayor capacidad de acción y responsabilidad sobre sus vidas.

Palabras-clave: periodismo alternativo, música popular, representación, memoria, Madrid.

RESUMO: Este artigo explora o desenvolvimento do jornalismo alternativo nas cenas musicais contemporâneas através de uma investigação etnográfica sobre a cena blues em Madrid. Examina três estudos de caso representativos do jornalismo alternativo de cidadãos, cujas atividades de publicação, documentação e produção radiofónica, audiovisual e cultural nos permitem apreciar a evolução da cena e o desenvolvimento de movimentos associativos. Em resposta à falta de atenção dos meios de comunicação tradicionais, os jornalistas alternativos do blues explicam a importância de os cidadãos se sentirem ou não representados nas agendas dos meios de comunicação e no tratamento de questões e acontecimentos que os preocupam diariamente. As práticas de jornalismo alternativo observadas proporcionam contextos dialógicos em que os participantes constroem as suas identidades musicais e geram gradualmente um arquivo da sua história e memória, procurando ganhar maior agência e responsabilidade pelas suas vidas.

Palavras-chave: jornalismo alternativo, música popular, representação, memória, Madrid.

ABSTRACT: Based on the ethnographic research in Madrid's blues scene, this paper explores the development of alternative journalism in contemporary music scenes. It examines three case studies that are representative of citizen alternative journalism, and whose publication, documentation and production activities allow an understanding of the scenes evolution and of the development of associative movements. In response to the lack of attention from traditional media, alternative blues journalists expose the importance of feeling represented in media agendas, and in the treatment of everyday topics and events. The observed alternative journalism practices provide dialogic contexts in which participants construct their musical identities and gradually generate an archive about their history and memory, trying to obtain greater capacity for action and responsibility over their lives.

Keywords: alternative journalism, popular music, representation, memory, Madrid.

RÉSUMÉ: Cet article explore le développement du journalisme alternatif dans les scènes musicales contemporaines par le biais d'une recherche ethnographique sur la scène du blues à Madrid. Il examine trois études de cas représentatives du journalisme citoyen alternatif, dont les activités de publication, de documentation et de production radiophonique, audiovisuelle et culturelle nous permettent d'apprécier l'évolution de la scène et le développement des mouvements associatifs. En réponse au manque d'attention des médias traditionnels, les journalistes alternatifs expliquent l'importance pour les citoyens de se sentir représentés ou non dans les agendas des médias et dans le traitement des questions et des événements qui les concernent au quotidien. Les pratiques journalistiques alternatives observées fournissent des contextes dialogiques dans lesquels les participants construisent leurs identités musicales et génèrent progressivement des archives de leur histoire et de leur mémoire, en cherchant à acquérir une plus grande autonomie et une plus grande responsabilité dans leur vie.

Mots-clés: journalisme alternatif, musique populaire, représentation, mémoire, Madrid.

1. Introducción

Este artículo sobre periodismo alternativo y música popular parte de una investigación de tesis que aborda las formas de periodismo alternativo desarrolladas en las escenas musicales contemporáneas (Pedro, 2018), concretamente en las escenas de música blues en Austin, capital de Texas, y en Madrid, la capital española. Basándome en la etnografía y el análisis realizado, expondré el desarrollo del periodismo alternativo en la escena de blues madrileña, e incidiré en la importancia de que los ciudadanos se sientan o no representados en las agendas de los medios y en su cobertura y tratamiento de ciertos temas y eventos que les atañen cotidianamente. Definida por su carácter cotidiano, minoritario y *underground*, la escena de blues tiene una escasa presencia e incidencia en los medios de comunicación tradicionales y de grandes audiencias. No obstante, el artículo revela el modo en que ciudadanos comprometidos con la propia escena tienden a desarrollar diversas prácticas de periodismo alternativo a través de textos escritos, radiofónicos y audiovisuales, *offline* y *online*. De este modo, contribuyen a generar mecanismos de representación colectiva, memoria y construcción de un lugar propio.

En primer lugar, reflexionaremos sobre la conceptualización del periodismo alternativo a partir del trabajo de autores como Chris Atton (2002, 2003) y James Hamilton (Atton & Hamilton, 2008), que se apoyan en una amplia variedad de estudios sobre medios sociales y “radicales” (Downing, 1984), medios “ciudadanos” (Rodríguez, 2001) y formas de activismo democrático a través de los medios (Hackett & Carroll, 2006).

Esta heterogeneidad nos permite reconocer que el concepto de periodismo alternativo proporciona un marco flexible para explorar la producción mediática no tradicional o no *mainstream*. A continuación, presentaremos tres casos de estudio que exponen el desarrollo diacrónico de diversas iniciativas de documentación, divulgación y periodismo alternativo, y que muestran la adaptación de los protagonistas a la digitalización de la comunicación. Proponemos un enfoque intermedial sobre las diversas prácticas periodísticas en la escena de blues madrileña, que implican relaciones de independencia con grandes medios pero también apropiaciones de plataformas digitales como *Facebook* o *YouTube*, que los ciudadanos utilizan para sus propios intereses. Así, las tecnologías se comprenden como medios dinámicos disponibles para el desarrollo de prácticas periodísticas alternativas, y nos interesa principalmente subrayar sus propósitos comunes en relación con la construcción de una escena musical.

Las prácticas de periodismo alternativo observadas nos ayudarán a repensar el papel y los límites del periodismo tradicional y mayoritario, ofreciéndonos conocimientos sobre las respuestas alternativas, asociativas y divulgativas que se producen en el contexto de las escenas musicales. Asimismo, plantearemos la necesaria distinción entre el periodismo alternativo ciudadano (en el que nos centramos) y el periodismo alternativo profesionalizado. Desde una perspectiva periodística general, pensamos que la relevancia de las prácticas alternativas observadas en la escena musical madrileña se encuentra no tanto en una transformación formal de los medios tradicionales, sino sobre todo en un cuestionamiento de su cobertura, agenda y ética. Además, vistas como construcciones socioculturales que implican cuestiones estéticas, políticas y económicas, las escenas y las prácticas de periodismo alternativo proporcionan contextos dialógicos y porosos en los que los participantes construyen y ponen en práctica sus identidades. De esta manera, generan individual y colectivamente un archivo sobre su historia y memoria, tratando de obtener mayor capacidad de acción y responsabilidad sobre sus vidas.

2. Periodismo alternativo en la escena de blues en Madrid

Entre las distintas aproximaciones posibles al periodismo alternativo, establecemos un vínculo con el periodismo musical, entendido en relación a textos escritos, sonoros y audiovisuales. Así, esperamos proporcionar nuevos ejemplos sobre la “multiplicidad de formas híbridas, específicas del contexto y contingentes” que adopta el periodismo alternativo (Atton, 2003: 269). Asumimos dos ideas clave sobre el concepto de periodismo alternativo: que tiende a emerger en situaciones de desafección o desencanto con los medios; y que suele preocuparse por la representación de grupos sociales o movimientos culturales que están poco y/o mal representados en la esfera pública (Atton & Hamilton, 2008: 1-2). Además, queremos matizar dos ideas apuntadas por los autores, que frecuentemente aparecen asociadas al periodismo alternativo. La primera es que estas formas de periodismo proceden de la desafección hacia la “epistemología de las noticias”, las convenciones de las fuentes de información y las representaciones tradicionales (pirámide invertida; organización jerárquica; modelo económico; ideal de objetividad; rol subordinado de la audiencia como receptora, etc.) (Atton & Hamilton, 2008: 1). Basándonos en la investigación, pensamos que esta cuestión es variable y no constituye una condición necesaria del periodismo alternativo. Es decir, que dependiendo de cada medio o periodista alternativo se cuestionan o no y en diverso grado ciertas convenciones y principios asociados al periodismo tradicional¹⁾.

La segunda cuestión por matizar es la identificación unívoca del periodismo alternativo con la producción ciudadana –con gente corriente para la que el periodismo no es una actividad profesional, sino una actividad de su vida cotidiana vinculada a la continuidad de ciertas prácticas socioculturales. Hablamos de ciudadanos que se convierten en reporteros a partir de su testimonio de primera mano y/o a través de su conocimiento experto sobre temas de interés común. Atton y Hamilton equiparan de manera general el periodismo alternativo con el periodismo ciudadano (no profesionalizado) pero incluyen también referencias a la profesionalización de medios alternativos, con lo cual estos dos tipos de iniciativas se confunden bajo la etiqueta de periodismo alternativo. Para reconocer esta doble acepción proponemos distinguir entre el “periodismo alternativo profesionalizado” y el “periodismo alternativo ciudadano”. El primero se realiza desde un medio de comunicación profesionalizado, que aspira a la viabilidad económica y a que sus trabajadores ocupen puestos relativamente fijos y remunerados. Por ejemplo: medios y periódicos comerciales que se definen como “alternativos” por sus contenidos e independencia: Democracy Now, El Diario.es, Periódico Diagonal, El Salto, La Marea, CTXT, etc. En cambio, el segundo tipo de periodismo alternativo es realizado por ciudadanos que, sin remuneración económica, emprenden actividades de documentación y periodismo en sus vidas cotidianas.

En Madrid nos centramos en las contribuciones de tres periodistas alternativos de blues que, desde sus posiciones de ciudadanos y participantes en la escena, han adquirido una gran importancia en la construcción discursiva y material de la escena: Javier “Jay Bee” Rodríguez, Ramón del Solo y Eugenio Moirón. Pese a que ninguno de ellos se identifica como periodista (lo cual habla tanto de su estatus *amateur* como de un cierto desprestigio del periodismo

¹⁾ De hecho, en la actualidad se da la paradoja de que una parte importante del periodismo alternativo reclama una visión más tradicional, idealista, comprometida, rigurosa y reposada del periodismo que la que sienten que predomina por necesidades y decisiones comerciales e ideológicas.

profesional), estos expertos y comprometidos aficionados ejercen como tales a través de sus actividades de divulgación, escritura, producción de radio y vídeo, difusión *online* y participación en la organización de conciertos, festivales, exposiciones y conferencias. Esta consideración del periodismo alternativo implica una actualización intermedial vinculada a la participación activa en la escena. Definidas por su carácter cotidiano, las prácticas de periodismo alternativo ciudadano generan nuevos espacios compartidos de información y comunicación, que contribuyen al desarrollo de identidades musicales y que actúan finalmente como herramientas lúdicas y educativas.

Al vincular periodismo alternativo y periodismo musical, avanzamos desde una visión general hacia una más concreta, que nos permite reflexionar sobre las formas del periodismo alternativo desarrolladas en la escena musical madrileña y en su cultura urbana. Como aproximación a la escritura periodística sobre el *blues* podemos señalar tres fuentes principales de inspiración: la producción bibliográfica sobre *blues* y música afroamericana (Paul Oliver, Amiri Baraka, Alan Lomax, etc.); la de revistas especializadas (*Living Blues*, *Blues & Rhythm*, etc.); y el desarrollo histórico de fanzines (Atton, 2010; Duncombe, 1997), importante para comprender el modo en que los aficionados se convierten en productores de contenidos y discursos desde sus posiciones de ciudadanos y participantes de las escenas. De hecho, los fanzines están íntimamente vinculados a la especialización musical, la ética del *do-it-yourself* (“hazlo tú mismo”) y la cultura *underground*. Para introducir la relación de la escena de *blues* en Madrid con los medios tomamos como punto de partida la siguiente cita del veterano y reconocido armonicista Naco Goñi. Es de la contraportada del disco colaborativo *Blues con Los Colegas Vol. II* (Armonet, 2012), donde grabó con casi 60 músicos de distintas nacionalidades.

Tras la grabación de mi Blues con los colegas en 2006 recibí toda clase de felicitaciones y elogios por parte de compañeros, amigos y aficionados al género, además de muy buenas críticas por parte de los medios “libres” donde la opinión y oferta no está supeditada a criterios y exigencias de mercado. En los mayoritarios o convencionales sigo/seguimos sin existir. No me quejo, solo lo comento (Goñi, 2012: s/p).

Goñi expresó sus impresiones sobre la atención de los medios en términos de ausencia individual y colectiva de los medios tradicionales (“sigo/seguimos sin existir”). No obstante, hizo hincapié en la atención y el apoyo ofrecido por medios de comunicación y periodistas alternativos que no se rigen por la obtención de beneficios económicos. En este sentido, es significativo que Goñi incluyese en el librito del disco un exhaustivo listado (“blueslink”) de medios y periodistas alternativos de blues, cuyas actividades proporcionan a la escena su particular ecosistema de medios: páginas web especializadas, programas de radio, fotógrafos y asociaciones de blues, junto a los lugares de interacción propios de la escena madrileña y española. Finalmente, mostró una actitud de aceptación estoica, un orgullo relajado de afirmación propia, alejado de la complacencia con los medios tradicionales.

Antes de examinar el periodismo alternativo ciudadano en la escena de *blues* en Madrid, conviene señalar que la escena ha recibido cierta cobertura ocasional en medios tradicionales (excepciones que confirman la regla). “Madrid ‘blues’” (Marcos, 2011), un artículo que se presenta como una “radiografía de los intérpretes que llenan los clubes de música negra”, es la principal representación colectiva de la escena en medios tradicionales. Publicado en la edición madrileña del periódico El País, el artículo se centra en tres músicos (Tonky de la Peña; Yolanda Jiménez; y Francisco Simón), menciona algunas bandas

adicionales asociadas a la idea de “nueva generación ‘blues’”, y afirma la importancia de La Coquette Blues Bar. Aunque la atención mediática es apreciada, diversos participantes habituales criticaron el modo en que se representa la escena (Facebook, Blues Vibe, 20/02/2013). Rafaela Velasco, socia fundadora y secretaria de la Sociedad de Blues de Madrid (SBM), dio la bienvenida a artículos sobre el *blues* en Madrid, pero describió el texto como “delirantemente pobre”, señalando que muchos músicos relevantes habían sido excluidos (Facebook, Blues Vibe, 20/02/2013).

El cantante guitarrista Juanma Montero (miembro de una de las bandas citadas, The 44 Dealers) coincidió, y Manuel López Poy, escritor y periodista musical de la escena de *blues* de Barcelona, señaló que el artículo estaba escasamente documentado y lleno de lugares comunes (Facebook, Blues Vibe, 20/02/2013). El relato generalmente esquemático o basado en aproximaciones personalistas de este tipo de artículos no conecta de manera efectiva con los participantes comprometidos de la escena, que comparten colectivamente interpretaciones más complejas y matizadas de su escena e historia. En última instancia, las prácticas emergentes ilustran que la prensa musical convencional no da cobertura a los músicos locales de blues, evidenciando una creciente brecha entre la cotidianeidad de la experiencia musical urbana y la cobertura de los medios tradicionales.

Además, cabe destacar el programa de radio *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007), dirigido por Jorge Muñoz “El Maki” en una emisora pública con fuertes connotaciones alternativas, pero sin representación de *blues* hasta la entrada de Muñoz. Como pionero, Muñoz ejerció una influencia importante para muchos participantes de la escena debido a su papel de prescriptor y gatekeeper en la difusión mediática del género. Sin embargo, paradójicamente, Muñoz nunca se ha considerado un periodista musical, prefiriendo ser identificado como disc-jockey o comentarista musical. Tras su jubilación en Radio 3, Muñoz fue homenajeado por la escena de *blues* madrileña en un concierto colectivo. Desde entonces, ha realizado numerosas grabaciones de música en vivo, que comparte en su perfil de *YouTube*, y ocasionalmente ha participado en actividades de la Sociedad de Blues de Madrid (SBM). Es un ejemplo de la “significativa similitud entre el escritor *amateur* aficionado y el escritor profesional como aficionado” (Atton & Hamilton 2008: 82). Sin embargo, su trayectoria como profesional de la comunicación y su menor implicación y compromiso con la escena local exigen una distinción analítica. En este caso, Muñoz representa la figura del periodista alternativo profesionalizado.

Ante la falta de una infraestructura convencional de medios o prensa musical, el periodismo alternativo ciudadano –cuyos representantes se dedican vocacionalmente y durante largos periodos de tiempo a la difusión del género– cubre esa necesaria función y contribuye a contar lo que sucede en la escena, así como a su propia construcción y reproducción. Sus actividades en torno al blues, el compromiso individual y, finalmente, la organización grupal y colectiva, sirven para configurar un marco comunicativo a partir del cual distintos participantes de la escena desarrollan y comparten sus identidades musicales individuales y colectivas. Este proceso puede considerarse una forma de empoderamiento cultural en la que el valor de los periodistas alternativos de *blues* no radica solamente en su rol como mediadores de mensajes y difusores de música, sino también en su consolidación como miembros fundamentales de una escena, cuyo trabajo contribuye al encuentro entre diversos participantes, permitiéndoles “analizar su situación histórica, lo cual transforma la conciencia y conduce a la voluntad de cambiar una situación” (Traber In Atton & Hamilton, 2008: 128).

2.1. Javier Rodríguez y Solo Blues: prensa especializada y producción de conciertos

Definida como “trimestral de cultura negro-americana”, *Solo Blues* (1985-1998) sigue siendo la única revista impresa dedicada al *blues* producida en Madrid. Se distribuyó en tiendas de discos, quioscos, librerías y tiendas de cómic de Madrid y Barcelona, y su tirada osciló entre las 2000 y las 6000 copias. Creada por Javier “Jay Bee” Rodríguez (Madrid, 1964) y su hermano Juan Antonio Rodríguez, la publicación contó con contribuciones nacionales e internacionales por parte de periodistas alternativos de blues, fotógrafos, propietarios de sellos discográficos y profesores. Para Javier Rodríguez, *Solo Blues* representaba una oportunidad y un reto para trascender la edición de “fanzines más o menos académicos” y desarrollar sus intereses y habilidades en la música, el diseño gráfico y la escritura.

Además, Javier Rodríguez se refirió a la creación de la revista como un modo de responder a la falta de atención por parte de los medios tradicionales, así como a la representación distorsionada del *blues* que ofrecen –una situación que, en su opinión, continúa en la actualidad:

Una de razones de sacar la revista [fue] el escandaloso nivel cultural en cuestiones musicales en España, no ya entre la gente normal, sino ¡sobre todo en los medios! Absolutamente vergonzoso. Esto, por desgracia, no ha cambiado mucho (yo diría que nada) en más de 30 años. La gente sigue, en el mejor de los casos, babeando con los imitadores blancos e ignorando olímpicamente a los creadores originales. (Entrevista en profundidad online por el autor, 11/02/2013)²⁾.

Contestando a esta situación, el primer editorial de *Solo Blues* hizo hincapié en los orígenes y evolución del género, entendiendo el *blues* como una expresión de “la otra América” (Rodríguez, 1985). Hizo alusión a las vidas de los músicos de blues, situándolos tanto en plantaciones sureñas como en ciudades industriales del norte, y puso especial énfasis en la intensidad expresiva y el carácter cotidiano del blues. El texto también se refiere al modo en que la música *blues* ha influido en el desarrollo del *jazz*, el *soul* y el *rock* –e incluso se afirma la “universalidad” actual del género (su carácter global). Finalmente, concluye señalando que “mucho de lo que el *jazz*, el *rock* y las demás músicas americanas tienen de revolucionario –en relación a la tradición musical Europea, es solo blues” (Rodríguez, 1985).

El desarrollo de la revista *Solo Blues* se enmarca en la cristalización de la escena de *blues* en Madrid. En este contexto, la revista desempeñó una doble función, que ilustra la continua orientación dialógica de las escenas contemporáneas de blues. Por un lado, proporcionó un lugar compartido para la articulación y la reflexión discursiva, en el que se difundía y examinaba la tradición del *blues* como género afroamericano. Por otro lado, contribuyó a la historia y al desarrollo de la escena de *blues* en Madrid y en España. Consideremos el segundo número de la revista (1985). Combina textos sobre músicos de *blues* de la tradición afroamericana (Bessie Smith; The Legendary Blues Band), con otros sobre actuaciones históricas en España (Big Bill Broonzy, Barcelona, 1953; Buddy Guy y Junior Wells, Madrid,

²⁾ Salvo indicación, todas las citas a Rodríguez corresponden a esta entrevista.

1985) y con información sobre la escena local y nacional (“Las bandas españolas”). Por último, cabe destacar que *Solo Blues* incluía un listado de los distintos programas de radio relacionados con el blues, *D.J. Play My Blues* (“DJ pon mi blues”). En él aparecían, entre otros, el programa de Jorge Muñoz “El Maki”, *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007) y el de Ramón del Solo, *El Sonido de los Pantanos* (1984-1989), de quien hablaremos a continuación.

Solo Blues fue producida por y productora de la escena de *blues* en Madrid hasta 1998, cuando el aumento de las responsabilidades familiares relacionadas con el estilo de vida adulto condujeron a su final: “La revista exigía una dedicación casi absoluta que no podíamos mantener indefinidamente”, explicó Javier Rodríguez. No obstante, tras el final de *Solo Blues*, creó *Guitar Club* en 1998, una revista centrada en la guitarra que resultó ser “un completo fracaso financiero”. Con el tiempo, ha retomado el proyecto de la revista *Solo Blues* a través de la creación del blog homónimo en 2011 y de la producción de giras de músicos de *blues* afroamericanos por España –una iniciativa que desarrolló durante los años 1980 y 1990, y que concibe desde el marco de su proyecto *Solo Blues*³⁾. Por una parte, como ilustra uno de los posts de *Facebook* del periodista alternativo de *blues* Ramón del Solo, la revista impresa es recordada ritualmente por ciertos participantes comprometidos con la escena en las discusiones sobre medios:

Fue la primera publicación sobre el tema escrita en castellano, además mantuvo un nivel equiparable al de las revistas inglesas o americanas editadas en esa época. En estas épocas de internet, de lo efímero y de lo digital; los aficionados todavía estamos a la espera de una publicación en papel con la misma calidad, criterio y rigurosidad. En muchas cosas, el panorama del blues en España ha mejorado bastante, pero hay otras en la que el listón quedó muy alto y no es fácil superarlo (del Solo, *Facebook*, 04/03/2013).

En su texto advertimos la especial valoración, no exenta de romanticismo, que a menudo tienen ciertos aficionados de la escena por el formato impreso en papel. Junto al formato físico de revista musical especializada aparecen asociadas cuestiones de contenido relacionadas con la calidad, el criterio, el rigor, la precisión e, incluso, el mimo en las narraciones y explicaciones. En cambio, internet y los medios digitales aparecen representados como los propios de un contexto actual y futuro más frío y efímero.



³⁾ Véase: <http://solo-blues.blogspot.com.es/>.

Por otra parte, los últimos años le han servido para recuperar e impulsar su labor como productor, manteniendo el lema “Solo Blues” como marca identificativa y signo de una apropiación “purista” del blues. En este sentido, es importante destacar la colaboración entre Rodríguez y diversos músicos afroamericanos (reiniciada en 2016), incluyendo a músicos asociados a las escenas de Chicago, Texas y Mississippi (Reverend KM Williams, Wallace Coleman, Birdlegg, Michael Dotson, Smilin’ Bobby Smith, Terry Harmonica Bean...). Rodríguez también ha desempeñado labores como músico de blues: ha subido a *YouTube* numerosos vídeos instrumentales dedicados a técnicas y estilos particulares (blues, *ragtime*, jazz, “clásica”, etc.); ha acompañado con la guitarra a varios de los músicos cuyas giras ha organizado; y ha producido dos álbumes propios y un disco en directo de Birdlegg (2016) en la Sala Clamores, además de otras compilaciones promocionales⁴⁾.

2.2. Ramón del Solo: la coherencia a largo plazo de un estudioso del blues

Ramón del Solo (Madrid, 1956) desarrolló su interés por el *blues* a mediados de los años 1970. Dispuesto a cambiar su vida y atraído por el movimiento contracultural, en 1978 dejó su trabajo y sus estudios de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y emigró a Francia para trabajar y viajar como recolector de fruta. Allí encontró un contexto cultural con una mayor tradición de música afroamericana, donde pudo desarrollar su pasión, “cosa que en España era prácticamente imposible” (entrevista en profundidad *online* por el autor, 26-27/01/2013; 30/01/2013)⁵⁾. “No había prácticamente nada editado y era difícil encontrar discos. En Nimes contacté con gente muy aficionada y asistí durante tres años al festival de jazz, que de aquellas llevaba mucho blues. Vi por primera vez a B.B. [King] y otras figuras de primera línea...”, explicó.

La experiencia de Ramón del Solo en Francia le permitió desarrollar su identidad musical y marcó un punto de inflexión en su dedicación al periodismo alternativo de blues. Entre 1984 y 1985, de vuelta en Madrid, inició el programa de radio *El Sonido de los Pantanos*, emitido durante cinco años (Onda Verde; Radio Mercurio). Tuvo horarios cambiantes, el más llamativo en Onda Verde, donde junto a su amiga Carmen Roper, del Solo retransmitió en directo desde la 1.00h a las 6.00h. Esta edición de madrugada, que describió como una experiencia “divertida y agotadora”, se centró en la reproducción de grabaciones de *blues* y *jazz*, pero también incluyó entrevistas y crónicas de conciertos destacados en la escena madrileña. A los tres años, el programa se trasladó a Radio Mercurio, una emisora definida, según del Solo, por “un estándar cultural muy alto y sin el contenido y los lazos políticos de otras radios comunitarias. Fue una ‘estación de culto’ con una vida muy corta” (*Ibíd.*). Incluido en el listado promocional de *Solo Blues* (D.J. Play My Blues), *El Sonido de los Pantanos* también proporcionó un lugar y un altavoz mediático para la presentación de los primeros números de la revista, alentando una colaboración cordial entre ambos periodistas alternativos de *blues* que perdura a día de hoy.

⁴⁾ Véase: <https://www.youtube.com/user/jaybeerod>; <https://www.youtube.com/user/OtisSpain>. También realiza el programa de radio online Blues de verdad, donde expone su visión sobre el blues en tanto tradición afroamericana y recuerda ciertas actuaciones históricas en Madrid. Véase: <https://www.youtube.com/user/BluesdeVerdad>.

⁵⁾ Salvo indicación, todas las citas a Del Solo corresponden a esta entrevista.

Siempre pendiente del desarrollo del *blues* en España, Ramón del Solo continuó su investigación y difusión del *blues* colaborando en diversas revistas impresas y *online* tanto en España como en Latinoamérica. Además, creó su propio proyecto: *Bluespain* (2002-2012), una página web dedicada a “difundir el *blues* a todos los niveles”. En el foro de *Bluespain* (actualmente inactivo pero accesible)^{6.)} se aprecia la participación de un público de escala nacional que comparte su apasionada apropiación de la historia del *blues* y que, al mismo tiempo, tiende a favorecer las posibilidades de encuentros *offline* en eventos musicales de interés. En 2011 se incorporó al equipo editorial de la web especializada *La Taberna del Blues* (1999-2013), donde sus artículos han coincidido con los de Javier Rodríguez y Eugenio Moirón^{7.)}. Además, ha escrito una biografía sobre el músico de Nueva Orleans Champion Jack Dupree, cuya carrera estuvo íntimamente vinculada a Europa. El libro, todavía por publicar, es el resultado de más de seis años de investigación y “más de 20 entrevistas, documentación bibliográfica y consulta de publicaciones periodísticas antiguas, así como fotografías y materiales inéditos”.

Facebook, donde es capaz de conectar con un público multi-generacional, interesado en la reproducción cotidiana de la escena madrileña y unido por la identificación estética y sociocultural con el *blues*. Sus posts sobre el *blues* se han convertido en referencias compartidas de aprendizaje, experiencia musical y socialización en la dimensión *online* de la escena de *blues* madrileña. Del Solo recurre habitualmente a materiales de su colección particular, como portadas de revistas especializadas (*Jazz Journal*; *Living Blues*, etc.) y trata de generar debates siguiendo la mencionada orientación dialógica: se combinan los de carácter histórico, principalmente en EE.UU. y España; con los que relacionan sentidos tradicionales del *blues* con situaciones de actualidad –por ejemplo, con el contexto español de crisis. En los primeros, el recuerdo de actuaciones míticas proporciona una socialización ritual con otros participantes de la escena, que tiende a reforzar su sentido de pertenencia y continuidad. El segundo tipo de posts mencionados ilustra la concepción del *blues* como un género vivo, capaz de ser aplicado a experiencias y situaciones actuales.

Además, desde enero de 2013, Ramón del Solo es colaborador de *La Cofradía del Blues*, un programa de radio sobre *blues* dirigido por el músico argentino (y periodista alternativo de blues) Claudio Gabis en Radio Círculo (Círculo de Bellas Artes). Gabis presenta el programa y tiende a adoptar un enfoque más histórico sobre el género, mientras que del Solo juega habitualmente un papel de experto en la escena madrileña. Por ello, ha reproducido música de grupos locales y ha invitado a músicos al estudio, así como a otros participantes destacados de la escena. Así, es interesante destacar que también ha invitado al programa a su “viejo” amigo Javier Rodríguez, al que conoció 28 años antes en otra emisora (Radio Mercurio).

^{6.)} Véase: <http://bluespain.creatuforo.com/>

^{7.)} La Taberna del Blues (1999-2013) fue una web dedicada al blues y dirigida por aficionados y divulgadores de distintas partes de España; un lugar de encuentro y debate online, y un lugar para publicar textos representativos del periodismo alternativo de blues. Una de las principales instigadoras del proyecto fue Mabel Ladyblues, también impulsora de Conexión Blues (2013) (<https://www.facebook.com/conexionblues/>), una iniciativa orientada a la cooperación entre asociaciones dedicadas a la documentación y difusión del género en España.

El último gran proyecto de Ramón del Solo es Moratalaz Blues Factory, una asociación de aficionados que –en su nuevo rol de productores culturales– han impulsado la celebración de un “Festival Internacional de Blues” en el distrito de Moratalaz, al sudeste de Madrid⁸). A través de los presupuestos participativos del ayuntamiento de Madrid (Decide Madrid), han desarrollado un conjunto de actividades culturales que incluye la proyección de documentales como *Héroes invisibles. Afroamericanos en la guerra civil española* (Domingo & Torrent, 2015); exposiciones como las “Damas del Blues” (2018); y presentaciones de libros como *Una chica sin suerte* (Sabugal, 2018). El 1er Festival Internacional de Blues de Moratalaz, que recibió una asignación presupuestaria provisional de 144.000€, se celebró los días 21 y 22 de septiembre de 2018. Fue gratuito, al aire libre y resultó todo un éxito de público. Actualmente están preparando la segunda edición.

2.3. Eugenio Moirón: del periodismo alternativo al asociacionismo cultural

Eugenio Moirón (Madrid, 1954) lleva realizando el programa de radio *Blanco y Negro* desde el año 2000 cuando, tras un encuentro accidental con un programador de radio, tuvo la oportunidad de acceder a una emisora regularmente. Ha grabado su programa de dos horas en los estudios de dos radios comunitarias (Radio Carcoma; Onda Latina), distribuyendo el contenido a través de podcasts, blogs y Facebook⁹). Además, en 2017 empezó a realizar el programa Blues en Sociedad (M21 Radio) en representación de la Sociedad de Blues de Madrid¹⁰). Su disciplinada gestión de los contenidos *online* proporciona el vehículo cotidiano más inmediato y efectivo para difundir su programa e interpelar a otros participantes de la escena de blues. En *Blanco y Negro* reproduce una media de 20 canciones, basadas en su particular interpretación del blues:

Es el blues, como a veces digo, sin conservantes ni colorantes, prácticamente bastante poco de lo que se ha dado en llamar blues-rock ni tampoco la música que hacen gente como Joe Bonamassa, Ana Popovic, Eric Clapton, etc. Generalmente suele estar reñido el virtuosismo con lo que tiene que ser el blues, es decir, el “feeling”, el sentimiento, puñetazos directos al hígado para morder el blues pie en tierra. Reconozco que en alguna ocasión puedo haber radiado alguna canción un poco alejada de mi definición anterior, pero en términos generales las playlists creo que son bastante “puristas”. (Entrevista en profundidad online por el autor, 28/02/2013)¹¹).

⁸) El festival de blues en Moratalaz conecta con la memoria y el barrio de Ramón, que a principios de los años 1970 vio al bluesman Taj Mahal actuando en las proximidades de su casa (Del Solo 2013).

⁹) Véase: <http://blancoynegro.podomatic.com/>; <http://blancoynegroblues.blogspot.com.es/>.

¹⁰) Véase: <https://www.m21radio.es/programas/blues-en-sociedad>. La radio municipal, operada por el ayuntamiento de Madrid e inactiva desde 2005, fue reactivada en 2015 durante la alcaldía de Manuela Carmena. Inicialmente, Moirón realizó el programa junto a Jorge Biancotti

¹¹) R Salvo indicación, todas las citas a Moirón corresponden a esta entrevista.

Moirón explicó su pasión por el *blues* y sus gustos aludiendo y oponiendo ideas clave en la tradición del género: el sentimiento y el virtuosismo. También proporcionó ejemplos de músicos blancos de referencia asociados al *blues* y al rock que, en su opinión, no representan el sentido auténtico del *blues* –y que, por tanto, no suelen aparecer en su programa. Como ya hemos podido apreciar, la diferenciación entre el *blues* y el *blues-rock*, común en los tres casos de estudio, es particularmente relevante dentro de la escena de *blues* en Madrid porque se trata de una frontera sensible y controvertida. La mayoría de las canciones radiadas por Moirón provienen de la tradición afroamericana, pero también reproduce canciones de músicos locales, respondiendo rápidamente a la producción discográfica y a otras actividades relevantes en la escena. Además, invita a otros participantes expertos, como el armonicista e investigador independiente Héctor Martínez, que acude a presentar sus artículos sobre la historia del blues.

En octubre de 2007, unos meses antes de su jubilación, Eugenio Moirón expandió sus actividades radiofónicas y empezó a producir conciertos acústicos de *blues* una vez al mes (Salón de actos de Onda Latina; Taberna Alabanda). También decidió comprar una cámara de vídeo para documentar y difundir las actuaciones, generando finalmente una gran cantidad de horas de grabación sobre la escena de *blues* madrileña (más de 2500 vídeos en YouTube, cifra en constante crecimiento)^{12.} Además, Moirón ha publicado artículos y entrevistas sobre la historia del *blues* y su desarrollo en Madrid y en España, principalmente en medios alternativos como la web especializada *La Taberna del Blues* (1999-2013) y el *Anuario de Blues* (2009) –a los que también han contribuido los otros dos periodistas alternativos de *blues* presentados. No obstante, por encima de sus iniciativas individuales, lo que más valora es su participación en la creación de la Sociedad de Blues de Madrid (2012). Esta asociación colectiva, fruto del trabajo cooperativo entre aficionados y músicos de la escena madrileña, marca un punto de inflexión en su trayectoria como periodista alternativo de blues^{13.}

Si bien su labor individual continúa, el desarrollo de la SBM supone una consolidación de vínculos asociativos en el interior de la escena y una muestra del carácter activista de ciertos aficionados comprometidos que, siguiendo el modelo de “sociedad de blues” de otras ciudades, crean una institución ciudadana para intervenir en la escena musical propia mediante la producción de conciertos, actividades divulgativas, conferencias y exposiciones. Miembro fundador y tesorero de la SBM, Moirón explicó que “su principal objetivo, y sobre el que va a girar todo lo demás, es potenciar, difundir y promover el conocimiento del blues, así como servir de espacio de encuentro de todas las personas amantes de esta música. El resto de iniciativas encajan perfectamente en esa filosofía”. Además, señaló que la producción semanal de conciertos-jam era la actividad más importante de la SBM, pues sirve como punto de encuentro para entusiastas del *blues* y para ampliar el espectro de aficionados y socios.

^{12.} Tomamos la cifra aproximada de vídeos del perfil de Eugenio Moirón en el programa Blues en Sociedad: <https://www.m21radio.es/programas/blues-en-sociedad>. Véase: <https://www.youtube.com/user/blancoynegroblues>; <https://www.youtube.com/channel/UCVdtIEU6H7ofXxZH7an2sZg>.

^{13.} <http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/>; <https://www.facebook.com/sociedaddebluesdemadrid/>.

El desarrollo de estas sesiones de *blues* dominicales conlleva prácticas de periodismo alternativo orientadas a la documentación, difusión y consolidación del evento, de la SBM y de la escena. En primer lugar, las actuaciones se anuncian regularmente en internet, tanto en su página web como en *Facebook* y a través de la agenda de actuaciones que envían a los socios. Después, hay un trabajo de documentación continua en la celebración de los conciertos y *jam sessions*. Moirón graba las actuaciones, creando un archivo musical y memorístico de los eventos celebrados, y Rafaela Velasco hace fotos de los músicos y aficionados, incluyendo siempre a los invitados que participan en la *jam session*.

Para el investigador, estas fotografías tienen un importante valor documental pues permiten reconstruir la cronología del evento y revisualizar la disposición de los músicos. Además, tienden a favorecer el establecimiento de vínculos entre distintos participantes de la escena, contribuyendo a nuevas interacciones tanto cara a cara como *online*^{14.}). Reflexionando sobre su trayectoria, que avanza hacia el compromiso colectivo, Moirón explica que hay que aprender a “desligar los gustos personales del interés colectivo, por el bien de los dos. (...) Todo esto es una carrera de fondo y los resultados se irán viendo a medio plazo. Hay que sembrar primero para poder recolectar”. Comprende sus actividades como “el resultado lógico de querer difundir una idea, de dar a conocer una manifestación musical importantísima en la cultura del siglo XX”, y la SBM como una culminación del asociacionismo que reúne a “francotiradores del blues” como él, proporcionándoles el reto y la oportunidad de vincularse con otras instituciones y asociaciones.

La profunda implicación de Eugenio Moirón en la escena le ha permitido tener una relación cercana con gran parte de los músicos de *blues* en Madrid. Muchos de ellos lo demostraron al ponerse de acuerdo para reunir fondos y sorprenderle con una nueva cámara de vídeo y una placa de reconocimiento por su “incesante labor de documentación y difusión”; un regalo de agradecimiento entregado en el primer aniversario de la SBM (06/04/2013). Esto confirma, como señala Kruse (2010: 631), que “la construcción de prácticas locales situadas en tanto prácticas auténticas y los lugares físicos de la música local siguen siendo importantes para los participantes de las escenas a pesar de la accesibilidad de la música a través de internet”. Desde 2016, la SBM colabora con la Junta Municipal del Distrito de Salamanca. Ha producido conciertos y talleres en las fiestas populares, así como el Ciclo Las mujeres de *blues* en Madrid (30/11/2018-01/12/2018), y prepara la celebración de un festival internacional de *blues* durante la primavera de 2019, financiado a través de los presupuestos participativos del ayuntamiento de Madrid (Decide Madrid).

3. Conclusiones

Las formas de periodismo alternativo observadas en la escena de *blues* en Madrid son el resultado de la insatisfacción con los medios, del deseo y la necesidad de participación en la vida social y mediática, y de las posibilidades comunicativas que proporciona la tecnología. Tienen como objetivo dar una mayor cobertura a expresiones musicales y culturales que están infrarrepresentadas en los medios tradicionales, lo cual expone claramente el modo en que el periodismo alternativo trabaja al servicio de un objetivo

^{14.} Aunque la fotografía y la grabación audiovisual no pueden considerarse prácticas de periodismo alternativo en sí mismas, comprendidas en conjunción con la misión de documentación y divulgación, y con la producción de eventos, contribuyen al propósito principal del periodismo alternativo de blues.

mayor, en este caso la difusión del *blues* y la reproducción de la escena; un propósito general que marca “un énfasis en el acto sobre el resultado, al menos en la medida en que el éxito no va a medirse en función de la cantidad de respuestas o circulación” (Atton, 2002: 67). Los casos discutidos representan diferentes aproximaciones al periodismo alternativo. Comparten interpretaciones de la tradición del blues, ayudan a difundir el trabajo de músicos locales proporcionando una organización de apoyo minoritaria pero firme, y establecen redes comunicativas entre los participantes de la escena, así como posibles asociaciones con músicos, aficionados y periodistas alternativos de otras regiones, países y continentes.

Por una parte, los periodistas alternativos son productores de la escena pero, al mismo tiempo, las escenas funcionan como contextos productivos que permiten a los participantes “compartir colectivamente sus gustos musicales comunes y distinguirse colectivamente de otros” (Bennett & Peterson, 2004: 1). En ese terreno de desarrollo identitario, encontramos la idea metafórica del hogar. La música blues, disfrutada en el directo de la escena, da un sentido de hogar y pertenencia, proporcionando un mundo de sentido rico, complejo y gratificante, que se guía por la fascinación estética y sociocultural, y que favorece la reproducción de la escena a través de prácticas como el periodismo alternativo de blues. Aplicada a las escenas musicales, la discusión de Appadurai (2001) sobre la imaginación – como parte del trabajo mental cotidiano de la gente común – permite comprender mejor el proceso de emprender prácticas de periodismo alternativo. Como propiedad de los sujetos y grupos que empiezan a imaginar y sentir las cosas de manera conjunta, la imaginación contemporánea es un escenario para la acción (Appadurai, 2001: 23), que incluye una variedad de iniciativas posibles. La creación y desarrollo de medios y asociaciones especializadas marca puntos de inflexión en la historia del periodismo alternativo de blues, que encuentra inspiración en la acumulación de experiencias compartidas en torno a la música, y que expone el esfuerzo consciente y reflexivo por reproducir la escena mediante el desempeño de diversos roles.

Los periodistas alternativos de *blues* de la escena madrileña comparten una aproximación “purista” al género, si bien su evolución y relación con el circuito local de música en vivo revela importantes diferencias. La trayectoria de Rodríguez muestra una evolución desde el periodismo alternativo escrito e impreso hasta la divulgación de técnicas instrumentales *online*, la producción radiofónica y la producción de conciertos de músicos afroamericanos. Además, su notable distanciamiento simbólico de la escena de *blues* local indica que está menos preocupado por la reproducción y transformación del género en Madrid que por la misión de “hacer justicia” a los orígenes del *blues* y los músicos “auténticos” que siguen en activo. En buena medida, la trayectoria de Moirón y su implicación consciente en la escena representa el polo opuesto. Si bien permanece profundamente en contacto con la tradición del *blues* a través de su programa de radio, la diversificación de sus prácticas se orienta hacia la reproducción cotidiana de la escena musical en vivo. Moirón ha desarrollado una gran apreciación de los músicos locales y su trayectoria muestra el paso de una práctica de radio individual a una organización colectiva como la Sociedad del Blues de Madrid.

Del Solo se encuentra en un lugar intermedio y ha colaborado con ambos. Está más interesado en el desarrollo de los músicos locales que Rodríguez y ha sido un miembro fundador de la SBM como Moirón, pero su participación presencial en la escena es menos frecuente que la de éste último. Su prolongada dedicación al estudio y la divulgación del blues, su atención a la dinámica cambiante de la escena y su contacto regular con otros participantes lo han consolidado como una apreciada figura en la escena. En los casos de

Moratalaz Blues Factory y de la Sociedad de Blues de Madrid, cabe remarcar el creciente acceso a financiación pública posibilitado por los presupuestos participativos municipales y el apoyo popular a los proyectos presentados, que seguirán desarrollándose en los próximos años.

En general, el periodismo alternativo emprendido por participantes comprometidos pone de manifiesto la flexibilidad y dinámica cambiante de la escena a lo largo del tiempo, puesto que los periodistas alternativos varían sus actividades cotidianas y reubican su posición dentro de la escena. Si bien la interacción cara a cara se encuentra en el corazón de las escenas de *blues* en Austin y Madrid, los casos discutidos proporcionan una representación de la escena musical como contexto complejo y multidimensional en el que las formas de participación *offline* y *online* son combinadas y valoradas positivamente por los participantes de la escena. Comprendido a través de estos casos de estudio, apreciamos el modo en que el periodismo musical alternativo se caracteriza tanto por la fascinación y el estudio del otro –ya que el *blues* está ligado a la experiencia afroamericana–, como al estudio del “yo, la expresión personal, la sociabilidad y la construcción comunitaria” (Atton, 2002: 54).

Si bien no son tan explícitamente oposicionales y políticas como otras formas de periodismo alternativo, los ejemplos analizados constituyen un ejemplo de empoderamiento cultural local, que responde a la infrarrepresentación en la esfera *mainstream* y que se resiste a la imposición de la lógica económica dominante de maximización del beneficio. No se plantea tanto una contestación abiertamente política sino la creación de prácticas y redes alternativas en torno al periodismo, la experiencia musical y la difusión del blues. En este sentido, considerando el estatus *underground* de la escena de *blues* madrileña, cabe recordar la discusión sobre la dimensión política del *blues* planteada por el escritor afroamericano Albert Murray:

La implicación política [del blues] es inherente a la actitud frente a la experiencia que genera la contradicción de la música *blues* en primer lugar. Es la disposición a perseverar (basada en un sentido trágico o, mejor aún, épico de la vida) lo que no solo da cuerpo al mejor *blues* sino que lo estiliza, extiende y refina en arte (Murray, 1976: 68).

El estudio de los medios de comunicación y el periodismo alternativo en las escenas investigadas insta a re-imaginar y replantear tanto el papel actual de los medios tradicionales como el rol de las prácticas de periodismo alternativo desarrolladas en la cultura urbana, específicamente en las escenas musicales. A través de los casos de estudio presentados, este artículo indaga en los conflictivos y liberadores diálogos desarrollados cotidianamente entre ciudadanos, medios y expresiones de música popular. Con ello, advertimos la necesidad de enriquecer críticamente los límites tradicionales del periodismo, de detenernos también en las respuestas asociativas y productivas de la ciudadanía, y de examinar los modos en los que distintos grupos sociales luchan y trabajan por la representación, por su memoria, y por la construcción de un lugar propio y abierto que busca ser reconocido en la esfera pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce.
- Atton, C. (2003). What is 'alternative' journalism?. *Journalism*, 4 (3), 267-272.
- Atton, C. (2002). *Alternative media*. Sage Publications.
- Atton, C. & Hamilton, J. (2008). *Alternative journalism*. Sage Publications.
- Bennett, A. & Peterson, Richard A. (eds.) (2004). *Music scenes. Local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Del Solo, R. (2013). Taj Mahal: la primera visita a España". *Blues Vibe*, 12 de noviembre. Consulta: 24/04/2018. Disponible en: <https://bluesvibe.com/2013/11/12/taj-mahal-la-primera-visita-a-espana/>.
- Domingo, Alfonso & Torrent, Jordi (2015). *Héroes invisibles. Afroamericanos en la guerra civil española*. Argonauta Producciones.
- Downing, J. (1984). *Radical media: The political experience of alternative communication*. South End Press.
- Goñi, Ñ. (2012). *Notas del disco. Blues con los Colegas Vol. II*. Armonet.
- Hackett, R. & Carroll, W. (2006). *Remaking media: The struggle to democratize public communication*. Routledge.
- Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*, 33(5), 625-639.
- Marcos, C. (2011). Madrid 'blues'. *El País*, 12 de enero.
- Murray, A. (1976). *Stomping the blues*. Da Capo Press.
- Pedro, J. (2018). *Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, C. (2001). *Fissures in the mediascape. An International Study of Citizens' Media*. Hampton Press.
- Rodríguez, J. (1985). [Editorial]. *Solo Blues*, N.1, verano.
- Sabugal, N. (2018). *Una chica sin suerte*. Ediciones del viento.

Josep Pedro.

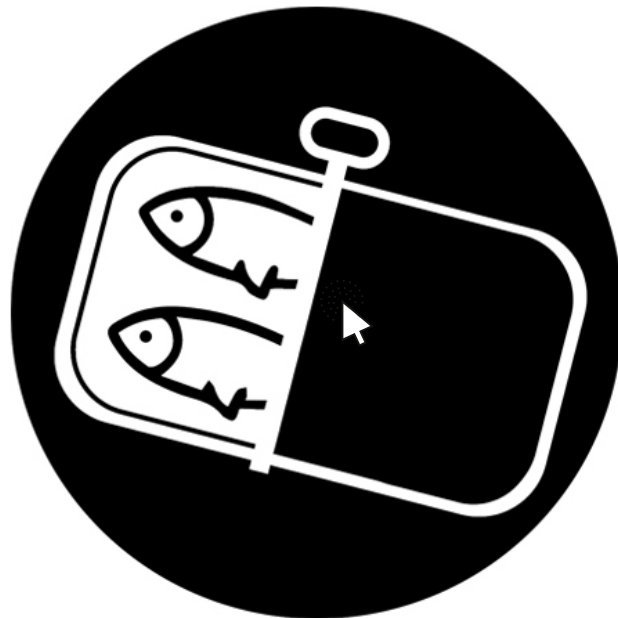
Professor e investigador no Departamento de Comunicação da Universidade Carlos III de Madrid (UC3M). É licenciado em Comunicação Audiovisual pela Universitat de València; é mestre em Análise Sociocultural do Conhecimento e da Comunicação e doutor internacional em Jornalismo pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Realizou estágios de investigação na The University of Texas at Austin (EUA), na Birmingham City University (Reino Unido) e na Universidade do Porto (Portugal). Tem desenvolvido uma linha de investigação interdisciplinar no âmbito dos estudos de comunicação, centrada na indústria audiovisual, na música popular (sobretudo de origem afro-americana), na comunicação e na cultura. Universidad Carlos III de Madrid, C. Madrid, 126, 28903 Getafe, Madrid, Espanha. Email: jpedro@hum.uc3m.es. ORCID: 0000-0003-0881-3447.

Receção: 20-05-2023

Aprovação: 20-03-2024

Citação:

Pedro, Josep (2024). Periodismo alternativo y música popular. Representación, memoria y construcción de un lugar propio. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 18-34 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a2>



GEORREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-DECOLONIAIS (DO FEMININO) NA OBRA DE YINKA SHONIBARE

AESTHETIC AND CRITICAL-DECOLONIAL GEOREFERENCES (OF THE FEMININE) IN THE WORK OF YINKA SHONIBARE

GÉORÉFÉRENCES ESTHÉTIQUES ET CRITIQUES-DÉCOLONIALES (DU FÉMININ) DANS L'ŒUVRE DE YINKA SHONIBARE

GEOREFERENCIAS ESTÉTICAS Y CRÍTICO-DECOLONIALES (DE LO FEMENINO) EN LA OBRA DE YINKA SHONIBARE

Maria de Fátima Lambert

**Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, inED - Centro
de Investigação e Inovação em Educação, Porto, Portugal**

RESUMO: As revisitações historiográficas da Arte Ocidental servem propósitos poéticos, subsumidos a compromissos ideológicos. Yinka Shonibare (1962-) desconstrói, na cronologia europeia, mentalidades revestidas por tecidos *Dutch Wax*, desconstruindo estereótipos ocidentais; problematiza conceptualizações mediante a ativação de arquétipos em prol de novas consignaões. Focando as estéticas feminista e decolonial, abordamos tópicos iconográficos privilegiados, destacamos as figurações femininas, para explicitar quais as tipologias (iconográficas e semânticas) a que aplica os tecidos *Dutch Wax* – como emblema disruptivo. Que fundamentos subjazem nas suas transposições, operacionalizando sistemas que entrecruzem o decolonial e o feminista? Que modelos propõe e institui? Que paradigmas se mapeiam e/ou são tácitos? Consideram-se séries que remetem para: figuras históricas do Império Britânico; aristocratas e Iluminismo Francês; mitologia grega na estatuária greco-romana; alegorias e simbologias; obras-primas da historiografia europeia, entre outras. Atenta-se às motivações de Shonibare, ao recriar conjuntos tridimensionais (instalações), pela via da encenação performática, destacando *The Progress of Love*.

Palavras-Chave: Yinka Shonibare, ativismo estético, mitos e figurações do feminino, revisão histórica da arte, tecidos *Dutch Wax*.

ABSTRACT: The historiographical reviews of Western Art serve poetic purposes, subsumed under ideological commitments. Yinka Shonibare (1962-) deconstructs, in European chronology, mentalities covered by *Dutch Wax* fabrics, deconstructing Western stereotypes; it problematizes conceptualizations through the activation of archetypes in favor of new assignments. Focusing on feminist and decolonial aesthetics, we address privileged iconographic topics, highlighting female figurations, to explain which typologies (iconographic and semantic) are applied to *Dutch Wax* fabrics – as a disruptive emblem. What foundations underlie your transpositions, operationalizing systems that intertwine the decolonial and the feminist? What models do you propose and institute? What paradigms are mapped and/or tacit? Series are considered to refer to: historical figures from the British Empire; aristocrats and French Enlightenment; Greek mythology in Greco-Roman

statuary; allegories and symbolism; masterpieces of European historiography, among others. Focusing Shonibare's motivations, when recreating three-dimensional sets (installations), through performative staging, highlighting *The Progress of Love*.

Keywords: Yinka Shonibare, aesthetic activism, female myths and representations, art historical review, Dutch Wax fabrics.

RÉSUMÉ: Les revisitations historiographiques de l'art occidental servent des objectifs poétiques, subsumés dans des engagements idéologiques. Yinka Shonibare (1962-) déconstruit, dans la chronologie européenne, les mentalités recouvertes de tissus *Dutch Wax*, déconstruisant les stéréotypes occidentaux; elle problématise les conceptualisations en activant les archétypes au profit de nouvelles consignations. A partir d'une esthétique féministe et décoloniale, nous abordons des thèmes iconographiques privilégiés, en mettant en exergue des figurations féminines, afin d'expliquer les typologies (iconographiques et sémantiques) auxquelles s'appliquent les tissus de *Dutch Wax* - en tant qu'emblème disruptif. Quels fondements sous-tendent ses transpositions, opérationnalisant des systèmes qui croisent le décolonial et le féministe? Quels modèles propose-t-il et institue-t-il? Quels paradigmes sont cartographiés et/ou tacites? Nous considérons des séries qui se réfèrent à des figures historiques de l'Empire britannique, à des aristocrates et aux Lumières françaises, à la mythologie grecque dans la statuaire gréco-romaine, à des allégories et des symbologies, à des chefs-d'œuvre de l'historiographie européenne, entre autres. Les motivations de Shonibare pour recréer des décors tridimensionnels (installations) à travers des mises en scène performatives sont analysées, en mettant l'accent sur *The Progress of Love*.

Mots clés: Yinka Shonibare, activisme esthétique, mythes et figurations du féminin, révision de l'histoire de l'art, tissus de Dutch Wax.

RESUMEN: Las revisitaciones historiográficas del arte occidental sirven a fines poéticos, subsumidos en compromisos ideológicos. Yinka Shonibare (1962-) deconstruye, en cronología europea, mentalidades revestidas de tejidos *Dutch Wax*, deconstruyendo estereotipos occidentales; problematiza conceptualizaciones activando arquetipos en favor de nuevas consignas. Centrándonos en la estética feminista y decolonial, abordamos temas iconográficos privilegiados, destacando las figuraciones femeninas, para explicar las tipologías (iconográficas y semánticas) a las que se aplican los tejidos *Dutch Wax*, como emblema disruptivo. ¿Qué fundamentos subyacen a sus transposiciones, operacionalizando sistemas que entrecruzan lo decolonial y lo feminista? ¿Qué modelos propone e instituye? ¿Qué paradigmas están cartografiados y/o tácitos? Consideramos series que remiten a: figuras históricas del Imperio Británico; aristócratas y la Ilustración francesa; mitología griega en la estatuaria grecorromana; alegorías y simbologías; obras maestras de la historiografía europea, entre otras. Se analizan las motivaciones de Shonibare para recrear decorados tridimensionales (instalaciones) mediante puestas en escena performativas, destacando *The Progress of Love*.

Palabras clave: Yinka Shonibare, activismo estético, mitos y figurationes de lo femenino, revisión histórico-artística, tejidos Dutch Wax.

1. Notas Introdutórias

Para mim, é normal alternar entre culturas... Sou um híbrido pós-colonial (Shonibare In Ringle, 2013).

Addio del passato (2008), área da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi, poderia ser frase de ordem ao examinar a obra de Yinka Shonibare, artista ativo desde a década de 1990. A sua produção multidisciplinar é atravessada pela divisa histórica, revisitando-a e conduzindo sua recepção estética pelos espectadores. *Adeus do passado* difere de *Adeus ao passado*, detalhe que, sob diferentes aceções, está subsumido no arco temporal: entre *Iluminismo/século XVIII* e contemporaneidade. Sob a égide do *tecido como pele*, o presente estudo privilegia um segmento de séries que plasmam referências e revisitam padrões feministas e decoloniais. Verificam-se demonstrativas de seu compromisso agregador – entre o humanismo ironista e a retificação teórico-artística. Procedemos, por indexação às correspondentes referências estéticas; ponderámos a explicitação de posturas e movimentos dos manequins-acéfalos; verificámos alteridades e/ou denominadores comuns; criámos tabelas, considerando os motivos iconográficos e semânticos.

Yinka Shonibare (1962-) é um artista anglo-nigeriano, integrado na “Geração YBA [Young British Artists], nos anos 1980. O grupo agregava Jane Saville, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Ron Mueck, Chris Ofili, Fiona Rae, Rachel Whiteread, Sam Taylor-Wood, entre outros nomes. Shonibare vive e trabalha em Londres; estudou em Lagos, Nigéria, entre 1965 e 1979. Regressado ao Reino Unido, frequentou a *Byam Shaw School of Art* (1989) e a *Goldsmiths, University of London* (1991). Após a sua formação, trabalhou na *Shape Arts*, associação com atividade nas artes, vocacionada para pessoas com necessidades especiais. Relembre-se que Yinka, aos 18 anos, foi atingido por uma doença degenerativa que lhe incapacitou do lado direito do corpo. A sua obra e atividade são reconhecidas: prêmio Turner (2004); membro *Order of the British Empire* (2005); Doutor Honoris Causa pelo *Royal College of Arts*, em 2010; membro *Royal Academy of Arts* (2013); *Commander of the Order of the British Empire* (2019)¹⁾.

A motivação para o presente estudo adveio do impacto causado por *Scramble for Africa* (2003)²⁾, instalação apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2005), em exposição coletiva *Looking both ways/ Das esquinas do olhar, Arte da Diáspora Africana Contemporânea*³⁾ (Farrell, 2004). Inscreve-se em investigações urgentes, entendendo-se que “The impulse to decolonize can be seen as a response to today’s structural forms of privilege and oppressive hierarchies” (Schutz, 2018: 2). A obra de Shonibare posiciona-o num eixo compósito que: retrocede a mitos históricos e artísticos; perspectiva as constrições da cultura europeia; instaura uma aceção disruptiva de paródia (Morrison, 2016). Identificaram-se temáticas que suscitaram reequacionamentos, eivados de interventiva esteticização: privilegiando cruzamentos a estudos decoloniais e feministas.

¹⁾ Para mais informações, consultar: <https://yinkashonibare.com/biography/>

²⁾ Para mais informações, consultar: <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/scramble.html>

³⁾ Para mais informações, consultar: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1271/>

2.Tecidos: ideias e compromissos societários – outras referências

Afinal de contas, formei-me como pintor, por isso estou muito interessado na forma e na estética; também estou muito interessado em ideias, em conceitos. O objetivo é combinar essas duas coisas. Claro que há outras questões, por exemplo, porque é que comecei a usar os tecidos e como estes se relacionam com o meu passado. Tornaram-se uma espécie de assinatura - uma língua - a minha própria espécie de Esperanto, se quiserem (Shonibare, 2015)⁴).

A nota identitária, reconhecida em Shonibare, consiste na aplicação de têxteis, normalmente, apelidados de étnicos e/ou africanos. Na arte contemporânea, verificam-se afinidades quanto ao uso de têxteis, casos de Barthélémy Toguo (Camarões,1967-), residente em França e Kimsooja (Coreia do Sul, 1957-), trabalha em Seoul e Nova Iorque. Mencionam-se, salvaguardadas as diferenças conceituais, antropológico-culturais de cada, pensando nas afinidades. Em Toguo, os têxteis estabilizam as trouxas de roupa, amontoadas em embarcações precárias; lembram as travessias de grupos africanos - *Road to Exile*, 2008⁵). Evoca as migrações, quem se afunda almejando a utopia em territórios que se verificam incapazes de cumprir destinos.

Kimsooja acumula, em configurações quase geométricas (*Deductive Object*, 2007), trouxas de pano colorido. São rasgos de pertences em êxodo, atirados para camiões (*01-04 Bottari Truck*, 2005), bicicletas e barças, ao tempo se posiciona como figurante nas instalações e vídeos, que tratam as migrações (*Cities on the Move - 2727 km Bottari Truck*, 1997/2007 e *Bottari Truck – Migrateurss*, 2007)⁶): “Kimsooja has focused her practice on a specific element in her country’s visual culture: the bottari, a colourful bundle of cloth used to wrap and transport items by hand” (Saint-Louis, 2022).

Na geração seguinte, destacam-se Peju Alatise⁷) (Nigéria, 1975-) e Grace Ndiritu (Anglo-Queniana, 1976-), cujos trabalhos se articulam a Shonibare. A estética dos têxteis assume proporções diferentes consoante se trate de mulheres ou homens artistas. Incorporam, atendendo ao género, heranças diversas: “Estas concepções das mulheres africanas como mais próximas do animal do que do ser humano contribuíram para noções da sexualidade feminina negra como desviante e justificaram a exibição sistemática das mulheres africanas pelos funcionários coloniais” (Ringle, 2013: 4). A perspetiva feminista africana subsidia uma poética anunciadora de lutas e conquistas que alastram nos circuitos artísticos e suscitam recentramentos, apoiados em axiologias triádicas: valor artístico, valor estético, valor societário:

Recolho uma variedade de tecidos locais (na sua maioria denominados Ankara, concebidos entre 1970 e a atualidade), usados e novos, corto-os em cores, símbolos e motivos para recriar colagens de uma nova linguagem visual. Cada peça de material utilizada confere uma relevância simbólica à composição global. O tecido é depois esculpido para manter a memória de quem o usa (Alatise, 2013: 3).

4) Para mais informações, consultar: https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/

5) Para mais informações, consultar: <https://arttank.co.jp/en/artist/1122/>; <https://www.barthelemytoguo.com/>

6) Para mais informações, consultar: <http://www.kimsooja.com/works/timeline:2007>

7) Para mais informações, consultar: <https://www.pejualatise.com/biography/>

Os tecidos/roupas alterados intensificam consignações patrimoniais: a materialidade envolve e plasma a imaterialidade, partilhando histórias de vida, memórias feministas, sublevando o esquecimento, omissão e apagamento historiográfico. As axiologias, impactadas e conseqüentes, clamam reconhecimento da crítica de arte, para serem validadas pela museologia e no mercado.

3. Tecidos encerados: ideias e compromissos societários em Shonibare

Baseado nos tecidos *batik* indonésios, mas fabricado na Europa pelos holandeses, que depois o exportaram para a África Ocidental quando não vingou nos Países Baixos, e comprado por Shonibare no mercado de Brixton, em Londres, o tecido tem conotações de colonialismo, pós-colonialismo e do movimento de culturas que daí resultou, bem como do multiculturalismo da Londres contemporânea⁸⁾.

Acerca da obra *Trafalgar Square* (maio 2010-janeiro 2012), Shonibare avisou: “Pour être un artiste, il faut savoir bien mentir» (Van Hoof, 2015). Lord Nelson exhibe o traje ‘errado’, por relação ao vestuário convencional, desafiando as convenções e a conduzir o processo decolonial do ‘herói’. Na história inglesa, Shonibare foca-se *namaniera* vitoriana, era máxima da ativação imperial (Van Hoof, 2015) que determinou a moral social, corporalizada nas volumetrias de indumentária feminina, constatável nas fotografias oitocentistas de Frances Benjamin Johnston, *Self-Portrait (as "New Woman")* (1896) e Alice Austen, *Self-portrait* (1894). As pioneiras envergam ‘vestidos excessivos’.

Em Inglaterra, vejam-se as foto-colagens vitorianas (Dano, 2013,19), cujas figurações se pautam pela mesma estética - Constance Sackville-West e Amy Augusta Frederica Annabella Cochrane Baillie. As impactantes fugas estéticas anunciavam a ascensão feminista, culminando nas colagens proto-dada de Marie-Blanche-Hennelle Fournier (1870s). O vestuário servia, de forma endógena, para exacerbar constatações e lançar ilações disruptivas. Os tecidos criticistas de Shonibare, aplicados à moda feminina, subvertem as normas patriarcais; retificam a ‘suposta’ tradição étnica, ao esclarecer a falácia da sua origem africana.

A aderência conjunta do compromisso - gênero e raça, minimizaria a condição das mulheres (Dano, 2012), pois as apresentaria demasiadamente comprometidas com a elite, usando a sedução estética para gaudío dos homens. Não concordando com a unidirecionalidade desta análise, entende-se que Shonibare é arauto de valores equalizadores do feminino, pois a verdade abarca ambos os gêneros: “Os tecidos passaram pela globalização comercial antes de se identificarem com a fantasia africana, e é fácil perceber, observando os protagonistas, que também eles estão a perder a cabeça duas vezes neste jogo” (Viatte, 2007: 7).

⁸⁾ Para mais informações, consultar: <https://imageobjecttext.com/tag/addio-del-passato/>

Originários da Indonésia, foram os Holandeses e os Ingleses que, em finais do séc. XIX, encetaram o fabrico, expandindo-os geograficamente: são um produto do Imperialismo (Dano, 2012: 3). Mais tarde, os Africanos adotaram os têxteis de algodão “because they saw the fabricss as a way of not being European, and a way of celebrating African identity! And now we all accept the fabricss to be African” (Shonibare in Müller, 2007: 4). Neste contexto, percebe-se a adoção intencional de tais evidências miscigenadas, enquanto coordenadas dominantes: “...citações da história da arte e da literatura ocidentais para questionar a validade das identidades culturais e nacionais contemporâneas no contexto da globalização” (Shonibare, 2023: 8). Os tecidos assumem uma pregnância que almeja a anatomia de estereótipos, que persistiram além da crono-georreferenciação. Para atingir o âmago de tais procedimentos, atendeu-se a depoimentos do artista - entrevistas, palestras e conversas (media audiovisual e registos escritos) disponibilizados em plataformas online.

Através da análise da raça, da classe e da construção da identidade cultural, as suas obras comentam a emaranhada rede de inter-relação entre a África e a Europa e as suas respectivas histórias económicas e políticas (Shonibare, 2023: 8).

3.1. Tecidos e manequins-acéfalos

Nesta fase da minha vida, estou a voltar-me para o folclore, para os contos de fadas e para a imaginação - esse tipo de coisas. No início da minha carreira, o meu trabalho estava muito ligado à teoria pós-moderna e a muito desse tipo de discurso em torno da arte contemporânea. Mas acho que agora me sinto muito mais livre para explorar outro tipo de narrativas (Shonibare)⁹⁾.

Na era pós-moderna, segundo Shonibare, os tecidos surgem como matéria de síntese, uma pele espessa que configura antropomorfias femininas e masculinas, de adultos e crianças. Todas demonstram e denunciam (Cheddie, 2000: 349). O vestuário cumpre uma vertente museológica, patente na Europa, quanto em outros continentes. Tais acervos testemunham especificidades antropológicas, etnográficos/etnológicos e/ou sociológicos, além de cumprirem escopos historicistas e estéticos. No vídeo-painting *Still Life Video Series: Lying Down Textiles*¹⁰⁾ (2005-2007)¹¹⁾, Grace Ndiritu apresenta uma silhueta indiferenciada na forma/fundo, absorvida pelos padrões estampados. Durante 5 minutos silenciosos, a caixa torácica da figura respira movimentos regulares, editados por disrupções. Os têxteis são assumidos “como extensões do corpo e não como simples revestimentos da figura” (Ringle, 2013: 7). Os seus tecidos são carne *flesh* (Ringle, 2013: 39), enquanto, os de Shonibare são pele, invólucro conceitual.

Quando os manequins assumem identidades -*Nelson's Jacket*, 2011 - Shonibare indicia configurações mítico-históricas a serem desconstruídas. Os vestidos e/ou redingotes são revestimentos de/para corpos ausentes; desvendam afinidades a *display* das peças têxteis musealizadas, patentes em coleções de artes decorativas. Contudo, ao ser-lhes atribuída pertença nominada (Lord Nelson), adquire uma personalidade fixa, para ser esclarecida pela motivação do autor.

⁹⁾ Para mais informações, consultar: https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/

¹⁰⁾ Para mais informações, consultar: <https://www.gracendiritu.com/Still-Life-Lying-Down-Textiles-2005-2007>

¹¹⁾ Vídeo disponível in <https://vimeo.com/792912956>



Figuras 1: Duas peças de têxteis no Museu Nacional de Soares dos Reis e *Lord Nelson*, Shonibare

Fonte: Fotografias da Autora.

Na sociedade ocidental, vestuário e tecidos associam-se preferencialmente às mulheres (Batchelor & Kaplan, 2007), unificando polissemias constritoras, em conformidade a cronogeorreferenciações estéticas: “A ligação entre o tecido e as noções de feminilidade é *videente*, uma vez que ambos os artistas [Ndiritu e Alatesi] utilizam os têxteis como meio de envolver o corpo” (Ringle, 2013: 12). Numa outra plataforma, do pensamento crítico-historiográfico, revela-se a problemática subjacente ao movimento *Arts & Crafts* s, quando se deliberou e subverteu a dualidade artes ‘superiores’ e ‘menores’, metáforas têxteis celebradas por William Morris, desenvolvidas por Shonibare *'The William Morris Family Album'*¹²⁾, 2015. Relembre-se a mediação entre

a matéria-prima do algodão e o produto acabado, que na maior parte das vezes é uma peça de vestuário e, tal como o fabrico de algodão, a indústria do vestuário também passou de um processo caseiro e artesanal para o sistema fabril durante o século XIX (Stanfield, 2019: 19).

Num diferente prisma, sinalizando magnetismo e luxúria dos tecidos preciosos, explicita-se a obsessão histórica dos europeus em atingir os mercados Orientais. Evoque-se *Rota da Seda*: a ostentação presentificava-se no vestuário de retratados/retratadas na pintura renascentista Italiana. Os têxteis testemunham a cronologia *vide* enciam o quotidiano nos vestígios arqueológicos. Sinalizam primazias sociais, preponderâncias estilísticas, cânones de gosto e/ou imposições geopolíticas. Ou seja, os têxteis fabricados categorizam-se, pela

¹²⁾ Para mais informações, consultar: https://williammorrisingallery.tumblr.com/post/111385293414/one-of-the-morris-family-photographs-restaged-by?is_highlighted_post=1

excelência estética, pela raridade das matérias: algodão *versus* seda ou damasco. Os ornamentos incorporados permitiam a fixação de padrões polícromos, a que eram adicionadas missangas, bordaduras ou pedras semipreciosas. Nos tecidos reverbera o virtuosismo de mulheres - mais do que homens, nas interpretações subjetivas, ao perpetuarem tradições. Entre artes e ofícios, perpassaram as cumplicidades e dissidências, documentadas na iconografia ocidental. Suportando tais indexações – arquetípicas e factuais - a sabedoria artística no emprego dos têxteis, pelos/as artistas de heranças miscigenadas, é polissémica. Tanto mais, que as volumetrias de sustentação são paráfrases antropomórficas. Os manequins de Shonibare fazem tábua-rasa *dcostumesmes*: apropriam-se de protagonistas do Império, uniformizando-os no algodão de teor étnico e, assim, impõe *uma moda inclusiva*.

Quem e como se caracterizam tais manequins re-vestidos, mulheres ou homens? As antropomorfias inscrevem-se em manequins-acéfalos. Inicialmente, tal ausência/amputação remetia ao descalabro da aristocracia, decapitada durante a Revolução Francesa. Consoante as séries, as ‘cabeças’ são trocadas por objetos-significantes: globos^{13.)} (maiores e menores, diversas colorações e cartografias), gaiola^{14.)}, cabeça de raposa^{15.)} e máscaras^{16.)}; na sér *Quatro Elementos* (2010) ‘encabeceiam-se’ os manequins: catavento para *Air*; torneira para *Water*; globo de candeeiro para *Fire* globo terrestre para *Earth*. Adjetivam mensagens deliberativas e assumem estéticas distintivas, pelo uso de objetos inopinados a cumprirem ‘fisionomias’.

Tais mecanismos patenteiam um enredo, enfatizado pela percepção de roupagens a deslumbrarem-se em policromia: realça-as e dispara-as para aceções improváveis; alerta para a sincronia de eras historiográficas, a mescla de estereótipos. E reclama, conseqüentemente, exigindo depuração ética. Ao privilegiar representações de vestuário que parafraseiam iconografias do séc. XVIII, avoluma desconfianças sobre o esforço intelectual para sistematizar conhecimentos *vide* missão enciclopédica de Diderot, Voltaire e D’Alembert; o mundo feminino ‘esclarecido’ do *Salons* ns parisienses, dirigido por mundanas; o criticismo filosófico inglês no cenário que antecedeu a Revolução Industrial. As complexidades subjazem na produção artística, mediando reposições éticas e antropológicas. Daí, a relevância da convocatória iconográfica: os manequins acéfalos referenciam qualquer raça (Droth, 2021). As revisitações submetem obras-primas mediáticas: sér *Medusa* (201 *after* Caravaggio (1597), contrapondo-se aos manequins-acéfalos, sobressaem cabeças/rostos a simbolizarem os pontos cardeais *North* e *Ouest* (mulheres negras), *South* e *East* (mulheres caucasianas). Protagonizam eixos de intencionalidade: as serpentes moldadas *Dutch Wax* configuram turbantes, cujos gritos projetados, em aceção barroca, nos interpelam.

A ideia de mundos intersectados perpassa a sua obra; cada escultura-manequim e/ou corpo (sozinho ou grupo) acarreta polissemias, ao tempo que instiga fruições. Numa cultura global, porventura, a sublimidade estética induziria a uma falsa convicção de pertença ‘ao todo do

^{13.)} Entre outras: *Wounded Amazon* (after Sosikles), 2019; *Water Kid* (Girl), 2020.

^{14.)} Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina, 2017.

^{15.)} *Revolution Kid* (fox girl), 2012.

^{16.)} Shonibare revisitou a coleção de máscaras de Picasso: *Hybrid Mask* (Dogon), 2022; *African Roots of Modernism* (Bété Mask), 2023

mundversussus consciência sedentária. É, desde a georreferenciação fechada, que se expande o 'eu no mundo'; incorporando-se de processos circulantes - projeção-introjeção-projeção. A noção de pertença pode ser falaciosa, pelo que Shonibare se posiciona, frente aos estereótipos que o atingem. Assume-se na zona de interseção, de reflexo, pois nunca esteve numa genuína aldeia africana: "I've only seen one on television...so the idea that I would have some connection to traditional African art is quite absurd. I can express myself with things I know, but I can't re-create something that I know nothing about" (Shonibare & Enwezor, 2003: 167).

3.2. Manequins vestidos: cronologias

Shonibare seleciona mentalidades *personas* na cronologia europeia, para as decolonizar: reposiciona-as no universo criativo e compromete-as em sentido sociológico. Os manequins proporcionam: reconhecimento certificado de heranças e culturas africanas e respetiva desconstrução de estereótipos ocidentais; reconceptualizações por ativação de arquétipos/simbolismos; assunção de conotações geopolíticas. Este diagrama artístico-cultural concretiza-se pelo recurso a *Dutch Wax* ax que desocultam indexações mediatizadas; associam-se a segment *www.fashionion*; dissolvem submissões, impondo um magnetismo contrariador da pseudoinocência etnográfica e estética.

Para "contaminar" e desmistificar as concepções raciais e étnicas do eu, Shonibare decidiu "revisitar" o período histórico em que as identidades como a raça, a classe e o género estavam a ser definidas. A era do iluminismo e as eras subsequentes (ou seja, a era do colonialismo) tornaram-se, portanto, o recreio de Shonibare (Dano, 2012: 14).

Shonibare propôs-se demonstrar o que África não é, decompondo estereótipos. Questiona fronteiras e heranças instauradas pelos europeus; clichés etnográficos-étnicos-culturais de cromatismos concentrados nas 'exuberâncias ornamentativas'. Disseca e concebe um alter-barroquismo étnico, adaptado às figurações femininas e masculinas que exhibe, distinguindo as faixas etárias: idade adulta e infância/juventude, trabalhando figuras alegóricas em que afirma as idades características dos/as manequins. Atribui às crianças um simbolismo de esperança, olhando-as como redentoras/remissoras: "Utilizo crianças em muitos dos meus trabalhos porque vejo as crianças como um símbolo de esperança e um símbolo de esperança para o futuro, especialmente quando falamos do planeta" (Shonibare)¹⁷⁾. Considera que as crianças não são 'brancas, nem pretas', situadas 'entre', disruptivas:

por isso há uma espécie de choque de culturas na minha escultura. Em vez de me concentrar especificamente na raça das crianças, troquei as suas cabeças pelo globo. Os próprios globos mostram a forma como o planeta está realmente a aquecer¹⁸⁾.

¹⁷⁾ Para mais informações, consultar: <https://jamescohan.viewingrooms.com/content/feature/647/23749/>

¹⁸⁾ Para mais informações, consultar: <https://jamescohan.viewingrooms.com/content/feature/647/23749/>

Observaram-se, pois, as motivações icônicas transversais, plasmadas nos conjuntos tridimensionais, cinemáticas, hieráticas e/ou ativadoras *Leisure Lady & Ocelotsots*, 2001; *Woman Shooting Cherry Blossoms*, 2019. As mulheres-empoderadas são aristocratas e burguesas: passeiam-se e superam as constrictões patriarcais, usando as mesmas armas *How to Blow up Two Heads at Once (Ladies)*, 2006 *How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?*, 1995. A versão masculina do duelo-instalação é análoga: postura, determinação e consequências anunciadas. Acredita-se que o sentido destas figurações seja proclamatório e feminista, discordando de Ringle (2013). Quanto à disposição das figuras nas composições, insnuou ou firmou movimentos e deteve gestos e atitudes. O corpo é segmentado, em consonância ao vocabulário balético: cabeça, pescoço, tronco (e ombros), pélvis/ancas; braços, antebraços e mãos; coxas, pernas e pés. Os movimentos instituem as seis posições primárias dos tratados renascentistas para: cima, baixo; lado esquerdo e direito; frente e trás. Estes binários articulam-se entre si, desenhando episódios coreográficos rigorosamente estabelecidos, o que revela uma notável percepção do corpo próprio localizado no espaço. Ao dirigir a afixação do manequim ao cenário/espaço, unificam-se as unidades constitutivas das instalações. Quando a peça solista, a glosar obra-prima e/ou histórica, a postura hieratiza-se, em consentaneidade à font *Decolonised Statues* (2022) - obras aferiadas *Black Lives Matters*, concebidas após a trágica morte de George Floyd.

Pensando, ainda, nos manequins *solo* ou *duo*, verificam-se fixações de movimento suspenso: bailarinas, alegorias à dança e revistações de deuses: “Há um certo grau de engano e metáfora, porque quando vemos bailarinas não estamos necessariamente a pensar em deuses ameaçadores. Talvez pensemos apenas que são belas bailarinas” (Shonibare in Lewis, 2009). Nos filmes, onde a ação revê libretos *Ballet*, a fenomenologia corpórea *solo* e de conjunto - cumpre direções coreográficas rigorosas, que servem a transposição metafórica da pintura para a dança, potenciando a existencialidade mitificada:

A inclusão de *Odile and Odette*, 2005, o segundo vídeo de Shonibare, introduziu a sua recente investigação sobre a interioridade psicológica. A peça mostra duas bailarinas, uma negra e uma branca, vestidas com fatos feitos de tecido de cera holandesa idêntico, criando um reflexo perfeito uma da outra (Lewis, 2009: 49).

A sinalização de pessoas, com restrições motrizes, é transposta em termos artísticos, bem decorrente de condição vivida por Shonibare, que atesta a capacidade em perceber a alteridade ficcionada: “Ao vermos a perspectiva de ambas as bailarinas [Odile e Odete] em loop, Shonibare pede-nos que consideremos: “Quem é o reflexo de quem?” (Lewis, 2009).

4. Antropomorfias estéticas – ficções e mitologias

4.1. Esteticização dos tecidos antropomórficos

Sob auspícios artísticos, esta investigação foca-se na iconografia enquanto compromisso ativista, quando enfatiza complicitades identitárias e gregárias. As figurações de mulheres, surgem consubstanciadas em indexações e paráfrases visuais desdobradas:

Realidade ficcionada versus reinos imaginários (mitologias e extrapolações literárias)
Figuras históricas – Rainha Vitória (<i>Decolonized Statues</i> , 2022); Mrs. Pinckney, mulher emancipada da Carolina desenvolveu o pigmento azul indigo; Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet na Série <i>Enlightenment</i> (2008)...
Figuras Mitológicas – estatuária e escultura grega : deusas e deuses; personagens.
Figuras Alegóricas – Justiça, Compaixão/Clemência...Comida, Revolução, Utopia...
Alegorias dos 4 elementos: Ar (feminina); Terra; Fogo e Água (mulher e menina)
Alegorias dos 4 pontos cardeais: Medusa – Este, Oeste, Norte e Sul.
Protagonistas em abordagens temáticas socio-históricas: escravidão rática e de género – factuais e ficcionais;
Evocações e indexações historiográficas – iconografia ocidental
J.H. Fragonard: <i>Balçoire (The Swing)/Progresso f love</i> – Mulher sedutora e cortesã;
Edgar Degas: <i>Bailarina-menina</i> (escultura)

Figura 2: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare

Fonte: Autora

O planeta Shonibare é heterogéneo:

Nesta fase da minha vida, estou a voltar-me para o folclore, os contos de fadas e a imaginação - esse tipo de coisas. No início da minha carreira, penso que o meu trabalho estava muito ligado à teoria pós-moderna e a muito desse tipo de discurso em torno da arte contemporânea (Shonibare)^{19).}

Nas fotografias performatizadas, quanto nas instalações de grande dimensão, entreveem-se composições minuciosas que, consoante os temas integram (ou não) protagonismos femininos. Em *Scramble for Africa* (2003), Shonibare não integrou personagens femininas, pois entre os representantes dos Impérios que dividiram África na Conferência de Berlim (1884-85), não cabiam mulheres, ainda que implícita a égide da Rainha Victória. Atente-se à iconografia da Rainha difere: a rainha-criança *19 th Century Kid (Queen Victoria)*,), escultura em fibra de vidro (1999) e a rainha-poderosa *Decolonised Structures (Queen Victoria)* (2022) *after* a estátua encomendada pelo Marajá de Adaipour, autoria de Thames Ditton Foundry e Charles Bell Birch (1893-1896)^{20).}

¹⁹⁾Para mais informações, consultar: https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/

²⁰⁾ Para mais informações, consultar: <https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=gg07> e <https://artuk.org/over/artworks/queen-victoria-18191901-306055>

A assertividade feminina predomina nas assunções/figurações mitológicas de Zeus, Posídon/Neptuno, deuses patriarcais travestidos em bailarinas; empunham relâmpagos, iluminam caminhos. A questão de género é subvertida, por afinidade ao universo mitológico, ao se considerarem as mudanças de género, frequentemente, a decidirem lendas e protagonismos:

Estas bailarinas são deuses gregos e também têm armas. Têm algumas coisas que se podem associar aos deuses, como o relâmpago; depois, algumas delas também têm armas atrás das costas; é algo ameaçador. E eu quero deliberadamente mudar os seus géneros; os deuses gregos são deuses masculinos, e as bailarinas da exposição são femininas (Lewis, 2009: 16).

No respeitante às mitologias historiográficas, *Party Time: Re-imagine America* ca (2009), diferentes personagens femininas integram a cena do banquete; n' *A última ceia after Leonardo*, entre os apóstolos figuram manequins femininos. O quadro encenad *Gallantry and Criminal Conversation* (2002), alude *Grand Tour* (Kent in MacGregor, 2009, p.17), praticado pelas classes abastadas, enquanto camuflagem do 'turismo sexual' – na instalação as mulheres resignam-se. Igualmente crítico, *Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hours* (2012), apresentam-se fotografias de grande formato, revistas as gravuras *A Rake's Progress* (William Hogarth, 1733): o herói, Tom Rakewell, emoldura-se de 'figurinhas' femininas e masculinas que cumprem papéis e funções simbólico-ironistas, concertadas à intenção do gravador inglês. Confirma-se, pois, a coerência balanceada de fontes motivadoras, identificadas nos reinos do real e do imaginário: acontecimentos históricos, remissões literárias e cosmogónicas, conteúdos iconográficos e iconológicos, manuscritos e mapas, nas artes plásticas e audiovisuais.

4.2. *Fragonard's Progress of Love* - convergência de intencionalidades

A beleza da obra é tão importante como o conteúdo. E gosto muito do paradoxo ou da contradição desta obra, porque, por um lado, estou a falar de um jardim de amor, um jardim de coisas boas, porque, como sabem, o amor é bom. Mas é claro que debaixo deste jardim de coisas boas, se quisermos, há um problema (Shonibare In Müller, 2007:12).

O *Iluminismo Francês*, reafirme-se, foi um período emblemático, a suscitar perplexidade e lucidez, propício à dissecação de ambiguidades. Foi o século das *Salonières* que se impuseram, entre intelectualidade e sedução, contribuindo para disseminação do conhecimento. Mme de Chatelet (Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil) é evocada *The Age of Enlightenment* (2008), Série protagonizada por Immanuel Kant, Antoine Lavoisier, Jean-le-Rond d'Alembert e Adam Smith. Os três, enquanto manequins-acéfalos, apresentam incapacidades físicas, questionando a definição de 'normal':

Queria também utilizá-lo como um dispositivo para mostrar como estas figuras, que foram em parte responsáveis pela definição da alteridade no contexto do Iluminismo, podem também ser "alteradas" no contexto da deficiência (Shonibare, 2010)²¹.

²¹) Para mais informações, consultar: <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/smith.html>

O artista viaja pela historiografia francesa, expondo a obsessão do conhecimento “esclarecido”, contrastante à luxúria e devassidão da aristocracia pré-revolucionária. As incursões verídicas setecentistas convocam a era vitoriana, como se ressaltou. Quais as similitudes e diferenças, plausíveis entre esses períodos, justificando revisitação desconstrutiva? A aristocracia francesa fluía, a seu bel-prazer, na ausência de referências explícitas à escravatura. No caso britânico, o poder do Império irrompe, ao conduzir a exegese das composições. A alteridade posiciona-se nas ordens introspectivas e extrovertidas; radicada em fabulações personalizadas e/ou de arquetípicas. De permeio, avalie-se quanto/selluminismosmo teria gerado ‘monstros *The Sleep of Reason’s Monsters*, composições fotografadas que interpretam as gravuras de Goya. As cinco alegorias encenadas, convergem nas figuras masculinas, rodeadas por animais embalsamados. Vestem *Dutch Wax*, personificando os cinco continentes: Europa, África, América, Ásia e Austrália.

Por contraponto e reflexão sobre o deleite estético proporcionado ao público, com propósito educacional, destaca-se a sér *Fragonard’s Progress of Love*. A opção pondera o hibridismo, no trajar dos manequins de Shonibare em diálogo ao virtuosismo iconográfico das pinturas de Jean Fragonard. Os quadros, encomendados por Mme Du Barry, última amante de Luís XV e vítima da guilhotina, assinalam dualismos quase maniqueístas. Em 2001, Shonibare aborda *La Balançoire* (1767), no formato esvoaçante de *manequin situ tu e*, depois, em versão serigráfica (2016). A gravidez da figura feminina celebra uma emancipação dúbia, mediada entre prazer e poder. Obra a contrastar com a pintou *Mr e Mrs Andrews* (1750) de Thomas Gainsborough, epítome de quietude e sobriedade, transposta na instalação homónima de Shonibare. Entre seduções equilibradas ou excessivas, o rococó francês fascina pela sua apropriação, caso dos painéis de Fragonard (c. 1771-1773) sobre as idades do amor *The Lover Crowned; The Pursuit; The Meeting (The urprise); Love Letters (Love and Friendship)*^{22.)}.

As telas de Fragonard destinavam-se a um aposento no Pavilhão de Louvenciennes, concertados à decoração requintada. Simbolizando as idades do amor, organizando a narrativa em quatro episódios distintos. Todavia, Jeanne Becu, Condessa Du Barry (pelo marido) não apreciou o resultado e devolveu as telas. A questão do gosto gerou rutura no panteão Du Barry, que encomendou novas versões a Joseph-Marie Vien^{23.)}. As pinturas ficaram 100 anos na família de Fragonard até serem vendidas. Hoje, e desde 1915^{24.)}, integram a Frick Collection^{25.)} (NYC). Qual a intenção do pintor rococó *masquerade* decadente da nobreza francesa? O que fascinou historiadores de Arte, diletantes e espectadores? Na exposição do Musée du Quai Branly (2007), os manequins-acéfalos de Shonibare narram o amor cortês enquanto emblema ideológico erotizado, teatralizados em três ambientes exegéticos *Le couronnement de l’amour ; La poursuite ; La confession d’amour*, integrados num labirinto verdejante concebido pelo cenógrafo Régis Guignard.

22.) Para mais informações, consultar: <https://renaissancereframed.com/2021/07/16/the-rejection-of-a-masterpiece-part-1/>

23.) Para mais informações, consultar: https://www.wga.hu/html_m/v/vien/progres2.html

24.) Para mais informações, consultar: <https://www.frick.org/interact/fragonard>

25.) Para mais informações, consultar: <https://www.frick.org/interact/jean-honore-fragonard-progress-love>

O jardim de amor como jardim do Rei, na versão Shonibare, é metáfora ao espaço colonial, paráfrase do jardim imperial a desconstruir. A proposta de Shonibare, incorporada no Museu etnográfico (2006) dedicado às artes da Ásia, África, Oceânia e Américas, assumiu uma patrimonialização estética quiçá controversa: “Yinka Shonibare’s art is widely regarded as powerful enough to disturb even the most traditional and resistant organisations, avideidenced by museologists and curators such as Okwui Enwezor (...), Thelma Golden (...) and Bernard Müller (...)” (N/A2014). Se Fragonard pintou as idades do amor, em relato da aristocracia à *maniera* rococó, Shonibare aplicou-lhe o vocabulário decolonial, pela via da esteticização em rutura:

Estabelece uma relação subjacente entre o desejo de dominar a natureza, expresso na arte da jardinagem no século XVIII, e a pretensão de “civilizar os selvagens” através da sua exploração, que é o álibi do projeto colonial (Müller, 2007 : 11).

A sintonia morfológica assinala a devassidão da aristocracia no período pré-revolucionário, à custa da escravatura, alertando os tempos atuais: “Occupying roughly the same historical moment, social status, and cultural ground the accomplished woman and the connoisseur appear as complementary rather than identical subjectivities” (Bermingham, 1993 : 3). Cada instalação inflige aos manequins movimentos exacerbados, insinuando arrojo e fuga, pelo lazer a debater-se em contramovimentos psicoafectivos, imitando contrafações políticas: “*esjoie de vivre* re não se baseava nos rendimentos provenientes de “terras distantes”, graças, nomeadamente, à escravatura, e não estava prestes a terminar com a Revolução e as suas decapitações??” (Müller, 2007: 10). Em termos estéticos e comparatistas, identificam-se transposições, encenando coreografias virtuosistas de excedência barroca, quanto herdeira de maneirismos conceituais. Destacam-topospos eloquentes: a coroa de flores e o livro aberto; a rosa a lançar-se na perseguição; a carta segura pela mão do manequim feminino. As alegorias subsistper se se, intensificadas na concatenação esteticizada do conjunto iconográfico-narrativo. Efetivam-se as convicções de Shonibare, quanto ao compromisso político: “Não sou esse tipo de intelectual polémico, sou um esteta, um artista. A poética está muito no centro do meu trabalho” (Shonibare In Müller, 2007: 12). Ao exhibir aristocratas-acéfalos, a instalação preconizava os futuros atos revolucionários (Shonibare in Müller, 2007: 14). A perplexidade conceitual irrompe e subverte. O amor galante soleniza a beleza acéfala: realçam-se as figuras na idealização paisagística, causando um anacronismo suplementar, relativamente à poética sexuada de Fragonard:

Por isso, de certa forma, o meu trabalho é algo que está a tentar pegar em dois mundos e juntá-los. Mas, de certa forma, o aviso, o ligeiro aviso no meu trabalho é que se pode ter todo este luxo, mas tê-lo-á à custa da cabeça (Shonibare In Müller, 2007: 17).

Shonibare assume a mesmidade/alteridade disruptiva, subsumidas no pensamento antropológico (Fabian, 1983) e na criação: “Sentimentalmente, seguimos o caminho oposto e defendemos que todos os seres humanos são iguais ... mas isso também não funcionou, “os outros” continuaram obstinadamente outros” (Fabian, 2006:140). Em Shonibare, e no caso Fragonard, o outro exerce-se sem absorção; não exerce uma intersubjetividade de superação. O ‘outro’ pode ser destituído de reconhecimento identitário; há que identificar-lhe o rosto, ou seja, a nomeação. Na ausência de cabeça, supõe-se a desidentificação, a impossibilidade-ausência do rosto a olhar, que humaniza a relação intersubjetiva, pessoalizando-a. Tal não é o equacionamento da questão em Shonibare. Pense-se, com

Levinas (1988) que o rosto está além da aparência e que carece o outro estar na 'sua' pele (Plourde, 2003). O outro (o/a), em Shonibare, indicia resolução, em posicionamento decolonial, usando o vestuário como pele que reveste o corpo de qualquer pessoa, humanizando-se sem negar a identidade e diferença de gênero. A ideia de mulher, subsistente nas suas personificações, é mitificada (Bellhouse, 1991); iustra as épocas patenteadas; acarreta restrições, excessos e estratégias, consoante a figura histórica e/ou personagem: "A dependência de Shonibare dos estereótipos da feminilidade e do corpo feminino para a inteligibilidade cultural" (Dano, 2012: s/p).

A partir de listagens, compósitas e sistematizadas, foi sistematizou-se uma versão sectorizada no planeta Shonibare, onde proliferam comparências femininas e masculinas, uniformizadas sob roupagens ideológicas e estéticas. Procuraram-se afinidades e tipologias específicas nas representações/presenças femininas, a partir das obras consideradas: História; Aristocracia; Ópera/Dança/Teatro; Figuras/Iconografias História da Arte; Alegorias e Simbologias; Mitologia Greco-Romana. Houve que aferir sub-tipologias, a constatar nas tabelas que seguem. Como qualificar as figuras femininas na sua obra, após as considerações e listagens expostas? Considerem-se as aceções simbólicas, metafóricas e mitológicas que encarnam ou para as quais remetem. Dano (2012: 4) indaga até que ponto, ao abordar questões sociais e de raça (em moldes pós-coloniais e decoloniais), se ausentam/ignoram as questões de gênero e/ou feministas.

Mulheres/titulações	Tipologias: (Referencial / simbologia / celebração)
História	
<i>19th Century Kid (Queen Victoria) -1999.</i> <i>Rainha Vitória Decolonized</i> <i>Fanny's Dress</i> <i>Dressing Down</i>	Histórica - Império britânico
<i>Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina.</i>	Histórica - América do Império
<i>The Age of Enlightenment - Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet</i>	Histórica - Iluminismo Francês (Salon)
<i>'The William Morris Family Album'</i>	Histórico - Arts & Crafts
Aristocracia	
<i>Diary of a Victorian Dandy (Rake's Progress/ Hogarth)</i> <i>Party Time: Re-imagine America</i> <i>Leisure Lady (with pugs)</i> <i>Lady with Pugs</i> <i>Leisure Ladies Greyhounds & Ocelots</i> <i>Woman Shooting Cherry Blossoms</i> <i>Gallantry and Criminal Conversation</i> <i>How Does a Girl Like You Get to Be a Girl Like You?</i> <i>How to Blow up Two Heads at Once (Ladies)</i>	Figuras Mundanas: aristocracia (francesa e britânica) > criticismo/denúncia / ironia
Ópera/ Dança / Teatro	
<i>La Traviata de Verdi (Addio del Passato)</i> <i>Un Ballo in Maschera de Verdi</i> <i>Odete and Odile (Bailado)</i> <i>Girl Ballerina</i> <i>Girl Girl Ballerina</i> <i>Revolution Ballerina</i>	Personagens/alegorias no feminino
Figuras Iconografia > História da Arte	
<i>Small Ballerina</i> <i>Mr and Mrs Andrews</i> <i>The Swing (after Fragonard)/ The Swing Headless</i> <i>Progress of Love</i> <i>Adam and Eve</i> <i>Medusa (East, West, North and South)</i> <i>Fake Death Picture (The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I)</i> <i>The Last Supper (after Leonardo)</i>	Escultura de Degas Pintura de Thomas Gainsborough Pintura de Jean-Honoré Fragonard 4 pinturas de Jean-Honoré Fragonard Pintura de Albrecht Dürer Pintura de Caravaggio Pintura de Francois-Guillaume Ménageot Pintura de Leonardo da Vinci

Figura 3: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare em analogia às obras históricas referenciadas pelo Artista

Fonte: Autora.

Alegorias e simbologias	
Air (4 elements) Fire Kid Girl Earth Kid / Earth Kid II Girl on Globe 2 Miss Utopia Clementia Justice for all Three Graces Flower Girl Butterfly Kid (girl) Girl Balancing Knowledge II Revolution Kid (fox girl) Girl on Flying Machine Woman on Flying Machine Food Fairie	Iconologia
Mitologia Greco-Romana	
Victoria Samatroce. Louvre Venus de Arles Venus de Milo (After Alexandros). 130-120 A.C. The Townley Venus Venus Capitolino Venus Médici. Uffizi. Firenze Aphrodite of Knidos. ca. 350 B.C. Aphrodite Kallipygos. Roma Athena (After Myron) Athena Promachos. Reprodução Giovanni Mollica. Athena Mattei/Bété e Máscara Bété Praxiteles (Atrib.). Diana of Gabii, Séc. I ou II AC. Marble statue of a wounded Amazon. I ou II Séc. A.C. Diana of Versailles Terpsichore Lyran (Antonio Canova. 1816) Wounded Amazon (after Sosikles)	Estátuas/Esculturas – entre a Grécia a o séc. XIX (cópias)
Ballet God (Zeus) Ballet God (Apollo) Ballet God (Poseidon) Gay Victorians	Deuses e personagens travestidos

Figura 4: Leitura iconográfica da obra conjunta de Yinka Shonibare em analogia às obras históricas referenciadas pelo Artista

Fonte: Autora.

As Mitologias (20) predominam, seguidas pelas Alegorias (15), Aristocracia (9), Iconografias historiográficas da Arte (8), História (7) e Ópera/Dança (6). Os reinos da História + Aristocracia perfazem dezasseis (16) ocorrências, enquanto as representações Mitológicas e Alegóricas somam trinta e cinco (35); a História da Arte (Iconografia: pintura, fotografia) e as Artes Performativas totalizam catorze (14). Atenda-se à possibilidade de interseções e denominadores comuns, entre as visões históricas e Artes.

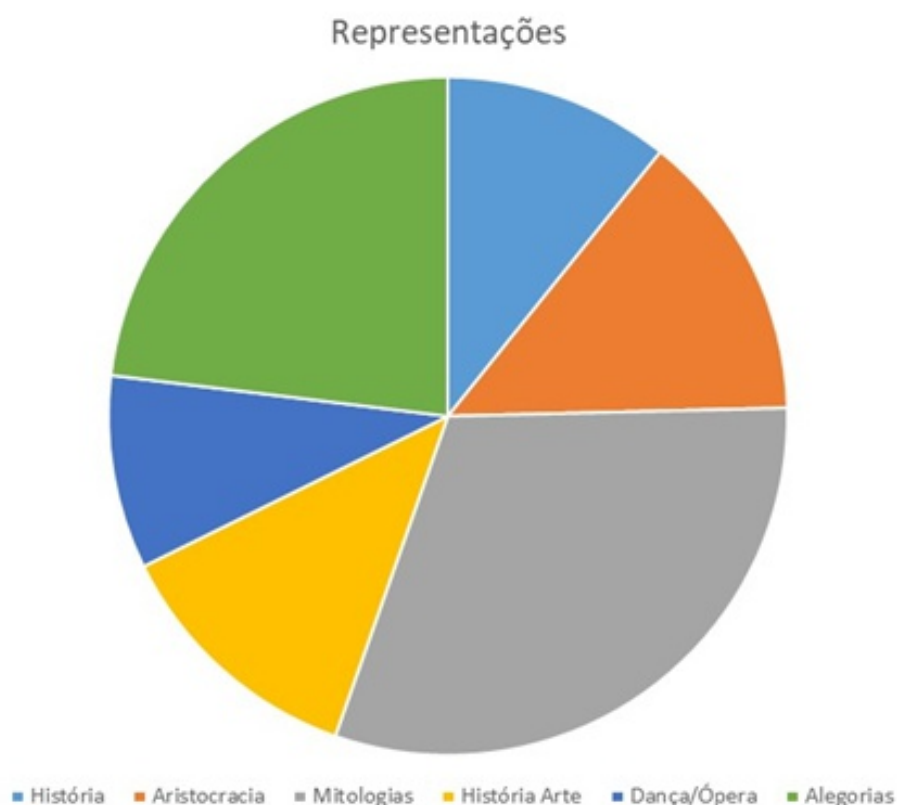


Figura 5: Evidências de representação decorrente das obras analisadas
Fonte: Autora.

O mito estava lá para explicar coisas que não conseguíamos explicar antes da ciência - afinal, a mitologia grega é anterior ao Iluminismo, por isso a ciência explicou-nos muitas coisas. Mas acho que sinto valor no folclore, porque o folclore é tradição. Não acho que o folclore possa ser ignorado ou descartado de imediato. Penso que é uma parte vital da cultura humana (Shonibare, 2009)^{26.)} .

O reino do imaginário perpassa em força, consolidando os mitos do feminino.

5. Notas finais (in)conclusivas

Paralelamente às presenças femininas mundanas *Progress of Loveove*, em *Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds SouthCarolina* (2017) revela-se uma força paradoxal: invoca-se o papel (anacrônico) da mulher no período anterior à independência americana. A cabeça é uma gaiola vazia, vendo-se pássaros no topo, mão e ombro. O tronco esboça um movimento frontal, equilibrada num globo terrestre de cartografia oitocentista (Ken, 2007). Shonibare segue a metodologia de pesquisa conveniente para aferir os episódios aos factos, assim expondo as suas convicções. Os pássaros emancipados são metáfora para os escravos

^{26.)} https://www.randian-online.com/np_feature/the-world-has-become-more-difficult-to-represent-an-interview-with-yinka-shonibare/

africanos com quem Mrs. Pinckney aprendeu a tintura do azul índigo, cor do vestido com que se apresentou perante a corte inglesa (Shonibare In Droth, 2021). Eis dois exemplos contrapostos que suscitam novas abordagens, por relação a outras produções não contempladas neste estudo. Questionaram-se representações de etnicidade, do feminino, indigitando estereótipos e dissecando-os, por recurso aos modelos adstritos *Iluminismo*, *Ancien Regime*, *Vitorianismo*, que reverberam em participações atuais. As obras de Shonibare situam-se numa a-cronologia perplexa, que atinge espectadores fascinados pela sumptuosidade, teatralidade e ironia. E as questões encadeiam-se, suscitando novas extrapolações e aprofundamentos, expondo-se as preponderantes:

- Que fundamentos subjazem nas Suas transposições, operacionalizando sistemas que entrecruzem o decolonial, o feminista e o inclusivo?
- Que modelos propõe e/ou institui, para substituição de outros historicamente assimilados e não-questionados?
- Que paradigmas se desocultam, mapeiam e/ou alegam ser tácitos?
- Qual a polissemia que reside/subsiste nos manequins femininos esculpidos pelo tecido holandês encerado?
- O impacto visual suscitado pelas instalações e demais produções, acentua-se, contrai-se ou diverge. conforme sejam alusivas a mulher ou homem, a criança-menina ou criança-menino?
- Qual a compreensão hermenêutica, ao evocar figuras mitológicas, alegorias ou quando mimetiza protagonistas de obras-primas, topos da historiografia ocidental?

Em termos conclusivos, considera-se que os manequins-acéfalos, sob desígnio dos tecidos, acionam novas causas e proporcionam itinerários complexos na historiografia ocidental:

- Revelam e a identidade pessoal, sua antropometria, características e idiosincrasias...lançam/avançam pela aparência, a espessura de uma pele segunda que sanciona (inconsciente ou subconscientemente) coordenadas espaço-temporais > estereótipos;
- Transportam/comportam axiologias e significações "impostas", validadas pelo corpo comum sobre classes, géneros e raças...As tipologias e tecidos encerram conotações e denotações > aplicam-se às funções pragmáticas de um uso - na maioria das vezes não questionado, mas absorvido e inconsequente, pois não suscita dúvidas na maioria dos casos, nem das pessoas: usa-se, mas não se abusa...ou sim? OS TECIDOS SÃO POLISSÉMICOS.
- Um corpo em sofrimento - individual e gregário, lembrando em termos antropológicos a sua primordialidade definidora - corpo absent (female) body the relationship between pain and pleasure inscribed within the sexual economy of the corset, while also exploring femininity as a performed gendered identity.

- Counter-Memories/Alternative Histories > contra-memórias e histórias alternativas (eu acrescentaria, incorporaria, melhor, poderia aplicar a ideia metodológica de WHAT IF...) Shonibare privilegia épocas (visíveis pelas suas escolhas na historiografia da arte e da cultura) ao reencenar os ornamentos do vestuário de períodos específicos que implicam geo-deslocamentos sociais e políticos coloniais. Como dizia, Shonibare almeja prioritariamente
- Séc. XVIII - Iluminismo - veja-se a pregnância atribuída, por exemplo em França, à irmandade de mulheres - os famosos Salon parisiense - Marquise de Chatelêt, Madame de Lambert...onde se disputavam privilégios e cada uma destas iluminadas pretendia sobrelevar-se relativamente às demais...
- Época vitoriana - Shonibare's re-making of garments of the Victorian lady references the various colonial trade routes and relationships that underpin the manufacture and readings of the wax-printed cloth in the West.
- Absences/Presences: Absent Bodies/Empty Dresses
- [Ausências/Presenças: corpos ausentes/vestidos vazios]: os manequins representam pessoas humanas que são identificadas por género nos próprios títulos que o artista atribui às obras. Em alguns casos as peças, pelos nomes, evocam diretamente pessoas, histórias que existiram ou seres tornados reais pela ficção da mitologia, literatura ou arte. Mas, paralelamente assumem papéis-estereótipos societários, estratificados...ausentam-se os corpos reais para evocar esvaziamentos e aniquilações - que alastram na História.

AGRADECIMENTOS

António José Girão Marques (Oxford University).

FINANCIAMENTO

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/05198/2020 (Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alatise, P. (2013). *Wrapture: a Story of Cloth*. Retirado de <https://arttwentyone.ng/exhibitions/6-wrapture-a-story-of-cloth-peju-alatise/>
- Bachelor, J. & Kaplan, C. (2007). *Women and material culture, 1660–1830*. Palgrave Macmillan.
- Bellhouse, M. L. (1991). Visual Myths of Female Identity in Eighteenth- Century France. *International Political Science Review*, 12(2), 117-135.
- Bermingham, Ann (1993). The aesthetics of ignorance: the accomplished woman in the culture of connoisseurship. *Oxford Art Journal*, 16(2), 3–20.

[54]

GEORREFERÊNCIAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-DECOLONIAIS (DO FEMININO) NA OBRA DE YINKA SHONIBARE• Maria de Fátima Lambert

- Cheddie, J. M. (2000). A Note: Yinka Shonibare: Dress Tells the Woman's Story. *Fashion Theory*, 4(3), 349–357.
- Dano, R. L. (2012). *The Performance of Femininity in the works of Yinka Shonibare MBE*. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/71423602.pdf>
- Droth, M. (2021). Yinka Shonibare CBE RA in conversation with Martina Droth. *Yale Centre for British Art*. Retirado de <https://britishart.yale.edu/exhibitions-programs/home-artists-conversation-yinka-shonibare-cbe-ra>
- Enwezor, O. (2003). Of Hedonism, Masquerade, Carnavalesque and Power: The Art of Yinka Shonibare. L. A. Farrell (eds). *Art of the Contemporary African Diaspora*. Snoeck Publishers.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How anthropology makes its object*. Columbia University Press.
- Fabian, J. (2006). The other revisited: Critical afterthoughts. *Anthropological Theory*, 6(2), 139–152.
- Farrell, L.A. (2004). *Looking Both Ways - Art of the contemporary African Diaspora*. Museum for African Art.
- Lévinas, E. (1988). *Totalidade e infinito*. Edições 70.
- Lewis, S. (2009). Yinka Shonibare MBE Brooklyn Museum, New York. *ARTFORUM*. Oct 01. Retirado de <https://www.mutualart.com/Article/Yinka-Shonibare-MBE/41CF37CDD6893F9B>
- Ken, I. (2007). Race-Class-Gender theory: An image(ry) problem. *Gender Issues*, 24, 1–20, <https://doi.org/10.1007/s12147-007-9005-9>
- MacGregor et al. (2009). *Yinka Shonibare MBE*. *Museum of Contemporary Art Sidney*. Prestel.
- Minguet. P. (1979). *Esthétique du Rococo*. Vrin.
- Morisson, V. (2016). Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice. *Études britanniques contemporaines*, 51, <https://doi.org/10.4000/ebc.3401>
- Müller, B. (2007). Le 'Jardin d'Amour' de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre» s'y met'. *CerOArt – Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art -Revue électronique*, 1. Retirado de <https://journals.openedition.org/ceroart/386>
- Plourde, S. (2004). *Avoir-l'autre-dans-sa-peau. Lecture d'Emmanuel Lévinas*. Presses Université Laval.
- Ringle, H. R. (2013). *Reconstructing the body: The textile forms of Peju Alatise and Grace Ndiritu*. University of Texas at Austin.
- Saint Louis, A. (2022). Mirror image: Kimsooja's self-reflective installations take over the French city of Poitiers. *Wallpaper*, October. Retirado de <http://www.kimsooja.com/texts>

- Schütz, M. (2018). Decolonial aesthetics. *ECHOES: European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*. Disponível em <http://keywordsechoes.com/>
- Steinfeld, E. (2019). *Crafting Clothing: An Art Historical Exploration of the Products and Practices of Small-Scale Garment Manufacturing*. Concordia University,
- Tlostanova, M. (2005). *The sublime of globalization: Sketches on transcultural subjectivity and aesthetics*. Blok.
- Tolla-Kelly, D. & Morris, A. (2004). Disruptive Aesthetics? Revisiting the Burden of Representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare. *Third Text*, 18 (2).
- Van Hoof, M. (2015). Yinka Shonibare. L'étoffe de la raison. *Vie des Arts*, 239 :
- Viatte, G. (2007). *Yinka Shonibare MBE's 'Jardin d'Amour - Exposition Musée du Quai Branly*. Flammarion.
- Wilder, C. (2011). *Staging display in the sculptural work of Yinka Shonibare MBE*. University California Riverside.
- Yinka Shonibare MBE's 'Jardin d'Amour', Musée du Quai Branly, Paris, 2007 (2014). *Museum Geographies*. Retirado de <https://museumgeographies.com/2014/08/25/yinka-shonibare-mbes-jardin-damour-garden-of-love-musee-du-quai-branly-paris-2007/>

Maria de Fátima Lambert.

Professora Coordenadora — Estética e Educação — na Escola Superior Educação/Politécnico do Porto, onde coordena a licenciatura Gestão do Património e o Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural. Coordena a linha de investigação de Cultura, Arte e Educação — Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED. É licenciada em Filosofia (1982), mestre em Filosofia/Estética (1986) e doutora em Estética/Filosofia — Faculdade de Filosofia Braga - Universidade Católica Portuguesa (1998). É crítica de arte e curadora independente. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. Email: flambert@ese.ipp.pt. ORCID: 0000-0002-9959-2776.

Receção: 10-08-2023

Aprovação: 24-06-2024

Citação:

Lambert, Maria de Fátima (2024). Georreferências estéticas e crítico-decoloniais (do feminino) na obra de Yinka Shonibare. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 36-59 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a3>

APÊNDICE: Listagem de obras articuladas às fontes e referências consideradas, sistematizadas por temáticas/tipologia

Mídia	Fonte	Yinka Shonibare, CBE.
Cinema	Oscar Wilde, <i>Retrato de Dorian Grey</i> (1890) Hurd Hatfield, <i>The Picture of Dorian Gray</i> (1945)	<i>Dorian Gray</i> , 2002. 11 black and white resin prints, 1 digital lambda print 76.2 x 95.3 cm
Literatura/ Antropologia Cultural/ Filosofia do Imaginário Alegorias Mitologias e Mitos	<i>Iconografia Virtudes Imaginário</i>	<i>Clementia</i> , 2018/ <i>Justice for All</i> , 2019 (instalação) <i>Mrs. Pinckney and the Emancipated Birds of South Carolina</i> . 2017 <i>Food Kid (Girl) II</i> , 2022. <i>Food Fairy</i> , 2006. Manikin, Dutch wax printed cotton, leather, artificial fruit, fiberglass, and goose feathers. / <i>Food Fairie</i> , 2009.
	4 ELEMENTOS	<i>AIR</i> . 2017 <i>FIRE</i> . 2017 / <i>Fire Kid Girl</i> . 2021. https://deeshechan.com/yinka-shonibare/ <i>EARTH</i> . 2017 / <i>EARTH KID</i> . 2021/ <i>EARTH KID II Commission</i> . 2021 <i>WATER</i> . 2017 / <i>Water Kid (Girl)</i> , 2020.
	<i>Hereford Map</i> . Circa 1300	'Creatures Of The Mappa Mundi - Ciccone Gentes' - (sketch) Meadow Arts commission 2018 for Hereford Cathedral
	<i>Divisão de África</i> . Conferência Berlim. 1884/1885.	<i>Scramble for Africa</i> . 2003. 14 life-size fiberglass mannequins in Dutch wax printed cotton.
Estatuária	<i>Apolo de Belvedere 330/ 230 A.C.</i>	<i>Apollo of the Belvedere (after Leochares)</i> , 2017
	Donatello, <i>David com cabeça de Golias</i> , 1408/ / 1440	<i>Unintended Sculpture (Donatello's David and Ife Head)</i> , 2021.
	Harry Bates, <i>Monument to Lord Roberts</i> . 1916.	<i>Decolonised Structures (Roberts)</i> , 2022.
	Statue Of Queen Victoria-Blackfriars Bridge-London	<i>Decolonised Structures (Queen Victoria)</i> , 2022
Escultura	<i>Victoria Samatroce</i> . Louvre.	<i>Victoria Samatroce</i> . 2017
	<i>Venus de Arles</i>	<i>Venus de Arles</i> , 2018. Unique fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. 137.8 x 61 x 61.9 cm
	<i>Venus de Milo (After Alexandros)</i> . 130-120 A.C.	<i>Venus de Milo (After Alexandros)</i> . 2016
	<i>The Townley Venus</i> 2017	<i>Cast of the Townley Venus</i> , 1813.
	<i>Venus Capitolina</i> . 2017	<i>Venus Capitolina</i> . Palazzo Nuovo - Musei Capitolini – Rome
	<i>Venus Médici</i> . Uffizi. Firenze	<i>Venus Médici</i> . 2017
	Praxiteles. <i>Aphrodite of Knidos</i> , Greco-Roman variant on the original marble. ca. 350 B.C.	<i>Aphrodite de Knidos</i> , 2017
	<i>Aphrodite Kallipygos</i> . Roma.	<i>Aphrodite Kallipygos</i> , 2019. Unique fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. 138.4 x 51 x 38 cm
	Praxiteles (Attrib.). <i>Diana of Gabii</i> . Séc. I ou II AC. Vila Borghese.	<i>Diana of Gabii</i> . 2019. Fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-coloured globe and steel baseplate. Sculpture (including baseplate): 140 x 42.5 x 38 cm
	Mirón. <i>Athena</i> . 450 AC.	<i>Athena (After Myron)</i> , 2019.
	<i>Athena Promachos</i> . Reprodução Giovanni Mollica. 19th century.	<i>Athena Promachos</i> , 2019
	<i>Marble statue of a wounded Amazon</i> . I ou II Séc. A.C.	<i>Wounded Amazon (after Sosikles)</i> , 2019
	<i>Diana of Versailles</i> .	<i>Diana of Versailles</i> , 2019 - 2020
	<i>Leochares (After)</i> . <i>Apollo of the Belvedere</i>	<i>Apollo of the Belvedere (after Leochares)</i> , 2017
Escultura-Híbridas	<i>Athena Mattei/ Bété</i> e <i>Máscara Bété</i>	<i>Hybrid Sculpture (Athena Mattei/ Bété Mask)</i> , 2022
	Antonio Canova. <i>Terpsichore Lyran (Muse of Lyric Poetry)</i> , 1816	<i>Hybrid Sculpture (Terpsichore/ Bété-Guro Mask)</i> , 2022. Fiberglass and wood sculpture, hand-painted with Batik pattern, and steel base plate or plinth. Figure: 150 x 56 x 44.5 cm.

Escultura Estatuária	Figuras Históricas / Figurinos Alegorias Culturais Alegorias Sociais Alegorias políticas	Fanny's Dress, 2011. Dutch wax printed cotton textile. 207.7x91.4 x91.4 cm
		Nelson's Jacket, 2011. Dutch wax printed cotton textile. 207.7 x 91.4 x 91.4 cm
		Nelson's Ship in a Bottle. 2009 < > J M W Turner. Trafalgar. 1822. (Obra pública em Trafalgar Square).
		Cake Man, 1993 Dressing Down, 1997
		Leisure Lady (with pugs), 2001
		Lady with Pugs, 2001.
		Leisure Ladies Greybounds & Ocelots. 2001
		Gay Victorians. 1999. (Escultura)
		The Victorian Philanthropist's Parlour, 2014 (Instalação)
		Gallantry and Criminal Conversation, 2002. Installation view.
Party Time: Re-imagine America, 2009. Instalação)		
How to Blow up Two Heads at Once (Ladies), 2006 (Escultura)		
Intelectualidade "iluminada"		The Age of Enlightenment - Immanuel Kant, 2008.
		The Age of Enlightenment - Gabrielle Emile Le Tonnelier de Breteuil, Marquise de Chatelet, 2008.
		The Age of Enlightenment - Antoine Lavoisier, 2008
		The Age of Enlightenment - Jean le Rond d'Alembert , 2008
		The Age of Enlightenment - Adam Smith, 2008
William Hogarth, <i>A rake's progress</i> (1733)	Fotografia	Diary of a Victorian Dandy: 03.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 17.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
		Diary of a Victorian Dandy: 19.00 hours. Photograph. 2012 (printed), 1998 (photographed)
Giuseppe Verdi. <i>Baile de Máscaras</i> . 1860.	Cenografia/ Instalação	<i>Un Ballo in Maschera (Courtiers IV)</i> , 2004. Three life-size mannequins, glass base, Dutch wax printed cotton textile, leather shoes. 196 x 56 x 43cm
William Morris <i>Álbum de Fotografias</i>	Escultura	<i>The William Morris Family Album</i> , 2015.
Thomas Gainsborough. <i>Mr and Mrs Andrews</i> National Gallery London. (Pintura)	Escultura	<i>Mr and Mrs Andrews</i> . 1998. https://artlyst.com/features/yinka-shonibare-mr-and-mrs-andrews-without-their-heads-significant-works-sue-hubbard/
Fragonard, <i>La Balançoire</i> . 1767.	Escultura	<i>The Swing (after Fragonard)</i> , 2001
	Serigrafia	<i>The Swing Headless</i> , 2016. Screen print with gold leaf on hand-deckled Somerset Tub Sized 410gsm paper. 60 × 60 cm (image). Edition of 30 plus 2 APs
J.-H.Fragonard, <i>Progress of Love</i> , c. 1771-1773		Shonibare
<i>Le couronnement de l'amour</i> , c. 1771-1773 <i>La poursuite</i> , c. 1771 <i>The Meeting (The surprise)</i> <i>Love Letters (Love and Friendship)</i>	Pintura	<i>The Lover Crowned</i> , 2007
		<i>The Pursuit</i> , 2007
	 <i>Love Letters / La confession d'amour</i> , 2007
Goya, <i>O sonho da razão traz monstros</i> (1799)	Pintura	<i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Africa)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Asia)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (America)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Europa)</i> , 2008 <i>The Sleep of Reason Produces Monsters (Australia)</i> , 2008

Henry Wallis. <i>The Death of Chatterton</i> . 1856	Fotografia	<i>Fake Death Picture (The Death of Chatterton - Henry Wallis)</i> , 2011
Bartolomé Carducho. <i>The Death of St Francis</i> . 1593		<i>Fake Death Picture (The Death of St Francis - Bartolomé Carducho)</i> , 2011.
Leonardo Alenza. <i>The Suicide</i> . 1845		<i>Fake Death Picture (The Suicide - Leonardo Alenza)</i> , 2011
Francois-Guillaume Ménageot. <i>The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I</i> . 1781		<i>Fake Death Picture (The Death of Leonardo da Vinci in the Arms of Francis I - Francois-Guillaume Ménageot)</i> , 2011
Théodore Géricault's, <i>The Raft of the Medusa</i> . 1819	Fotografia	<i>La Méduse</i> , 2008.
	Escultura	<i>La Méduse (détail)</i> , 2008. Wax, peinture acrylique sur coton, bois, mousse, plexiglas Collection NMNM, n°2009.25.2
		<i>La Méduse</i> , 2008. Wood, foam, plexiglass, Dutch wax-printed fabric, and acrylic paint. 212.1 x 164.6 x 137.2 cm
Leonardo. <i>A Última Ceia</i> . 1495–1498	Escultura	<i>The Last Supper (after Leonardo)</i> , Stephen Friedman Gallery (Londres). 2013
Albrecht Dürer. <i>Adam and Eve</i> . 1504. Pintura	Escultura	<i>Adam and Eve [Making Heaven]</i> , 2013. Escultura
Sir Henry Raeburn, <i>Portrait of The Reverend Robert Walker Skating</i> (1784)	Pintura	<i>Reverend on Ice</i> , 2005, Fibreglass, cotton,(Dutch wax), leather , wood and steel
Caravaggio, <i>Medusa</i> (1597)	Pintura	<i>Medusa East</i> , 2015. Digital chromogenic print, bespoke wood frame . Diameter: 113.98 cm <i>Medusa North</i> , 2015. <i>Medusa West</i> , 2015.

Mitologias. Alegorias (Dança)	Edgar Degas. <i>Pequena Bailarina</i> . Museu D'Orsay:
	<i>Girl Ballerina</i> , 2007.
	<i>Girl Girl Ballerina</i> , 2007
	<i>Girl Girl Ballerina</i> , 2007
	<i>Flower Girl</i> , 2013.
	<i>Girl Balancing Knowledge II</i> , 2016
	<i>Butterfly Kid (girl)</i> , 2015. Fiberglass mannequin, Dutch wax printed cotton textile, silk, metal, globe ,steel baseplate. 125 x 105 x 76 cm
	<i>Revolution Kid (fox: girl)</i> , 2012
	<i>Woman Shooting Cherry Blossoms</i> , 2019
	<i>Girl on Flying Machine</i> , 2008. Mannequin, Dutch wax printed cotton, steel, rubber and aluminum. 100.1 x 59.9 x 55.1cm
	<i>Woman on Flying Machine</i> , 2008. Mannequin, Dutch wax printed cotton, steel, rubber and aluminum. 134.6 x100.1x80cm
	<i>Revolution Ballerina</i> , 2013
	<i>Ballet God (Zeus)</i> , 2015
	<i>Ballet God (Apollo)</i> , 2015
	<i>Ballet God (Poseidon)</i> , 2015
	<i>Three Graces</i> . 2010.
<i>Odile and Odette</i> , 2005. Filme (Ballet). https://south-south.art/films/edition-07-yinka-shonibare-cbe/	
<i>Un Ballo in Maschera (Courtiers IV)</i> , 2004. Three life-size mannequins, glass base, Dutch wax printed cotton textile, leather shoes. 196 x 56 x 43cm. Filme	
<i>Addio del Passato</i> , 2011. Filme, Ária da Traviata de VERDI.	

FESTAS DO POVO. SIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA DE FESTAS POPULARES EM BAIROS DE PERIFERIAS DO NORDESTE DO BRASIL

PEOPLE'S FESTIVITIES. THE HISTORICAL SIGNIFICANCE OF POPULAR FESTIVALS IN NEIGHBOURHOODS ON THE OUTSKIRTS OF NORTH-EASTERN BRAZIL

FÊTES POPULAIRES. LA SIGNIFICATION HISTORIQUE DES FÊTES POPULAIRES DANS LES QUARTIERS DE LA PÉRIPHÉRIE DU NORD-EST DU BRÉSIL

FIESTAS POPULARES. EL SIGNIFICADO HISTÓRICO DE LAS FIESTAS POPULARES EN LOS BARRIOS DE LA PERIFERIA DEL NORDESTE DE BRASIL

Marcelo de Sousa Neto

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

RESUMO: A cidade de Teresina, capital do estado do Piauí, Brasil, é um aglomerado urbano relativamente jovem, figurando, entre as capitais brasileiras, como uma daquelas que tem a história mais recente de sua formação. No esteio das transformações urbanas experienciadas pela capital, destacou-se a formação de grandes bairros, a exemplo do Itararé, na região sudeste da capital. O presente trabalho se detém especificamente sobre a formação do “Grande Dirceu”, como ficou conhecido o bairro Itararé e uma miríade de bairros e vilas que orbitam ao seu redor. As discussões do trabalho são desenvolvidas a partir de uma questão central: como as comemorações coletivas do “Grande Dirceu” podem ser historicamente apropriadas para a ver o processo de formação histórica da região sudeste da cidade? O trabalho parte do pressuposto de que a festa constitui uma linguagem simbólica através da qual se pode traduzir os valores existenciais de uma comunidade.

Palavras-chave: história, cidade, identidade cultural.

ABSTRACT: The city of Teresina, capital of the state of Piauí, Brazil, is a relatively young urban agglomeration and, among Brazilian capitals, one of the most recently formed. In the wake of the urban transformations experienced by the capital, the formation of large neighborhoods stood out, such as Itararé, in the southeast of the capital. This paper focuses specifically on the formation of the "Grande Dirceu", as the Itararé neighborhood came to be known, and the myriad of neighborhoods and towns that orbit around it. The work's discussions are developed from a central question: how can the collective commemorations of "Grande Dirceu" be historically appropriated to view the process of historical formation of the city's southeastern region? The work is based on the assumption that celebrations constitute a symbolic language through which the existential values of a community can be translated.

Keywords: history, city, cultural identity.

RÉSUMÉ: La ville de Teresina, capitale de l'État de Piauí, au Brésil, est une agglomération urbaine relativement jeune et, parmi les capitales brésiliennes, l'une des plus récentes. Dans le sillage des transformations urbaines qu'a connues la capitale, la formation de grands quartiers s'est distinguée, comme Itararé, dans le sud-est de la capitale. Cet article se concentre spécifiquement sur la formation du « Grande Dirceu », comme le quartier d'Itararé a été connu, et la myriade de quartiers et de villes qui gravitent autour de lui. Les discussions du travail sont développées à partir d'une question centrale : comment les commémorations collectives du « Grande Dirceu » peuvent-elles être historiquement appropriées pour voir le processus de formation historique de la région sud-est de la ville ? Le travail est basé sur l'hypothèse que les célébrations constituent un langage symbolique à travers lequel les valeurs existentielles d'une communauté peuvent être traduites.

Mots-clés: histoire, ville, identité culturelle.

RESUMEN: La ciudad de Teresina, capital del estado de Piauí, Brasil, es una aglomeración urbana relativamente joven y, entre las capitales brasileñas, una de las de más reciente formación. A raíz de las transformaciones urbanas experimentadas por la capital, destacó la formación de grandes barrios, como Itararé, en el sudeste de la capital. Este trabajo se centra específicamente en la formación del «Grande Dirceu», como pasó a ser conocido el barrio de Itararé, y la miríada de barrios y pueblos que orbitan a su alrededor. Las discusiones del trabajo se desarrollan a partir de una pregunta central: ¿cómo apropiarse históricamente de las conmemoraciones colectivas del «Grande Dirceu» para ver el proceso de formación histórica de la región sudeste de la ciudad? El trabajo parte del supuesto de que las conmemoraciones constituyen un lenguaje simbólico a través del cual se pueden traducir los valores existenciales de una comunidad.

Palabras-clave: historia, ciudad, identidad cultural.

1. Introdução

Imbuídos do desejo de reflexão acerca dos espaços e subjetividades das cidades, procuramos, nesse trabalho, discutir o cotidiano e as formas de festejar de moradores do bairro Itararé^{1.)}, em meio à precariedade das construções que lhes foram entregues, numa região populacional da cidade de Teresina (Estado do Piauí – Brasil), tendo como delimitação temporal o início de sua organização urbana, entre os anos de 1977, ano da chegada dos primeiros moradores ao conjunto, e 1985, recorte em que ocorreu a implantação das suas duas fases, estabelecendo os contornos definitivos de sua espacialidade e formas de festejar.

As festas como objeto histórico são entendidas no presente estudo como um sistema de comunicação e de resistência de grupos sociais que foram marginalizados do acesso aos direitos básicos de lazer e de festividades da cidade, produzindo sua identidade cultural e fronteiras, o seu “pedaço”, para recorrermos à categoria produzida por Magnani (2003), ressignificada de forma positiva pelos moradores do bairro e, posteriormente, pelo restante da cidade.

O interesse sobre as formas de festejar dos moradores dessa região parte do entendimento de que o fenômeno das festas foram, por muito tempo, ignorados pelos historiadores em seus estudos, reduzidas, em grande medida, às comemorações cívicas ou às datas consideradas significativas para a história da nação, temática afeita, inicialmente, ao trabalho dos folcloristas e etnógrafos, preocupados em nelas enxergar expressões dos costumes e do espírito nacional, ameaçados de desaparecimento pela chegada do progresso e da modernização, ao minimizar momentos relevantes da vida coletiva (Júnior, 2011).

Entendemos, também, a festa como um fenômeno complexo que se relaciona às formas de como os sujeitos experienciam e se apropriam dos espaços da cidade. Como adverte Lefebvre (2001), a cidade é um espaço ocupado ao mesmo tempo pelo trabalho produtivo, quanto pelas obras e pelas festas. A cidade que abriga o trabalho e as obras não seria, assim, oposta à cidade que festeja. Segundo Lefebvre (2001), este é um traço marcante das sociedades rurais que a cidade não reteve e que é preciso retomar.

Para o autor “o ser humano tem a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo desperdiçá-las no jogo” (Lefebvre, 2001: 105), e que a principal forma de se fazer uso da cidade, é por meio da festa, manifestação da realidade social que possibilita a vivência do espaço urbano e confere sentido para a vida humana. Festejar representa, assim, atividade criadora que “supera mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos” (Lefebvre, 2001: 105).

^{1.)} O bairro Itararé tem seu nome herdado de conjunto habitacional de mesmo nome, construído pela Companhia Habitacional do Estado do Piauí – COHAB-PI. Atualmente abrange outros conjuntos, loteamentos, vilas e favelas localizadas na região Sudeste de Teresina. Em 1979, o nome do conjunto Itararé foi substituído por Conjunto Habitacional Dirceu Arcoverde, em homenagem ao ex-governador responsável pela criação do habitacional, recém falecido após assumir cadeira no Senado Federal. Logo em seguida, sua ampliação foi também inaugurada, recebendo o nome de Dirceu Arcoverde II. Para nomear os conjuntos habitacionais, bairros, vilas e favelas que surgiram ao entorno do conjunto habitacional original a população da cidade adotou a expressão “Grande Dirceu” para referir-se a região da cidade.

A festa, como fenômeno, manifesta a “efervescência social” da participação do indivíduo no coletivo. Nesse sentido, olhar a cidade a partir da sociabilidade e, de forma especial, por meio de suas maneiras de festejar, significa estar atento às experiências sociais e às representações identitárias locais, muitas vezes tomadas como maneiras de afirmação de singularidades que impactam na redefinição dos espaços urbanos (Bezerra, 2012). Entendemos, dessa forma, que o momento da festa representa oportunidade em que os indivíduos se apropriam dos espaços da cidade e, reunidos, compartilham uma história e uma identidade territorial comum.

Por esses aspetos, a escolha das formas de festejar dos habitantes de um bairro como objeto de estudo motiva-se pelo reconhecimento de que os bairros, como espaços social e historicamente repletos de valores, significados, preconceitos e exclusões, representam importantes “janelas” para o entendimento da história das cidades, por serem frações significantes destas, e de onde se pode observar mais detidamente a relação tempo/espaço de seus usuários com o espaço citadino (Mayol, 2005: 42). Nesse sentido, com a pesquisa sobre o bairro Itararé, procuramos o reencontro da cidade com seus genuínos construtores – os seus primeiros moradores – ajudando a ressignificá-la por meio da pesquisa histórica, desenvolvida a partir de diferentes corpus documentais (Le Goff, 2003), com o propósito de se elaborar uma narrativa histórica sobre a região, seus moradores e, com isso, sobre a cidade de Teresina.

2. Itararé: a construção de um bairro-cidade

É importante destacar, para uma melhor compreensão do objeto de pesquisa aqui apresentado, a configuração histórica na qual esse bairro se formou. Construído e inaugurado na década de 1970, o Conjunto Itararé, residencial que nomeou o bairro, surgiu em um período em que os investimentos em obras públicas de grande porte eram entendidos erroneamente como símbolo inequívoco de progresso e de modernidade, tanto no cenário nacional quanto local, cujos investimentos eram tratados como sinônimos do desenvolvimento urbano prometido pelos governos autoritários que administravam o país (Fontineles & Neto, 2020). Aliás, esta concepção manifesta-se em diferentes momentos da história brasileira. Dessa forma, investir em conjuntos habitacionais era entendido como mecanismo de contenção das tensões sociais e visto como a intervenção do poder público no tecido da *urbis* moderna (Fontineles, 2015).

Com pouco mais de quatro décadas de história, o bairro Itararé, localizado na região sudeste de Teresina, tornou-se centro da vida socioeconômica de um verdadeiro conglomerado de outros bairros, vilas e favelas que orbitam ao seu entorno, a Região do “Grande Dirceu”, como ficou conhecida por autoridades públicas e por seus moradores. Essa é a maior concentração populacional da capital, tendo uma população superior a 200 mil habitantes²⁾.

²⁾ Cf.: Brasil. IBGE (2022), a população de Teresina, segundo o Censo Demográfico de 2022, era de 866.300 habitantes. Cf.: Teresina, SEPLAN (2018a) População Estimada de Teresina para o ano de 2017 era de 850.198 habitantes. Apesar de em 1993, pela nova distribuição das regiões de Teresina, a Zona Leste ter sido dividida em Zona Leste e Zona Sudeste (Teresina, 1993), a região em que permaneceu o Conjunto Dirceu Arcoverde, a Zona Sudeste, manteve-se como a região mais populosa e com o bairro mais populoso da cidade. Cf. Teresina. SEPLAN (2018b), o bairro Itararé é constituído pelos conjuntos Dirceu Arcoverde I, Dirceu Arcoverde II, Parque Itararé, Parque Boa Esperança e as vilas Parque Flamboyant e Universal, possuindo a maior população entre os bairros da capital, com 4,88% da população da cidade, ou 37.443 habitantes, segundo levantamento consolidado de 2010.

Comparado seu número de habitantes com os demais municípios do Piauí, o “Grande Dirceu”, assumiria a segunda posição em habitantes, atrás apenas da própria capital. Essa condição é resultado do bairro, a partir da construção do conjunto habitacional Itararé, desde seu início, ter atraído um grande número de moradores, oriundos de diversas partes da cidade e do estado, fazendo surgir uma “nova cidade” nas franjas de Teresina (Fontineles & Neto, 2017).

Iniciada sua construção em 1976 e financiado pelo extinto Banco Nacional da Habitação – BNH, o conjunto Itararé insere-se na política habitacional dos governos militares e seu discurso de resolução do déficit habitacional na capital (Fontineles & Neto, 2020). Daí a delimitação temporal definida para a pesquisa estar entre o ano de 1977, ano da chegada dos primeiros moradores ao conjunto, e 1985, recorte em que ocorreu a implantação das suas duas fases, estabelecendo os contornos definitivos de sua espacialidade e formas de festejar. O Conjunto Itararé teve suas obras iniciadas ainda no ano de 1976. Em reportagem realizada no mês de julho daquele ano, o jornal *O Dia* dava conta de como estavam as etapas da obra:

Até o final deste mês [junho de 1976] será feito julgamento da concorrência visando a construção das 840 casas do Conjunto Itararé, no bairro São Cristóvão, como a primeira etapa de um total de 3 mil e 40 unidades habitacionais. A construção do Conjunto prevê três etapas, conforme as informações do diretor. Ainda no bairro Itararé será construída [sic] as casas embrião com apenas três cômodos que podem ser ampliados de acordo com as possibilidades e o poder aquisitivo dos compradores (Itararé... *O Dia*, 02 jun. 1976: 03).

A matéria reconhece a existência de “casas-embrião”, que, segundo o jornal, teriam três cômodos e poderiam ser aumentadas pelos moradores. Segundo as entrevistas com os moradores, eles informam que estas eram os modelos maiores – denominadas de tipo “A” – e pelas quais se pagava a maior prestação, e não as menores, como fazia supor o texto jornalístico. Sob a perspectiva do jornal, supunha-se que os outros modelos seriam mais amplos e melhor estruturados, o que diverge do que indicam os moradores e os documentos encontrados na Companhia de Habitação do Piauí.

De facto, as casas construídas eram muito pequenas para atender as necessidades das famílias deslocadas para o Itararé, com reduzidas áreas de construção. Além disso, comparada a outro conjunto popular, o Parque Piauí, situado na zona sul da cidade, como destaca um periódico da época, “não são tão confortáveis como aquelas da ampliação do Parque Piauí. São bem mais modestas, mas caracterizam-se principalmente por um preço mais baixo” (Itararé... *O Dia*, 20 ago. 1977: 06). A fragilidade dessas moradias foi denunciada por seus moradores, embora sob a forma irônica e bem-humorada, como narrado pela moradora Maria da Conceição:

Quando veio morar, o pessoal deu até assim um apelidinho: um ovo. Era uma casa pequena, muito pequena, só tinha... uma sala, um banheiro, uma cozinha e uma área aberta. A gente fechava e fazia um quarto ou uma sala, porque eram dois tipos de casas: um tipo “A” e um tipo “B”. A nossa era tipo “A” (Conceição, 2010: s/p).

A declaração da moradora permite perceber que a proposta de construção das casas não atendia às necessidades de seus moradores, evidenciando ainda que a permanência no residencial dava-se por fatores alheios ao seu desejo (Fontineles & Neto, 2020). O tamanho das casas – comparadas a ovos, “casa pequena, muito pequena” – era uma constante nos relatos dos primeiros moradores.

Sob a responsabilidade da Construtora Poty LTDA, em sua primeira etapa, o bairro foi entregue aos seus primeiros moradores sem os equipamentos infraestruturais básicos e sem a preocupação com a construção de espaços voltados para o lazer, educação, saúde e convivência de seus moradores (Ribeiro, 2006).

Dessa forma, podemos perceber que a ação governamental na cartografia do bairro não atendeu as demandas sociais mais elementares da população, nem tampouco suprimiu as deficiências infraestruturais pós-inauguração, entre estas as formas de acesso ao lazer pela comunidade. A comunidade, por sua vez, elaborou novas formas de sociabilidade que vão compor o quadro urbano do período em análise (Pesavento, 2007), dentre as quais destacam-se as formas de festejar daqueles moradores e de como isso lhes ajudava a significar e ordenar os espaços em construção.

Observa-se, então, que o residencial que deu origem ao bairro foi construído de forma apressada. Quando os primeiros moradores começaram a se instalar na região, a partir de maio de 1977, em meio às mais precárias condições de saneamento e serviços públicos e sem nenhuma infraestrutura urbana voltada ao lazer daquela população, fazendo nascer em seu seio uma forte identidade reivindicatória, de luta por melhorias infraestruturais e de lazer necessárias a uma melhor qualidade de vida de seus moradores (Fontineles & Neto, 2017).

Como esforço inicial de pesquisa, nos deteremos em discutir no presente trabalho as festas em clubes dançantes e, de forma especial, as festas do “Clube do Chico Alves”, tradicional espaço de lazer e reuniões políticas frequentado por moradores de toda a cidade e mesmo de cidades próximas. Assim, entendemos que esses espaços de lazer, o “pedaço” construído (Magnani, 2003), funcionaram como um instrumento de tentativa de modelagem de uma identidade entre os moradores do Itararé ou “Grande Dirceu”, e nos permite discutir o processo de ocupação das periferias de Teresina, as formas de habitar a cidade e de festejar de seus moradores, e com isso, entender as relações de força e de poder que essas festividades implicaram para o período histórico investigado.

3. A comunidade e suas festas

O processo de ocupação de espaços urbanos é atravessado pelo desejo de dar significado aos espaços ocupados, atribuindo sentido e intimidade, de forma a fazer com que esses lugares passem a compor um mesmo vocabulário conhecido pela comunidade. Nesse processo de construção de significados, as formas e lugares de celebração ocupam lugar de destaque, a exemplo do que ocorreu no bairro Itararé e suas festas religiosas e profanas.

Aos moradores do Itararé, o estado negou seu acesso ao lazer ao lhes entregar um bairro em meio às mais precárias condições de moradia e sem aparelhos urbanísticos voltados à qualidade de vida e bem-estar. Coube a seus moradores serem promotores do seu próprio fazer (Certeau, 2004) histórico, no sentido de que reinventaram seu cotidiano, criando, por suas táticas, suas formas de lazer e de celebrar. Dessa maneira, em meio às dificuldades estruturais do novo bairro, os moradores do Itararé encontraram nas festas uma forma de

lazer e de desfrutar um pouco de alegria em meio a dureza da vida diária. Assim, as festas em clubes dançantes ganharam espaço e gosto popular no bairro, locais de trocas de informações, construção de amizades e namoros.

Como relembram alguns dos moradores mais antigos do bairro, existiram as festas realizadas em algumas casas de forma sazonal e sem muita organização para receber os frequentadores. Eram muitas vezes apenas um pequeno encontro na frente das casas em que os organizadores procuravam algum lucro com a venda de bebidas, comidas e bingos. Como início da pesquisa, queremos aqui apresentar alguns desses espaços de festa no bairro, e de forma especial determos o olhar sobre um importante clube de festas da região, o Clube Recreativo Francisco Alves, mais conhecido pelos moradores do bairro como “Clube do Chico Alves”.

Entre as primeiras festas organizadas no bairro, os moradores relembram do “Forró do Talo”, que funcionou durante um breve período, uma espécie de bar e clube dançante, pertencente a Antônio Miguel Ribeiro, morador da região conhecido como Cabo Miguel³⁾. No esteio da iniciativa de Cabo Miguel, outros ambientes fechados para festas surgiram no bairro, onde pequenos proprietários contratavam cantores, pequenas bandas locais e som mecânico para atrair os moradores para suas festas. Entre os pioneiros, estava o “*Dancing Clube*” – um clube de festas populares no bairro. No entanto, a mídia local da cidade criticava a estrutura do clube e mesmo denunciava perigos em sua estrutura, como observado em matéria de jornal à época:

O “Dancing” Clube do conjunto Itararé está mais parecendo um campo de concentração dos tempos da II Guerra Mundial. O seu proprietário Manoel Monteiro, cercou todo o clube com fios de alta tensão, para impedir a entrada de vândalos [...] Mais de 15 metros de fios de alta tensão disposto em frente ao “Dancing” está trazendo perigo, uma pessoa já foi vítima dessa armadilha. O Sr. Manoel Pereira, residente da quadra 6, casa 5, foi a primeira vítima dos fios de alta tensão. Ele passava nas proximidades, em uma bicicleta, quando tocou e por pouco não morreu eletrocutado (Clube... O Estado, 09 fev. 1979: 07).

A reportagem denuncia as estruturas do clube popular e ainda termina por denotar um olhar negativo sobre as formas de festejar dos moradores, que se submetiam mesmo ao risco de vida para frequentar o espaço de festa. No entanto, é necessário lembrarmos que eram moradores de baixa renda, como também a própria estrutura do clube denotava a falta de segurança no ambiente. Os riscos de vandalização, explicitado no improvisado e vulnerabilidade da segurança do clube, pode denotar a ausência de ambientes de lazer e celebração na região e o desejo de acessar – mesmo que de forma irregular – os poucos locais de festas existentes no bairro.

Além deste, outros espaços de festas existiram no bairro e de melhor estrutura, como podemos encontrar no “Clube Recreativo Francisco Alves”, ou como ficou conhecido entre os moradores da cidade “Clube do Chico Alves”. Como lembra morador,

³⁾ Militar, e ex-morador, responsável pelo posto policial implantado durante os primeiros anos de habitação do Conjunto. Ainda na década de 1980 deixa o bairro e transfere-se para a cidade de Beditino-PI, local que reside até o presente.

O clube era famoso, né..., o clube era a diversão mais popular que existia, ele tava...era como se dizia: O Chico Alves estava na fronteira entre a Halley e a Voyage. A Voyage era tida assim, um ambiente de lazer dos meninos, típicos de família, do de menor... A Halley já era um ambiente muito mais pesado né (...) muito mais complexo, muito mais marginalizado e o Chico Alves tava na fronteira. Pra uns era um ambiente marginal porque lá iam umas pessoas mais velhas, adultas, e o clube do Chico Alves era cercado de bordéis, né, tinha alguns bordéis próximo. Por outro, era um ambiente muito bom porque o Chico Alves tinha a melhor estrutura de som. Então, todos diziam que o clube do Chico Alves era um clube seguro, que ele tinha uma segurança, é, privada muito boa. Um clube que oferecia um maior espaço, que tudo que tinha de novo, de tecnologia, de jogo de luz...De som, o que existia de melhor, tinha no Chico Alves. Então, existia esse detalhe... As outras eram fichinha, a Harley e a Voyage eram pequenas e não oferecia comodidade, só que o Chico Alves era marginalizado...Tinha um ambiente em torno do clube, que era um ambiente meio promíscuo, mas o clube em si tinha uma estrutura muito boa (Costa Sobrinho, 2011: s/p).

Da fala do entrevistado, se depreende uma hierarquização entre os espaços de festas no bairro e mesmo a existência de outros espaços, a exemplo das danceterias Halley^{4.)}, e Voyage^{5.)}, destinadas ao público jovem da região. Como podemos observar, a danceteria Voyage é relembada como um clube honrado, frequentado por jovens “de família” do bairro. Em seu juízo de valor moral, o entrevistado ressalta que a danceteria era frequentada por toda a família e, por outro lado, aponta ser a Halley danceteria um ambiente perigoso e associado a marginalidade.

Mas na fala do entrevistado, o “Clube do Chico Alves” foi o que ganhou maior destaque. Lembra que o clube possuía uma boa estrutura, e contava até com segurança privada, e acolhia todos os perfis de moradores do bairro e de outras partes da cidade. No entanto, o clube era visto com ressalvas pelos moradores mais conservadores, uma vez que estava situado numa região mais recuada do bairro, além de ser vizinho de muitos bordéis, o que contribuiu para o olhar de preconceito contra os frequentadores do clube e dos moradores próximos. Por consequência, moradores próximos e mesmo frequentadores do Clube passaram a ser estigmatizados, principalmente as jovens da região – olhadas com suspeitas acerca de sua conduta moral, apenas por frequentarem um clube dançante, mas localizado nas proximidades de uma região de meretrício.

Acerca da criação do clube, seu proprietário afirma que não tinha experiência em organizar festas antes de montar o clube do “Chico” Alves, clube dançante que fez muito sucesso entre os moradores do bairro e da cidade entre as décadas de 1980 e início da década de 1990. A respeito da montagem da primeira sede do Clube, ainda dentro do conjunto Itararé, destaca:

4) Localizada na Rua Deputado Milton Brandão, 3229. Inaugurada no início da década de 1980, atualmente funciona como churrascaria.

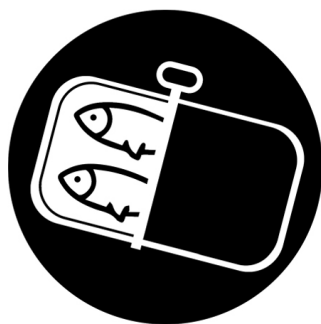
5) Localizada na Rua João Carneiro de Almeida, 3451. Inaugurada na segunda metade da década de 1980, e atualmente no espaço funciona uma escola

Eu não tinha nenhuma experiência de festa, nunca fui a uma festa na minha vida, nunca dancei na minha vida (risos), mas um dia me disseram que tinha uma grande festa do lado de lá, aí eu fui lá e vi uma multidão de gente, rapaz vou fazer festa, simplesmente assim, vou fazer festa, primeiro alugando equipamento e contratando bandas. A inauguração daquele clube onde era a padaria (quadra 85, casa 10), nós fizemos com o Pinduca, foi uma multidão tão grande, que o pessoal que tava fora dava pra encher dez vezes (Alves, 2018: s/p).

Com o êxito das festas promovidas no “Clube do Chico Alves”, o empreendimento foi ampliado, e o espaço de festas foi transferido para um local mais amplo, no loteamento Parque Flamboyant, no mesmo bairro, funcionando entre os anos de 1982 e 1992. Sobre o impacto e o sucesso do clube no cotidiano da cidade, seu proprietário comenta sobre sua repercussão para além das fronteiras do bairro:

O Clube Recreativo Francisco Alves ultrapassou fronteiras, vinha gente de todo lugar, vinha gente de outros Estados só pra conhecer o clube, fretavam ônibus lá em Corrente do Piauí só pra vir a festa. Porque a multidão era grande... Nós trouxemos muitos cantores e artistas de nome pra cá, que faziam sucesso na época... Nós colocávamos ali, no clube recreativo, onde hoje é quartel, cerca de oito mil pessoas, não podia dançar ali, ficava só se mexendo assim (fazendo o gesto), o pessoal gostava era dessa multidão mesmo (Alves, 2018: s/p).

Oito mil pessoas, em um clube de festas da periferia de Teresina, denota o sucesso do empreendimento, considerando ainda o período e região em que funcionou o “Clube Recreativo Francisco Alves”. Já no início dos anos 1990, outros espaços de festividades e lazer no bairro espalhavam-se, e ofereciam concorrência ao antigo clube de festas. Seu proprietário justifica o encerramento das atividades, no ano 1992, em sua conversão ao protestantismo e relembra, “eu tive um encontro com o Senhor Jesus” (Alves, 2018), e após “o carnaval de 92, na Quarta-Feira de Cinzas, eu do meu escritório, e o pessoal que tinha trabalhado os seis bailes do carnaval, todo ali para receber o pagamento, e vem uma voz no meu ouvido direito, e diz: ‘não faça mais festa’” (Alves, 2018). Sem fazer menção a existência de novos concorrentes e novas formas de lazer na região, sobre o episódio de fechamento do Clube, “Chico” Alves ainda relembra:



Era a coisa que eu mais gostava de fazer da minha vida era festa. Primeiro porque dava muito dinheiro, juntava dentro de um saco para contar no dia seguinte, porque não dava pra contar no mesmo dia. Era só jogando dentro do saco, dinheiro muito, muito dinheiro, [...]. Eu tinha quatro bares dentro do conjunto. Eu vivia da renda dos bares. Pagava todo o pessoal com a renda dos bares, e ainda vivia com a bilheteria só pra investir. Eu adorava fazer festa, eu me sentia bem. Eu tinha entusiasmo e aquela voz estava dizendo: 'Não faça mais festa'. Eu olhei para o pessoal: "Olha eu vou pagar vocês e não tem mais festa não". Ninguém acreditou, mas eu não fiz mais festa, eu nunca gostei de dever desde menino, eu não gosto de comprar fiado, eu não gosto de dever, eu não precisava vender nada, eu tinha chácara com piscina, eu tinha tudo, um clube super equipado, como não há nenhum aqui em Teresina igual, até energia própria nós tínhamos, um grupo gerador trifásico diesel enorme, enorme, enorme! Equipamento que ninguém tinha. Para eu vender o equipamento e estúdio, eu tive que dividir em pedaços para quem quisesse comprar, eu tive que vender em 5 pedaços (Alves, 2018: s/p)⁶⁾.

Em suas memórias, Francisco Alves enfatiza sua conversão religiosa e destaca que "sou da Assembleia de Deus, eu sou evangelista" (Alves, 2018). Assim, segundo Francisco Alves, por suas convicções religiosas, ele encerrou as atividades do clube de festas, encerrando também página importante da história do bairro e importante espaço de celebrações de seus moradores. No entanto, importância do e de suas estruturas é cordada pelos moradores da época, o denota a relevância do espaço para a vida social dos moradores da região.

As estruturas do clube foram compradas pelo Governo do Estado, durante a administração do governador Antônio de Almendra Freitas Neto (1991-1994), onde foi implantado um batalhão de polícia militar, local onde atualmente é a sede do 8º Batalhão de Polícia Militar do Estado do Piauí, responsável pelo policiamento ostensivo da região.

Como destacado por Barros "suas instalações ainda guardam as lembranças de quem participou destas festas. Essa memória dos frequentadores parece conectada, por meio da lembrança de quem percebeu que a dificuldade de viver no Conjunto, não tirava o prazer de aproveitar estes espaços públicos, ou privados, dentro da comunidade". (Barros, 2020: 54). Nesse sentido, percebemos que nos processos que permitiram a formação do Itararé, assim como as formas de relacionamento de seus moradores com o bairro e com a cidade, estavam articuladas com suas maneiras de experienciar e sentir o novo espaço urbano, incluindo seus espaços de celebração e decompressão dos desafios da vida cotidiana.

⁶⁾ Neste momento, fazia gesto com a mão esquerda, como se estivesse fatiando algo.

4. Considerações finais

Criado com o propósito de “desfavelamento” da zona leste da capital piauiense, e em meio às políticas habitacionais promovidas pelos governos militares a fim de conter as tensões sociais, o Itararé foi entregue aos seus moradores apresentando problemas infraestruturais sérios, o que fez com que parte de seus habitantes desistissem de suas casas (Neto, 2016). Muitos outros, entretanto, permaneceram e passaram a interferir de forma efetiva na transformação dos espaços do conjunto, escrevendo novos capítulos da história do residencial e da cidade. Por meio das fontes consultadas, pudemos perceber o descompasso entre o que constava nas promessas dos discursos oficiais sobre as moradias e a implantação de serviços públicos na região, o noticiado na imprensa local e como o bairro foi percebido pelos seus primeiros moradores, recortando no presente estudo seus espaços de festas.

Verifica-se, então, que os contornos tomados pelo bairro Itararé são resultado do trabalho de seus moradores, incluindo também suas formas de festejar. Os moradores foram alocados em uma área sem infraestrutura básica, onde inicialmente não havia espaços para o lazer ou celebrações, necessidades tão essenciais para a qualidade de vida das pessoas. Entretanto, seus habitantes conseguiram transformar pequenas áreas em negócios que ofereciam entretenimento para a comunidade, como clubes dançantes, bares ou, para muitos, apenas sentar-se à frente de casa, em cadeiras de espaguete para uma boa conversa entre amigos.

Não apenas os espaços de celebração apontados neste trabalho existiram no Itararé. As memórias de seus moradores apontam para muitas outras, a exemplo das festas promovidas nas casas de moradores e nas escolas do bairro, as festas do padroeiro da igreja católica do bairro e as organizadas pela juventude franciscana, as festividades públicas, realizadas em maioria no Centro Social Urbano, e a ativa vida boêmia dos bordeis existentes no bairro. Dessa forma, o presente trabalho acentua a importância desse tema para entender as formas de festejar em espaços periféricos da cidade e sua relevância para o entendimento da história.

Outras festas e histórias se seguiram ao longo das décadas de 1980 e 1990, nas quais os moradores do Itararé foram personagens de destaque e protagonistas centrais. Essas festividades ocorriam paralelamente a outras práticas sociais e conviviam com muitas tensões e disputas político-sociais, entre as quais destacava-se a busca por moradia digna. Muitas dessas lutas estendem-se aos dias de hoje. Essas festas e lutas fizeram do Itararé escrever páginas importantes da história recente de Teresina e sua gente. Daí, sua relevância e pertinência para os estudos históricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. (2011). Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. *Revista Patrimônio e Memória*, 7 (1), 134-150
- Alves, Francisco (2018). *Entrevista concedida a Cláudia Cristina da Silva Fontineles, Marcelo de Sousa Neto e Elisnauro Araújo Barros, na residência do entrevistado*. Teresina, 3 agosto.
- Barros, Elisnauro Araújo (2020). *Sonhos, suor e determinação: o conjunto Dirceu Arcoverde e a política de moradia popular em Teresina (1976-1982)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Piauí/Programa de Pós-Graduação em História do Brasil.

[70]

FESTAS DO POVO. SIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA DE FESTAS POPULARES EM BAIROS DE PERIFERIAS DO NORDESTE DO BRASIL • Marcelo de Sousa Neto

- Bezerra, Antonio Carlos Araújo. (2012). Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. *Espaço e Cultura*, (23), 7-18.
- Certeau, Michel de; Giard, Luce; & Mayol, Pierre. (2004). *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Vozes.
- Clube do Itararé é cercado por fios elétricos e faz vítimas*. (1979, 09 de fevereiro). O Estado, Teresina, 07.
- Conceição, Maria. (2010). Entrevista concedida a Verônica Viana de Sousa e Douglas de Farias Sousa. Teresina, 2010. In: Sousa Neto, Marcelo; Sousa, Verônica Viana de; & Sousa, Douglas de Farias. (2010). *Às margens da cidade: história e memória dos moradores do conjunto habitacional Dirceu Arcoverde* (Teresina 1976-1980). Universidade Estadual do Piauí. Retirado de: <https://goo.gl/noUu15>.
- Costa Sobrinho, William Francisco Ribeiro (2011). *Entrevista concedida a Isaína da Conceição Pinto*. Teresina.
- Fontineles, Cláudia Cristina da Silva; & Sousa Neto, Marcelo. (2017). *Nasce um bairro, renasce a esperança: história e memória de moradores do Conjunto Habitacional Dirceu Arcoverde*. EDUFPI.
- Fontineles, Cláudia Cristina da Silva. (2015). *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. EDUFPI.
- Itararé começa a receber seus ocupantes*. (1976, 02 de junho). O Dia, 03.
- Itararé: uma cidade está se erguendo em Teresina*. (1977, 20 de agosto). O Dia, 06.
- Le Goff, Jacques. (2003). *História e memória* (5ª ed.). UNICAMP.
- Lefebvre, Henri. (2001). *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. Centauro.
- Magnani, José Guilherme Cantor. (2003). *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade* (3ª ed.). São Paulo: Hucitec.
- Mayol, Pierre. (2005). Morar. In: Certéau, Michel de; Giard, Luce; & Mayol, Pierre (Eds). *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar* (pp-27-83). Vozes.
- Pesavento, Sandra Jatahy. (2007). Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, 27(53). <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100002>.
- Ribeiro, Nilson Martins. (2006). *Itararé: uma luta pela sobrevivência* (1977-1981). Universidade Estadual do Piauí – Campus Clóvis Moura [Monografia].
- Sousa Neto, Marcelo. (2016). Moradia popular e eleições: o Conjunto Itararé e as disputas eleitorais em Teresina-PI (1978-1996). *Revista Tempo e Argumento*, 8(19), 209–235.

Marcelo de Sousa Neto.

Professor associado do curso de História da Universidade Estadual do Piauí. É professor permanente da Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Pós-doutorado em História pela Universidade Federal do Piauí. Doutor em História pela Universidade Federal do Pernambuco e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Licenciado em História e Bacharel em Direito pela Universidade Estadual do Piauí. Diretor da Editora da Universidade Estadual do Piauí. Campus Clóvis Moura. Campus Universitário Ministro Petrônio Portella - Bairro Ininga. CEP: 64.049-550 – Teresina, Brasil. Email: marcelo@ccm.uespi.br. ORCID: 0000-0001-9148-2962.

Receção: 10-08-2023

Aprovação: 20-01-2024

Citação:

Neto, Marcelo Sousa (2024). Festas do povo. Significação histórica de festas populares em bairros de periferias do Nordeste do Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 60-72 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a4>



CRIA(R)TIVIDADE TRANSDISCIPLINAR. RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENTRE A ILUSTRAÇÃO E A SOCIOLOGIA

TRANSDISCIPLINARY CREATIVITY. A PEDAGOGICAL EXPERIENCE BETWEEN THE ILLUSTRATION AND THE SOCIOLOGY

CRÉATIVITÉ TRANSDISCIPLINAIRE. RAPPORT SUR UNE EXPÉRIENCE PÉDAGOGIQUE ENTRE L'ILLUSTRATION ET LA SOCIOLOGIE

CRETIVIDAD TRANSDISCIPLINAR. INFORME SOBRE UNA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA ENTRE ILUSTRACIÓN Y SOCIOLOGÍA

Susana Januário

Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Porto, Portugal

Susana Lopes da Silva

Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, inED – Centro de Investigação e Inovação em Educação, Porto, Portugal

RESUMO: A propósito do entendimento sobre a pertinência da transversalidade na construção de conhecimento e, sobretudo, da importância da reflexividade como dimensão necessária para a construção *conscientizante* do processo de aprendizagem, procurou-se retomar uma ação pedagógica, anteriormente experimentada, assente na articulação de duas unidades curriculares da licenciatura em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (Araújo, Lopes e Carvalho, 2021). O desafio lançado pelas docentes das UCs de Ilustração e Sociologia da Arte consistiu na representação criativa (ilustração) sob o mote alusivo à celebração dos “50 anos menos um” da revolução democrática de 25 de Abril de 1974. Tendo como inspiração os modelos de pesquisa *arts-based research* (Greenwood, 2019; Finley, 2005) e *A/r/t/ography* (Irwin, 2004; Dias, 2013), procurou-se incentivar processos de pesquisa, de reinterpretação e de produção de significado (Belliveau, 2005), por forma a potenciar-se a inter-relação entre o fazer criativo e a construção de conhecimento (Dias, 2013). Se o ponto de partida consistiu em potenciar-se a premissa sociológica basilar do uso simbólico da arte (Zolberg, 1990), o processo e a respetiva ressignificação – assente na análise qualitativa das criações criativas realizadas: ilustrações/cartazes (Sontag, 1999) – constituem os pontos de chegada que motivam esta apresentação.

Palavras-chave: arts-based research; construção criativa de conhecimento; uso simbólico da arte.

ABSTRACT: Regarding the understanding of the relevance of transversality in the construction of knowledge and, above all, of the importance of reflexivity as a necessary dimension for the conscientious construction of the learning process, we sought to retake a pedagogical action, previously experienced, based on the articulation of two curricular units of the degree in Visual Arts and Artistic Technologies of Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (Araújo, Lopes e Carvalho, 2021). The challenge launched by the professors of the UCs of Illustration and Sociology of Art consisted of creative representation (illustration) under the motto alluding to the celebration of the "50 years minus one" of the democratic revolution of April 25, 1974. Inspired by *arts-based research* models (Greenwood, 2019; Finley, 2005) and *A/r/t/ography* (Irwin, 2004), we considered to encourage processes of research, reinterpretation and production of meaning (Belliveau, 2005), in order to enhance the interrelationship between creative making and the construction of knowledge (Dias, 2013). If the starting point was to enhance the basic sociological premise of the symbolic use of art (Zolberg, 1990), the process and its resignification – based on the qualitative analysis of the creative creations made: illustrations/posters (Sontag, 1999) – are the points of arrival that motivate this presentation.

Keywords: arts-based research; creative construction of knowledge; symbolic use of art.

RÉSUMÉ: En ce qui concerne la compréhension de la pertinence de la transversalité dans la construction de la connaissance et, surtout, l'importance de la réflexivité comme une dimension nécessaire pour la construction consciencieuse du processus d'apprentissage, nous avons cherché à reprendre une action pédagogique, précédemment expérimentée, basée sur l'articulation de deux unités curriculaires du diplôme en Arts Visuels et Technologies Artistiques de l'École d'Éducation de l'École Polytechnique de Porto (Araújo, Lopes et Carvalho, 2021). Le défi lancé par les enseignants des cours d'Illustration et de Sociologie de l'art consistait en une représentation créative (illustration) sous la devise faisant allusion à la célébration des "50 ans moins un" de la révolution démocratique du 25 Avril 1974. Inspiré par les modèles de *arts-based research* (Greenwood, 2019 ; Finley, 2005) et *A/r/t/ography* (Irwin, 2004 ; Dias, 2013), l'objectif était d'encourager les processus de recherche, de réinterprétation et de production de sens (Belliveau, 2005), afin de renforcer l'interrelation entre l'effort créatif et la construction de la connaissance (Dias, 2013). Si le point de départ était de renforcer la prémisse sociologique de base de l'utilisation symbolique de l'art (Zolberg, 1990), le processus et sa re-signification respective – basés sur l'analyse qualitative des créations créatives réalisées : illustrations/affiches (Sontag, 1999) – sont les points d'arrivée qui motivent cette présentation.

Mots-clés: arts-based research; construction créative de la connaissance ; utilisation symbolique de l'art.

RESUMEN: A propósito de la comprensión de la relevancia de la transversalidad en la construcción del conocimiento y, sobre todo, de la importancia de la reflexividad como dimensión necesaria para la construcción consciente del proceso de aprendizaje, buscamos retomar una acción pedagógica, anteriormente experimentada, basada en la articulación de dos unidades curriculares de la licenciatura en Artes Visuales y Tecnologías Artísticas de la Escuela de Educación de la Politécnica de Oporto (Araújo, Lopes y Carvalho, 2021). El reto planteado por los profesores de los cursos de Ilustración y Sociología del Arte consistió en la representación creativa (ilustración) bajo el lema alusivo a la celebración de los "50 años menos uno" de la revolución democrática del 25 de Abril de 1974. Inspirado en los modelos de *arts-based research* (Greenwood, 2019; Finley, 2005) y *A/r/t/ografía* (Irwin, 2004; Dias, 2013), se buscó incentivar procesos de investigación, reinterpretación y producción de sentido (Belliveau, 2005), para potenciar la interrelación entre el quehacer creativo y la construcción de conocimiento (Dias, 2013). Si el punto de partida fue aprovechar la premisa sociológica básica del uso simbólico del arte (Zolberg, 1990), el proceso y su respectiva resignificación – a partir del análisis cualitativo de las creaciones creativas realizadas: ilustraciones/carteles (Sontag, 1999) – son los puntos de llegada que motivan esta presentación.

Palabras clave: investigación basada en las artes; construcción creativa del conocimiento; uso simbólico del arte.

Introdução

Assumindo-se como premissa a transversalidade na construção de conhecimento e a reflexividade inerente a um fundamental exercício *conscientizante* do processo de aprendizagem, recuperou-se, no ano letivo 2022-2023, uma experiência pedagógica de articulação entre as unidades curriculares de Ilustração e de Sociologia da Arte, da Licenciatura em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas (AVTA) da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (Araújo *et al.*, 2021). Tendo como referencial a celebração dos “50 anos menos um” da revolução democrática de 25 de Abril de 1974, o desafio lançado consistiu no incentivo de processos de pesquisa de reinterpretação e de produção de significado (Belliveau, 2005), por forma a potenciar-se a inter-relação entre o fazer criativo e a construção de conhecimento (Dias, 2013), materializados numa representação criativa – ilustração – e num registo escrito sob a forma de artigo científico. Para o efeito, tomou-se como base inspirativa, e meramente referencial, para a alavancagem da ação, os modelos de pesquisa *arts-based research* (Finley, 2005; Greenwood, 2019) e *A/r/t/ography* (Irwin, 2004).

Ao princípio basilar do uso simbólico da arte (Zolberg, 1990), associa-se uma outra dimensão que se firmou como indelével e necessária, tendo em conta a intensidade histórica, política e social do tema: a Revolução de Abril de 1974. Trata-se de encarar a arte como potenciadora da intervenção política, revestindo-a de um caráter mais ativista (Mourão, 2015; Raposo, 2015; Guerra, 2019; Campos *et al.*, 2021). Assume-se que, num primeiro momento, a realidade, na pluralidade das suas dimensões, serve de pretexto para o exercício criativo, e, num segundo, é (re)criada. As questões inspiradoras da construção criativa – desta feita, em forma de cartaz – e de conhecimento são reais, comunicantes e reivindicativas de valores e de direitos que a Revolução de Abril asseverou.

É neste sentido que o desafio proposto aos/às estudantes tenha procurado levar a pensar-se a revolução democrática como evento radical de mudança, transição (Loff, 2007, 2014; Guerra, 2018), sobretudo, como auspício dos valores fundamentais e dos direitos constitucionais da democracia, e a refletir-se sobre o que é Abril hoje. Em questão estaria “o antes, o depois e o agora”, os valores que sustentaram, os que prevaleceram, numa perspetiva de cumprimento, consistência e resistência – “o que (de) Abril (se) cumpriu?”.

A escolha, no âmbito da Ilustração, do cartaz como suporte, sustenta-se na assunção da sua significativa potencialidade comunicacional, estética e política (Santos, 2006; Rodrigues, 2001). Tanto mais que, na revolução de 25 de Abril de 1974, o cartaz substancializa uma dimensão simbólica relevante (Sontag, 1999), uma vez tendo sido amplamente utilizado como meio de comunicação primordial para a sustentação dos valores da revolução e para a consolidação da democracia – enquanto força coletiva – e, por tal, tendo vindo a constituir elemento de reconstituição indelével da história social e política da transição democrática (Guerra, 2018). Por conseguinte, o advento da democracia abriu caminho à difusão de *cartazes* em Portugal. Sendo o cartaz um objeto contextual, fruto de um ambiente político e social específico, ele apresenta um valor documental inerente.

Assim, a intenção primordial com a comunicação^{1.)} sobre a qual trata este texto foi a de partilhar a experiência pedagógica e de construção de conhecimento de que se tem vindo a dar conta, tomando como objeto de incidência reflexiva e analítica não só o próprio exercício proposto e respetiva realização, bem como, sobretudo, os cartazes criados pelos/as estudantes. Parte-se de uma análise de cariz exclusivamente qualitativo, assente no resultado concreto de uma dupla representação: a decorrente da visualização dos objetos (discurso visual) e a proveniente da textualização (discurso escrito) patente no exercício de vertente sociológica (em formato de artigo) que enquadró a pesquisa sócio-histórica da Revolução do 25 de Abril de 1974 e da temática sociológica escolhida (tendo por base a mudança sociopolítica e a transição democrática), bem como a inscrição do objeto criativo criado numa intenção ativista (*ativista*).

Estrutura-se este documento em quatro pontos fundamentais. Um primeiro, em que se procura dar conta de um breve enquadramento teórico-reflexivo de suporte à experiência levada a cabo. No segundo ponto, apresenta-se o processo metodológico inerente à criação do cartaz e à análise dos respetivos conteúdos (discursivos) visuais. Num terceiro momento, distingue-se o conjunto das temáticas em torno das quais se construíram os cartazes, evidenciando-se as formas como as mesmas são representadas e expressadas visual e comunicacionalmente. No quarto e derradeiro ponto, procura proceder-se a uma leitura visual significativa de alguns dos cartazes criados. Remata-se o texto, em jeito de conclusão, com a sistematização dos aspetos considerados mais relevantes decorrentes da ação desenvolvida.

1. Arte(s) em ação: dos suportes e inspirações da experiência de construção criativa de conhecimento

Ainda que não possamos atribuir uma intenção liminarmente investigativa, do ponto de vista formal, à experiência pedagógica e de construção de conhecimento levada a cabo, o processo (metodologia de ação) que revestiu encontra enquadramento na designada arts-based research. Por seu turno, não é despiciente, do ponto de vista concetual e teórico, ter-se privilegiado o ativismo artístico para inscrição dos objetos criativos a criar/criados e parte da concetualização dos mesmos. É nesta última vertente intencional que encontramos, igualmente, fundamentação para que fosse o cartaz o suporte a privilegiar na construção do objeto criativo, tendo em conta a sua potencialidade comunicacional, plástica e expressiva. É deste enquadramento que, sumariamente, se dará conta neste ponto.

^{1.)} Apresentada no III Encontro Internacional Lusófono Todas as Artes | Todos os Nomes – organizado pela Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes (Rede Todas as Artes), pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e pelo Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET-IUL) –, que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em junho de 2023.

1.1. Da pesquisa baseada nas artes ao ativismo político manifesto nas criações artísticas e criativas (ativismo)

Sumariamente, a pesquisa baseada nas artes – ou *arts-based research* (ABR) (Greenwood, 2019; Finley, 2005) – encontra lugar epistémico no seio dos modelos de pesquisa qualitativos, compreensivos, nos quais o sentido atribuído à realidade é a matéria de pesquisa (Belliveau, 2005). Ou seja, a ABR consiste num tipo de “investigação qualitativa focada em procedimentos artísticos (...) para compreender práticas/experiências nas quais, tanto os sujeitos, como as interpretações sobre as suas experiências relevam aspetos que não visíveis em outro tipo de investigação” (Oliveira & Charreu, 2016: 372). Trata-se, portanto, de um modelo em que a criação artística (ou objetos criativos, como preferimos, no âmbito da ação que aqui se descreve) é assumida como relevante para conectar abstratos ideológicos com situações específicas ao considerar que a utilização, por exemplo, de imagens ou artefactos visuais coloca em jogo elementos pessoais e coletivos de experiências culturais (Oliveira & Charreu, 2016).

A fundação da ABR no paradigma construtivista e a inerente atribuição de significado à realidade permitem encarar a adequação deste tipo de pesquisa ao âmbito educativo, uma vez assente no princípio da construção de conhecimento a partir da cultura, da história, do contexto social e da experiência, ou seja, no facto de fundamentar-se numa noção de conhecimento também assente “no fazer” (Oliveira & Charreu, 2016). No amplo conjunto de possibilidades de uso da ABR – ensaios visuais, ensaios narrativos/literários, investigação sustentada em, por exemplo, recursos visuais ou performáticos (Hernández, 2008, citado por Oliveira & Charreu, 2016) –, encontramos enquadramento necessário para a inclusão do exercício que aqui descrevemos, se entendermos que subjacente a estas possibilidades se encontra a dialógica como método, ou seja, a evidência dos diálogos que se constroem entre o objeto físico da pesquisa (artefacto, objetivo criativo, objeto artístico) e a narrativa, processo em que “nem o sujeito pesquisador nem a metodologia precedem a investigação, mas ambos se constituem em e com os seu desenvolvimento” (Oliveira & Charreu, 2016: 374). Assumindo os/as estudantes como sujeitos centrais no desenvolvimento de pesquisa, procurou-se induzir este processo de imbricação entre a proposta do objeto criativo e a investigação em torno da temática a representar.

Nesta linha, não é de desprezar considerar-se a potencialidade inspirativa de um modelo específico de *arts-based research*: a *a/r/tografia* ou *a/r/tography*. Este modelo específico de pesquisa, que pressupõe que o investigador (ou o incentivador, no caso) seja artista, criativo ou profissional do campo das artes, consiste numa proposta investigativa assente numa perspetiva crítica e no desenvolvimento de conhecimento transdisciplinar (Oliveira & Charreu, 2016; Greenwood, 2019). Privilegiando tanto o texto (escrito) como a imagem, é um modelo de pesquisa que incentiva novas maneiras de pensar, abordar e interpretar questões teóricas/práticas (Dias, 2009). Foi precisamente este preceito – pensar, abordar e interpretar, transdisciplinarmente, no caso, um acontecimento político-social – que, tal como se tem vindo a afirmar, inspirou o desafio que foi proposto aos estudantes no âmbito das duas disciplinas, dos dois tipos de conhecimento: a Ilustração e a Sociologia.

Está-se perante, também, um modelo de pesquisa com uma forte relação com a investigação-ação (Oliveira & Charreu, 2016), uma vez possuindo um carácter intervencionista, tomando-a como uma prática em que, no caso da investigação educativa, os professores e os criativos (estudantes) formam espaços de investigação. Aliás, o espaço

[78] **CRIA(R)TIVIDADE TRANSDISCIPLINAR. RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENTRE A ILUSTRAÇÃO E A SOCIOLOGIA** • Susana Januário • Susana Lopes da Silva

de investigação-ação pode, também, ser profícuo para suportar a construção e compreensão de uma ação criativa de inspiração interventiva ou ativista (Finley, 2005; Araújo *et al.*, 2021).

Efetivamente, subjacente ao exercício proposto aos/às estudantes, encontra-se a necessária inscrição do objeto criativo numa dimensão interventiva ou ativista. O repto lançado consistiu em pensar-se a revolução democrática de 25 de Abril de 1974, do ponto de vista dos direitos, da sua conquista e da sua consolidação, algo claramente necessário face à certeza de que a perenidade das conquistas não pode ser tomada como certa/adquirida. Desta forma, e tendo em conta, particularmente, a própria temática, assentou-se como princípio levar a cabo a pesquisa e a elaboração do objeto criativo no âmbito de uma atitude assertivamente ativista. Defende-se, portanto, a premissa de que a arte pode assumir-se como interventiva e implicada social e politicamente, sustentando-se, desta forma, a noção relativamente emergente de “artivismo” (Aladro-Vico *et al.*, 2018; Guerra, 2019). Efetivamente, o “artivismo” decorre da confluência entre a arte e o ativismo, permitindo enquadrar diversas expressões que assomam, particularmente, os espaços públicos urbanos, desde iniciativas performáticas ou performatizadas, passando pela arte mural (*street art*/arte urbana) a coletivos de luta e reivindicação (Lampert & Macêdo (2010), Mourão, 2015; Guerra, 2019; Campos *et al.*, 2021; Araújo *et al.*, 2021; Januário, 2022; Januário & Guerra, 2023).

A legitimidade de manifestar na arte uma intenção de intervenção social e política não equivale a considerá-la instrumentalizada ideologicamente, mas antes como formas de expressão que aliam a estética à ética, designadamente, de resistência (Rancière, 2002; Mourão, 2015). Aliás, antevê-se nesta ativação da arte, uma nova hermenêutica, já que, mais do que um espelho do contexto ou da realidade de entorno, a arte faz emergir “problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social” (Guerra & Januário, 2016: 206). Estar-se-á, portanto, perante um novo entendimento epistemológico do campo da(s) arte(s) “enquanto produtor de conhecimento ao representar de forma própria e autónoma a realidade social, interferindo nesta, e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído” (Guerra & Januário, 2016: 206). Efetivamente,

A arte, neste sentido, tem um papel crucial na resistência e subversão ao status quo. Propõe uma dupla rutura: com a visão da arte pela arte, afastada da realidade social, e com o estado das coisas. E tudo isto através de um conjunto de intervenções estéticas, poéticas, performativas, etc. (Guerra, 2019: 29).

Por fim, perspetivar a arte a partir da sua ligação ao ativismo social e político – conferindo-lhe a enunciada dimensão ética – válida, ampliando, a própria democracia (Raposo, 2015; Mourão, 2015).

1.2. O cartaz político

O cartaz, enquanto poderoso objeto de comunicação e suporte ilimitado de experimentação plástica e gráfica, não se esgota enquanto objeto meramente informativo. De facto, neste trabalho, procuramos também o pensamento que o define no contexto político e enquanto suporte de expressão na contemporaneidade. A civilização contemporânea mantém uma relação com a imagem diferente das civilizações anteriores, tornando o cartaz um componente estético inserido na vida quotidiana, próxima e espontânea (Moles, 2005: 15). Para Susan Sontag (1999), a massificação do consumo e a disseminação ideológica pelas

massas, no caso do cartaz político, justificam e determinam a existência deste. A autora lembra que o cartaz, apesar da sua origem comercial, depressa alcançou um estatuto artístico, provavelmente devido aos autores que o celebrizaram, embora nunca tenha sido considerado uma “arte maior”. A autora, ainda, esclarece que os cartazes se inscrevem no âmbito da “arte aplicada”, porque normalmente aplicam, mimetizam ou transpõem o que já foi feito noutras artes (Sontag, 1999: 200).

A ilustração de cartaz apresenta-se como um forte desafio à seleção de elementos para facilitar a interpretação das mensagens que os seus autores pretenderam passar. Podemos dizer que esta vertente da ilustração segue por caminhos mais inclusivos, não só por procurar esclarecer quem nela repara, mas também pela proposta de uma leitura polissémica necessária a uma estrutura democrática. Trata-se, portanto, de um espaço de expressão artística onde a imagem e a palavra se compõem de modo visualmente atrativo, de memorização fácil, mas que evoca simultaneamente o movimento e técnicas artísticas (Calado, 1994). Por conseguinte, sempre que existe texto, este encontra-se plenamente integrado na composição pictórica, funcionando como uma extensão da própria imagem. O carácter imagético dos cartazes apresentados contribui para o seu interesse acrescido e impacto visual, fazendo-se apelativo. A Figura 1 constitui-se numa representação gráfica, na qual se procura sistematizar o enquadramento teórico-concetual que enforma o exercício pedagógico e de construção de conhecimento aqui desenvolvido.



Figura 1: Representação gráfica do enquadramento teórico-concetual
 Fonte: Autoras.

2. Ativação metodológica: do processo aos resultados

A ação aqui em análise, desenvolvida no âmbito da lecionação de duas unidades curriculares do 3º ano da Licenciatura em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto – Ilustração e Sociologia da Arte –, consistiu num desafio colocado aos/às estudantes. Este desafio consubstanciou-se em pensar em um facto sociopolítico – a partir de uma abordagem sócio-histórica e sociológica – e representá-lo enquanto objeto visual criativo (ilustração/cartaz) com intenção deliberadamente ativista/política (ativismo). Na proposta pedagógica em análise, procurou-se incentivar processos de pesquisa, de reinterpretção e de produção de significado (Belliveau, 2005), por forma a potenciar-se a inter-relação entre o fazer criativo e a construção de conhecimento (Dias, 2013).

As condições teórico-práticas – quer históricas, quer políticas, quer sociológicas e documentais – de partida apresentavam-se significativamente benevolentes para a intenção subjacente ao exercício pretendido, tendo em conta a temática central da proposta. Ou seja, a transição democrática, desencadeada pela Revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal é, sobejamente, em múltiplas dimensões – sociais, políticas, históricas, culturais e artísticas –, uma temática de interesse investigativo assinalável, pelo que estariam asseguradas as condições de enquadramento necessárias para o desenvolvimento dos trabalhos.

A dialética de fundo – manifesta na transversalidade disciplinar conferida ao exercício pedagógico e investigativo, entre a análise sócio-histórica e sociológica e as artes visuais (ilustração) – inerente ao desafio proposto potenciaría a abordagem de um evento de indelével relevância política, social e histórica: i) a partir de uma perspetiva artística, procurando ampliar os debates sobre as circunstâncias históricas; ii) tendo por base o pressuposto de que a criatividade – mormente as criações artísticas – “prefiguram e configuram uma representação e um discurso sobre a realidade social total (económica, cultural política...), uma vez que a arte é uma forma de “dizer sobre a sociedade”, a par de outras áreas de conhecimento (Guerra, 2019); iii) pressupondo que a história da Revolução do 25 de Abril também se conta a partir da visualidade, da arte, da criatividade, da comunicação (Santos, 2006; Rodrigues, 2001; Sontag, 1999) e da intenção *ativista* (Januário, 2023, 2022; Araújo, Lopes e Carvalho, 2021; Campos *et al.*, 2021; Guerra, 2019; Mourão, 2015; Raposo, 2015), em que arte é ativista por vocação/intenção, se inscreve publicamente, quer seja impressa no papel (cartaz), quer seja nas ruas (mural), e que iv) o cartaz é por si – no que ao 25 de Abril respeita – uma fonte documental de narrativa histórica e elemento criativo tangível emblemático (Rodrigues, 2001).

Assim, no âmbito da unidade curricular de Sociologia da Arte, procurou-se incentivar os/as estudantes a desenvolver um trabalho formal, em formato de artigo científico, no qual se evidenciasse pesquisa sobre a temática (abordagem sócio-histórica e sociológica sobre a Revolução Democrática), a inscrição do exercício no *ativismo*, ou seja, manifestar explicitamente a intenção ativista na produção criativa e na interpretação do objeto criativo a criar/criado, à luz da pesquisa realizada e da intenção da mensagem (política) que se pretendida veicular.

No que respeita ao trabalho realizado na UC Ilustração, foi proposta – como referido anteriormente – a criação de um cartaz. Procurou-se que a ilustração, enquanto linguagem visual, fosse usada para descrever ou representar sem censura as reflexões, as experiências e os conhecimentos procurados pelos estudantes em fontes escritas, nomeadamente em

documentos jornalísticos, em narrativas de ficção, de teor funcional e técnico, em letras musicais, em obras de artistas e principalmente em cartazes realizados no período pós-revolução, pela riqueza e diversidade de formas de expressão estética e ideológica (Calado, 1994; Sontag, 1999; Rodrigues, 2001).

Neste contexto, foram analisados dispositivos da imprensa da época, quer ao nível do conteúdo, quer ao nível gráfico e composicional das páginas, quer ao nível da ilustração dos jornais partidários, das revistas, das capas dos livros e discos, postais e murais. Todos estes meios de comunicação exerciam uns sobre os outros uma consciência e mecanismo próprio da cultura de massas (Enel, 1971: 11), auxiliando-se mutuamente na concretização dos seus objetivos. A ilustração foi considerada durante muito tempo uma arte menor (Sontag, 1999) e, talvez por esse facto, tenha servido em tantos momentos de canal de disseminação de ideias contra a opressão.

Nesta proposta, o ilustrador foi, de certa forma, também o escritor que “(re)escreve” uma história de liberdade, mobilizando, para o efeito, os princípios do *cartoon*, sempre atento à atualidade, à realidade social e aos seus protagonistas, da caricatura ou da ilustração de imprensa. São, portanto, propostas que, através da sátira, do humor, da ironia, da alegoria, da metáfora, dos paradoxos, eufemismos, hipérboles e antíteses nos ajudam a conhecer e a sentir a importância desta reflexão, transformada aqui em expressão pessoal.

A proposta lançada parte dos pressupostos de que o saber prático é essencial ao indivíduo e de que uma abordagem pedagógica centrada no fazer potencia o desenvolvimento da autonomia criativa e da capacidade de resolução de problemas. Por conseguinte, a apropriação do espaço oficial, pela sua organização e modo de funcionar e o manuseamento efetivo dos materiais, bem como a ação direta sobre os processos, desenvolvem e estimulam a reflexão e a compreensão dos temas propostos. (Gonçalves, 2016). A nossa ação suportou-se numa pedagogia construtivista, na perspetiva de dar oportunidade aos alunos de ter uma experiência concreta e contextualmente significativa por enquadrar, através de debates e de reflexões, as suas próprias questões e por permitir a definição de estratégias pessoais, a construção dos seus próprios modelos e conceitos (Fosnot, 1996). Assim, procurou-se que a ilustração, enquanto linguagem visual, fosse usada para descrever ou representar, sem censura as reflexões, as experiências e o conhecimento procurados pelos estudantes.

Neste contexto, as produções gráficas de 23 estudantes do 3º ano de AVTA apresentam os diversos temas discutidos através da sua expressão pessoal, pensando a ilustração em relação com o cartaz através de uma visão fundamentada e com o objetivo da mobilização política. Nos trabalhos apresentados, existe uma articulação complementar entre a ilustração e a matéria textual de modo que as características formais do texto sejam colocadas na mesma dimensão do desenho cuja missão seria a de garantir a legibilidade e o seu valor como elemento visual (Calado, 1994).

A apresentação/comunicação que se explana neste documento incide nas imagens criadas pelos/as estudantes, as quais constituíram uma mostra que viria a estar em exibição durante a realização da terceira edição do Encontro Internacional Todas as Artes | Todos os Nomes²⁾. Perante os discursos visuais criados em torno da Revolução de 25 de Abril de 1974 do processo de democratização inerente, procurou-se, a partir da leitura visual dos cartazes e dos textos formais construídos, inferir as temáticas em torno das quais os trabalhos se desenvolveram. Ainda que não se esteja a considerar um dispositivo metodológico formal na intenção subjacente à reinterpretação e análise dos objetos visuais criados e dos documentos considerados (artigos), não será despiciente assinalar que este exercício encontra suporte em metodologias qualitativas interpretativas (Denzin & Lincoln, 2011), como a análise documental (Saint-Georges, 1997) e análise (cultural) visual (Sarmiento & Campos, 2014).

3. Dos temas e manifestos ativos na celebração dos “50 anos menos um” da Revolução do 25 de Abril de 1974

São várias as temáticas que sobressaem do exercício de que se tem vindo a dar conta. Efetivamente, os discursos visuais construídos incidiram na revolução, no processo de transição – MFA, PREC –, na democracia nos princípios democráticos – igualdade, liberdade, direitos humanos e civis – ou contextualmente inscritos em temáticas de maior especificidade, como a igualdade de género, direitos das mulheres, direito à autodeterminação de identidades de género e liberdade sexual, liberdade artística e o papel da arte – música, artes visuais, poesia, literatura – na revolução, liberdade de expressão, o direito à habitação, o direito à manifestação, a resistência, o ativismo, a criatividade e sonho, a democratização da educação, direitos e expressão livre da juventude. Da análise dos cartazes e dos textos de enquadramento em formato de artigo, resulta a organização das temáticas em duas dimensões fundamentais, as quais se apresentam, separadamente, de seguida. A primeira dimensão – Liberdade – surge como substantiva, ou seja, como valor em si, um direito inalienável, por vezes projetado numa categoria social, como a juventude, ou na liberalização das práticas sociais e dos costumes. Mas também como referente de transformação, nomeadamente ao nível artístico, procurando evocar-se a transição (antes e depois da revolução), patenteada na evocação da censura e no papel da arte na oposição ao regime e na consolidação democrática (Figuras 2 e 3).

²⁾ Evento organizado pela Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes (Rede Todas as Artes), pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e pelo Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA CET-IUL), que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em junho de 2023.



Figuras 2: Da liberdade_1

Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Andreia Rodrigues, Inês Ribeiro e Bárbara Mota.

A liberdade também é representada através do seu contrário, convocando-se o contexto totalitário do regime político que antecede o 25 de Abril de 1974 – o Estado Novo –, a que se associa a repressão, a perseguição, o autoritarismo, a ditadura (Loff, 2014; Guerra, 2018, 2019), a par da evocação atual deste passado o risco da normalização ou mesmo dissolução dos valores democráticos, nomeadamente com os novos radicalismos, a propagação das notícias/informação falsas e “o clima de pós-verdade”, que apela à reatualização do direito à informação (Figueira & Santos, 2019) (Figura 3).



Figuras 3: Da liberdade_2

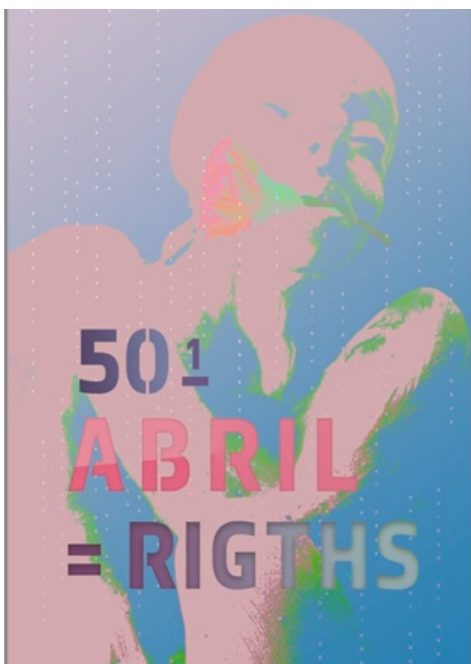
Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Joana Machado e Sónia Oliveira.

A outra dimensão que se destacou nos discursos tidos em conta – a Igualdade – evidencia-se enquanto “direito a” (habitação, informação, justiça social, educação), enquanto evocação necessária face ao que a ameaça e na expressão do seu incumprimento (crítica ao modelo social desigual) (Figura 4). Ainda, vislumbra-se esta dimensão numa vertente mais dirigida, nomeadamente, ao referente à igualdade de género, à emancipação da mulher e conquista de direitos e de expressão da sua sexualidade (Figura 5).



Figuras 4: Da igualdade_1

Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Rafael Fernandes e Alice Dalston.



Figuras 5: Da igualdade_2

Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Teresa Rodrigues e Ana Ministro.

Denota-se, a partir das abordagens dos/as estudantes, a preocupação de atualizar estas dimensões, caminhando-se no sentido das suas preocupações, as quais traduzirão questões coletivas (extremismo político, ameaça a direitos conquistados (recuos), os direitos por conquistar (discriminações) e a prevalência de um modelo social gerador de desigualdade e por tal a necessidade de continuar a luta e manter o sonho.

4. O que nos diz a retórica da comunicação visual

Para um melhor entendimento da categorização encontrada nas ilustrações/cartazes, parece-nos necessário procedermos a uma leitura semiótica em que, de acordo com Santaella & Nöth (2010), procuramos características qualitativas como a cor, a luminosidade, a atmosfera, a textura, as linhas, a composição, o volume, etc. e o seu impacto no recetor. Pretende-se, por isso, analisar os significados e os valores que os elementos representados e a composição acarretam (Santaella & Nöth, 2010), trazendo para esta reflexão a análise de algumas ilustrações mais significativas.

Começando por olhar para o cartaz “Para que nunca mais fiquemos na caixa” (Figura 6), a opção de assumir o formato retangular e a cor laranja do fundo do próprio cartaz sugere ao observador a forma de uma caixa. Dentro deste espaço foi colocada a imagem de um jovem rapaz com o corpo de um branco esquelético completamente dobrado, encolhido. Existe uma certa desproporção entre o tamanho dos dois elementos visuais (caixa pequena e rapaz grande), impactando quem vê. A força do desenho é reforçada por um contorno feito com uma linha negra muito expressiva.

A composição coloca-nos numa posição vertical, com um ponto de vista picado, observando aquele corpo ali depositado. O jovem é denunciado pela farda da mocidade portuguesa que veste. O silêncio fúnebre que esta imagem nos oferece é quebrado por letras que se apresentam sob forma de fala do corpo que jaz na caixa e que surge como um grito de liberdade. Já o cartaz “Salazar Palhaço” (Figura 6) enquadra uma cena passada em sala de aula. Trata-se de uma sala soturna e pesada onde as carteiras/mesas se organizam por filas colocando as crianças sozinhas umas atrás das outras. Os tons pardos atribuem-lhe uma atmosfera pesada e desinteressante. Na parede, o retrato de Oliveira Salazar, emoldurado por uma faustosa moldura e ladeado por crucifixos, vigia o grupo de crianças. A dimensão do retrato torna a sua presença opressiva.

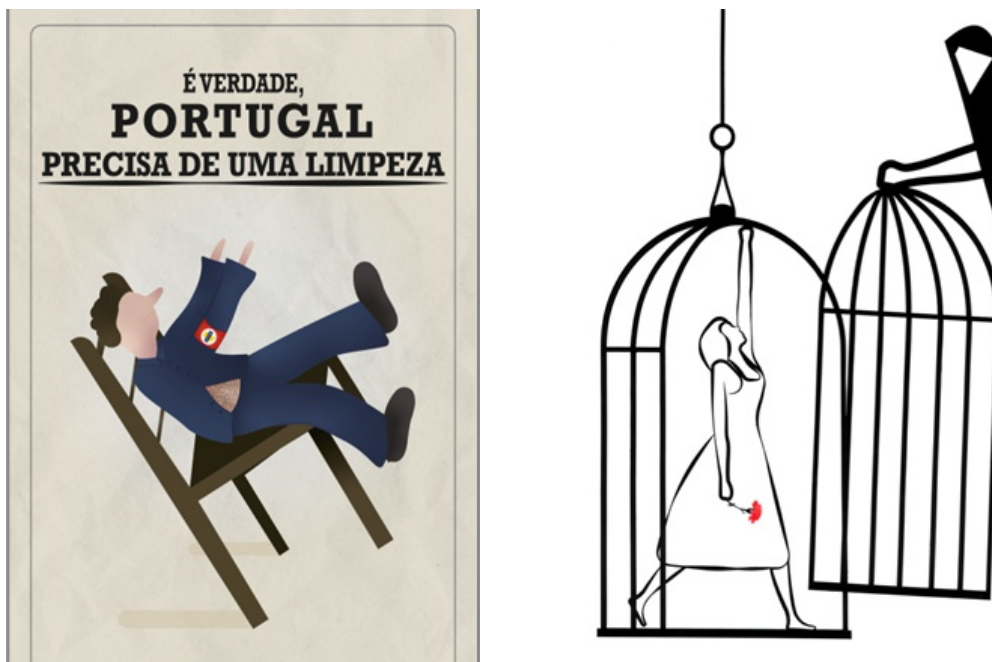
Um pequeno *cartoon*, desenhado com uma linha ingénuo, transpira e esconde-se atrás de um manual. Pequenas gotas de suor escorrem pela sua cabeça denunciando uma intervenção feita em cima do retrato de Salazar, transformado num palhaço. Tamanho insulto, com certeza, teria um castigo na mesma medida. O cartaz apresenta-se como um cenário de teatro improvisado à imagem da *commedia dell'arte*. O autor desta ilustração colocou estrategicamente o pequeno *cartoon* na parte inferior da imagem e o enorme quadro com o retrato de um palhaço a ocupar grande parte da composição. Transformar um político num grande palhaço, personagem ligada ao circo e ao imaginário infantil, não foi com certeza um ato inocente, foi uma atitude de significativa consciência política.



Figuras 6: Para que nunca mais fiquemos na caixa | Salazar Palhaço
 Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Guilherme Pinto e César Gonçalves

No cartaz “É verdade, Portugal precisa de uma limpeza”, a autora optou por mobilizar o *slogan* populista de um partido português (ano de 2023) “Portugal precisa de uma limpeza” (Figura 7), para o usar contra a ideologia do próprio partido. No cartaz, um pequeno *cartoon* com traços físicos que o aproximam da imagem do líder do referido partido, está sentado numa grande cadeira colocada numa posição de desequilíbrio. A comparação estabelecida entre a luta contra o fascismo e o episódio que marcou a queda política de Salazar, momento em que cai da cadeira, traz a este cartaz a sátira política assente no humor oferecido pela caricatura e pela ironia.

Já em “Pássaros engaiolados” (Figura 7) o discurso visual suportou-se na linguagem poética. A estudante optou por colocar uma mulher dentro de uma gaiola com a porta aberta, convidando-a a sair. Na mão, a mulher segura uma pequena flor vermelha, presumivelmente um cravo. A estratégia comunicativa da estudante está impregnada de metáforas. O cartaz é apenas imagem. As mulheres não estão dentro de gaiolas e também não voam como os pássaros. Esta imagem, desenhada delicadamente com bisturi, vive do contraste do preto e do branco do papel. O pequeno ponto vermelho, que sugere a forma de um cravo, pela sua carga simbólica, chama a nossa atenção e ganha um papel de relevo. Talvez, tenha sido o cravo a chave que abriu a porta da gaiola e o caminho para a liberdade. A mulher engaiolada, presa aos seus desígnios, tem agora a possibilidade de se libertar e de viver em “liberdade”. Liberdade é a palavra presente, mesmo na sua ausência.



Figuras 6: Para que nunca mais fiquemos na caixa | Salazar Palhaço
Fonte: Autoras. Cartazes (da esquerda para direita) de Guilherme Pinto e César Gonçalves

Considerações finais

Em modo de conclusão, *“apesar das previsões regulares de sua morte iminente, o cartaz comprometido mostra todos os indícios de viver para lutar”* (Poyner, 2012), isto porque apesar de, em termos de comunicação social, os cartazes já não serem realizados com a intenção de serem distribuídos em massa pela população, são ainda suporte para mensagens políticas ou no âmbito de determinados manifestos. O cartaz político enquanto forma de expressão foi aqui apresentado como comunicação, afirmação e inspiração que revelou modos de ver, entender e pensar o 25 de Abril pelos estudantes.

A força e vivacidade dos cartazes realizados principalmente no período que se seguiu a Abril de 1974 trouxe diversidade e riqueza gráfica e expressiva e uma vivacidade que naturalmente se esvaneceu, fruto das transformações políticas e sociais vividas no país e no mundo. Os cartazes que resultaram desta experiência pedagógica refletem essa mesma realidade, não deixando de continuarem, eles próprios, a ser expressão daqueles que os pensam e criam.

Esta experiência pedagógica permitiu-nos entender as possibilidades que as estratégias e as metodologias utilizadas têm enquanto potencial transformador dos estudantes, com evidentes implicações no modo como estes constroem o seu conhecimento. O trabalho desenvolvido entre as UC de Sociologia e de Ilustração contribuiu para a reflexão sobre o impacto da didática das artes através do fazer oficial, contribuindo para um saber inter e transdisciplinar, na procura de aprendizagens que se desejam significativas. As metodologias e estratégias assentes nos pressupostos de que o saber prático é essencial aos estudantes, contribuiriam, então, para melhorar as competências de criação e produção autónoma de objetos artísticos – cartazes – que sintetizam experiências práticas em contexto de aula e pesquisas que se revelaram potenciadoras da autonomia criativa e produtiva dos estudantes.

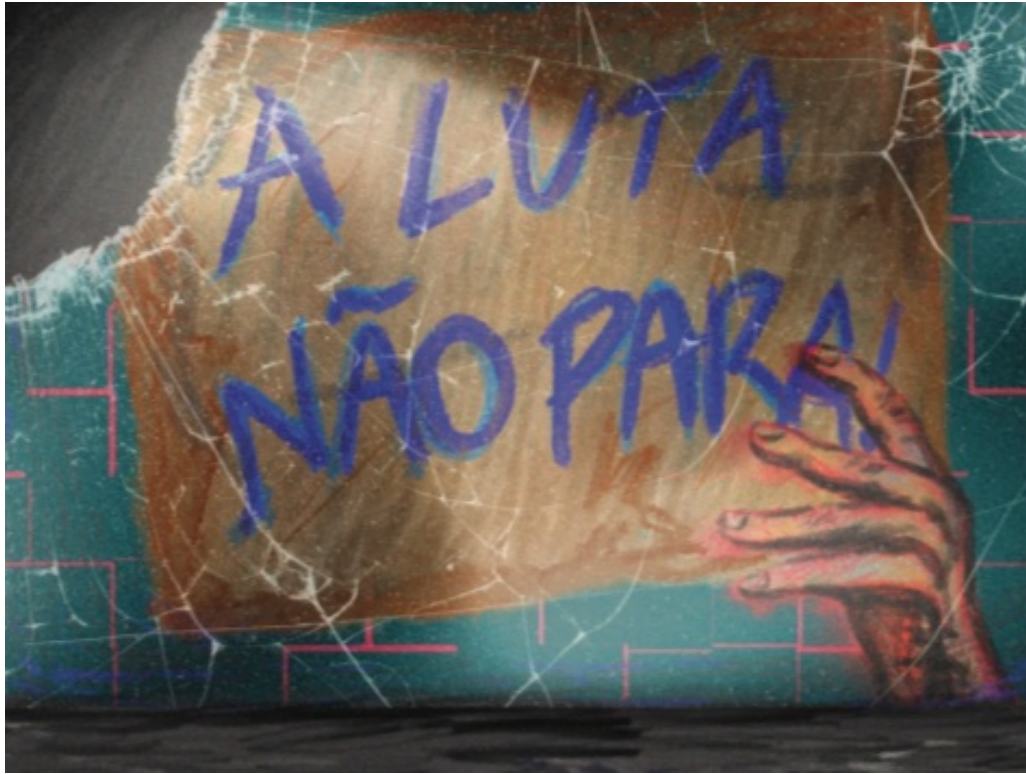


Figura 8: A luta não para
Fonte: Autoras. Cartaz de Carolina Coelho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aladro-Vico, E.; Jivkova-Semova, D.; Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. *Comunicar*, 26(57), 9-18.
- Araújo, M. J., Lopes, S., & Carvalho, J. (2021). O Dia Internacional da Mulher lembrado na ilustração: Um posicionamento crítico sobre os papéis da mulher, visto pelos estudantes de artes visuais da ESE P. PORTO. *PRÁTICA E-Learning – Revista Multimédia De Investigação Em Inovação Pedagógica E Práticas De E-Learning*, 4, 15-19. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/elearning/article/view/4278>.
- Belliveau, G. (2015). Research-based theatre and a/r/tography: Exploring arts-based educational research methodologies, *P-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2, 1-2.
- Calado, I. (1994). *A utilização educativa das imagens*. Porto Editora.
- Campos, R., Abalos Júnior, J. L., & Meirinho, D. (2021). Olhares cruzados sobre arte, imagem e resistências urbanas. *Iluminuras, Porto Alegre*, 22(56), 07-22.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) (2011). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (4th ed.). SAGE.
- Dias, B. (2013). A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In Belidson Dias & Rita Irwin (Eds.), *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia* (pp.6-12). Edufsm.

- Enel, F. (1971). *El Cartel - Lenguaje, Funciones, Retorica*. Fernando Torres Editor.
- Figueira, J. & Santos, S. (orgs.) (2019). *As Fake News e a Nova Ordem (Des)Informativa na Era da Pós-verdade*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Finley, S. (2005). Arts-Based Inquiry. Performing Revolutionary Pedagogy. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (3rd Edition, pp. 681-694). Sage Publications.
- Fosnot, C. T. (1996). *Constructivism – Theory, Perspectives, and Practice*, Second Edition. Teachers College Press.
- Gonçalves, R. (2016). *Retorno à oficina: repercussões do Movimento Maker no ensino em design*. Repositório da Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/17029>.
- Greenwood, J. (2019), *Arts-Based Research. Education*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.29>.
- Guerra, P. (2018). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, 13(1), 195-214.
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ±Mais Menos±. *Horizontes Antropológicos*, 55, 19-49.
- Guerra, P. & Januário, S. (2016). Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa. *NAVA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF*, 1(2), 202-239..
- Irwin, R. L., Cosson, A. De & Pinar, W. F. (Eds.). (2004). *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. Pacific Educational Press.
- Januário, S. (2022). *ARTOPIA: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Januário, S. & Guerra, P. (2023). À procura dos Jardins Efémeros. Contributos para uma abordagem sociológica da utopia das artes. *Revista Valise*, 13 (1): 277-299.
- Lampert, J. & Macêdo, S. B. (orgs.) (2010). *Arte e Política: Inquietações, Reflexões e Debates Contemporâneos*. (Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política). Disponível em: https://issuu.com/jocielelampert/docs/livro_dav.
- Loff, M. (2007) . Marcelismo e rutura democrática no contexto da transformação social portuguesa dos anos 1960 e 1970”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 19, 145-184.
- Loff, M. (2014). Dictatorship and revolution: Socio-political reconstructions of collective memory in post-authoritarian. *Culture & History Digital Journal*, 3:2, 2-13.

- Moles, A. A. (2005). *O Cartaz* (1.^a ed.). Editora Perspectiva.
- Mourão, R. (2015). Performances Artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53-69.
- Poyner, R. (2012). Why the Activist Poster is Here to Stay. *Design Observer*. Disponível em: <https://designobserver.com/feature/why-the-activist-poster-is-here-to-stay/36068/>
- Rancière, J. (2002). The Aesthetic Revolution and its Outcomes. *New Left Review*, 14, 33-152.
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12.
- Rodrigues, S. L. (2001). *Cartazes do 25 de Abril*. Repositório da Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/11909/2/ULFBA_PER_ARTE%20TEORIA_N_2_2001_SOFIA%20LEAL%20RODRIGUES.pdf.
- Saint-Georges, P. de (1997). Pesquisa e crítica das fontes de documentação nos domínios económico, social e político. In Albarello, L. et al. (ed.), *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais* (11-47). Gradiva.
- Santaella, L. & Nöth, W. (2010). *Estratégias Semióticas da Publicidade*. Cengage Learning.
- Santos, M. R. B. dos (2006). *O grafismo dos cartazes político-partidários em Portugal – 1969-1980*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
- Sarmiento, C. & Campos, R. (2014) (eds.). *Popular and visual culture. Design, circulation and consumption*. Cambridge Scholars Publishing.
- Sontag, S. [(1970) 1999]. Posters: Advertisement, art, political artifact, commodity. In Michael Bierut et al. (eds.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design* (pp. 196-218). Allworth Press.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge University Press.

Susana Januário.

Doutora em sociologia pela Universidade do Porto - Faculdade de Letras. É licenciada em Sociologia pela mesma faculdade e mestre pela Universidade de Coimbra (Faculdade de Economia). Leciona na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto e na Escola Superior de Desporto e Educação do Politécnico Jean Piaget do Norte. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. Email: susanajanuario@ese.ipp.pt. ORCID: 0000-0002-7694-1064.

Susana Lopes da Silva.

Doutora em estudos da criança/comunicação visual - expressão plástica pela Universidade do Minho. Licenciada em artes plásticas/escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Professora Adjunta da UTC de Artes Visuais da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Investigadora integrada no InEd da Escola Superior de Educação do Porto. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto, Portugal. Email: slopes@ese.ipp.pt. ORCID: 0000-0003-2272-4707.

Receção: 09-09-2023

Aprovação: 20-06-2024

Citação:

Januário, Susana & Lopes da Silva, Susana (2024). Cria(r)tividade transdisciplinar. Relato de experiência pedagógica entre a ilustração e a sociologia. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 74-92 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a5>



FEMALE GAZE. O CORPO MASCULINO ENQUANTO ESTRATÉGIA

FEMALE GAZE. THE MALE BODY AS A STRATEGY

FEMALE GAZE. LE CORPS MASCULIN COMME STRATÉGIE

FEMALE GAZE. EL CUERPO MASCULINO COMO ESTRATEGIA

Gabriela Massote Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A relação entre desejo e representação visual tem sido um dos temas da história da arte e da cultura visual das últimas décadas, das quais são inseparáveis hoje as questões de gênero. Historicamente a representação do corpo feminino refletiu nos papéis de gênero de forma negativa para as mulheres, ao mesmo tempo que protegeu o cânone masculino enquanto representante viril. Inscrever o olhar feminino ou o *female gaze* no cerne das nossas vidas seria uma possibilidade de reverter a mirada histórica ou mudar as relações patriarcais do olhar. Este artigo trata deste “olhar feminino” subjetivado, pensado sob dois eixos fundamentais: a crítica institucional e o desejo erótico. Incorporando, de forma contra hegemônica, o corpo masculino enquanto ferramenta de questionamento político.

Palavras-chave: *female gaze*; representação; corpo masculino; desejo.

ABSTRACT: The relationship between desire and visual representation has been one of the themes in the history of art and visual culture in recent decades, from which gender issues are inseparable today. Historically, the representation of the female body reflected gender roles in a negative way for women, while has protected the male canon as a virile representative. Inscribing the *female gaze* or the *female gaze* at the heart of our lives would be a possibility of reversing the historical gaze or changing the patriarchal relations of “looking. This article deals thinks about the *female gaze* thought from two fundamental axes: institutional criticism and erotic desire. Incorporating, in a counter-hegemonic way, the male body as a tool for political questioning.

Keywords: *female gaze*; representation; male body; desire.

RÉSUMÉ: La relation entre le désir et la représentation visuelle est l'un des thèmes de l'histoire de l'art et de la culture visuelle de ces dernières décennies, dont les questions de genre sont désormais indissociables. Historiquement, la représentation du corps féminin a reflété les rôles de genre de manière négative pour les femmes, tout en protégeant le canon masculin en tant que représentant viril. Placer le regard féminin ou le *female gaze* au centre de nos vies serait une manière d'inverser le regard historique ou de changer les relations patriarcales du regard. Cet article traite de ce « regard féminin » subjectivé, pensé selon deux axes fondamentaux: la critique institutionnelle et le désir érotique. En intégrant, de manière contre-hégémonique, le corps masculin comme outil de questionnement politique.

Mots-clés: *female gaze*; représentation; corps masculin; désir.

RESUMEN: La relación entre el deseo y la representación visual ha sido uno de los temas de la historia del arte y la cultura visual de las últimas décadas, del que las cuestiones de género son ya inseparables. Históricamente, la representación del cuerpo femenino ha reflexionado sobre los roles de género de forma negativa para las mujeres, al tiempo que protegía el canon masculino como representante viril. Situar la mirada femenina o el *female gaze* en el centro de nuestras vidas sería una forma de invertir la mirada histórica o de cambiar las relaciones patriarcales de la mirada. Este artículo aborda esta «mirada femenina» subjetivizada, pensada a partir de dos ejes fundamentales: la crítica institucional y el deseo erótico. Incorporando, de forma contrahegemónica, el cuerpo masculino como herramienta de cuestionamiento político.

Palabras clave: *female gaze*; representación; cuerpo masculino; deseo.

1. Introdução

A representação do corpo feminino, desde os tempos antigos, refletiu nos papéis de gênero de uma forma negativa para as mulheres. Isto resultou na invisibilidade de sua identidade, no próprio campo da Arte, enquanto artistas ou produtoras de linguagem, mas também, em sociedade, a partir da imagética de um feminino domesticado e objetificado. Em contrapartida, colaborou com a naturalização da virilidade intrínseca ao corpo masculino. Ou seja, as mulheres foram invisibilizadas principalmente enquanto espectadoras e sujeitas sexuais, o que protegeu o corpo masculino e as noções de masculinidades. A mulher tem sido vista como a bruxa, a prostituta, a mãe, a santa, a histérica (Guerra, 2023). E por mais subjetiva e irreal que seja, a representação de uma mulher objetificada existe. A representação de um homem objetificado não existe. Dito isto, é da maior importância para a arte feminista, em uma direção contra hegemônica, examinar o significado atribuído ao corpo masculino na arte e as consequências desta representação na sociedade, apesar de todo o tabu e censura associados a esse corpo.

Inscrever o olhar feminino no centro das nossas vidas é uma tentativa de inverter o olhar patriarcal e as dinâmicas de poder que esse olhar envolve. Dialeticamente, compreendemos que, as artistas mulheres ao falarem do corpo masculino, remetem a sua própria sexualidade e à própria percepção de si. No entanto, a espectadorialidade feminina exige algumas considerações. O termo *female gaze* refere-se ao *male gaze*, cunhado pela crítica de cinema britânica Laura Mulvey, no seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), quem teceu uma crítica de viés psicanalítico, usada para denunciar a estrutura patriarcal na indústria cinematográfica e descrever a forma como as mulheres eram tradicionalmente retratadas como objetos sexuais do olhar masculino. Este foi um ponto de partida importante para as discussões feministas e que, adequamos para a história da arte.

Contudo, na época de sua publicação, não havia cunhagem imediata de um oponente “olhar feminino” (Abbozzo, 2019) e os argumentos de Mulvey não estavam isentos de problemas. Para Mulvey, o *gaze* feminino seria o olhar de uma mulher comportando-se de maneira masculina. Ela comparava “ser masculino” como “ser ativo”; ou seja, uma mulher adquiriria um ponto de vista masculino, ao pretender ser entendida como sujeito e não mais objeto. Mulvey supunha não só que, as mulheres eram vistas como castradas na lógica patriarcal, mas que as próprias mulheres só poderiam se ver assim também, a partir da lógica da masculinização do olhar da espectadora, e da masculinidade como ponto-de-vista. Nesse sentido, o argumento de Mulvey posicionava todos os espectadores como homens.

A afirmação de Mulvey nos trouxe toda sorte de discussões e que serão desenvolvidas a seguir. Se tanto em Freud, quanto em Lacan encontramos uma teoria psicanalítica a respeito

do olhar na produção da diferença sexual hierarquizada, para discutirmos o sujeito feminino, foi necessário pensarmos a psicanálise para além dos parâmetros masculinos do falo. A filósofa e psicanalista belga Luce Irigaray, traz outras possíveis estruturas psicanalíticas, em que as mulheres portem o olhar ou que, possam representar-se a si mesmas, sem necessariamente estarem em uma posição associada à falta ou a inveja do pênis.

Segundo Irigaray, em seu livro *Este sexo que não é só um sexo* (1977), Freud seria herdeiro da tradição pautada na primazia masculina fálica e tampouco foi capaz de questionar os fatores culturais do seu tempo histórico, que exigiriam que a mulher suprimisse sua libido. Para ela, o problema é que Freud não questionava as determinações históricas dos dados que tratava. Ou seja, Freud interpretava os sofrimentos, os sintomas, as insatisfações das mulheres em função de sua história individual, porém, sem questionar a relação de sua “patologia” como um certo estado da sociedade, da cultura. “O que o leva, de uma maneira mais generalizada, a submeter novamente as mulheres ao discurso dominante do pai, à sua lei, impondo silêncio às reivindicações delas” (Irigaray, 2017: 83). Para Irigaray, Freud estaria alinhado ao pensamento da filosofia tradicional moderna, que prega um modelo único de subjetividade, historicamente masculino. Para resolver a questão e sair do modelo todopoderoso do um, Irigaray propõe em seu texto *A questão do outro* (2002), que é preciso passar ao dois, um dois que não seja duas vezes o mesmo, mas dois realmente diferentes.

Ciente que este gesto coloca em questão toda uma tradição teórica e prática da filosofia, Irigaray afirma ainda que, sem tal gesto, não se pode falar de liberação da mulher, nem de comportamento ético em relação ao outro, nem de democracia. “Sem tal gesto, a filosofia, ela mesma, corre o risco de terminar, vencida, entre outras coisas, pelo uso da técnica, que, na constituição do logos, corrói a subjetividade do homem”. (Irigaray, 2002). Segundo ela, é necessário libertar o sujeito feminino do mundo do homem e admitir este “escândalo filosófico”: o sujeito não que não é mais único funcionaria como alternativa à relação masculina sujeito-objeto e com uma escolha feminina de uma relação sujeito-sujeito. Ainda segundo Irigaray, esta passagem histórica do sujeito único à existência de dois sujeitos de valor e dignidade iguais, abriria a possibilidade de, diante da propriedade de sua subjetividade, impor um dois, que não seja um segundo sexo. Este seria um gesto filosófico e político decisivo, fundamento necessário de uma nova ontologia de uma nova ética, de uma nova política, na qual o Outro é reconhecido não como maior, menor, mas igual, expulsando assim a diferenciação hierárquica. (Irigaray, 2002).

Para a historiadora de arte estadunidense Kaja Silverman, por exemplo, em seu livro *Male subjectivity at the margins* (1992) todos nós funcionamos simultaneamente enquanto sujeitos e objetos. Neste sentido, Silverman quebra então, a distinção binária entre “mulher como imagem”, “homem como portador do olhar” proposta por Mulvey, para sugerir que, o homem pode ser imagem também. E desta forma, tanto homens quanto mulheres, podem olhar e serem olhados em diferentes momentos. Esta é uma formulação muito mais satisfatória sobre o regime escópico para nós, do que a análise de Mulvey sobre o olhar masculino e que, abre para a possibilidade de discutirmos sobre a espectadorialidade feminina e a alternância dos lugares de sujeito e objeto.

Isto posto, ainda argumentamos que, se distinções entre arte masculina e feminina com base no gênero são arbitrárias, ou totalmente discriminatórias, paradoxalmente, ignorar a identidade sexual portanto, seria ignorar o fato de que as artistas e suas produções estão inevitavelmente marcadas pelo fato de, justamente, serem mulheres *a priori*. Se o termo “mulheres” denotaria uma identidade comum, diante dos múltiplos significados da palavra,

atribuindo a essa categoria de gênero comportamentos e estereótipos rígidos, discutimos o dilema entre um pós-estruturalismo sem gênero e, o sujeito essencializado da militância feminista. Mas como falarmos de mulher se não podemos defini-las? Assumimos então o “essencialismo estratégico”, proposto pela teórica indiana Gayatri Spivak, o qual teria como tese central a ideia de que, mesmo que reconheçamos que as vivências das pessoas identificadas como mulheres são múltiplas, e mesmo que, aceitemos os argumentos de que não há nenhuma essência, em função da qual possamos fixar a ideia de “mulher”, ainda assim, é necessário manter essa categoria, justamente a partir do reconhecimento das experiências comuns de opressão e para preservar a possibilidade prática de reivindicar direitos (Missaggia, 2022: 301).

O termo *female gaze* não pretende ser usado apenas como um olhar de desejo inversamente dirigido ao corpo masculino, e sua conseqüente objetificação, o que reduziria o termo a uma mera repetição de comportamentos. Dito isso, desenvolvemos, portanto, a expressão *female gaze*, sob dois eixos fundamentais: a crítica institucional e o desejo erótico. No primeiro eixo, compreendemos o *female gaze* como uma inversão da mirada histórica e uma estratégia política de produção e crítica no campo institucional. Mulheres artistas criaram sim, imagens representando o corpo masculino ao longo da história, desde Sofonisba Anguissola (1532-1625) ou Angelika Kauffmann (1741 – 1807) em suas devidas épocas.

Embora mulheres artistas tenham criado imagens sobre o corpo masculino ao longo da história, não podemos afirmar que elas tenham construído uma representação enquanto discurso ou narrativa, da mesma forma que o contrário sobre o corpo feminino é realidade. De acordo Griselda Pollock em *Visión y diferencia. Feminismo, Femenidad e Historias del Arte* (2013) o termo "representação" enfatiza que algo foi remodelado, codificado em termos textuais ou pictóricos e que são muito diferentes da existência real, mas que ainda assim, afeta toda a vida social.

O discurso, conforme argumenta Foucault, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em práticas e usadas para regular a conduta dos objetos do nosso conhecimento. Assim o discurso rege as formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma de forma aceitável e inteligível. Desta forma, por definição, ele exclui e limita outros modos (Hall, 2016). Não existe uma linguagem, verbal ou visual, através da qual uma mulher possa articular prontamente seus sentimentos sobre o corpo masculino, enquanto toda uma gama consagrada de metáforas materializa os sentimentos masculinos em relação às mulheres (Walters, 1978).

Institucionalmente, até o final do século dezanove, a prática de desenho vivo de modelos nus masculinos esteve fora de questão enquanto objeto de estudo para artistas mulheres representarem. Ou seja, as mulheres foram impedidas de contribuir com o que era representado (ou discursado) por aquelas pinturas históricas. Foram os homens da academia que determinaram quais imagens e como essas imagens seriam geradas nos ambientes mais prestigiosos e ideológicos. O controle sobre o acesso ao nu masculino das mulheres foi fundamental para o exercício do poder sobre os significados construídos por esse corpo.

Podemos assim afirmar que, o imaginário relativo ao corpo masculino (não só ao feminino) foi também, todo esse tempo, construído pelo próprio homem. Desta forma, o nu masculino foi construído como a representação de algo universal, anatômico e nunca sexual. As imagens dos nus masculinos historicamente apresentam um caráter representacional de

algo que, através de suas posturas e gestualidades, classicamente transmitem potência física, muitas vezes, evocam religiosidade e política, além de se apresentarem sempre vigilantes e ativos, expressando alguma ação no espaço público ou desempenhando papéis sociais (O'Neill, 1997).

Não pretendemos nos estender sobre censura institucional imposta as mulheres, já tão discutida pela historiografia feminista. A hipótese que trabalhamos é que, a marginalização institucional imposta às mulheres artistas ao longo dos séculos, protegeu o cânone masculino como representante viril e impediu, até hoje, qualquer tipo de representação do corpo masculino erotizado. De fato, ainda hoje, não existem códigos de representação para modelos masculinos (heterossexuais), segundo os quais, eles possam posar ou parecerem atraentes. Foi, contudo, somente na década de 1970, que um grupo de mulheres artistas em NY, como Louise Bourgeois, Anita Steckel, Eunice Golden, Martha Edelheit, Joan Semmel e Hannah Wilke, se organizou oficialmente para lutar contra a censura e explorar imagens masculinas, como forma de criticar os privilégios institucionais da história da arte ocidental e em 1973, fundaram o grupo *Fight Censorship*.

Se o pênis ereto não é saudável o suficiente para entrar em museus, não deve ser considerado saudável o suficiente para entrar nas mulheres.” (Meyer, 2019, p. 106). Esta citação de Steckel, tornou-se lema do grupo contra censura de mulheres artistas, que trabalhavam de alguma forma com arte erótica ou alguma sexualidade explícita, visto que, os mesmos museus que aceitavam corpos de mulheres objetificadas, recusavam o nu masculino sexualizado (Meyer, 2019: 106).

Apesar da sua falta de problematização acadêmica, é importante sublinhar que, este movimento artístico - de mulheres artistas que exploraram imagens de corpos masculinos nus, tanto para criticar a supremacia masculina histórica como para posicionar este corpo como um possível local de fantasia para o desejo feminino - fornece igual contrapartida, numa escala comparativa, às imagens auto representativas e *central core* a que a arte feminista é mais frequentemente associada.

Entretanto, a tarefa artística de apresentar o corpo masculino a um público feminino, acaba por ser uma tarefa complexa, pois, trata ao mesmo tempo, de manter qualidades que determinam a identidade sexual deste corpo, sua dignidade, e também, o seu carisma erótico sem parecer uma paródia. Mas principalmente, sem repetir os estereótipos clássicos de força e beleza e cair na armadilha de reforçar as representações patriarcais de como um homem deve parecer (Jahn, 2019). Afinal, como representar ou poder expressar a beleza física de um modelo masculino sem idealizá-la? Sem o tabu de ter que esconder o pênis e ao mesmo tempo, expô-lo, mas de forma que não pareça uma demonstração de poder fálico, mas ao contrário, ser possível revelar-se enquanto um momento em que, ao revés, o homem mostra sua total vulnerabilidade? “Como as mulheres (héteros) poderiam criar uma imagem de seu próprio desejo que, não fosse nem uma paródia da heterossexualidade, nem um reforço do “imperialismo fálico”?” (Meyer, 2019: 110).

Talvez a resposta, esteja em uma questão afirmativa por parte da própria mulher, ao reverter o olhar estrutural, a fim de compreender este momento, também enquanto um momento de possível vulnerabilidade escondido e protegido com sucesso no nu clássico convencional. Assim como o depoimento da artista francesa Louise Bourgeois:

Quando eu era jovem, o sexo era considerado uma coisa perigosa: a sexualidade era proibida. É importante mostrar às meninas que é natural ser sexual e que os homens também podem se sentir indefesos e vulneráveis. Quando eu estudava na École des Beaux-Arts em Paris, tínhamos um modelo masculino. Um dia ele olhou em volta e viu uma estudante e de repente teve uma ereção. Eu fiquei chocada - mas depois pensei: Que coisa fantástica, revelar sua própria vulnerabilidade, ficar tão publicamente exposto! Somos todos vulneráveis de alguma maneira, e somos todos masculino-feminino (Bourgeois, 2000: 101).

A professora norte americana Jane Gallop, traz uma longa discussão em seu texto *Além do falo* (1988) sobre a falta de uma melhor distinção entre falo e pênis, tão importante para a relação entre psicanálise e feminismo. O falo é um conceito linguístico. Ter um falo significaria estar no centro do discurso, gerar significado, ter o domínio da linguagem. Isto posto, os homens não têm a posse do falo simbólico, mais do que as mulheres. Mas enquanto este atributo de poder só puder ter significado por referência a um pênis ou sendo confundido com um pênis, essa confusão sustentará uma estrutura em que pode parecer razoável compreender que os homens tenham poder e as mulheres não o tenham. Segundo a historiadora da arte feminista estadunidense Amelia Jones em seu artigo *Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities* (1994), o órgão sexual masculino só pode desempenhar seu papel de falo se velado. Assim, a autoridade do artista é efetivamente mantida quando a função do falo é mascarada, escondida sob símbolos de gênio artístico, sancionados historicamente pela arte.

Eles 'jogam' o falo, explorando seu alinhamento convencional com o corpo masculino para reforçar sua própria autoridade artística e/ou 'exibem' seu corolário anatômico, o pênis, para fins potencialmente desconstrutivos. No mínimo, por meio dessa exibição exagerada, pode-se dizer que complicam a estratégia modernista de disfarçar ou ocultar o vínculo entre a função simbólica do falo e do pênis: esse vínculo que simultaneamente obscurece e garante o privilégio do anatomicamente sujeito masculino na cultura ocidental (Jones, 1994: 547).

É a própria história da arte, portanto, que fornece essa função velada, celebrando o gênio como se fosse divinamente dotado, ao invés de um sistema de atributos artísticos exibidos pelo artista. Conscientemente ou não, esses artistas masculinos exageram tanto nas propriedades fálicas da masculinidade, que os fizeram inclusive, inegavelmente desejados pelas próprias espectadoras femininas. Por meio desse véu do falo, a história da arte finge que a autoridade artística é neutra em termos de gênero. (Jones, 1994). A proteção do gênio artista é a proteção do falo enquanto referente ligado ao corpo masculino. A genialidade sempre foi pensada desde a Antiguidade como um poder atemporal, misterioso, uma "aura mágica incorporada à pessoa do grande artista. (Nochlin, 2017). Esse endeusamento narcísico dos pares, por parte dos historiadores da arte inclusive, ofuscou questões políticas e ideológicas envolvidas nesse auto engrandecimento e manutenção do sistema e na subjeção das mulheres. Não existiram grandes artistas mulheres na arte porque a arte é sobre os homens. Seja gênio, espectador ou historiador. O olhar do homem sobre o homem.

Em vez de ver o órgão sexual masculino enquanto representante do falo, ou puramente como um símbolo da opressão feminina, artistas mulheres podem mostrá-lo de pontos de vista muito diferentes e para apropriar-se do corpo masculino para sua arte. Além de

sinalizar que a expressão do prazer feminino, deve ser vista não como uma ameaça, mas um enriquecimento. (Jahn, 2019). A existência do olhar feminino para o corpo masculino foi muitas vezes ocultada, como se as mulheres fossem totalmente desprovidas de desejos (Bard, 2013). Isto posto, num segundo eixo, pensamos o olhar feminino como uma nova perspectiva sobre a linguagem do desejo, e diz respeito às obras de artistas interessadas em um feminismo para além da autorrepresentação, mas que exploram sua própria sexualidade, posicionando o corpo masculino como uma fantasia possível para o próprio desejo feminino heterossexual, tema completamente apagado na história da arte.

Tratamos, por fim, da questão erótica a partir de um viés político e de subjetivação. Segundo a escritora estadunidense Audre Lorde em seu texto *Os usos do erótico: o erótico como poder* (1984), o erótico e seu poder de atuação em nossas vidas, promove o surgimento de novas propostas artísticas, pessoais e políticas. O poder do erótico em nossas vidas, segundo Lorde, nos dá a energia necessária para fazer mudanças genuínas em nosso mundo, pois não só, tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos “o que é feminino e auto afirmativo frente a uma sociedade racista, patriarcal e anti-erótica.” (Lorde, 2019: 74). O texto de Lorde traz uma definição pouco usual do erótico, daquilo que nos traz poder em esferas para além da sexual e potencializa nossas lutas, sejam pessoais ou políticas.

Somos então ensinadas a separar a demanda erótica de quase todas as áreas de nossas vidas, fixando-a no sexo, negligenciando os fundamentos eróticos em grande parte do que fazemos. A própria palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos seus aspectos. Então, ao falar do erótico, Lorde o declara como uma força vital das mulheres, seu poder criativo, linguagem e história (Lorde, 2019). Segundo a autora:

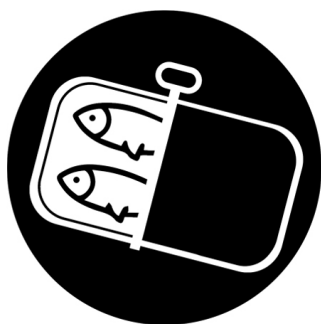
O erótico tem sido frequentemente difamado pelos homens, e usado contra as mulheres. Tem sido tomado como uma sensação confusa, trivial, psicótica e plastificada. É por isso que temos muitas vezes nos afastado da exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo isso com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento. (Lorde, 2019: 73).

Contudo, acreditamos que, o livre exercício sexual exige liberdade social e política (Morais, 2017). “A plenitude do *eros*, isto é, do indivíduo, é a plenitude da via social. O homem será mais livre e útil, estará mais integrado à coletividade se sua vida sexual não for reprimida. (...) Já se viu, portanto, que a livre manifestação da arte se confunde com a livre manifestação do sexo” (Morais, 2017: 179). Deste modo, apontamos o pioneirismo e maior interesse das artistas do norte global, ou países desenvolvidos em desenvolver uma arte voltada para a sexualidade heterossexual, em relação comparativa às artistas brasileiras, por exemplo. Em *Elogio ao toque ou Como falar de arte feminista à brasileira* (2016) da pesquisadora brasileira Roberta Barros, podemos compreender como as artistas brasileiras lidaram com a representação do corpo masculino desde a época dos anos 70 aos dias de hoje, mas a partir da percepção de uma ausência de produção imagética sobre este corpo, pelo menos até os anos 2000. Barros discute que, a arte das mulheres no país estava mais voltada para pautas sociais e menos sexuais, acrescentado do tabu que é a vulnerabilização do corpo masculino ou, ameaça ao ideal de masculinidade, dentro de um país reconhecidamente machista como o Brasil.

Salientamos que as mulheres enquanto observadoras podem provocar questões não só no âmbito da prática artística, mas também no que envolve aspectos sociais e culturais relacionados com o gênero e lugares de poder. “O olhar da mulher pode tornar a masculinidade instável e vulnerável” (Oliveira, 2021: 49). Ademais, em oposição às imagens históricas construídas sob o olhar masculino, que subordinava a mulher ao papel de objeto de desejo ou de musa, o *female gaze* reivindica ainda, uma subjetividade autônoma, uma passagem do papel de objeto ao papel de sujeito. “Porque nesta situação o que está em jogo é uma troca de posições, uma vez que é a mulher artista que possui o poder sobre o corpo do modelo masculino, fazendo deste corpo o seu objeto de sedução” (Oliveira, 2021: 49).

*Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo (2023)*¹⁾ (Figuras 1 a 7), pretende tratar sobre essas questões: a possibilidade de representação do corpo masculino nu na arte por um olhar feminino e também, um exercício visual da própria sexualidade enquanto sujeita. Esta é uma série de colagens, um *work in progress*, que conta atualmente com 25 imagens de 21 x 15 cm cada, das quais foram selecionadas oito. Cada imagem contém restos fotográficos, embalagens de pastilhas elásticas, embalagens de balas ou embalagens de cigarros, sedas de fumo, etc. misturadas com imagens conhecidas da história da arte e imagens de corpos masculinos nus. A colagem enquanto linguagem artística, continua a ser uma forma de mostrar as coisas sob um outro ponto de vista, ressignificar elementos da cultura visual ou do consumo descartável, dando-lhes novos significados ou ainda, a possibilidade de conectar imagens que jamais estiveram juntas, fazendo novas afirmações.

À primeira vista, a colagem de materiais diversos, não pretende fazer sentido. Em *Sem título (união)* (Figura 1), o recorte de uma paisagem noturna se mistura com imagens de elementos domésticos, sachê de açúcar e parte indecifrável da pele do corpo masculino; já em *Sem título (batom)* (Figura 2), partes de membros do corpo masculino junto a partes de embalagens de chocolate e seda, tentam desconstruir um modelo viril. Com uma mirada mais aprofundada, percebemos imagens de elementos que se referem à história da arte, somados de elementos de consumo descartáveis, de fumar ou beber, e as imagens dos corpos nus, que justificam o título.



¹⁾ Este trabalho é um *work in progress* e teve início a partir das provocações da artista visual Fabia Schnoor em suas aulas Arqueologia do Cotiando na EAV Parque Lage e sua proposição para a criação de um “caderno de restos”.

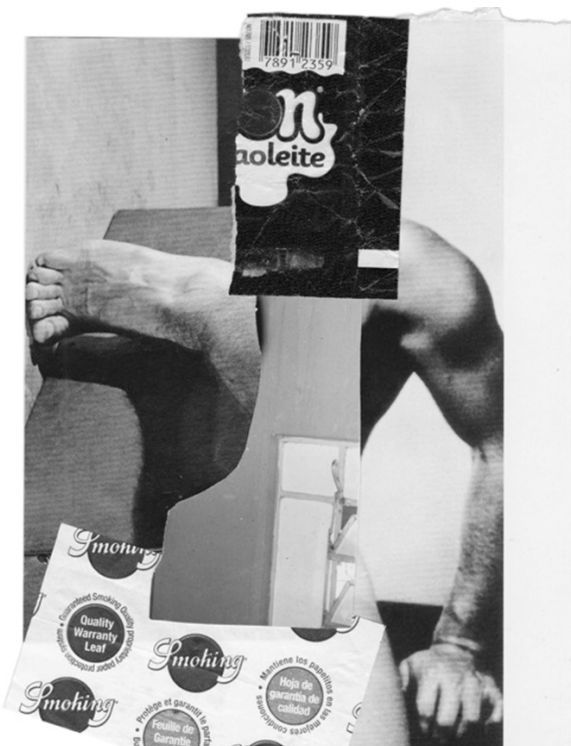


Figura 1: Sem título (batom), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de chocolate e sedas para fumo

Fonte: Acervo Autora.

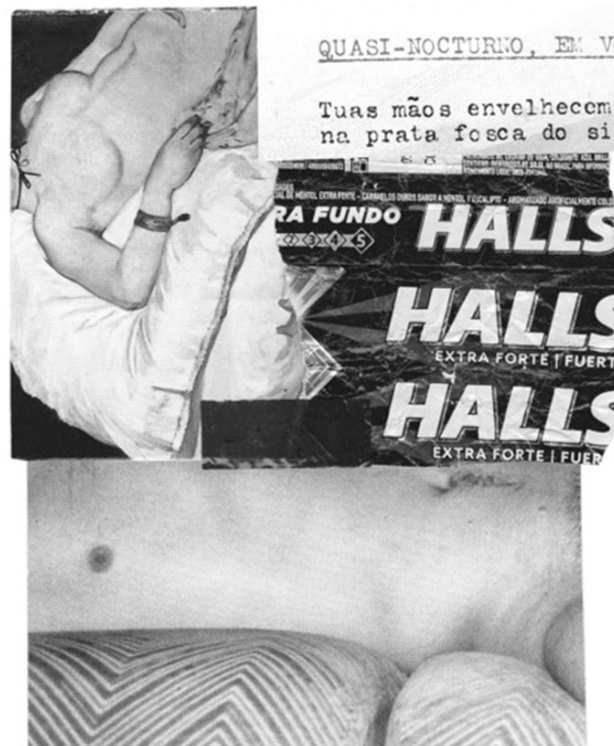


Figura 2: Sem título (torsos), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, embalagem de bala e fita-cola

Fonte: Acervo Autora.

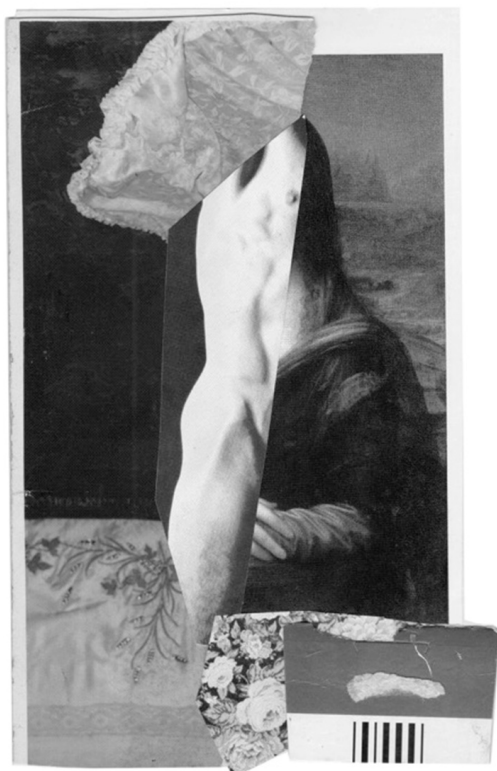


Figura 3: Sem título (mona), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de remédio

Fonte: Acervo Autora.



Figura 4: Sem título (italiana), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, encarte e cartaz de supermercado

Fonte: Acervo Autora.

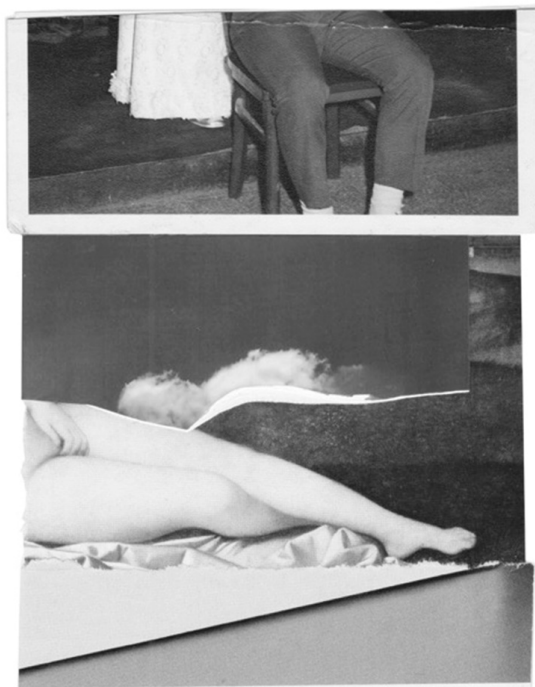


Figura 5: Sem título (pernas), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista e fotografia.
Fonte: Acervo Autora.

Em *Sem título (torsos)* (Figura 3), reconhecemos o torso de *Olympia*, famosa pelo seu *gaze* desafiante, ironicamente decapitado, reclinado em sua cama, em oposição a um torso masculino também deitado e decapitado, misturado com elementos vulgares e consumíveis, como fita-cola, resto de embalagem de bala e texto aleatório, em uma tentativa muito clara de vulgarização da imagem masculina, anteriormente protegida pelo olhar canônico.

Também vemos parte de um corpo masculino inserido junto a parte da inconfundível *Monalisa* e pedaço de embalagem com código de barras em *Sem título (mona)* (Figura 4) e ainda, outro ícone da história da arte, *David*, em *Sem título (italiana)* (Figura 5), misturado a elementos extremamente vulgares como anúncio de cervejas em lata e cartaz de supermercado, em uma referência humorada ao mito dos gênios artistas.

Uma pequena crítica social ainda pode ser percebida em *Sem título (pernas)* (Figura 6). Vemos as facilmente identificáveis e lânguidas pernas nuas da *Vênus Adormecida* entre recortes de imagens, realçada pelo contraste das pernas masculinas, que ao contrário, estão socialmente bem vestidas.

Se faz necessário apontar que, o desafio do exercício visual da sexualidade da mulher heterossexual ainda é problemático, diante do tabu que é a exposição do corpo masculino. A sexualidade feminina via autorrepresentação e o corpo nu feminino exposto enquanto *locus* as próprias experiências parece ser mais bem tolerada.



Figura 6: Sem título (flores), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista e embalagem de seda para fumo.
Fonte: Acervo Autora.

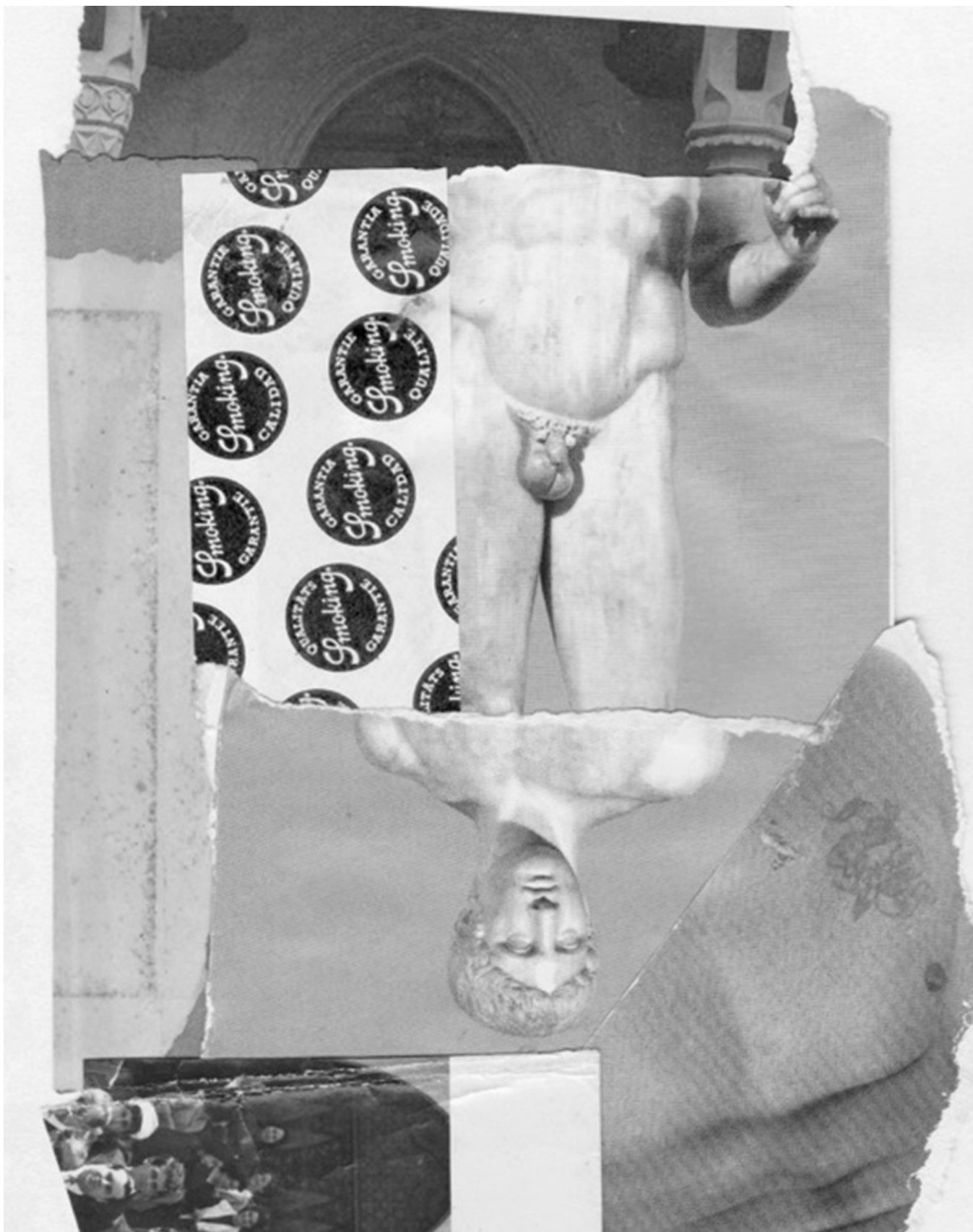


Figura 7: Sem título (cabeça), da série *Comestíveis e fumáveis: uma série sobre desejo* (2023), páginas de revista, fotografia, embalagem de seda para fumo
Fonte: Acervo Autora.

Como percebemos em *Sem título (flores)* (Fig. 7), que mostra o nu frontal masculino entre uma imagem de um salão de arte provavelmente do século XIX, embalagem de seda de fumo e flores, elemento definido culturalmente como feminino. Mesmo nesta atmosfera que mistura docilidade ou até mesmo remete ao nu artístico - o nu masculino terá dificuldade de aceitação, publicação ou exibição. Já *Sem título (cabeça)* (Fig. 8), seu equivalente de mármore, tenha talvez mais sorte ao ser observado, visto que este corpo nu está protegido enquanto um clássico greco-romanos e sua qualidade de belo ideal.

A fim de conclusão, podemos considerar o *female gaze* não apenas como o olhar feminino, mas uma feminilização do olhar. Esta feminilização seria uma forma de ver que não seja exclusivo de mulheres, mas um tipo de olhar de múltiplas formas de identidade de gênero fora do discurso masculino dominante. (Calirman, 2023). Ou ainda, uma reavaliação da forma de olhar ou produzir imagens, ou uma nova forma de ler ou escrever textos, ou reavaliar a cultura visual de uma forma geral, de forma que interfira na dinâmica visual patriarcal.

Esta é a razão pela qual se faz importante pesquisar mulheres artistas cujas representações de corpos masculinos eróticos, não só reivindicaram a sua autodeterminação sexual e a autoridade artística, mas também, para proporcionar uma oportunidade para ambos, espectador e espectadora, perceberem imagens de homens sob uma nova luz e, para questionar os atributos clássicos dos papéis sociais e abrir o discurso para novas possibilidades de identidade sexual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbozzo, M. (2019). Male and Female gaze in Photography. In *Fondazione Giorgio Ronchi*, n. LXXIV, 1e, 141-168. Disponível em: <http://www.margheritaabbozzo.com/pdf/atti.pdf>.
- Bard, C. (2013). A virilidade no espelho das mulheres. In Corbin, A.; Courtine, J.J.; Vigarello, G. (Eds.), *História da virilidade* (vol.3) (pp. 116-152). Editora Vozes,.
- Barros, R. (2016). *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminina à brasileira*. Ed. Do Autor.
- Bourgeois, L. (2000). *Destrução do pai, reconstrução do pai*. Cosac Naify.
- Calirman, C. (2023). *Dissident practices: brazilian women artists, 1960s-2020s*. Duke University Press.
- Gallop, J. (2001). *Além do Falo*. *Cadernos pagu* (16), 267-287. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/6hhjhtdQw8ZMfmNDCdBKrQJ/?format=pdf&lang=pt>
- Guerra, P. (2023). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, 7(1), 212-249.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Editora Apicuri e Editora Puc-Rio.
- Irigaray, L. (2002). A questão do outro. *Labrys, estudos feministas*, 1(2).
- Irigaray, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Editor Senac.

- Jahn, A. (2019). *In the cut*. Kerber, US Distribution Artbook.
- Jones, A. (1994). Dis/playing the phallus: male artists perform their masculinities. *Art History*, 17(4), 546-584.
- Lorde, A. (2019). *Irmã outsider*. Autêntica Editora.
- Missagia, J. O. (2022). O problema do sujeito político do feminismo: Reflexões partir de um viés descolonial. *Trans/Form/Ação*, (45), 293-310.
- Morais, F. (2017). Erótica. In Pedrosa, A.; Moura, R.; Bechelant, C. (Eds.), *Quem tem medo de Teresinha Soares?*. São Paulo: MASP, 172-240.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave.
- Meyer, R. (2019). Hard Target: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970's. In Jahn, A. (Ed.) *In the cut* (pp. 103-126). Kerber, US Distribution Artbook,.
- Nochlin, L. (2017). Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: Pedrosa, A.; Mesquita, A. (Eds.), *Histórias da sexualidade: antologia* (pp. 16-37). MASP.
- Oliveira, C. (2021). Centralizando Angelina Agostini no cânone: Rumo a uma história da arte feminista. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP*, 5(2), 37-57.
- O'Neill, E. (1997). (Re)Presentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In Bordo, S. e Jaggar, A. (Eds.), *Gênero, corpo, conhecimento* (pp. 79-99). Record: Rosa dos Tempos.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Walters, M. (1978). *The nude male: a new perspective*. Paddington Press.

Gabriela Massote Lima.

Bacharel em História da Arte e artista visual. Pós-graduação em Fotografia e Imagem na Universidade Cândido Mendes. Mestra em Imagem e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio De Janeiro. Atualmente é doutoranda em Imagem e Cultura também pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio De Janeiro. Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901, Brasil. Email: gabrielamassotelima@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6927-1541.

Receção: 09-11-2023

Aprovação: 20-06-2024

Citação:

Massote Lima, Gabriela (2024). Female gaze. O corpo masculino enquanto estratégia. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 94-107 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a6>

[107]

AS FRAGILIDADES PERSISTENTES NO MUNDO DA ARTE DO JAZZ EM PORTUGAL

THE PERSISTENT WEAKNESSES IN THE PORTUGUESE JAZZ ART WORLD

LES FAIBLESSES PERSISTANTES DU MONDE DE L'ARTE DU JAZZ PORTUGAIS

LAS DEBILIDADES PERSISTENTES EN EL MUNDO ARTÍSTICO DEL ARTE DEL JAZZ PORTUGUÉS

Bruno Baptista

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, CIES-Iscte Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Lisboa, Portugal

RESUMO: Este artigo tem como objetivo revelar as principais fragilidades no mundo da arte do jazz em Portugal, ao analisar o alcance e os impactos efetivos das ações dos seus diversos agentes. Partindo da premissa de Becker (2008) de que um mundo da arte é constituído pela sinergia das ações dos seus agentes, analisamos os impactos destes, tanto positivos quanto negativos, na manutenção e transformação do mundo da arte. De seguida, veremos como os músicos mobilizam estratégias de ação *do it yourself* e *do it together* para contornar ou acrescentar aos significados criados por outros agentes e para garantir a manutenção do mundo da arte sempre que os restantes agentes artísticos não conseguem assegurar os seus papéis. Utilizamos dados recolhidos através de 45 entrevistas semidiretivas a músicos/as de jazz.

Palavras-chave: jazz em Portugal, mundos da arte, *do it yourself*, *do it together*.

ABSTRACT: The aim of this article is to reveal the main weaknesses in the jazz art world in Portugal by analyzing the scope and effective impacts of the actions of its various agents. Based on Becker's (2008) premise that an art world is constituted by the synergy of the actions of its agents, we analyze their impacts, both positive and negative, in maintaining and transforming the art world. Next, we will see how musicians mobilise *do it yourself* and *do it together* action strategies to circumvent or add to the meanings created by other agents and to guarantee the maintenance of the art world whenever the other artistic agents are unable to fulfil their roles. We used data collected through 45 semi-directive interviews with jazz musicians.

Keywords: jazz in Portugal, art worlds, *do it yourself*, *do it together*.

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est de révéler les principales faiblesses du monde de l'art du jazz au Portugal en analysant la portée et les impacts effectifs des actions de ses différents agents. Partant du postulat de Becker (2008) selon lequel un monde de l'art est constitué par la synergie des actions de ses agents, nous analysons leurs impacts, positifs et négatifs, dans le maintien et la transformation du monde de l'art. Ensuite, nous verrons comment les musiciens mobilisent des stratégies d'action de type « *do it yourself* » et « *do it together* » pour contourner ou compléter les significations créées par les autres agents et pour garantir le

maintien du monde de l'art lorsque les autres agents artistiques ne sont pas en mesure de remplir leurs rôles. Nous avons utilisé des données recueillies lors de 45 entretiens semi-directifs avec des musiciens de jazz.

Mots-clés: le jazz au Portugal, le monde de l'art, do it yourself, do it together.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es revelar las principales debilidades del mundo del arte del jazz en Portugal, analizando el alcance y los impactos efectivos de las acciones de sus diversos agentes. Partiendo de la premisa de Becker (2008) de que un mundo del arte está constituido por la sinergia de las acciones de sus agentes, analizamos sus impactos, tanto positivos como negativos, en el mantenimiento y transformación del mundo del arte. A continuación, veremos cómo los músicos movilizan estrategias de acción do it yourself (hazlo tú mismo) y do it together (hazlo juntos) para eludir o sumarse a los significados creados por otros agentes y garantizar el mantenimiento del mundo del arte cuando los demás agentes artísticos no pueden cumplir sus funciones. Utilizamos datos recogidos mediante 45 entrevistas semidirectivas con músicos de jazz.

Palabras-clave: jazz en Portugal, mundos del arte, do it yourself, do it together.

1. Introdução

Para refletir sobre a posição social da obra de arte, Howard Becker (2008) introduz o conceito de *mundo da arte* (*art world*), através do qual se refere às obras de arte como produtos coletivos dependentes de redes de cooperação - algumas efémeras, outras rotineiras - de diversos agentes. Ainda que os artistas sejam comumente vistos como os "verdadeiros" e "únicos" criadores de obras artísticas, o autor defende que estas últimas dependem tanto dos artistas quanto de um conjunto de agentes que, por detrás da cortina, realizam todas as tarefas necessárias para a construção da obra, tarefas que podem preceder, suceder ou acontecer em paralelo ao trabalho do artista. Assim, um *mundo da arte* é constituído por uma esfera de cooperação entre agentes que partilham recursos, conhecimentos, tarefas e modos de fazer ou, como o autor lhes chama, *convenções*, cujo resultado é a produção de obras pelas quais cada *mundo da arte* é conhecido. Esta triangulação de recursos e de redes de interação é também responsável pelas transformações e desenvolvimentos no mundo da arte.

Vimos, num estudo no âmbito deste mesmo projeto de investigação, que a manutenção e o desenvolvimento do *mundo da arte* do jazz em Portugal dependem em grande parte da agência dos músicos, e que estes se creditam como os principais legitimadores da música jazz (Baptista, 2024). Esta realidade remete-nos para o conceito *do it yourself* (DIY). De acordo com Guerra (2021), as manifestações culturais DIY surgiram em Portugal após a Revolução de Abril, simbolizando uma maior liberdade de ação e a transição para um estilo de vida mais urbano e cosmopolita. No entanto, ao contrário de outros países da Europa e da América do Norte, estas manifestações DIY não estavam associadas a um ethos anticonformista e reacionário contra a mercantilização da música, mas, ao invés, configuravam-se como passos necessários para a criação e evolução de uma base cultural não existente até então. Com foco na música punk, O'Connor (2008) também se refere ao DIY como uma necessidade, afastando-se de visões idealistas que veem o DIY como um ethos de resistência, ou, como diz, um *core belief*. Jian (2018) acrescenta que as culturas DIY nos anos 90 se tornaram gradualmente formas práticas de estabelecer carreiras musicais, alternativas independentes à profissionalização, ou seja, repetições em menor escala do modelo da indústria musical (Hesmondhalgh, 1999).

Este artigo centrar-se-á nas representações que os músicos têm de si próprios e dos outros agentes do mundo da arte, analisará os papéis destes agentes e a forma como as suas ações intensificam ou limitam o leque de possibilidades dentro do mundo da arte, procurando ainda compreender a necessidade que os músicos têm de construir alternativas *do it yourself* e *do it together*^{1.)} para criar ou desenvolver as suas carreiras profissionais. Colocamos as seguintes questões: quais são as principais fragilidades do *mundo da arte* do jazz em Portugal na contemporaneidade? Que impactos têm os diferentes agentes sobre essas fragilidades? Qual a importância das manifestações de ação *do it yourself* e *do it together* presentes no meio artístico do jazz em Portugal?

2. Metodologia

Construímos uma base empírica composta por um conjunto de 45 entrevistas exaustivas, semidiretivas, realizadas ao longo de Portugal com músicos de jazz. A distribuição dos entrevistados foi efetuada de acordo com as percentagens da população residente em cada NUT3. Cada território tem o seguinte número de entrevistados: A.M. Lisboa (14), A.M. Porto (8), Algarve (2), Ave (2), Cávado (2), Oeste (2), R. Aveiro (2), R. Coimbra (2), Alentejo Central (1), Alentejo Litoral (1), Alto Minho (1), Douro (1), Lezíria do Tejo (1), Médio Tejo (1), R.A. Madeira (1), R.A. Açores (1), R. Leiria (1), R. Viseu (1), Tâmega e Sousa (1). Estavam inicialmente previstas 50 entrevistas, mas não foi possível identificar entrevistados nas regiões de Terras de Trás-os-Montes, Beiras de Serra da Estrela, Alto Alentejo e Baixo Alentejo. Na NUT3 Tâmega e Sousa, estavam previstas 2 entrevistas, mas apenas 1 foi efetuada. As entrevistas em falta devem-se à escassez de músicos ou à sua falta de disponibilidade. As entrevistas permitiram-nos recolher dados sociodemográficos sobre os músicos, os seus *backgrounds*, redes de apoio, relações com a música, trajetória de vida, formação, profissões e as suas representações sobre o reconhecimento do jazz, os vários agentes do mundo da arte, impactos sociais do jazz, relações entre agentes e desigualdades territoriais.

Os músicos foram selecionados através do método bola de neve, apoiado nos contactos fornecidos pelos próprios entrevistados e, numa fase inicial, por entrevistas aplicadas a informantes privilegiados como responsáveis por editoras e donos de lojas de discos. As entrevistas foram realizadas entre outubro de 2021 e julho de 2022 através de videochamadas efetuadas na plataforma Zoom. O formato online foi preferido devido à necessidade de entrevistar músicos dispersos por todo o país e como forma de contornar as limitações impostas pela pandemia do vírus Covid-19. As entrevistas foram posteriormente transcritas, tendo sido depois realizada uma análise categorial dos dados com recurso ao software MaxQDA.

3. A contemporaneidade do mundo da arte do jazz em Portugal

Quando questionados sobre o reconhecimento do jazz em Portugal, a maioria dos entrevistados afirma que nas últimas décadas se tem assistido a um processo de progressivo reconhecimento, manifestado num conjunto de mudanças estruturais como o aumento do número de músicos e uma maior institucionalização e consolidação da profissionalização e desenvolvimento da carreira do músico de jazz:

^{1.)} Ao longo do artigo serão utilizadas versões traduzidas do conceito *do it together* como *fazê-lo em conjunto*, versões que poderão sofrer ligeiras alterações com o intuito de estarem em concordância com o contexto frásico em que serão aplicadas.

Tem a ver com o facto de nós músicos já não aceitarmos certas situações. Começámos a não aceitar certas coisas como tocar por um jantar ou uma noite de copos. Acho que há um progresso nesse aspeto. Já há respeito e notoriedade pelos músicos de jazz cá em Portugal. (B.R., Sexo Feminino, 38 anos de idade, R. Aveiro)

Outros fatores referidos pelos músicos são o aumento do número de escolas especializadas, a exposição do jazz em canais de informação pública como rádios, jornais e televisão, o interesse de instituições públicas que disponibilizam financiamento e infraestruturas como teatros, cinemas ou auditórios; o aumento do número de festivais especializados e maior presença do jazz em festivais generalistas; a intensificação do reconhecimento internacional dos músicos portugueses de jazz; os cruzamentos e interinfluências entre o jazz e outros géneros musicais, nomeadamente através da ligação à música pop e à música tradicional portuguesa; a maior aceitação, interesse e respeito pelo jazz e o reconhecimento do jazz como uma música tecnicamente exigente e formadora de músicos exímios.

No entanto, não é unânime que o jazz seja um género musical plenamente reconhecido em Portugal. A maioria dos entrevistados apontaram algumas fragilidades e, dos 45 músicos entrevistados, 9 afirmaram que ainda consideram o jazz significativamente marginalizado em Portugal. Os argumentos mais comuns são o reduzido número de pessoas que assistem aos concertos e o desinteresse geral da população portuguesa. Torna-se claro que o reconhecimento e a legitimidade alcançados não estão diretamente associados à criação de públicos estáveis e duradouros e a um aumento do interesse efetivo pelo jazz. Um dos fatores que acentua esta lacuna é a falta de uma conotação de música popular do jazz:

[Entrevistador] Acha que em Portugal se perdeu a vertente popular, folk, do jazz?

[Entrevistado] Acho que nunca existiu. (S. C., Sexo feminino, 43 anos, Algarve)

É importante notar que os mundos da arte são constituídos por esforços de agentes que nem sempre têm os mesmos objetivos e ambições. Paul Lopes (2004) refletiu sobre as visões ambíguas que caracterizavam o jazz norte-americano, nomeadamente no que diz respeito ao questionamento que o género musical colocou em relação ao que eram as convenções e pressupostos da dicotomia popular/erudito (Bourdieu, 2015). Apoiando-se nos estudos de DiMaggio (1991) e Levine (1988), Lopes reflete sobre as conotações de popular e erudito como dois mundos sociais divergentes. A arte erudita, argumenta o autor, caracteriza-se por uma relativa autonomia em relação aos mercados comerciais e pelo fechamento no que diz respeito à apreciação e público. É apoiada pelas elites e organizada em instituições como orquestras sinfónicas, óperas, companhias de dança, museus, teatros e instituições de ensino formal, responsáveis pela formação e desenvolvimento do gosto. Esta dependência institucional traduziu-se numa clara fronteira entre as expressões populares e eruditas, fronteira essa menos relacionada com a música *per se* do que com a organização cultural, comunidades de artistas e públicos, espaços de atuação e formas de crítica e apreciação. Nas palavras do autor:

O consumo de arte erudita representava os fundamentos naturais e morais das distinções sociais de classe, de raça ou de etnia inscritas nesta hierarquia social. Assim, os contornos entre a arte erudita e a arte popular não eram simplesmente fronteiras objetivas de qualidade estética, talento artístico ou gostos sofisticados, mas eram produtos de uma política cultural de distinção destinada a legitimar uma cultura específica e a classe social associada ao seu consumo (Lopes, 2004: 7).

Outra justificação dos entrevistados que consideram o jazz um género musical marginalizado é a falta de proteção por parte das políticas públicas. Segundo dados do Eurostat (2020), Portugal é um dos países europeus que menos investe em cultura, cerca de 0,6% do PIB nacional, igualando os valores de Chipre e Itália, ficando atrás apenas da Grécia (Baptista et al., 2021). Embora esta seja uma realidade transversal à maioria dos profissionais da cultura, acaba por afetar particularmente os profissionais do jazz, visto tratar-se de um sector relativamente pequeno e pouco desenvolvido.

A falta de apoio não é, no entanto, exclusiva às organizações estatais. Contrariamente à ideia partilhada por outros músicos, alguns entrevistados afirmam que ainda existe falta de exposição nos canais de informação pública como a televisão e a rádio. Por fim, houve quem se queixasse de uma hierarquia de subgéneros musicais dentro do mundo da arte, afirmando que as correntes mais tradicionais são amplamente reconhecidas, enquanto subgéneros mais experimentais são mais marginalizados. Outros sintomas de marginalização são a dependência de instituições como as instituições de ensino, teatros e auditórios, disponibilizados pelas autoridades estatais ou locais, quer diretamente, quer através da concessão de fundos que ultimamente culminam na organização de eventos relacionados com o jazz, fenómeno que está diretamente relacionado com o facto de o jazz ser considerado uma forma de arte erudita, como vimos anteriormente.

Os músicos tentam ultrapassar estas precariedades dentro do *mundo da arte* através do desenvolvimento de *carreiras DIY* associadas ao que Guerra (2023) chama de *arte da existência* - a vontade e decisão dos atores de fazer o que for necessário para construir e desenvolver as suas carreiras musicais, ultrapassando barreiras e limites em busca de independência, liberdade criativa e artística e sustentabilidade económica. Para que tenham sucesso, muitas vezes é necessário que desenvolvam modelos de ação coletiva, ou seja, que *o façam em conjunto*.

4. Os múltiplos papéis dos músicos de jazz em Portugal

Crossley (2023) explica que o DIY surge muitas vezes da necessidade de criar alternativas que permitam aos músicos evitar falhas existentes na indústria musical, como as relações de poder desiguais ou a falta de determinados recursos necessários ao bom funcionamento de um mundo da arte. Não obstante, a criação musical depende da partilha de convenções e recursos que se encontram desigualmente distribuídos entre os agentes envolvidos no mundo da arte, criando redes de interdependência e troca entre eles. Esta é uma realidade transversal a toda a criação musical, mesmo nas suas manifestações DIY (Crossley, 2023).

Desta forma, para compensar a falta de recursos, os músicos de jazz em Portugal são obrigados a assumir vários papéis, em simultâneo ou ao longo da vida (Baptista, 2024). Esta multiplicação de papéis conduz os atores a éticas e práticas DIY, tal como aconteceu no caso da música punk devido ao carácter incipiente da indústria musical portuguesa (Guerra,

2017; Bennett, 2013) e às suas persistentes limitações. O DIY manifesta-se através de práticas associativas e recreativas, muitas vezes consolidadas num habitus (Bourdieu, 2009) incorporado pelos músicos que visa o desenvolvimento coletivo das suas carreiras profissionais através da criação de redes de partilha de conhecimento, oportunidades e recursos (Guerra, 2017; 2018). De acordo com Reitsamer & Prokop (2018), as carreiras musicais alternativas e independentes dependem do estabelecimento bem-sucedido destas redes, uma vez que os artistas criam economias locais para satisfazer as suas necessidades. Conforme foi dito anteriormente, as relações mais importantes para o desenvolvimento da carreira dos músicos, de acordo com os dados recolhidos, são as que os músicos mantêm com os seus pares. As redes de contactos dos músicos são cruciais para encontrar trabalho e colaboradores para os seus projetos e, conseqüentemente, a vida social dos músicos torna-se indissociável do seu quotidiano, pois qualquer momento pode revelar-se uma potencial oportunidade de trabalho (Guerra, 2021). Quem tem maior capital social ou mais experiência acaba por ser mais bem recompensado, pois quanto maior for a rede, mais oportunidades se formarão.

Através destas considerações iniciais já é possível discernir um cenário aparentemente paradoxal no *mundo da arte* do jazz em Portugal. Apesar de os músicos se considerarem os principais agentes promotores do desenvolvimento do jazz em Portugal, os restantes agentes do *mundo da arte* foram reconhecidos como importantes para o desenvolvimento do *mundo da arte* e, ao mesmo tempo, foram acusados de terem um impacto limitado e/ou limitativo. Independentemente do lado para que as opiniões pendam, é óbvio que os músicos não atuam sozinhos. Assim sendo, cabe-nos a nós responder à questão: onde se encaixa o DIY num *mundo da arte* onde, para todos os efeitos, os músicos não existem isoladamente e, portanto, não fazem tudo sozinhos?

5. As múltiplas funções e expectativas em relação às instituições escolares

Os programas curriculares de jazz no ensino secundário e universitário foram considerados pela maioria dos músicos como os maiores impulsionadores da mudança no *mundo da arte* nos últimos anos, para além deles próprios. Isto deve-se sobretudo ao impacto que tiveram no aumento exponencial do número de músicos e dos seus conhecimentos teóricos e capacidades técnicas. A formalização e sistematização do conhecimento promoveu a dispersão geográfica do jazz e, sobretudo, democratizou o acesso ao jazz, especialmente entre as gerações mais jovens, cada vez mais preparadas para uma integração bem-sucedida no meio profissional e nos circuitos locais de músicos:

De repente, estamos a captar muito talento, há miúdos que são muito bons e que antes não tinham a possibilidade de explorar essa faceta. Agora têm, estão a começar a influenciar o que está à sua volta. Lembro-me de notar uma diferença enorme no nível dos miúdos que vinham das escolas profissionais. Na linguagem deles. É gratificante, ver que o jazz está mesmo a crescer, e que há miúdos de 18 anos a tocar tão bem e a saber tão bem o que estão a tocar. (S. L., Sexo masculino, 32 anos, Tâmega e Sousa)

Entre os entrevistados, 26 frequentaram cursos relacionados com a performance ou o ensino do jazz e três frequentaram cursos relacionados com a música num sentido mais lato. A educação formal representa um primeiro passo em direção à já referida *arte da existência* (Guerra, 2023) - uma forma de pôr os pés no mundo da arte. Uma vez que a maioria dos músicos recorre às instituições especializadas para desenvolver conhecimentos teóricos e práticos, podemos dizer que a aprendizagem não é uma prática DIY, algo que verificamos entre os nossos entrevistados. No entanto, alguns músicos defendem que os conhecimentos teóricos e práticos são desenvolvidos sobretudo através da prática e da atuação com os seus pares, em sessões de treino e *jam sessions*, aproximando a aprendizagem do conceito de fazer em conjunto.

De acordo com os músicos, as escolas tiveram também um grande impacto na formação de públicos e assumiram o duplo papel de *gatekeepers* dos percursos profissionais - aumentando a competição pelos recursos disponíveis - e, ao mesmo tempo, servindo de salvaguarda profissional, na medida em que conseguem acolher alguns dos músicos que não conseguem viver exclusivamente da performance musical e acabam por juntar o ensino à sua atividade profissional. Revelando-se uma alternativa economicamente mais estável, alguns músicos acabam por se dedicar exclusivamente ao ensino. Da nossa amostra, 5 entrevistados consideram-se exclusivamente professores de música, enquanto 10 são simultaneamente músicos e professores. A via pedagógica constitui uma alternativa para o estabelecimento de uma carreira dentro da música jazz, enquanto consolida um círculo onde os músicos se tornam professores e formam novos músicos.

Talvez mais importante ainda, as escolas permitiram a criação de circuitos musicais através da criação de redes entre alunos (e professores). É nas escolas que os músicos se reúnem e dão os primeiros passos na construção das suas *carreiras DIY* - ao formarem bandas, gravarem os seus primeiros álbuns, atuarem ou improvisarem em conjunto. É frequentemente nas escolas que os músicos se juntam pela primeira vez e iniciam as suas trocas e acumulação (individual e coletiva) de recursos. Os músicos defendem que as maiores limitações das escolas são o excesso de músicos licenciados e a falta de oportunidades para alguns dos recém-licenciados. Isto leva a um fenómeno a que um dos entrevistados chamou "a certificação dos desempregados", uma vez que há uma sobre-representação de músicos no *mundo da arte* que resulta numa insuficiência de percursos profissionais para acomodar os licenciados em jazz. Este facto reforça a via educativa como alternativa encontrada pelos músicos para construir a sua carreira DIY:

Haverá sempre pessoas que olham para a docência como um plano B, apenas para salvação económica, mas a verdade é que se em cada 100 pessoas que fazem isto, de repente há cinco que querem mesmo ensinar e que vão ser bons professores no ensino superior, cria-se então um corpo docente mais especializado. (Q. Z., Sexo masculino, 30 anos, A.M. Lisboa)

6. O(s) público(s) de jazz em Portugal: um pilar em ruínas

Os músicos sublinharam a importância dos concertos, defendendo o carácter único de cada atuação e o peso da improvisação, que faz de cada espetáculo um fenómeno irrepetível. É neste contexto da performance ao vivo que o jazz acontece. Os festivais são também uma parte vital do jazz (Frith, 2007). Para entender os públicos como suporte de qualquer manifestação cultural ou como razão justificadora da criação artística, é necessário considerá-los mais do que a totalidade de indivíduos que são afetados por uma determinada

expressão cultural, quer através da sua presença física, quer enquanto consumidores ativos. Os públicos, para além de recetores, têm a capacidade de comunicar, avaliar, legitimar e, em alguns casos, apropriar-se e intervir diretamente nas obras de arte, sendo assim importantes agentes em cada mundo da arte.

Nas expressões musicais populares são normalmente os públicos que viabilizam financeiramente a música. No entanto, vimos que o jazz em Portugal é uma expressão artística erudita, o que leva à necessidade de complementar a lógica de mercado com políticas culturais que visem a manutenção do mundo da arte, realidade que tem sido suavizada nos últimos anos devido a um processo de ramificação e consolidação dos subgéneros jazzísticos, acompanhado pela especialização dos públicos dentro desses subgéneros, o que ajudou a ultrapassar parte do problema criado pela falta de público, construindo bases pequenas, mas fiéis, de habitués.

As representações dos entrevistados sugerem que os públicos de jazz em Portugal são constituídos sobretudo por aficionados, pelos próprios músicos e por pessoas com elevado capital cultural e económico, tradicionalmente com mais de 30 anos e concentrados nas duas áreas metropolitanas. Quando questionados sobre as barreiras que afastam os públicos da cultura do jazz, foi referida sobretudo a falta de interesse ou de capacidade de compreensão da música tocada. Este fenómeno pode ser parcialmente explicado pela necessidade de compreender as convenções musicais (Becker, 2008) durante as performances, ou, como nos dizem os músicos, de "educar o ouvido":

Eu próprio vou a concertos e não consigo perceber algumas coisas que estão a acontecer. É uma música complexa, não estou a olhar para a partitura, estou apenas a ouvir. Só posso imaginar que o público pensa que somos loucos, que estamos a tocar cada um para seu lado. (D. B., Sexo masculino, 39 anos, R. Leiria)

Esta é uma das explicações dadas para justificar a falta de familiaridade com a linguagem do jazz e o distanciamento entre públicos da cultura e o jazz, especialmente marcada nos movimentos artísticos experimentais e de improvisação livre. A democracia cultural depende também da educação (Melo, 2002). A escola pública tem um papel importante na promoção de visitas culturais regulares durante a infância e a adolescência, mais ainda do que a família e os amigos. Os músicos acusam a existência de graves lacunas na educação musical do público português:

Não me parece que a formação cultural e musical em Portugal seja suficientemente forte para que haja um público conhecedor (E. J., Sexo masculino, 39 anos, A.M. Lisboa)

Vimos que o processo de especialização do público tem vindo a construir bases de público fiéis em locais mais pequenos e especializados, que são maioritariamente constituídos por um nicho de aficionados, pelos próprios músicos e por alunos. Assim, não devemos falar de um fenómeno jazzístico nacional, mas de focos mais pequenos, constituídos pelos seus próprios círculos de músicos (não invalidando a intersecção de músicos entre os círculos), que habitam espaços diferentes e atingem públicos diferentes com expectativas diferentes.

Nos eventos de jazz não especializados, mais generalistas e de maior dimensão, muitas pessoas têm o seu primeiro contacto com o jazz. É nestes eventos que as motivações e reações do público são mais diversificadas e onde os potenciais impactos do público são mais ambíguos. As perceções dos músicos dividem o público "real" e os espectadores que instrumentalizam os concertos de jazz com segundas intenções:

O público tem uma parte de fãs e de pessoas interessadas que vão sempre aos concertos. Depois há a parte das pessoas que vão porque é chique. Duvido que tenham discos de jazz em casa. Depois há as pessoas que não conhecem nada de jazz e são apanhadas de surpresa. E depois há os outros, os curiosos que estão interessados em descobrir se gostam ou não. (N.A., Sexo masculino, 35 anos, Lezíria do Tejo)

Um dos entrevistados revelou que esta diferença entre públicos conhecedores e não conhecedores é facilmente revelada pelos códigos linguísticos utilizados, nomeadamente através da forma como a palavra jazz é dita, acusando os não conhecedores de utilizarem a versão anglófona da palavra, enquanto os frequentadores habituais utilizam uma versão aporuguesada:

O gajo que diz "djéss" não percebe nada disto. Era o que dizíamos: o gajo que diz "vou ao djéss" é um gajo que não percebe. Deves dizer "já-ze", à maneira portuguesa. (A. D., Sexo Masculino, 69 anos, Algarve)

Estas barreiras entre os músicos e alguns públicos resultam numa necessidade por parte dos músicos de procurarem financiamento por si próprios, quer a partir de subsídios governamentais, quer competindo por oportunidades existentes para tocar ao vivo, ou, muitas vezes, de serem o seu próprio público ou autopromoverem a sua música a fim de atrair novos públicos:

Às vezes, pessoas que eu conheço criticam-me e dizem "és o maior promotor de ti próprio". Se eu não promover a minha própria música, quem o fará? Vou ficar à espera que as oportunidades apareçam? Não, isso não faz sentido. Embora dê muito trabalho e, se pudesse, não o faria, obviamente. (S. Z., Sexo masculino, 57 anos, A.M. Lisboa)

Esta autopromoção tem-se tornado cada vez mais uma realidade para a maioria dos músicos, sobretudo a partir da primeira década do século XXI, quando a relevância das tecnologias digitais e da internet aumentou exponencialmente. As redes sociais digitais diminuíram a barreira entre a criação e o consumo de música que existia anteriormente na indústria musical (Jian, 2018) e facilitaram a divulgação da música e de eventos. Para além disso, tornaram-se um importante veículo de informação entre músicos e outros agentes do *mundo da arte* e simplificaram a criação de redes sociais entre músicos, estimulando o fazer em conjunto, enquanto as plataformas de streaming facilitaram a descoberta de novos géneros musicais por parte de consumidores (Moschetta & Vieira, 2018) e músicos.

7. Promotores e locais de espetáculo: quanto vale a especialização?

A música é uma constante no quotidiano do indivíduo urbano, presente nas ruas, nos estabelecimentos comerciais, nos transportes públicos ou pessoais. Tem um impacto na perceção e nas experiências que os indivíduos têm dos espaços públicos e, ao mesmo

tempo, nas dinâmicas reflexivas através das quais os indivíduos se percebem nesses mesmos espaços. É a isto que Bennett (2005) chama *paisagem sonora urbana*. A música pode ser instrumentalizada por aqueles que detêm ou são responsáveis pelos espaços onde a música acontece com o intuito de criar associações espontâneas entre o espaço e sentimentos, sensações, memórias ou experiências específicas. Como tal, os curadores têm poder decisivo no que diz respeito ao que é tocado nos espaços e na filtragem de quais músicos tocam a música. Este controlo pode tanto impulsionar a carreira dos músicos como criar-lhe obstáculos, afastando-os de oportunidades de trabalho. Uma vez que dificilmente a música jazz garante um fluxo constante de rendimento e que não desperta um interesse significativo nos públicos da cultura, os espaços de jazz acabam por ser efémeros, o que significa que os curadores têm de se adaptar à disponibilidade dos espaços existentes. Esta é uma realidade que não se limita aos concertos em salas mais pequenas, visto que muitos festivais têm também um carácter temporário, sendo frequente a criação de novos festivais e o cessar de festivais existentes.

A falta de espaços estáveis faz com que os músicos tenham muitas vezes de aceitar oportunidades de trabalho em locais não especializados ou onde o jazz não é comum. De acordo com os músicos, a dicotomia programadores especializados (que podem ou não ser músicos) e proprietários de estabelecimentos não especializados envolve diferenças gritantes, uma vez que os locais especializados se esforçam por criar um ambiente de convívio, oferecem programação de jazz regular e colocam a música e os músicos acima das recompensas financeiras, lutando assim pela manutenção do *mundo da arte* apesar das recompensas reduzidas:

É um ponto de encontro, um lugar de comunhão. As pessoas vão ao Hot depois de terem tocado noutra sítio. O concerto acaba à meia-noite, vai-se tomar um café ou uma bebida ao Hot. Enquanto lá estão, podem pegar no instrumento que têm no carro e tocar. É aí que os músicos se encontram. (S. I., Sexo masculino, 45 anos, Oeste)

Os locais não especializados, por outro lado, são acusados de oferecerem condições pouco favoráveis e de recorrerem sobretudo às *jam sessions*, uma vez que estas significam mais horas de atuação a custo reduzido:

Os bares e clubes querem *jam sessions* porque são quatro horas de música e só pagam à banda que abriu. Os músicos continuam a querer jams porque é um concerto fixo todas as semanas e não há muitos locais onde se possa tocar música original sem compromissos. (E.Z., Sexo masculino, 23 anos, A.M. Lisboa)

Os programadores de espaços e eventos não especializados são também acusados de instrumentalizar o jazz - ou antes, a sua percepção do mesmo - e de o trocar numa economia simbólica que define classe social e prestígio, numa tentativa de atrair públicos específicos ou de criar um determinado ambiente, algo que muitas vezes vai contra a vontade dos músicos:

É prestigioso ouvir jazz. Já tive um problema com a sinopse de um concerto. Tenho um projeto paralelo, algo do género do Zappa. O programador fez questão de escrever jazz no programa e nós queríamos que ele tirasse, não fazia muito sentido para nós. Ele não queria mesmo tirar, tivemos de lhe exigir que tirasse. (J. J., Sexo feminino, 24 anos, A.M. Porto)

Nos locais que acolhem eventos especializados de jazz, são frequentemente os músicos de jazz que - individual ou coletivamente - organizam a programação. O mesmo acontece com os festivais especializados. Quando os músicos não são responsáveis pela programação, tentam muitas vezes manter os promotores nos seus círculos, num esforço com vista a maximizar as suas oportunidades futuras. Estas competências são mais uma necessidade na gestão de *carreiras DIY* e uma manifestação da necessidade dos músicos de o fazerem em conjunto.

Maioritariamente um fenómeno recente, as editoras discográficas têm ainda um impacto limitado no *mundo da arte* do jazz em Portugal. Ainda assim, a criação das primeiras editoras foi um marco importante que criou uma série de novas possibilidades para os músicos:

No passado quase ninguém gravava, o que significava que os músicos de jazz eram basicamente improvisadores de temas existentes. A partir de uma certa altura, começaram a gravar. Começaram também a compor. *O mercado mudou.* (L.Q., Sexo masculino, 63 anos, Médio Tejo)

Ainda que a manutenção de uma editora discográfica de jazz em Portugal continue a ser um desafio notório, comprovado pela volatilidade do número de editoras em atividade, as últimas décadas trouxeram uma evolução em termos de qualidade e especialização. Atualmente as editoras discográficas representam muitas vezes porta-estandartes de movimentos culturais que podem abranger determinados territórios e/ou circuitos de músicos de diferentes escalas. O início do milénio foi um marco significativo devido à criação de algumas das mais importantes e ainda ativas associações de músicos e editoras discográficas, como a Clean Feed (2001), a JACC Records (2010), a Carimbo Porta-Jazz (2012) e a Robalo (2015). A Clean Feed é um fenómeno único, tendo alcançado nas últimas duas décadas um considerável destaque internacional e um volume de produção sem paralelo em Portugal. É a editora mais reconhecida entre os músicos entrevistados. Como sugere Straw (1991, em: Bennett, 2005), as cenas musicais transcendem a localidade, estabelecendo relações entre várias populações e grupos sociais. A Clean Feed é um exemplo importante do estabelecimento de relações internacionais e de redes de colaboração entre músicos nacionais e internacionais.

Tarassi (2018) argumenta que a fronteira entre artistas independentes e mainstream está mais dissolvida do que nunca, uma vez que as mudanças na indústria musical criaram um panorama de interdependência entre artistas, e porque, por outro lado, mesmo dentro da produção musical independente existe uma lógica de economia cultural (Guerra, 2021). As alternativas encontradas para responder à incapacidade de encontrar editoras discográficas consistentes para lançar música têm sido a criação de editoras discográficas de pequena escala (muitas vezes ligadas a associações de músicos e/ou geridas por músicos singulares) focadas no lançamento de música de grupos específicos de músicos que colaboram frequentemente, ou as edições de autor, em que cada músico lança a sua própria música sem o selo de uma editora discográfica. Os avanços tecnológicos tornaram possível aos músicos produzir e distribuir música de alta qualidade, tornando assim as *carreiras DIY* mais acessíveis. Isto é especialmente importante porque, segundo os entrevistados, além da inexistência de um leque variado de editoras discográficas, não existem managers especializados na música jazz. Os músicos têm então de tomar as rédeas das suas próprias carreiras (McRobbie, 2002), autogerindo-as:

Costumava haver muito estigma em relação às edições de autor, as pessoas pensavam "coitado, não conseguiu arranjar uma editora, a sua música não é suficientemente boa", mas depois o que aconteceu foi que as editoras discográficas não tinham dinheiro para pagar os discos de toda a gente, por muito que gostassem deles. A malta começou a fazer os seus discos com o seu próprio dinheiro, faziam um investimento. Como pagámos o disco, não o vamos dar a uma editora, vamos a fazer a nossa cena. (L. R., Sexo masculino, 39 anos, A.M. Lisboa)

As editoras discográficas geridas por músicos servem os propósitos de ajudar as comunidades locais de músicos e de colocar a música sob a égide de uma marca, conferindo-lhe uma identidade partilhada com outras obras artísticas. Segundo Melo (2002), o culto das marcas revela o valor simbólico do ato de consumo, bem como os mecanismos de diferenciação e afirmação social. Os entrevistados consideram que o valor simbólico de ter a música associada a uma determinada editora discográfica é um fator decisivo na comunicação entre músico e público, uma vez que as editoras discográficas permitem ao consumidor estabelecer uma ligação entre as obras artísticas publicadas e correntes estéticas, sonoridades distintas, círculos de músicos ou territórios. De acordo com os entrevistados, os possíveis impactos nocivos que as editoras podem ter também dependem do seu grau de especialização, tal como ocorre com os agentes citados anteriormente:

Há editoras discográficas gigantescas, não só de música jazz, que ganham biliões enquanto os músicos recebem muito pouco ou nada. Quando as editoras têm uma identidade que se conhece, é tudo muito mais claro. (B.R., Sexo feminino, 38 anos, R. Aveiro)

As editoras independentes ajudam a cimentar a economia local e permitem que os artistas privilegiem a criatividade e a comunidade em detrimento do retorno financeiro imediato, algo valorizado entre os músicos de jazz. Isto é particularmente importante entre os músicos inseridos nas correntes vanguardistas e experimentais, menos presas a cânones e com menos ligações diretas às tradições jazzísticas que as precedem. A improvisação livre, enquanto corrente artística, caracteriza-se por incentivar a expressão única, pessoal e intransmissível, que procura desafiar a tradição instrumental, algo que na opinião de Richards (2013) a música DIY deve fazer. Partindo deste pressuposto, podemos considerar a música jazz como sendo particularmente DIY e ver as editoras independentes como importantes promotoras destas tentativas de expressão individual e coletiva.

8. Considerações finais. Os músicos de jazz portugueses *fazem-no sozinhos?*

Nenhuma expressão artística é verdadeiramente individualista. Não o é por diversas razões, seja devido ao meio social do artista, que não é imune às influências que o rodeiam (mesmo nos casos em que a arte é uma tentativa de quebrar dogmas estabelecidos - não deixa de lhes ser uma reação), seja devido ao cumprimento de convenções e regras, quer mais amplas, como a linguagem artística, a tradição ou a escolha de ferramentas, quer mais específicas, como a pertença a determinados movimentos ou coletivos artísticos, ou a simples convivência com outros artistas. O mesmo se pode dizer do trabalho artístico, que nunca é o resultado do esforço de um só indivíduo (Becker, 2008).

Verificámos que o *mundo da arte* do jazz em Portugal ainda se caracteriza por algumas limitações, sobretudo devido à desigualdade dos processos de desenvolvimento dos músicos e dos restantes agentes, realidade que tem criado alguma desconfiança e tensão entre ambas partes. Os músicos atribuem legitimidade diferente aos restantes agentes consoante o seu grau de especialização e o impacto que têm no mundo da arte, representando-os muitas vezes através de uma dicotomia entre "verdadeiros" e "falsos". Isto não significa, no entanto, que os restantes agentes do *mundo da arte* sejam desnecessários ou que a necessidade de os substituir ou complementar não crie dificuldades.

Como forma de colmatar as lacunas do *mundo da arte* os músicos atuam em conjunto. Mostrámos que o papel das redes de cada músico é crucial na manutenção e progressão das suas carreiras. Crossley (2023) refere-se à densidade das redes dos músicos como algo que é crucial para a sustentabilidade do mundo da arte. Um elevado grau de densidade permite a coordenação, confiança, cooperação e apoio mútuo entre os membros. Isto traduz-se numa iniciativa "do it together" que permite aos músicos contornar as dificuldades que existem no mundo da arte.

A ação DIY dos músicos de jazz em Portugal não está associada a um ethos específico ou a significados de definição de self e/ou de grupo, mas surge antes como uma iniciativa para substituir os papéis de agentes no *mundo da arte* que são inexistentes, insuficientes ou que não conseguem cumprir plenamente (ou com sucesso) os seus papéis. Desta forma, os músicos fazem o que é necessário - sozinhos ou em conjunto - para construir e desenvolver as suas carreiras profissionais: criam redes de partilha de conhecimentos, oportunidades e recursos; procuram formas de financiamento ou competem por oportunidades; adotam alternativas profissionais como a docência; fazem a sua própria autopromoção; atraem públicos; tratam da programação dos espaços que acolhem concertos ou festivais de jazz; lançam a sua música por conta própria através de edições de autor ou da criação de pequenas editoras discográficas; mantêm metodicamente os programadores e críticos nos seus círculos.

É importante referir que esta análise se centrou apenas nas representações dos músicos, analisando assim os restantes agentes através de uma perspetiva externa, o que, apesar de nos ter permitido recolher dados heterogéneos e interessantes, deixa exposta uma coluna de fragilidades que seriam evitadas por um estudo mais alargado e transversal que incluísse as representações de todos os intervenientes no mundo da arte. Ainda assim, esperamos ter contribuído para uma melhor compreensão do fenómeno que é o jazz em Portugal, dos seus agentes e relações, e dos conceitos *do it yourself* e *do it together*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baptista et al. (2021). Sociologia da Cultura em Portugal. Génese e consolidação de uma especialidade sociológica. *Sociologia On Line*, 27, 31-52.

Baptista (2024). A consolidação do mundo da arte do jazz em Portugal: condições e contextos contemporâneos. *Sociologia. Problemas e Práticas*, 104, 89-106.

Becker, H. (2008). *Art worlds*. University of California Press.

Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. Sage.

- Bennett, A. (2013). *Music, style and aging: Growing old disgracefully?* Temple University Press.
- Bennett, S. (2020). Sound recordists, workplaces, technologies, and the aesthetics of punk. In: McKay G and Arnold G (eds.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford University Press
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. Richardson, J. (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (2009). *The social structures of the economy*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (2015). *Distinction*. Routledge.
- Crossley, N. (2023). Doing it with others: The social dynamics of Do-It-Yourself musicking. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(2), 79-94.
- DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions, and cultural goods: the case of the United States,. Bourdieu, P. & J. S. Coleman (eds.) *Social theory for a changing society*. Westview Press.
- Eurostat, European Statistical Office (2020). *Cultural Services: General government expenditure by function (COFOG)*. European Commission.
- Frith, S. (2007). Live music matters. *Scottish Music Review*, 1/1, 1-17.
- Guerra, P. (2017). Just can't go to sleep": DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 283 – 303.
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259.
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, P. (2023). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Activisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The aesthetics and institutional politics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34-61.
- Jian, Miaoju (2018). The Survival Struggle and Resistant Politics of a DIY Music Career in East Asia: Case studies of China and Taiwan. *Cultural Sociology*, 12(2), 223-240.
- Lahire, B. (2004). Retratos Sociológicos. *Disposições e variações individuais*. Artmed.
- Levine, L. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press.
- Lopes, P. (2004). *The rise of a jazz art world*. Cambridge University Press.

- McRobbie, A. (2002). 'Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds'. *Cultural Studies*, 16(4), 516–31.
- Melo, A. (2002). A globalização cultural. Quimera.
- Moschetta, P. & Vieira, J. (2018). Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, 49, 258-292.
- O'Connor, A. (2008). *Punk record labels and the struggle for autonomy: The emergence of DIY*. Lexington Books.
- Reitsamer, R., & Prokop, R. (2018). Keepin' it real in Central Europe: The DIY rap music careers of male hip hop artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), 193–207.
- Richards, J. (2013). Beyond DIY in electronic music. *Organised Sound*, 18(3), 274–281.
- Tarassi, S. (2018). Multi-tasking and making a living from music: Investigating music careers in the independent music scene of Milan. *Cultural Sociology*, 12(2), 208–223.

Financiamento

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento “À procura do jazz português: Identidades, atores e contextos na contemporaneidade portuguesa”, apoiada pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/2020.06738.BD/20.

Bruno Baptista.

Doutorando de Sociologia no Iscte-lul e investigador do Cies-Iscte. Centro de Investigação e Estudos de Sociologia - Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, Edifício 4, Sala 125, Av. das Forças Armadas, 40, 1649-026 Lisboa, Portugal. Email: bruno.m.s.baptista@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4830-7373.

Receção: 04-04-2024

Aprovação: 20-09-2024

Citação:

Baptista, Bruno (2024). As fragilidades persistentes no mundo da arte do jazz em Portugal e as estratégias do it yourself e do it together. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 108-122 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2a7>



REGISTOS DE PESQUISA





O MUNDO COMO ATELIÊ, O DESENHO ENQUANTO MÉTODO: A ARTE-ETNOGRAFIA DE BRUNØVAES

THE WORLD AS A STUDIO, DRAWING AS A METHOD: THE ART-ETHNOGRAPHY OF BRUNØVAES

LE MONDE COMME ATELIER, LE DESSIN COMME MÉTHODE: L'ART-ETHNOGRAPHIE DE BRUNØVAES

EL MUNDO COMO ESTUDIO, EL DIBUJO COMO MÉTODO: LA ARTE-ETNOGRAFÍA DE BRUNØVAES

Henrique Grimaldi Figueredo

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora, Brasil

Bru Novaes

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

RESUMO: Os fenômenos estéticos formam uma das partes mais substanciais da experiência social humana. Imagens, sejam elas quais forem, participam dos processos de significação e mediação das relações comunitárias. A arte, nesse sentido, não seria apenas um resíduo ou espelhamento dos processos sociais, mas um fenômeno dotado de poderes de confirmação, legitimação, reprodução e/ou contestação. Olhar para a arte (para os espaços onde é criada) e para seus métodos (os dispositivos e ferramentas que ativa), significa, ademais, olhar para a própria tessitura ou desconstrução das relações e narrativas sociais, sendo o artista, nesse ínterim, verdadeiro etnógrafo de seu tempo. Partindo desse pressuposto, este paper ilustra o potencial etnográfico na obra de brunøvaes, uma artista que faz do mundo o seu ateliê e do desenho, um de seus métodos preferidos de investigação.

Palavras-chave: arte contemporânea, etnografia, desenho.

ABSTRACT: Aesthetic phenomena form one of the most substantial parts of human social experience. Images, whatever they may be, participate in the processes of signification and mediation of community relations. Art, in this sense, is not just a residue or mirror of social processes, but a phenomenon endowed with powers of confirmation, legitimization, reproduction and/or contestation. Looking at art (the spaces where it is created) and its methods (the devices and tools it activates) also means looking at the very weaving or deconstruction of social relations and narratives, with the artist, in the meantime, being a true ethnographer of his time. Based on this assumption, this paper illustrates the ethnographic potential in the work of brunøvaes, an artist who makes the world their studio and drawing one of their favorite methods of investigation.

Keywords: contemporary art, ethnography, drawing.

RÉSUMÉ: Les phénomènes esthétiques constituent l'une des parties les plus substantielles de l'expérience sociale humaine. Les images, quelles qu'elles soient, participent aux processus de signification et de médiation des relations communautaires. En ce sens, l'art n'est pas seulement un résidu ou un miroir des processus sociaux, mais un phénomène doté de pouvoirs de confirmation, de légitimation, de reproduction et/ou de contestation. S'intéresser à l'art (les espaces où il est créé) et à ses méthodes (les dispositifs et les outils qu'il active), c'est aussi s'intéresser au tissage ou à la déconstruction même des relations et des récits sociaux, l'artiste étant, dans le même temps, un véritable ethnographe de son temps. Partant de ce postulat, cet article illustre le potentiel ethnographique de l'œuvre de brunøvaes, un artiste qui fait du monde son atelier et du dessin l'une de ses méthodes d'investigation privilégiées.

Mots-clés: art contemporain, ethnographie, dessin.

RESUMEN: Los fenómenos estéticos constituyen una de las partes más sustanciales de la experiencia social humana. Las imágenes, cualesquiera que sean, participan en los procesos de significación y mediación de las relaciones comunitarias. En este sentido, el arte no es sólo un residuo o un espejo de los procesos sociales, sino un fenómeno dotado de poderes de confirmación, legitimación, reproducción y/o impugnación. Mirar el arte (los espacios donde se crea) y sus métodos (los dispositivos y herramientas que activa) significa también mirar el propio tejido o deconstrucción de las relaciones y narrativas sociales, siendo el artista, entretanto, un verdadero etnógrafo de su tiempo. Partiendo de este supuesto, este artículo ilustra el potencial etnográfico en la obra de brunøvaes, un artista que hace del mundo su estudio y del dibujo uno de sus métodos de investigación favoritos.

Palabras-clave: arte contemporáneo, etnografía, dibujo.

1 Aproximação

O historiador da arte suíço, Harald Szeemann, argumenta que é demasiado arriscado situar a emergência de um fenómeno ou o surgimento do interesse por este ou aquele tema de pesquisa a um único momento histórico (Chori *et al.*, 2018). Com o risco de reduzir a complexidade dos fluxos e pensamentos a uma história circunscrita das ideias, esse ato técnico – imprudentemente cometido por alguns dos intelectuais das ciências humanas no ocidente – é algo que deve ser deliberadamente evitado. É claro que, como um recurso didático, essa afeição pelas datas, escolas e movimentos intelectuais aparentemente coesos, possui certo valor. No entanto, qualquer reflexão mais comprometida com a verdadeira essência multifacetada da experiência humana – e de seus saberes – deve partir de uma desconfiança epistêmica que coloca em perspectiva tais explicações teleológicas e generalizantes.

Dizemos isso por duas razões. Primeiro, porque uma história da antropologia contemporânea deve reconhecer as inquietações que participaram de sua evolução intelectual, as quais possibilitaram ganhos e avanços conceituais e metodológicos para a disciplina. Segundo, porque qualquer reflexão acerca do método etnográfico (em especial), que ignore esse fazer intrínseco – isto é, a filiação ou as tensões culturais manifestas nesse ponto de fratura – desconhece, no todo, a que tipo de problema nos dirigimos, obliterando uma cartografia objetiva de seus resíduos e concatenações simbólicas na atualidade.

Quando a pesquisa de campo de Bronislaw Malinowski foi realizada, no início do século XX, nas ilhas Trobriand, a etnografia ainda não havia se consolidado como uma importante ferramenta do trabalho antropológico. Talvez por esta razão, Malinowski (2014), na introdução de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*”, demonstra uma vivaz preocupação em

detalhar os elementos fundamentais que compõem os métodos de pesquisa da antropologia moderna. Partindo de três perspectivas complementares – (1) a organização da tribo e de sua anatomia cultural, delineadas através de uma documentação concreta e estatística; (2) os *imponderáveis* da vida cotidiana, coletados através da observação contínua e detalhada da vida nativa; e, (3) a definição *docorpus inscriptionum*, isto é, a coleta das narrativas, palavras e expressões idiossincráticas que ajudam a explicar uma visão específica de seu mundo – o autor rompia, assim, com uma antropologia de gabinete para inaugurar um tipo de investigação pautado no diálogo continuado entre as observações participativas e as descrições etnográficas.

Desdobrando-se posteriormente em outros tantos debates e atualizações – Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, Raymond Firth e Clifford Geertz foram apenas alguns dos grandes antropólogos que se dedicaram a repensar os aspectos fundacionais do método etnográfico – a etnografia tem sido comumente definida como uma descrição densa que engloba uma multiplicidade de estruturas complexas que o antropólogo deve aprender e apresentar.

Para Geertz, fazer etnografia é como “construir uma leitura” de um manuscrito povoado por incoerências e exemplos transitórios; uma vez que, após a investigação do universo proposto, o antropólogo deve sistematizar as informações coletadas, sendo os relatos etnográficos apenas interpretações em “segunda ou terceira mão”, visto que apenas um “nativo” poderia garantir a legibilidade de sua própria cultura em “primeira mão” (Geertz, 1973, 1974; Olson, 1991).

Em uma escala menos conceitual, a etnografia – aqui em termos pedagógicos – poderia ser caracterizada através de uma salutar distinção entre método, técnica e instrumento. O método etnográfico seria, na concepção mais recente de José Guilherme Cantor Magnani (2009), um processo de descoberta que se dá através de um diálogo entre a teoria acumulada da disciplina e o confronto com uma realidade que traz novos desafios. A este método associam-se um conjunto de técnicas (entrevistas em profundidade, observações participativas, etc.) e instrumentos (diário de campo, filmes, a coleta de imagens, etc.) que compõem, conjuntamente, o seu fazer. Especificamente acerca deste último aspecto, os instrumentos da pesquisa etnográfica, é preciso pontuar, ainda que panoramicamente, a influência de certas abordagens e recursos na produção do saber antropológico. Numa era em que somos continuamente atravessados pelas imagens – um momento em que uma história do mundo parece ser um tanto indissociável de uma história do olhar – estas, as imagens, não seriam apenas preciosas na construção do conhecimento científico, mas verdadeiramente fundamentais¹).

Sobre o audiovisual como instrumento investigativo em antropologia, Tim Ingold (2011), por exemplo, já dedicou um primoroso texto a nos informar sobre a ideia de paisagem sonora, suas aplicações e desafios; David Macdougall (2019), por sua vez, refletiu acerca dos processos simbólicos e técnicos de construção do filme etnográfico e descreveu os princípios contemporâneos da antropologia compartilhada (o ato de transferir a câmara para as mãos do sujeitos e das comunidades representadas); Claudine de France (1998) e Rose Satiko Hijiki (2012), exploraram com veemência e sofisticação intelectual os cruzamento

¹) O próprio Malinowski, ainda no início do século XX, fez o uso impressionante de 283 fotografias espalhadas ao longo de suas três grandes obras, denotando a importância da dimensão imagética nas confabulações teórico-metodológicas em antropologia.

entre registro e participação (gerando aquilo que nomeiam respectivamente de filmes rituais e cine-transe); a britânica Sarah Pink (2001, 2005), em seu turno, dedicou parte considerável de sua carreira a debater as vantagens do uso do campo imagético combinado a exploração sinestésica para a produção de conhecimento nas ciências sociais; e, destaca-se agora um grupo crescente de etnógrafos buscando recuperar as bases da antropologia gráfica – o uso dos desenhos – na definição das fronteiras e contornos de seus objetos investigativos.

Grosso modo, a relação entre imagem e etnografia consolida um importante quadro epistemológico multidisciplinar que tem por base uma sistematização de práticas e ideias desenvolvidas por diferentes intelectuais e sujeitos que, confrontados com a incontornabilidade do papel sociocultural das imagens na contemporaneidade, acabam por desbravar novas formas analíticas e compor outros – e instigantes – protocolos investigativos. Dentre eles, a noção de arte-etnografia de Arnd Schneider (2017), é uma resposta às dificuldades relativas aos processos de tradução da materialidade do real no trabalho antropológico. Desafiando os mecanismos de reformatação realizados com base nas políticas de representação narrativas – a crítica que Schneider dirige é justamente à predominância de modos de representação realistas na antropologia visual – a arte-etnografia emerge como um processo metodológico expandido, uma solução que reconcilia o real, suas representações e suas possibilidades críticas.

No que tange ao objeto desta breve reflexão, os aspectos etnográficos e poético-metodológicos na obra de BRUNØVAES, basta situá-la como um exemplo de envergadura da arte-etnografia que mais do que estimular modos inauditos de representação, responde em certa medida a importante inquirição: o que pode a arte fazer pela antropologia?

2. O mundo como ateliê, o desenho enquanto investigação

Existência queer, de tradição religiosa umbandista e, durante uma década, professor de ensino básico e fundamental em escolas no ABC paulista, BRUNØVAES justapõe e amarra de maneira delicada – mas incisiva – cada um destes elementos em sua obra. Das violências simbólicas e materiais no campo educacional formal (tanto aquelas praticadas entre alunos, como as que se direcionavam ao corpo docente, originadas entre as famílias ou na própria instituição), atravessando as narrativas biologizantes sobre os sujeitos e as sexualidades, passando ainda pela busca de um ser-outro (não completamente humano, tampouco totalmente vegetal ou animal) e pelas potentes possibilidades de um desejo que é continuamente soterrado pela cultura hegemônica, sua produção nos fala simultaneamente sobre as potencialidades do jogo e da brincadeira na experiência humana, sem furtar-se de retratar as atrocidades sofridas por este “Outro” que insiste em escapar aos códigos dominantes da cultura patriarcal, branca e cis-heteronormativa.

De criação multifacetada, seus dispositivos são inúmeros: das aquarelas aos trabalhos mais instalativos, do livro de artista aos materiais importados diretamente da classe de aula. O mundo de BRUNØVAES existe na tensão entre o real e o imaginado, o físico e o cerebral, isto é, a encruzilhada que é o ponto de partida para todos os caminhos. Nas palavras de Leandro Muniz para *CO/RR*”, exposição de 2022,

E como as coisas são organizadas? Pergunta intrínseca a uma série de trabalhos com calendários, mapas, régua, ou um inusitado jogo-do-bicho que inclui um ornitorrinco, nos quais a presença de grids buscam esquadrihar o mundo, mas demonstram os limites internos do método classificatório. E aquilo que escapa, não cabe ou mistura muitas categorias? Uma dupla de trabalhos que representam Quartinhas, esses objetos relacionados ao processo de iniciação na Umbanda, demonstram como outras formas de pensar, como os afetos, sua experiência com a espiritualidade, ou a poesia, orientam o trabalho, para além da racionalidade ocidental. Não à toa o contraste entre palavras e frases também é uma constante. E se os peixes quisessem voar como pássaros? E se batatas e azeitonas se movessem como quadrúpedes? No limite, e se nós fôssemos outras coisas para além daquilo que sabemos? (MUNIZ, 2022: s/p)²⁾.

E se fôssemos outras coisas para além daquilo que sabemos?” Questão-molotov que incendeia os roteiros do existir, é a partir desta chave que abre outras (e estranhas) possibilidades, que funciona o universo semântico e o glossário visual de artista. Uma verdadeira etnógrafa de seu tempo e espaço, BRUNØVAES lança luz aos mistérios mais ocultados e poderes que geram uma forma de apreensão “automática do mundo social como mundo natural” (Bourdieu, 2013: 113).

Se for preciso palmilhar a sua obra em busca de alguma repetição, seriam duas as questões que parecem reaparecer: para BRUNØVAES o ateliê não é um espaço fixo, sólido, contido; ao contrário, para ele o ateliê é o mundo (a sala de aula, o terreiro, as relações amorosas, os espaços de troca com os amigos) e o desenho, a técnica que, seja de maneira mais evidente ou de forma um tanto subterrânea, equaliza esse exercício de liberação do olhar.

Em *Seven days in the Art World* (2009), Sarah Thornton – cujo método é tributário da tradição antropológica – estabelece uma cronologia fictícia (uma semana) que lhe permite aglutinar, tecer e ressaltar as relações entre artistas, galeristas, curadores, diretores de museu e colecionadores, observadas durante anos de pesquisa e de trânsitos em diferentes cidades. Potente no seu modo de desvelar as conexões, dependências e poderes vigentes nesse espaço social, os “sete dias” de Thornton pelo mundo da arte encontra, em nosso caso, reverberação na forma como também acompanhamos por um longo período a produção de BRUNØVAES. Logo, em termos metodológicos, este ensaio é a tessitura intrincada entre entrevistas em profundidade, notas de campo, a participação anterior em um de seus projetos o *Diário 3666*), e sobretudo as obras – estas tomadas aqui não apenas como ilustrações de uma problemática no campo das visualidades mas enquanto imagens-processos que ratificam e testemunham através de sua materialidade um fazer etnográfico outro.

3. Um dia no ateliê: conversas com BRUNØVAES

[H]: Talvez seja um equívoco meu, uma necessidade meio tola de encontrar e sistematizar certos significados, mas, pelo que me parece, há um grande escopo de trabalhos como *Diários de classe*” (2015), *Aula vagaa*” (2018), *Corpo decentee*” (2018), *O professor deverá*

²⁾ Veja: <https://www.brunonovaes.com/coir>, acesso em 24/04/2024

ser o último a se retirar, mesmo nos dias de chuva” (2019) e *Educação do caráter*” (2019-2022) vão falar de uma série de questões do mundo educacional. O poder no ambiente escolar, os jogos de socialização, a cognição...

[B]: Sim. Essa leitura é possível. Acho que todos estes trabalhos nasceram de um momento em que eu estava, de fato, muito dentro do ensino formal, dentro da escola tradicional. Dei aulas de artes em escola particular, daí entrei na prefeitura em São Caetano, fiquei um pouco ao mesmo tempo nas duas coisas, e depois para ter mais tempo de ateliê, resolvi exonerar da prefeitura e permaneci apenas na particular... E uma (escola) particular voltada para uma elite de São Bernardo do Campo. Muitos desses trabalhos nasceram dali. Eu fui entender as dinâmicas de poder que existiam entre a instituição e os professores, entre a instituição e os alunos, entre professores e alunos, entre os próprios alunos... E aí, em algum momento, houve uma virada muito intuitiva. Foi depois que eu entendi que eu havia começado a usar a escola e a sala de aula como ateliê. Existia uma ânsia de *preciso produzir e a escola me consome tempo e ideia, então vou aproveitar disso e daqui já vai sair o trabalho*”. Diversos trabalhos entre 2015 e 2019 são fruto desse processo. Em algum momento essa coisa de “dar aula” me remeteu a uma brincadeira infantil da escola no fundo da casa. Nos fundos da casa em que cresci havia uma edícula, e meu avô, que era marceneiro de móveis escolares, criou uma escolinha para eu poder brincar ali, então havia uma lousa, uma mesa de professor, mesas de alunos, e eu brincava muito nesse espaço... Essa é uma memória vívida, de ir na fábrica do meu avô e ficar me pendurando nas ferragens, de ver o catálogo de revestimentos, de sentir o cheiro de cola de madeira. O “Diário de Classe”, não à toa é o primeiro desses trabalho que vai para o mundo... Acho que de alguma forma tudo começa dele. Porque além de ser uma criança brincando naquele fundo de casa eu também gostava de uma certa burocracia. Eu lembro, por exemplo, de gostar de preencher o diário de classe para a professora, de ir na lousa dar aula, eu adorava ser representante da professora, não representante da sala....



Figura 1: Diários de Classe (2015-2018)
Fonte: Cortesia de artista.



Figura 2: *Aula vaga* (2018)
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: A escola como um campo etnográfico, como uma espécie de ateliê expandido é, então, algo natural.

[B]: Isso foi tudo muito sem pensar, a ‘ficha somente caiu’ quando eu saí da escola. Daí eu percebo que eu estava usando a escola como laboratório, que muitos trabalhos eu desenvolvi inclusive junto com os alunos. É o que me leva, depois, a pesquisar artistas que tem esse viés relacional e colaborativo, então vou entender *ok, isso que acabo de fazer é um trabalho meu de arte onde os alunos estão participando da criação da coisa*”. Depois, talvez no meio da pandemia, as relações entre ‘brincar de’ e ‘brincar na’ escola – porque esse “de” e esse “na” ficaram embaralhados no meu jeito de atuar nesses espaços – ficou um pouco mais claro. No final das contas o processo de criação se deu de forma muito orgânico porque eu fui entendendo que a escola era meu ateliê, então mesmo que eu não pudesse sair no final da semana ou do mês com uma obra concluída, o trabalho, a ideia, era sugestionada ali, e depois eu acabava de resolver a coisa no meu ateliê em casa. Os “Diários de Classe”, por exemplo, eu me lembro, era final de ano, geralmente na escola só havia recuperação, então eu não precisava de ministrar aulas. Apesar de estar na escola de plantão, ali era completamente meu ateliê, passavam-se semanas sem eu ter pessoas a minha volta, esta obra em especial é um trabalho que nasce dessa forma.

[H]: Mas e a intenção? Ela surge em algum momento ou a coisa vai se desenhando de maneira completamente automática?

[B]: Depois desse momento meio orgânico surge certamente uma parte mais premeditada, mais racional da coisa que é pensar *Qual o material que eu vou utilizar nisso? Vou pintar? Não. Vou utilizar a própria caneta esferográfica que é o material recorrente para preencher esses documentoss*". Há a coisa, o tema, que eu quero trabalhar, a forma como eu desejo intervir nela, e o que de fato eu vou inserir poeticamente neste processo. Aí entra a criação de uma perturbação da ordem, de estabelecer um certo incômodo, porque isso é algo que interessa. Ao final a obra é uma devolutiva do incômodo que o ambiente e suas práticas me causaram. A *Apostila de ciências: ensino fundamental*", por exemplo, na qual eu inverte a parte de cima e de baixo dos corpos. E depois quando levo este trabalho para as oficinas, que são as *Folhas de Atividades* onde as pessoas podem desenhar seu próprio corpo, eu sempre disse que isso poderia ser uma aula de ciências: imagine se o professor no momento em que vê aquele corpo que não representa nada, mas que na realidade representa tudo (em termos de dicotomia biologizante, de papéis sexuais esperados, etc), pudesse dar uma atividade para as crianças se representarem da forma que elas se identificam. Então é bem isso, o trabalho nasce naturalmente de um incômodo, depois é todo elaborado e posteriormente devolvido como uma crítica ao incômodo.

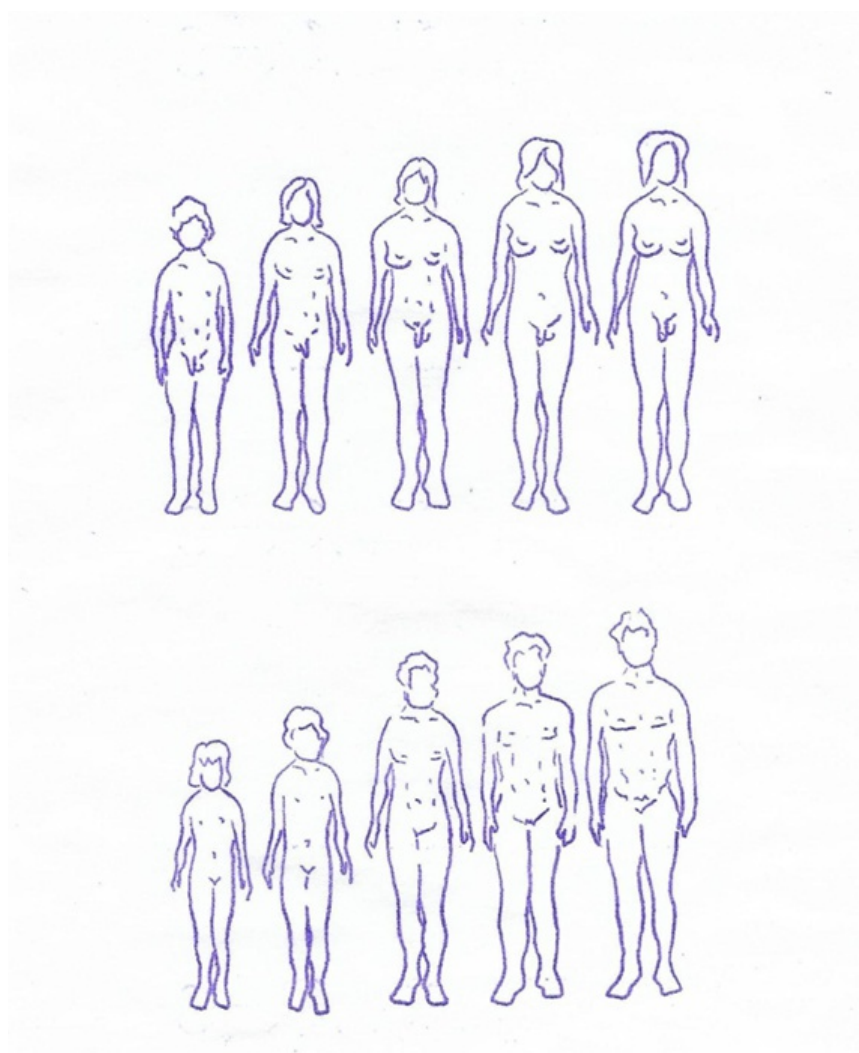


Figura 3: *Apostila de ciências* (2016-atual)

Fonte: Cortesia de artista.

[B]: A *Educação do caráter*”, por exemplo, é um trabalho que estrutura uma ponte entre essa vivência completamente dentro da escola e de alguém que não está mais lá. No final de 2017 após a recuperação me chamaram no RH e foi uma demissão bem estranha, meio nebulosa, depois fui descobrir que havia um grupo de pais que estavam me censurando, perseguindo. Os riscos que eu estava correndo, eu fui compreender só após essa demissão meio traumática. Hoje, depois de tanto tempo, eu vejo essa ocorrência como um divisor de águas. De alguma forma ela me libertou daquele ambiente e das relações de poder das escolas de elite e tive tempo para elaborar simbolicamente isso, inclusive o *Professor deverá ser o último a se retirar*” eu encaro como uma primeira resposta ao trauma. É quando eu começo a ouvir outros professores que foram censurados ou que tiveram algum tipo de discriminação, daí nasce aquela instalação do giz e do áudio desses professores relatando estas histórias que é o *Corpo decentee*”. Sobre a aplicação do método que é chamado “escola do caráter”, essa filosofia que afirma que a escola deve preparar os alunos também moralmente e não só pedagogicamente, é a partir dela que trabalho nos anos seguintes da minha demissão, concomitantemente a outros trabalhos. Eu começo a trazer uma leitura comparativa entre os materiais desse método e um material de meados da ditadura militar e vou traçando esse paralelo: quais são as diferenças, mas sobretudo as semelhanças entre essas abordagens? O *Exercício de revisão*”, um outro trabalho que resulta desses materiais dos anos 1960/70, sobre os antônimos, revela um viés consciente de doutrinação que já estava presente no ambiente escolar.



Figura 4: *Educação do caráter* (2019-2022)
Créditos: Estúdio em obra. Fonte: Cortesia de artista



Figura 5: *Corpo decente* (2018)
Créditos: Rômulo Fialdini. Fonte: Cortesia de artista.



Figura 6: *Exercício de revisão* (2021-2022)
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: Habitar e transitar esse local como uma figura que foge a imagem e ao discurso hegemônico é um exercício diário de resistência/re-existência, algo que transparece também em outros de seus trabalhos/processos etnográficos...

[B]: Estamos falando de COIRR”?

[H]: Sim.

[B]: Bom, COIRR”, nasce de um livro de dois filósofos franceses do pós-maio de 1968, René Scherer e Guy Hocquenghem. Esse livro se chama *Co-ire: Album systématique de l'enfance*. Eu me deparei com este trabalho através da tese de doutorado do Eder Amaral e Silva, na psicologia. Uma das partes da tese dele é a tradução integral do volume para o português. Quando vi isso – e voltando lá atrás na criança burocrática que fui – *um álbum sistemático da infância*”, o que é isso? Isso me fascinava. A forma como eles escrevem é muito poética. Eles olham para as infâncias da forma menos adulta possível, é um experimento feito através da literatura e do cinema, pensando personagens, seres que brilham na constelação da infância, que vão falar dessa criança mais selvagem, mais primitiva, no estado de não ter sido ainda docilizada ou colonizada. Isso me estimulou pensar a leitura em cruzamento com dissidências de gênero e sexualidade, por exemplo — uma vez que o Guy é um dos nomes que lista como primeiros a escreverem sobre o viria a ser a teoria queer, quando publica *O Desejo homossexual*. COIRR” foi resultado disso, buscamos olhar para dez anos de produção e selecionar aquilo que se relacionava a essa ideia de como nós e as coisas do mundo se formam. Leandro Muniz, que escreve o texto da exposição, selecionou apenas aquarelas a começar por uma pequena, dez por quinze centímetros, que fiz em 2013 e que representa seis pernas se cruzando, como se estivessem sendo vistas por debaixo da divisória de uma porta de banheiro (uma cena de “banheirão” – risos –) e dali ele foi selecionando outros trabalhos até 2022. A ideia de COIRR” é ir junto, é acompanhar essa infância e potência de desejo, sem tentar pedagogizá-la, foi o Eder quem tirou esse hífen *Co-iree*) para produzir essa brincadeira fonética com Queer/Cuir.



Figura 7: COIR (2022)

Fonte: Cortesia de artista.

[H]: O que mais gosto de *COIRR*” é que nessa coisa de uma infância selvagem, que existe enquanto fuga dos processos de domesticação e encarceramento do corpo e da subjetividade, há uma relação muito bonita com outras coisas que você já havia pesquisado. Você sabe que repensar as dicotomias “natureza/cultura” como fazem Bruno Latour, Philippe Descola, Viveiros de Castro, Ailton Krenak e muitos outros, é algo que me interessa profundamente, algo que eu vejo na forma como você aborda *Cabeça-flor*” e *Corpo-portatudo*”, por exemplo.

[B]: Gosto disso e é isso que tenho levado para minha pesquisa-produção no mestrado. É algo interessante também porque *Cabeça-flor*”, por exemplo, não é um trabalho necessariamente ligado a educação e a escola. Eu sou da umbanda há quase vinte anos, mas essa filiação é algo que eu nunca tive oportunidade de colocar muito explícita no meu trabalho. Mas neste caso em especial, havia toda uma pesquisa em retomar algumas posições de danças do candomblé e da umbanda, e de preferência de orixás que não eram lidos a partir de uma chave muito “masculinizante” como Ogum ou Xangô, e olhar mais Oxumaré, Ossaim, Logunedé e Oxóssi, por exemplo, para esses orixás entendidos como mais andróginos. Esta foi, de fato, uma série de saída, uma das primeiras a irem pro mundo, em 2014. Há algumas aquarelas anteriores, mas é através dela que começo um portfólio mais oficial. Essas anteriores estão nela de alguma forma, eram séries meio eróticas no sentido desse Eros, desse Cupido, de uma coisa mitológica e alguns trabalhos mais recentes são de alguma forma um retorno a isso. O *Voz-rio*” nasce na pandemia, desse momento de recolhimento: é rememorar a própria tradição do candomblé, de recolhimento, de deitar para o orixá. Dessa ideia surge esse exercício de retomar as minhas guardas e começar a fazer desenhos de observação de elementos de firmeza. Nessa época também conheci a Susana Dias e o Paulo Teles, professores da UNICAMP, com quem cursei, como aluno especial, uma disciplina sobre arte e natureza. Nesse curso eles exploravam um jeito de existir diferente, era sobre viver junto com árvores, com rios, com corpos celestes. Como resultado da disciplina desenvolvi um poema nascido de uma escrita automática, um exercício de escrever até o lápis acabar. Depois fui fazer uma síntese do que ali podia virar outra coisa, e cheguei no poema que vocaliza esse corpo de água. “Corpo-porta tudo” nasce depois da leitura de *Coi-re*, das infâncias selvagens, e me fazia pensar num modo de extrapolar a *Apostila de ciênciass*”: não me bastava mais embaralhar apenas dois humanos, mas pensar essas existências híbridas, da simbiose de outras formas de vida, influenciadas por essas crianças selvagens da literatura e por aqueles corpos da cabeça flor, de dez anos antes.



Figura 8: *Cabeça-flor* (2014-2016)

Fonte: Cortesia de artista.



Figura 9: *Quartinhos* — Voz-rio (2020)
Fonte: Cortesia de artista.



Figura 10: *Corpo-porta-tudo: simbiose* (2022).
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: E qual a dimensão do desenho nisso tudo? Estamos aqui pensando e vendo os trabalhos mais variados, as coisas mais diferentes, mas todas carregam uma coisa do traço, dessa força geracional que é o desenho enquanto extensão da mão, o método do etnógrafo poderíamos brincar.

[B]: Acredito que o desenho, de saída, surgiu como uma técnica matriz, esse lugar para onde você pode correr. Ele certamente costura minha produção. Mesmo quando os trabalhos são mais instalativos, há um pensamento de desenhar nesse espaço: é uma forma específica de jogar o giz no chão para produzir um desenho, por exemplo. Para retornar a casa onde eu brincava de dar aulas, havia a sala de aula inventada, mas também o portão da frente e era lá onde eu vendia gelinhos e os desenhos que fazia. Não que vendesse, mas lembro da placa na grade. O desenho vem me acompanhando desde sempre. Passou pelo ensino médio no fundo da sala, de modo escondido, rabiscando roupas e sapatos em croquis de moda. E está no meu trabalho caminhando junto. Em algum momento mais recente eu percebi que eu precisaria de certa aleatoriedade em relação ao desenho, na forma como ele se cria. Pra mim, é a coisa do caça níquel, de puxar a alavanca e não saber o que vai sair dali. E isto é algo no qual a escola certamente me influenciava: a sala de aula, apesar de sua formalidade, é composta por trinta adolescentes, então em algum momento alguém vai “puxar a alavanca”, algo que vai reiniciar esse espaço. Eu fui entendendo que eu precisava encontrar métodos que produzissem aleatoriedade no fazer. Recentemente lendo *Maneiras de ser: Animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária*, do James Bridle, vi que ele cita o John Cage para pensar o método criativo, é dar um passo à frente de si para criar algo que não necessariamente estava à vista. Atualmente as residências artísticas assumiram para mim esse lugar do “caça níquel”. Eu comecei a fazer as residências em 2020, ali eu fui entender que havia alguma coisa fresca, que dava para assumir essa dimensão mais experimental da coisa. A última que eu fiz, em Itaparica, eu estava em uma ilha e fiquei trabalhando junto da maré: a onda trazia coisas, cada dia pela manhã haviam novas coisas, eu fui trabalhando com essas coisas...

[H]: É um desenho um tanto expandido, meio incontrolável, não? Como colaborar com a maré? Tomar isso como método é, creio eu, libertador mas um tanto ansioso, porque coloca a questão de como operar o inoperável. É bonito isso.

[B]: Em Itaparica, por exemplo, consegui fotos dos desenhos que a água fez sobre a areia, num ponto específico de tempo de luz e umidade e em outro determinado dia vi uma semente longa que parecia um dedo, e ela estava vindo com a força da correnteza e desenhava uma linha tortuosa na areia sob a água. Um outro caso: certa vez fiz uma residência em uma fábrica de materiais de desenho em Portugal. Inicialmente, minha intenção era utilizar os materiais dali para o desenho de observação, para serem vistos e servirem de materiais a riscar a superfície. Mas havia um desejo de fazer algo para além disso... A surpresa, assim como no caso da maré na Bahia, foi quando descobri que toda a fábrica, todo o chão dela, era um grande giz. A poeira acumulada nos anos de produção da fábrica gerou algo inaudito. Ali eu fui deixando pedaços de papel espalhados pelo chão, e pedi que os funcionários esquecessem que aquilo estava ali, não queria que fosse algo proposital... Esse *Chão de fábrica*, título desse trabalho, acabou virando um conjunto de gravuras/frottages. Fui retirando os papéis em tempos diferentes, e isso deixou resultados distintos, às vezes mais escuros, às vezes mais claros, usando das texturas do piso e dos calçados e também dos resíduos de cor e outros materiais para a confecção dos lápis que foram usados próximos dos papéis naquele período.



Figura 11: Flor de dendê : Foto-performance realizada durante residência em Itaparica
Fonte: Cortesia de artista.

[H]: O desenho acidental como método, uma forma outra de etnografar os sujeitos da fábrica mas também a passagem do tempo, as condições ambientais. Gosto disso.

[B]: Exatamente, o desenho enquanto acidente.

[H]: Há um fazer no seu trabalho que é este da arte-etnografia. “Diário 366”, por exemplo, é uma etnografia de longa duração e de escala nacional.

[B]: No ano bissexto de 2016, eu me propus a construir um diário, registrando a data corrente por meio de desenhos, aquarelas, fotografias, colagens, costuras ou intervenções que experimentassem com o formato e o papel. Esse exercício pessoal depois foi transformado em postais e enviados para aqueles que demonstraram interesse em participar do projeto. A pessoa escolhia uma data, recebia o postal com minha criação sobre aquele dia e me devolvia com a sua. Como forma de controle, havia uma aquarela grande, que funcionava como um calendário no qual fui catalogando as chegadas. Inicialmente pensei que em um ano ou dois eu resolveria o trabalho, mas a coisa foi levando o tempo dela. A ideia de fazer um livro surgiu depois de um tempo pela possibilidade de se criar uma devolução ao formato do diário, algo que permitisse a relação entre a minha página e o objeto que me foi confiado acerca daquela data, lado a lado. Era meu modo de constelar os objetos, as coisas que me foram confiadas. Diário 366 é interessante também por se tratar de uma coleção sobre a qual eu não tenho nenhuma autonomia, eu não escolhi colecionar aquelas coisas. O fim do trabalho aconteceu por volta de 2020 com a aprovação do livro pela Lei Aldir Blanc. Foi até interessante porque fechamos aí um ciclo de bissextos, 2016 e 2020. Em 2021 o Diário foi para o mundo. Na exposição, outro elemento ‘etnográfico’ surgiu: as pessoas do público queriam falar sobre os dias delas... Nasceu daí *Quantas histórias cabem em um ano*”, onde os visitantes traziam seus postais para integrar a exposição. Na

montagem em Santo André fizemos também uma espécie de performance chamada de *Leitura das cartas*”, era um modo de permitir que a coleção pudesse ser ativada... Cada vez que montamos esse trabalho ele vai se atualizando. As leituras das cartas trouxeram outra perspectiva para mim, porque no final, com os seus objetos, as pessoas escolheram o que queriam que eu soubesse. Mas daí, na leitura, outras camadas foram desocultadas: um objeto pequeno e delicado que eu poderia imaginar estar relacionado a uma viagem ou algo do tipo, na realidade retratava a morte de um amigo, e assim por diante.



Figura 12: *Montagem de Diário 366*

Créditos: Ana Helena Lima. Fonte: Cortesia de artista.

4. Notas de saída: um breve apontamento autoetnográfico

O modo como acende teu cigarro, e que tua mão arranja e atrapalha o cacho solitário em minha frente;

O modo como tua língua proclama – Tapiès, o catalão máximo – e depois percorre minha orelha, (feita) teu oratório;

O modo como caminhamos pelas ruelas do Raval, 3 A.M.: a hora do diabo sempre foi nosso momento favorito do dia.

Henrique Grimaldi, Barcelona (excerto de poema não publicado).

Foi com este poema (uma das entradas de um inventário afetivo que alimento já há uma década), transcrito no verso de um postal, que respondi a remessa enviada por BRUNØVAES através de seu projeto *Diário 3666*. A data selecionada? O dia dos meus anos. Lembro-me bem da carta que recebi. Materialmente, não havia nada nela que indicasse o seu conteúdo sensível. Um objeto singelo, quase clínico, como muitos outros colocados em circulação pela arte postal, a carta era, contudo, algo mais: a demanda por um devolutiva acionava o receptor ao menos de duas formas. Primeiro há certamente um jogo ao nível da resignificação, uma vez que confrontado com o seu conteúdo – uma memória pessoal de BRUNØVAES sobre aquela data – a ausência de elementos para sua reconhecimento efetiva, me exigia a invenção de um mundo próprio: vejo BRUNØVAES e seus primos, primos estes criados como criaturas quiméricas ao um bel prazer, combinando partes e trejeitos de tantas pessoas que atravessaram a minha vida. Segundo, existe, ademais, um exercício de elaboração, sendo a data escolhida por mim carregada de um significado muito particular que eu deveria (ou não) informar ao meu futuro receptor. Decidi responder de forma menos discursiva ou explicativa, abordando a coisa, tal qual e minhe interlocutore, de maneira mais poética. Confiando a elu uma de minhas memórias mais queridas, torcida e transmutada ao nível da linguagem para caber em um poema, o pequeno excerto escrito anos antes durante a uma viagem a Barcelona havia me ajudado a simbolizar e transformar um trauma sofrido. Tempos depois, vendo o resultado do projeto e os mais diversos modos como as pessoas interpretavam e respondiam le artista, finalmente compreendi não somente a grandiosidade da tarefa mas também o seu potencial: em *Diário 366*, BRUNØVAES não apenas fazia arte, mas uma arte-etnografia, no sentido cheio do termo, que expandia de uma só vez os campos poéticos da criação e os métodos analíticos de cartografia do “Outro”, afinal, como certa feita escreveu o ocultista, Aleister Crowley, “cada carta é, em determinado sentido, um ser vivo, e suas relações com as vizinhas são o que poder-se-ia chamar de diplomáticas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre. (2013). Capital Simbólico e Classes Sociais. *Novos Estudos*, 96(1), 105- 115.
- Chori, Doris; Phillips, Glenn & Rigolo, Pietro (eds.). (2018). *Harald Szeemann: Selected Writings*. Getty Institute.
- France, Claudine de. (1998). *Cinema e antropologia*. Editora da Unicamp.
- Geertz, Clifford. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic books.
- Geertz, Clifford. (1974). ‘From the native’s point of view’: on the nature of anthropological understanding. *Bulletin of the American Academy of Arts And Sciences*, 28(1), 26-45.
- Hijiki, Rose Satiko. (2012). Filme etnográfico e site interativo. Antropologia compartilhada em Cidade Tiradentes. In: *Anais do Congresso Internacional de Americanistas*. Viena: Universität Wien.9.
- Ingold, Tim. (2011). Four objections to the concept of soundscape. In: University of Cincinnati (Org.). *Being alive, essays on movement, knowledge and description*, 135-139.
- MacDougall, David. (2019). *The looking machine. Essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*. Manchester University Press.

- Magnani, José Guilherme Cantor. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 129-156.
- Malinowski, Bronislaw. (2014). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Routledge.
- Olson, Gary. (1991). The Social Scientist as Author: Clifford Geertz on Ethnography and Social Construction. *Journal of Advanced Composition*, 11(2), 245-268.
- Pink, Sarah. (2001). *Doing visual ethnography*. Sage.
- Pink, Sarah. (2005). *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Routledge.
- Schneider, Arnd. (2017). *Alternative art and anthropology: global encounters*. Bloomsbury Academic.
- Thornton, Sarah. (2009). *Seven days in the Art World*. W.W Norton & Company.

Henrique Grimaldi Figueredo.

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas com estágio doutoral pela École des Hautes Études em Sciences Sociales. Membro profissional do International Council of Museums (ICOM), do International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles (COSTUME), da European Sociological Association (ESA-Arts) e da Rede Todas as Artes | Todos os Nomes. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

Bru Novaes.

Artista e educadora. Tem licenciatura em Arte pela Faculdade Belas Artes de São Paulo, especialização em Artes Visuais pela UNESP e é discente no Mestrado em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Apresentou exposições individuais em programas públicos como os do Paço das Artes (2019) e do Centro Cultural São Paulo (2020). Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: bruno@brunonovaes.com ORCID: 0009-0004-3867-8690.

Receção: 13-07-2024

Aprovação: 30-09-2024

Citação:

Figueredo, Henrique Grimaldi & Novaes, Bru (2024). O mundo como ateliê, o desenho enquanto método: a arte-etnografia de BRUNØVAES. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 126-143 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2p1>

O DIREITO À CIDADE DO PORTO, UM DUALISMO INTEMPORAL. UM EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO SOBRE A SITUAÇÃO DOS SEM-ABRIGO NA CIDADE DO PORTO¹⁾

THE RIGHT TO THE CITY OF PORTO, A TIMELESS DUALISM. AN ETHNOGRAPHIC EXERCISE ON THE SITUATION OF THE HOMELESS IN THE CITY OF PORTO

LE DROIT À LA VILLE DE PORTO, UN DUALISME INTEMPOREL. UN EXERCICE ETHNOGRAPHIQUE SUR LA SITUATION DES SANS-ABRI DANS LA VILLE DE PORTO

EL DERECHO A LA CIUDAD DE OPORTO, UN DUALISMO INTEMPORAL. UN EJERCICIO ETNOGRAFICO SOBRE LA SITUACION DE LOS SIN TECHO EN LA CIUDAD DE OPORTO

André Granja

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

RESUMO: A realidade do sem-abrigo nas ruas do Porto é cada vez mais grave. Atualmente encontramos-nos numa crise habitacional com o aumento da especulação imobiliária e inflação. O aumento do número de pessoas a viver na rua aumentou, não só por causa da pandemia Covid-19 que surgiu sem precedentes, mas com o agravamento destes dois fenómenos mencionados. Com recurso a um exercício etnográfico verificaram-se vários episódios do dia-a-dia deste fenómeno que o senso comum não reflete. Por outras palavras, abordam-se o sentido de comunidade, as inseguranças entre indivíduos, os sonhos, as revoltas, o racismo, o desespero, etc. Os relatos recolhidos e analisados permitiram constatar que a ação camarária portuense não está a ser eficiente no combate à pobreza e à resolução da situação de sem-abrigo no Porto.

Palavras-chave: sem-abrigos, desigualdades, desvio, associações solidárias, poder local.

ABSTRACT: The reality of homelessness on the streets of Porto is becoming increasingly severe. We are currently facing a housing crisis due to the rise in real estate speculation and inflation. The number of people living on the streets has increased, not only because of the unprecedented Covid-19 pandemic but also due to the worsening of these two phenomenon's. Through an ethnographic exercise, various everyday episodes of this phenomenon were observed, aspects that common sense often overlooks. In other words, it addresses the

¹⁾ Desenvolvido inicialmente na Unidade Curricular de Etnografia Urbana e Desenvolvimento Comunitário do Mestrado em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

sense of community, insecurities among individuals, dreams, revolts, racism, despair, etc. The collected and analyzed reports revealed that Porto's municipal action has not been effective in combating poverty and resolving the homelessness situation in the city.

Keywords: homeless, inequality, outsider, solidary Associations, local government.

RÉSUMÉ: La réalité des sans-abri dans les rues de Porto devient de plus en plus grave. Actuellement, nous sommes confrontés à une crise du logement en raison de l'augmentation de la spéculation immobilière et de l'inflation. Le nombre de personnes vivant dans la rue a augmenté, non seulement à cause de la pandémie de Covid-19 qui a surgi de manière imprévisible, mais aussi en raison de l'aggravation des deux phénomènes mentionnés. À travers un exercice ethnographique, divers épisodes du quotidien de ce phénomène ont été observés, des aspects souvent ignorés par le sens commun. En d'autres termes, il s'agit du sens de la communauté, des insécurités entre les individus, des rêves, des révoltes, du racisme, du désespoir, etc. Les récits recueillis et analysés ont permis de constater que l'action municipale de Porto n'est pas efficace dans la lutte contre la pauvreté et la résolution de la situation des sans-abri à Porto.

Mots-clés: sans-abri, inégalité, exclu, associations solidaires, administration locale.

RESUMEN: La realidad de las personas sin hogar en las calles de Oporto es cada vez más grave. Actualmente, nos encontramos en una crisis habitacional debido al aumento de la especulación inmobiliaria y la inflación. El número de personas que viven en la calle ha aumentado, no solo por la pandemia de la Covid-19 que surgió de manera imprevista, sino también por el agravamiento de estos dos fenómenos mencionados. A través de un ejercicio etnográfico, se observaron varios episodios cotidianos de este fenómeno que el sentido común no suele reflejar. En otras palabras, se aborda el sentido de comunidad, las inseguridades entre los individuos, los sueños, las revueltas, el racismo, la desesperación, etc. Los relatos recogidos y analizados permitieron constatar que la acción municipal de Oporto no está siendo eficiente en la lucha contra la pobreza ni en la resolución de la situación de las personas sin hogar en la ciudad.

Palabras Clave: personas sin hogar, desigualdad, forastero, asociaciones solidarias, administración local.

Introdução

A condição de sem-abrigo é, em si mesma, uma situação de risco. Adicionalmente, a carga simbólica e representativa que a sociedade civil reproduz acaba por fragmentar ainda mais o indivíduo que vive nesta incerteza. Segundo a INIPSSA²⁾ (2023) foram identificados cerca de 10 773 sem-abrigo em Portugal no fim do ano de 2022. A tendência é que este número tenha aumentado até ao dia de hoje. Esta investigação tem como objetivo chamar à atenção para a situação atual dos indivíduos que vivem as suas vidas diariamente nas ruas do Porto, dependendo da solidariedade de outrem. Posto isto, esta investigação está dividida por partes. Partes estas que estão organizadas essencialmente em cinco momentos: valor científico da pesquisa; enquadramento teórico; metodologia; análise do terreno e considerações finais. O estudo da situação de sem-abrigo não é um tema novo. Contudo, este fenómeno, além de persistente é dinâmico. Por outras palavras, os contextos que levam a uma situação frágil como a de viver na rua são diversos. Aliás, como afirma Fernandes (2010: 28):

²⁾ Estratégia Nacional para a Integração de Pessoas em Situação Sem Abrigo.

Se quisermos intervir de um modo sereno e pensado: precisamos, por um lado, de conhecer melhor os indivíduos envolvidos, as suas trajetórias de dessocialização, as características do seu atual quadro de vida; precisamos, por outro lado, de nos conhecer melhor a nós próprios.

Visualizar apenas aquilo que é o fim do processo de “dessocialização” que Luís Fernandes (2010) aborda, isto é, passar à frente do momento em que ocorreu o desequilíbrio social do indivíduo (perda do emprego, separação da família, entre outros motivos) e apenas assistir à sua condição atual de sem-abrigo, é ignorar todo um contexto crucial para se perceber(em) a(s) realidade(s) destes indivíduos. É, por isso, importante olhar para este fenómeno com uma perspetiva etapista e não fatalista. Assim sendo, procurou-se perceber a realidade dos sem-abrigos que frequentam a Rua Júlio Dinis no Porto, rua essa onde existe um local específico (em frente ao banco Santander) de prestação de apoio por parte de diferentes associações e grupos solidários.

2. Um percurso concetual e paradigmático

Para complementar este exercício de investigação recorreu-se a uma revisão da literatura acerca do fenómeno do “Hobo”³⁾. Em primeiro lugar é necessário olhar para a condição em si. Será ela uma escolha? Ou o resultado dela? Fernandes *et al.* (2023) realizou um estudo exploratório nos Açores cujo conteúdo é de relevância para este trabalho. Os autores categorizam as explicações da situação de sem-abrigo em dois grupos: as individuais e as estruturais. As primeiras (as individuais), segundo eles, resultariam “de problemas pessoais como doença mental e comportamentos aditivos” (Fernandes *et al.*, 2023: 88). Contudo, ao longo do tempo este tipo de argumentação ficou cada vez mais difícil de suportar devido ao aumento do fenómeno. Daí surgiu a segunda categoria — as explicações estruturais, nomeadamente, fatores relacionados com estruturas sociais e económicas (pobreza ligada com as condições de trabalho: desemprego, por exemplo (Fernandes *et al.*, 2023).

Tendo em conta o aumento exponencial do custo de vida atualmente (essencialmente provocado pelas elevadas taxas de inflação e especulação imobiliária), as questões estruturais são as que mais sentido fazem para explicar o aumento do número de sem-abrigos nas ruas do Porto. Aliás, segundo alguns dados que constam nos Albergues do Porto (2020), 8.209 pessoas viviam em situação de sem-abrigo em 2020; onde 1.213 delas viviam na Área Metropolitana do porto (AMP), sendo 49% destas no concelho do Porto. Recorda-se que estes são dados pré-pandémicos e pré-crise imobiliária (no seu ponto mais crítico). Logo, a tendência é para aumentar substancialmente os números de sem-abrigos no Porto. Ainda aqui, a documentação existente no site oficial da Câmara Municipal do Porto, embora datada a 2018, complementa esta tendência. Segundo Porto. (2018: 661), “entre dezembro de 2011 e dezembro de 2018, ocorreu um aumento muito significativo, na ordem quase 1300%, no número de beneficiárias/os de processos familiares ativos, com problemática sem-abrigo acompanhados pela Equipa de Sem-Abrigo do Porto”. Contudo estes dados podem não ser suficientes caso se perspetive a ausência de indivíduos que não foram ainda identificados por estes serviços.

³⁾ Sem-abrigo.

Um outro contributo para esta investigação é de Anderson (1975). Aqui realça-se a apropriação do espaço pelos sem-abrigos na cidade de Chicago. A *Hobohemia* (Anderson, 1975) é a nomenclatura atribuída para definir o território e a cultura do *hobo*. No caso de Chicago, esta cidade divide-se em quatro partes: Este; Oeste; Norte e Sul. Cada uma destas partes tem os seus códigos sociais. A *West Madison Street* (Oeste), por exemplo, é a rua dos “escravos de mercado”, isto é, as agências de recrutamento de mão-de-obra estão concentradas aqui. Os sem-abrigos que “habitam” nesta rua são aqueles que procuram trabalho (Anderson, 1975)⁴). Por outro lado, a *South State Street* (Sul), é a zona de “entretenimento” — o desvio fora do próprio contexto de desvio (Anderson, 1975)⁵). A forma como o espaço é apropriado pelos sem-abrigos é importante para determinar que tipo de práticas e códigos têm; sendo que o panorama português não é exceção.

Um outro contributo para esta investigação é o de Carmo (2001). O autor explora o papel do desenvolvimento comunitário (DC) como uma ferramenta para enfrentar problemas sociais contemporâneos. Começa, assim, diferenciando o desenvolvimento comunitário da intervenção social, destacando que o DC visa mobilizar recursos humanos e promover a participação democrática na resolução de necessidades locais (Carmo, 2001: 2-7). O DC tem suas raízes no período entre as duas Guerras Mundiais, com influências da administração colonial britânica e da organização comunitária nos EUA. O artigo identifica os princípios fundamentais do DC, como a necessidade de partir das necessidades reais da população, a participação ativa, a cooperação entre setores públicos e privados, e a autossustentação dos projetos (Carmo, 2001: 6). Hermano Carmo também discute três modelos principais de intervenção comunitária: o modelo de desenvolvimento local (microsocial), o de planeamento social (meso e macrossocial) e o de ação social (focado em mudanças no poder político) (Carmo, 2001: 7). O autor analisa também as tendências atuais da investigação, ensino e a prática do DC (com destaque para temas como saúde comunitária, exclusão social, educação e democracia). O artigo conclui que o DC permanece uma estratégia relevante, capaz de promover transformações sociais sustentáveis através da educação e da participação ativa das comunidades.

O trabalho de Quintas (2010) é, também, relevante para o tema a ser tratado. A autora analisa o fenómeno dos sem-abrigos na cidade do Porto. O estudo visa entender as perceções tanto dos indivíduos sem-abrigos quanto dos técnicos das instituições que oferecem apoio a essa população, com foco nas suas experiências de vida e satisfação com os serviços disponíveis. Aliás “os dados obtidos permitirão contrapor as perceções de ambas as faces de uma mesma realidade, percebendo até que ponto é convergente a forma como técnicos e pessoas sem-abrigo apreendem esta forma de «ser» ou «estar» sem-abrigo” — diz-nos Quintas (2010: 2). A pesquisa inclui uma análise teórica e empírica. Na parte teórica, aborda-se a pluridimensionalidade da condição de sem-abrigo, destacando as causas e consequências deste fenómeno (Quintas, 2010: 2). O estudo empírico, por sua vez, envolve entrevistas semiestruturadas com 85 sem-abrigos e 12 técnicos de instituições de apoio (Quintas, 2010: 2). Os resultados mostram diferentes trajetórias de vida, destacando a

4) “West Madison Street is the “slave market.” It is the slave market because here most of the employment agencies are located. Here men in search of work bargain for jobs [...]” (Anderson, 1975: 4-5).

5) “State Street south of the Loop is the burlesque show. It is here that the hobo, seeking, entertainment, is cheered and gladdened by the ‘bathing beauties’ and the oriental dancers” (Anderson, 1975: 7).

distinção entre “estar” e “ser” sem-abrigo, com várias pessoas apresentando níveis variados de satisfação em relação aos serviços recebidos. Entre os achados, destaca-se a maioria dos sem-abrigos entrevistado mostraram-se satisfeitos com a ajuda oferecida, embora tenha havido críticas sobre a falta de articulação entre os serviços, as dificuldades de reintegração social, familiar e profissional, além das lacunas no tratamento da saúde mental (Quintas, 2010: 55 – 57). A pesquisa aponta ainda a coexistência de duas abordagens nas instituições: assistencialismo e reintegração psicossocial.

3. Metodologia

Antes de ser iniciado qualquer tipo de ação no terreno é crucial, primeiro, definir o plano de ação e a sua metodologia. Só desta forma será possível traçar progressos (e/ou retrocessos) da pesquisa. Sendo assim, começemos com a questão de partida: Na perspectiva do indivíduo em situação de sem-abrigo, o município é um mecanismo de ajuda ou um mecanismo de entrave? Um dos motores de intervenção mais importantes no poder local português é a Autarquia, mais especificamente, a Câmara Municipal. Não só detém responsabilidade de receber o financiamento (o orçamento municipal anual, excetuando a receita gerada pelo próprio município) proveniente do Estado Central (Governo Português), como a de gerir da melhor forma possível. Independentemente de ideologias políticas, no fundo, o poder local, como qualquer outra instituição governativa, é-lhe exigido a criação de melhores condições de vida para seus munícipes. Ora, aqui impõe-se, precisamente, essa cláusula — a criação dessas condições. No fundo, estará o município português na linha da frente na criação de respostas aos seus munícipes, mais especificamente os que vivem nas ruas? Esta é a linha de pensamento que está em plano de fundo da questão de partida. É importante aqui recordar Carmo (2001) relativamente aos três modelos de intervenção comunitária. Comparando esta investigação à ótica do autor supracitado, aquilo que está a ser tratado coincide com o modelo de “Desenvolvimento Local” (Carmo, 2001: 7), isto porque a intervenção está focada numa área específica da cidade do Porto. Além disso, também é plausível assumir que pode integrar o suposto modelo de “Ação Social” (Carmo, 2001: 7) tendo em conta que existe a variável Poder Local e de vários indivíduos ligados a associações solidárias.

Tendo sido apresentada e explicada a pergunta de partida formada para esta investigação, parte-se agora para a metodologia propriamente dita — o exercício etnográfico. Recordando a questão do “exercício etnográfico” e não uma investigação etnográfica propriamente dita. Segundo Blackshaw (2010)^{6.}, a etnografia é uma forma específica de recolha de informação de um certo contexto e/ou grupo. Além disso, é um método de investigação de uma cultura sobre outra cultura. Por outras palavras, o investigador insere-se numa cultura que lhe é alheia e, nela, participa enquanto recolhe informações acerca de “tudo” aquilo que acontece durante a sua presença no terreno. A única diferença desta para com uma investigação etnográfica é a questão temporal. Enquanto o critério temporal mínimo^{7.} de uma etnografia são seis meses, nesta investigação o tempo é mais reduzido (cerca de três/quatro meses). Não obstante, serão usadas duas das técnicas mais recorrentes desta metodologia: o diário de campo e a observação participante. Relativamente à primeira técnica referida, cito Beaud

^{6.} “a specific study [...] of a particular group of people share. [...] can be defined as one culture studying another culture. This usually refers to a researcher who participates in a community over some length of time” (Blackshaw, 2010: 68).

^{7.} Aceite, regra geral, como suficiente para a riqueza e validade dos dados.

e Weber (2021) relativamente à forma como a vêem (a técnica) — uma “arma do etnógrafo”. Ainda aqui, “o diário de campo é a principal ferramenta do etnógrafo [...]. É um diário de bordo no qual, dia após dia, anotam-se em estilo telegráfico os eventos da pesquisa e o progresso de busca [...]” (Beaud & Weber, 2021: 65). Ligada a esta técnica está a observação participante. Tal como o nome indica, o investigador está envolvido no terreno e interage com o contexto a que se apresenta. Aqui espera-se que o etnógrafo, muito mais que observar, que sinta, que cheire, que ouça e até que toque (Blackshaw, 2010)⁸⁾. No fundo, que utilize todos os sentidos a seu favor. Posto isto, aplicando a informação supracitada ao objeto de análise, formalizou-se o seguinte planeamento:

Local:	Rua Júlio Dinis (em frente ao banco Santander), Porto, durante o período de jantar (± 20:00h às 22:00h).
Atividade (observação participante):	Contacto de proximidade com as associações/grupos que fornecem alimentação e outros recursos de primeira necessidade; participando também em algumas dessas ações.
Informador Privilegiado:	Alguém ligado a alguma associação/grupo que presta apoio aos sem-abrigos na zona da Boavista OU um sem-abrigo que frequenta este local e que recebe este apoio.
Objetivos:	Perceber que tipo de ajudas camarárias existem atualmente no terreno; saber se estas ajudas chegam aos indivíduos que frequentam este local para se alimentarem, entre outras necessidades; analisar a rotina diária deste local e que impacto tem no dia-a-dia dos indivíduos que procuram esta ajuda.
Possíveis desafios:	Resistência por parte das respetivas associações/grupos em relação à presença do investigador, tendo em conta o contexto vulnerável do objeto de estudo; resistência por parte dos respetivos indivíduos que frequentam este espaço à procura de satisfazerem as suas necessidades básicas (alimentação, vestuário, etc.)
Possíveis contributos:	Maior perceção do impacto que as políticas públicas de ação social da Câmara do Porto têm sobre quem se encontra em situação de sem-abrigo; um olhar sociológico atualizado sobre a situação atual dos sem-abrigos das ruas do Porto; um olhar sociológico acerca de alternativas à ação camarária, nomeadamente, do impacto da ação de associações/grupos solidários nos indivíduos em situação de sem-abrigo.

Tabela 1: Plano de Ação
Fonte: O Autor.

⁸⁾ “watching things that happen, listening to what is said, smelling, touching and tasting, [...] while linking all of this with what he or she knows already and has imagined as a consequence” (Blackshaw, 2010: 68).

O local selecionado, tal como indica na Tabela 1, foi a Rua Júlio Dinis; especificamente em frente ao Banco Santander. Esta rua, constituída por vários negócios de variados setores, liga a Rotunda da Boavista ao famoso Palácio de Cristal (uma distância sensivelmente 1.1km). Este local específico (em frente ao Banco Santander perto da Rotunda da Boavista) suscitou interesse a partir do momento em que, durante movimentos pendulares diários entre a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e a zona de residência sempre à mesma hora (\pm 19:30h – 20:00h), se verificou, um conjunto de indivíduos em fila para receberem sacos plásticos com diversos produtos. Visualmente era perceptível o aumento das filas para estes apoios ao longo do tempo. Começaram a surgir todo um conjunto de questões relativas à origem desta prática nesta rua, as respetivas interações sociais, entre outros aspetos de cariz sociológico. Assim, o interesse em saber mais sobre este fenómeno motivou o início desta investigação.

Realizado o enquadramento teórico e a apresentação das linhas orientadoras para o terreno, passemos para o exercício no campo. Ocorreram três contactos no campo: o primeiro foi feito através de uma associação solidária; o segundo com dois sem-abrigos e o terceiro através da participação de uma entrega de materiais de primeira necessidade. Cada exercício levantou desafios, nomeadamente, aqueles que constam na Tabela 1. Contudo, ao longo do exercício no campo, foram contornados.

Primeiramente, o primeiro contacto^{9.)} com o terreno decorreu na noite de 24 de abril de 2024 (quarta-feira) entre as 21:30 e as 22:30 horas no local estabelecido no plano de ação (ver Tabela 1). Iniciei^{10.)} a conversa com uma saudação e uma questão num tom de curiosidade sobre a atividade que os indivíduos estavam a executar (nomeadamente sobre a entrega de produtos de primeira necessidade). Esta abordagem foi recebida por parte dos indivíduos (que me responderam com orgulho sobre o que estavam a fazer) e, através desta introdução, permitiu a realização do procedimento formal da investigação em curso, ou seja, a identificação do investigador, do exercício etnográfico e a forma como iria ser e respetivos objetivos.

Naquela noite apenas se encontrava um grupo composto por 5 elementos cujo nome de Grupo Solidário^{11.)}. Neste caso cita-se “grupo” e não associação, pois, durante a interação, confirmou-se que se trata de uma organização informal que está no local recorrentemente (última quarta-feira de cada mês) e não tem nenhum vínculo associativo formal.

Abordei o grupo (constituído inicialmente por dois elementos). Através dos coletes consegui perceber que se tratava aparentemente de uma associação — Grupo Solidário. Contudo, quando comecei a falar com estes dois indivíduos (um do sexo masculino e outro do sexo feminino; ambos aparentando estar na faixa etária dos 35-40 anos) esclareceram-me que não se tratava de uma associação, mas sim um grupo de pessoas. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 21:30)

^{9.)} Ressalva-se que, a priori, apenas se realizou uma visita exploratória ao local sem qualquer tipo de interação com o objeto de estudo.

^{10.)} Observação do autor: O maior desafio que se verificou neste primeiro contacto foi, precisamente, iniciar uma conversa que não suscitasse uma rejeição clara ao objetivo proposto. Aborda-se aqui um tema bastante exigente do ponto de vista ético. Todo o cuidado é pouco, nomeadamente na escolha das palavras e ações no momento da interação.

^{11.)} Nome fictício

Durante os primeiros momentos da minha presença, observei uma entrega de produtos alimentares a indivíduos que não excediam os 35 anos de idade^{12.}). Esta situação permitiu a reflexão sobre o que havia sido abordado no enquadramento teórico, nomeadamente dos dados dos Albergues do Porto (2020) — cerca de 47% dos sem-abrigos encontram-se entre os 45 e os 64 anos de idade. Ora, durante todo o período em que estive presente no terreno, não verifiquei a existência de indivíduos dentro deste grupo etário.

Estavam a entregar sacos de plástico com produtos alimentares a dois indivíduos que aparentavam estar no grupo etária de 25-35 anos de idade. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 21:30)

Precisamente por ser apenas o primeiro contacto neste local, não existe fundamento sólido para apresentar uma nova tendência de grupos etários em situação de sem-abrigo. Contudo, pode ser um indício e, também, poderá ser levantada aqui uma outra hipótese que é: a frequência deste espaço por parte de indivíduos em situação de sem-abrigo é, predominantemente, realizada por grupos etários mais jovens.

Enquanto estava em terreno, percebi que os indivíduos que se aproximavam deste grupo solidário não excediam os 40 anos de idade. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 22:30)

Durante a conversa inicial que teve parte no momento em que realizavam as entregas de alimentos e cobertores, era claro que, os indivíduos com quem estava a contactar, não eram os coordenadores do grupo. Isto porque estavam sempre a mencionar uma figura que estaria disposta a “colaborar” com a minha investigação e no exercício etnográfico — a Joana^{13.})

Percebi, ao longo deste diálogo que não eram os “coordenadores”, aliás, os indivíduos mencionavam sempre uma figura — Joana. Ao que parecia, esta pessoa era a fundadora desta iniciativa e, segundo eles, era a melhor pessoa com quem falar. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 21:40)

Tive oportunidade de conhecer a fundadora do Grupo Solidário, pois encontrava-se no local também. Através deste contacto foi possível perceber como é que funcionava este grupo de indivíduos, o que faziam na íntegra e como faziam. Além disso, num tom quase de entrevista, questionei sobre a atuação camarária nesta zona e se o grupo em questão alguma vez verificou, durante as suas ações, alguma mudança no problema. Além de me responder que a ação camarária era escassa, ou quase nenhuma, mencionou que tinham uma ação inversa, ou seja, prejudicava ainda mais o contexto. Continuei ainda neste tópico a fim de encontrar algum exemplo concreto desta “inação” e foi possível reunir alguns. O mais interessante citar é o exemplo da ação da polícia municipal de impedir a realização de uma entrega de comida no local em que estive no terreno. Ao que me foi dito por parte da fundadora do grupo, esta operação não tinha uma razão convincente. Por especulação, os indivíduos deste grupo assumem que esta (operação) foi para retirar os sem-abrigos deste local por existir um hotel e isso poderia afetar o negócio.

^{12.}) O facto de viver na rua pode comprometer a idade real do indivíduo.

^{13.}) Nome fictício.

A própria polícia municipal expulsou este grupo informal de certos pontos da cidade por estarem a incomodar espaços de lazer. O último que aconteceu foi precisamente onde eu estive naquele preciso momento porque havia uma construção de um hotel. Ao que parece a polícia informou as associações que não deviam fazer esse tipo de serviços naquele sítio. Não justificaram propriamente o porquê, mas tendo em conta o terreno era perceptível perceber que havia um hotel e impedirem este tipo de atividade servia para expulsar os sem-abrigos daquela zona. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 21:50)

Adiantou ainda a relação que tinham com o próprio Presidente da Câmara Municipal do Porto, Rui Moreira, mencionando-o como “Rui” apenas. Esta forma de referenciar um indivíduo que representa uma instituição bastante conceituada a nível nacional (e internacional) é, sem dúvida, relevante. O formato informal que escolheu representa a perceção que tem sobre esta figura e a sua ação enquanto Presidente (tendo em conta as críticas que dirigiu à autarquia). Logo, além de ser clara a posição que tem sobre a ação camarária, levanta-se aqui outro problema além do atual da investigação — a ligação entre a autarquia e as próprias associações/organizações solidárias.

Outra informação também é a crítica ao próprio Presidente da Câmara Municipal do Porto atual, Rui Moreira. Joana trata-o como Rui, não como Senhor Presidente, não como Rui Moreira, mas Rui. Dava para ver que esta abordagem pejorativa era uma forma de caracterizar esta pessoa e a sua ligação aos atos camarários. (Diário de Campo, 24 de abril, Rua Júlio Dinis, 21:50)

Através deste retrato em primeira mão sobre a presença camarária neste problema, surgiu a necessidade de voltar a rever a literatura, agora numa fase a posteriori à presença no terreno. O Plano de Ação para 2023 (Porto, 2023), revela, tal como o nome indica, a estratégia de ação social camarária para o ano 2023 (único plano mais recente disponível). Entre os mais diversos fenómenos e as demais propostas de resolução/monotorização, a área específica para o fenómeno dos sem abrigos (“Pessoas em Situação de Sem-Abrigo” [Porto, 2023: 120]) é a única onde não existe nenhuma informação relevante no plano, comparativamente aos restantes problemas sociais. O que existe é a referência a uma instituição, a NPISA Porto, cujo “domínio prioritário de intervenção pessoas em situação de sem abrigo assenta diretamente no [seu] Plano de Ação” (Porto, 2023: 120). Acrescenta-se ainda que, os objetivos estratégicos para o problema dos sem-abrigos “[...] deveriam estar plasmados na sua totalidade no PDS [Plano de Desenvolvimento Social], sofrendo alguns ajustes de acordo com a coerência concetual e estrutural deste último, mantendo-se o Plano de Ação [Plano de Ação para 2023], como um instrumento autónomo” (Porto, 2023: 120). O que aqui se verifica é, à primeira vista, um afastamento de responsabilidades sobre esta matéria (algo que coincide com o relato feito pela fundadora do Grupo Solidário). Relativamente ao PDS da NPISA Porto, o que podemos verificar é que, na secção de “Pessoas Em Situação de Sem-Abrigo” (Porto, 2019), as propostas apresentadas rondam, essencialmente um trabalho de diagnóstico. Embora existam propostas como “reforçar uma intervenção promotora da integração das pessoas em situação de sem-abrigo [...] ao nível da saúde [...]” ou “reforçar uma intervenção promotora da integração das pessoas em situação de sem-abrigo [...] ao nível do acesso ao alojamento e à habitação” (Porto, 2019: 198) este plano pouco está focado nos contextos locais e a atual realidade. Aliás, o próprio Plano de Ação para 2023 (Porto, 2023, p.120) afirma que os conteúdos do PDS seguem “[...] os pressupostos e diretrizes da Estratégia Nacional para a Integração das Pessoas em Situação de Sem-Abrigo (2017-2023), ou seja, uma visão mais de teor superficial que especializada.

Numa segunda ida ao terreno, desta vez, deparei-me com um novo desafio. Não havia nenhuma associação no local, mas sim dois sem-abrigos sentados à porta de uma loja fechada. Até agora, o único obstáculo que me deparei foi a possível resistência por parte das associações (ver Tabela 1) onde foi ultrapassado. Nesta segunda ida, todavia, estava presente com um outro entrave — a possível resistência por parte de quem recebe estes donativos solidários (ver Tabela 1). A abordagem^{14.)} teria de ser diferente daquela que foi usada quando se contactou o Grupo Solidário. Tendo em conta este novo contexto, de forma a conseguir integrar-me, sabendo que nunca me viram antes, foi saudá-los e questioná-los se tinham avistado alguma associação solidária no local onde nos encontrávamos. Responderam-me^{15.)} que já tinham ido embora, contudo, não se situavam no mesmo sítio do costume (em frente ao banco Santander).

Comprova-se a existência da pressão camarária de expulsarem os sem-abrigos e estas associações desta zona, devido à presença hoteleira. Aliás, a associação *Abrigo*^{16.)} que esteve hoje cá, nem sequer estava no local “habitual” de antigamente (onde me encontro). Encontrava-se mais abaixo, ou seja, perto das traseiras do Mercado Bom Sucesso. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:40)

O mais velho^{17.)}, José^{18.)}, voluntariamente, contou-me um pouco sobre a sua vida e como terminou na rua^{19.)}. Aqui é importante relembrar o conceito de “dessocialização” de Luís Fernandes (2010) que foi abordado inicialmente, ou seja, olhar para este fenómeno num percurso etapista. No caso do José, ele nunca esteve fixo num ponto. Desde os seus 20 anos tem percorrido vários locais dentro e fora do país. Desta biografia, o que é relevante apontar é a vida laboral precária e de exploração. José sempre trabalhou fora do país (esteve em Espanha e em França). A sua via laboral baseia-se em trabalhos pesados, embora fossem bem mais pagos que em Portugal — afirma. Nunca andou no exército o que, tendo em conta a sua idade e a existência do serviço obrigatório, é possível assumir que desertou.

Tinha 20 anos quando foi para Espanha, voltou para Portugal e depois viajou para Espanha outra vez. Não me deu muitos detalhes, mas referiu que, essencialmente, a sua vida laboral foram trabalhos pesados e nunca frequentou o serviço militar (o que me dá a entender que, tendo em conta a sua idade, o facto de ter ido para Espanha possivelmente pode ter sido para fugir à Guerra). Falou também que mesmo sendo trabalho forçado era bem mais pago lá do que cá. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:45)

^{14.)} Observação do autor: Estava perante o outro lado deste fenómeno, logo, a interação deveria, não só ser bem pensada a nível ético (evitar juízos de valor, não contrapor factos ou questões a nível pessoal para não ferir susceptibilidades, etc.), como a linguagem corporal teria de ser bem apropriada (evitar movimentos bruscos ou posições que possam ser interpretadas como suspeitas e/ou ameaçadoras).

^{15.)} Observação do autor: Foi aqui o momento em que me apercebi que estavam dispostos a continuar a conversa, dado que me responderam sobre o avistamento e continuaram a dar-me informações sobre a ação solidária que aconteceu antes da minha vinda ao local. Logo, aproveitei e sentei-me ao lado deles (mais uma vez, relembra-se a importância da linguagem corporal. O facto de me sentar, foi uma maneira de criar uma ligação com estes indivíduos, ou seja, estar no mesmo plano, lado a lado).

^{16.)} Nome fictício

^{17.)} Voluntariamente informou-me que tinha 73 anos de idade e o outro encontrava-se dentro da faixa etária 45-55 anos.

^{18.)} Nome fictício

^{19.)} Há dez anos que se encontra nesta situação

Retomando para a atualidade, questionei se alguma vez teve apoio camarário. A resposta vai de encontro à da associação que tive oportunidade de interagir — não teve. O mais velho, também o mais antigo em “experiência de rua”, acrescenta esta posição com uma distinção social — “eles” e “eu/nós”. Por outras palavras, há uma clara consciência de classe. O “nós” que sofre de estigmatização, exclusão social e altos níveis de precarização e “eles” — os colarinhos brancos que concentram riqueza e não têm interesse nenhum em ajudar a resolver o problema dessa classe. Aqui é importante lembrar os contributos de Quintas (2010: 55 – 57) relativamente à questão da articulação entre os serviços e a dificuldade na reintegração social. José enfatiza a dificuldade de existir um contacto com a autarquia e com as autoridades locais.

O mais velho, que era o mais experiente nesta vida (vive há 10 anos na rua por esta zona) disse-me que não havia apoio nenhum camarário, não havia qualquer tipo de ajuda, nem atenção sequer. Começou a dizer que eles [os funcionários camarários] só queriam era o dinheiro deles ao fim do mês...etc...etc. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:50)

Um outro aspeto relevante na perspetiva de quem vive na rua é a insegurança. Insegurança esta que nada tem a ver com a sua própria situação socioeconómica, mas sim dos furtos, roubos e violência polarizada entre indivíduos que se encontram na mesma situação que a dos sem-abrigos com quem estive em contacto. A situação é de tal ordem grave que criou um sentimento de comunidade por parte de alguns sem-abrigos. Enquanto um está na fila para pedir alimentos ou vestuário, outro está a guardar os seus pertences e os do seu “vizinho”^{20).} É relevante aqui recordar Anderson (1975) relativamente sobre as disposições dos locais frequentados pelos *hobos*. Neste caso a Rua Júlio Dinis (especificamente em frente do Santander) era o local de recolha de artigos de primeira necessidade.

O que existe, que eu reparasse quando estava a ter a conversa com eles, é uma cooperação, ou seja, haver aqui uma interajuda para evitar qualquer tipo de roubos ou até a violência por parte daqueles que provocam estes tipos de problemas. Eu, ironicamente no meio desta conversa, referi que é por isso que andam os dois sempre juntos. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:55)

No que toca às forças de segurança que costumam fazer várias rondas naquele local, os sem-abrigos argumentam que estes (GNR e PSP) nada fazem em prol do seu bem-estar mínimo. Quando agem, fazem-no para os expulsar do sítios em que estão a pernoitar. Ambos acrescentam que, ao serem expulsos, não são indicados para nenhum lado melhor. Logo, não há uma preocupação de melhorar a situação destes indivíduos. O mais importante, ao longo destes relatos, é limpar a imagem desta zona de lazer.

Desde logo querem-nos afastar e tirar-nos daqui, mas não é para um sítio melhor, é simplesmente para sair desta zona — disse o mais velho. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 22:00)

²⁰⁾ Termo usado entre estes indivíduos

Ainda sobre o ambiente de insegurança vivida pelos indivíduos, afirmam que estes movimentos desviantes, dentro do contexto de desvio (situação de sem-abrigo), produzem um aumento de estigmatização face ao contexto em que vivem. O mais velho, aqui, conceptualiza uma divisão categórica dos sem-abrigos: os que são educados e usufruem ordenadamente da solidariedade das associações e os “vândalos” — aqueles que furtam, roubam e usam a violência para satisfazer as suas necessidades (descartando as ajudas solidárias).

Primeiro há aqueles educados; que vão à associação pedir as suas necessidades e retorna ao seu sítio e até partilha e segundo são os outros que, por serem completamente desviados ou seja agressivos, acabam por ganhar mais influência”, ou seja, aqueles que roubam violentamente e furtam dos próprios promovem “menos afluência deste tipo de associações (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 22:05)

Ora, segundo o seu raciocínio, os segundos (os violentos) são aqueles que mais atenção recebem da Sociedade, ou seja, o rótulo de sem-abrigo tem as características destes indivíduos, colocando assim todos os sem-abrigos num só bolo — “são todos marginais”. Ainda aqui, o impacto deste olhar sobre esta comunidade precária é bastante evidente — menos ações solidárias pelo receio destes atos.

O mais velho acrescenta ainda que «uma das razões pela qual havia menor frequência deste tipo de ajudas era, de facto, pelo aumento deste tipo de crime e também o aumento das incertezas (referindo-se ao receio por parte das associações de sofrerem assaltos). (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 22:05)

Esta violência física, mas também simbólica, obriga, por vezes, os indivíduos lesados a replicarem-nos para a garantia da sua própria sobrevivência diária.

Esta violência simbólica, ou seja, a autarquia não ajudar, as associações não serem suficientes e também existir violência e roubos ambiente, o senhor mais velho disse-me que, no meio disto tudo, «somos quase obrigados também a roubar porque não há qualquer outro tipo de alternativa. (Diário de Campo, 09 de maio, Rua Júlio Dinis, 22:10)

Logo, estamos perante uma situação cíclica e a saída deste contexto não é, de todo, uma possibilidade tão fácil quanto a reprodução dos mesmos atos. A figura seguinte mostra, visualmente^{21.)}, o que está neste momento a acontecer:

^{21.)} Referir que a Câmara Municipal do Porto e os Agentes de Segurança Pública estão alheios a este ciclo.

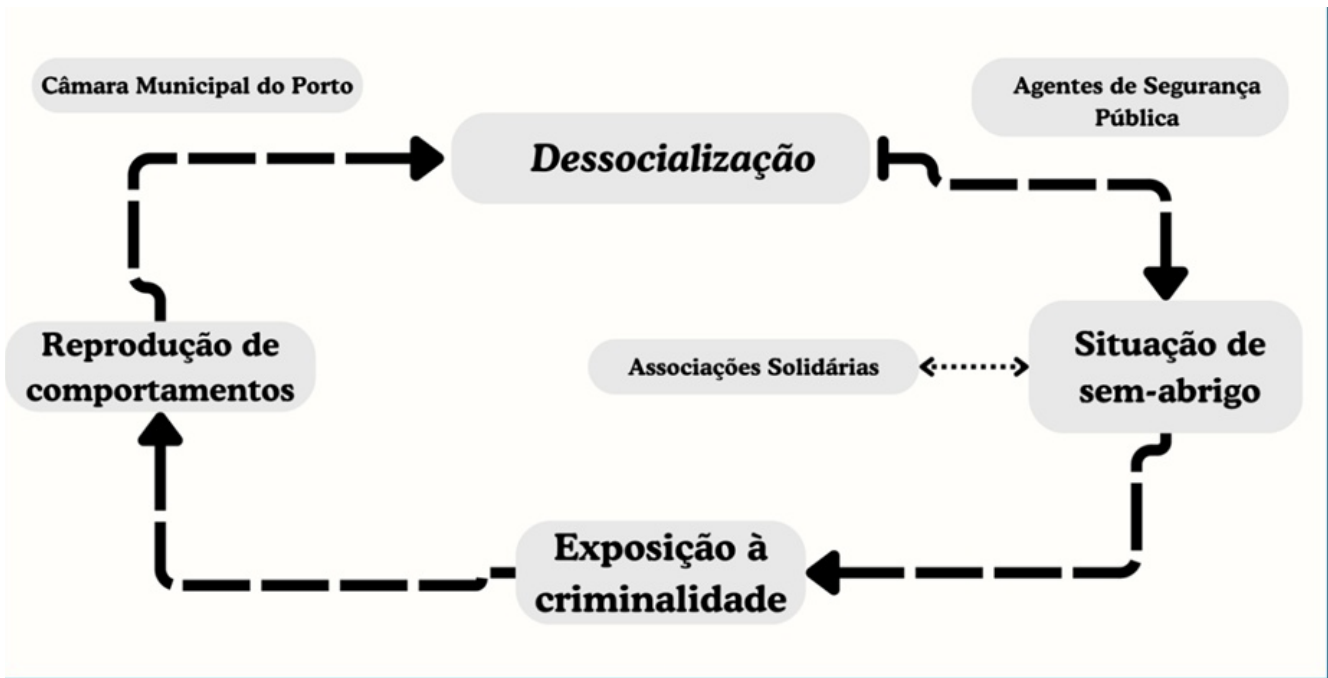


Figura 1: Mapa Mental
 Fonte: Autor

A última ida ao campo ocorreu no dia 29 de maio e serviu como um resumo daquilo que foi sendo recolhido ao longo do decurso da minha presença no terreno. Desta vez participei numa ação de entrega de recursos de primeira necessidade (alimentação, produtos de higiene, cobertores e vestuário) ao lado do grupo informal — Grupo Solidário. Desde as 21:30 até à 01:00 da manhã do dia 30 de maio acompanhei este grupo num percurso que corresponde à área de ação (ver Figura 1), salvo a zona da Batalha que excede o perímetro delineado.

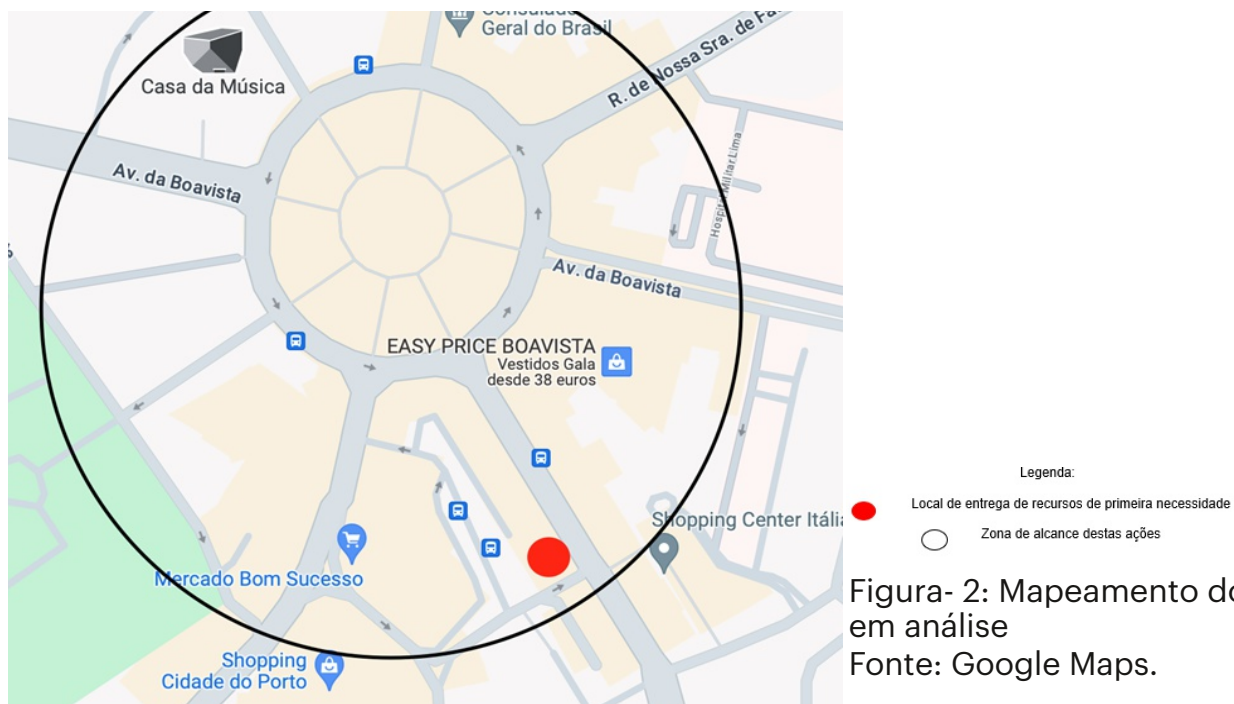


Figura- 2: Mapeamento do terreno em análise
 Fonte: Google Maps.

Iniciou-se a ação^{22.)} num local mais abaixo da Rua Júlio Dinis (novamente devido à entidade camarária). Contavam-se mais de 30 indivíduos (dos quais 6 eram mulheres), aglomerados, num pequeno coberto, à espera desta iniciativa^{23.)} começar.

Pelo menos 30 pessoas onde 6 eram mulheres. Tudo de 40 anos para cima (aparentemente); um grupo de três estrangeiros sem-abrigos. (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:30)

Aqui é relevante perceber que existe já uma prática de receção bastante estruturada, isto é, os sem-abrigos desta zona já sabem o horário e a altura que estas associações chegam.

Um pouco abaixo da Rua Júlio Dinis (obrigados a sair da zona de entrega do costume).

Muita gente aglomerada no sítio costume, aguardando pelos apoios. Estavam a conviver. (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:30)



Figura 3: Momento de entrega de uma refeição quente por parte da Joana a um sem-abrigo
Fonte: Fotografado pelo autor durante a atividade.

^{22.)} Observação do autor: Momentos antes de iniciar a atividade estava a pensar sobre que tipo de abordagens podia fazer para que conseguisse reter o máximo de informação possível nesta ação. A prioridade era não comprometer a investigação e contributos adquiridos até ao momento. Bastava um erro feito por mim e a minha ligação com o Grupo Solidário e estes indivíduos seria descartada. Todavia, ao me darem a tarefa de entregar artigos de vestuário, permitiu-me interagir com todos os indivíduos sem-abrigos presentes àquela hora.

^{23.)} O grupo organizava-se nas seguintes tarefas: entregadores de refeições quentes e bebidas (arroz com carne, café, água e sumo); entregadores de vestuário (roupa interior, calçado, casacos, calças, camisolas) e cobertores.

Todos se conheciam, inclusive, existia um verdadeiro sentido de comunidade e vizinhança. Embora estivesse perante um grupo de indivíduos cujas liberdades estão extremamente condicionadas, a vivência naquele momento era tudo menos a rotulagem que é imposta no indivíduo sem-abrigo; havia risos, partilha de histórias e episódios do dia, entre outras atividades de teor de “ociosidade”.

Fomos fazer uma ronda: encontrei o senhor José (o idoso de 73 anos). Dois senhores mais à frente do spot normal onde estava o senhor José. Os indivíduos interagem em comunidade, identificam-se como vizinhos uns dos outros.” (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:35)

Interagi com a senhora Margarida^{24.}) . Esta sem-abrigo está sóbria (de estupefacientes) há 8 meses, segundo ela, e encontra-se neste momento a arranjar um emprego e casa. O objetivo desta senhora é sair da rua para depois encontrar-se com os seus filhos que vivem na Inglaterra. Questionei-lhe o porquê de não querer ir agora e a resposta foi por não querer que os filhos a vejam neste estado.

Uma mulher, Margarida, está a receber apoios médicos para combater a ansiedade, está sóbria (estupefacientes) há 8 meses, pretende estar com os filhos em Inglaterra mas primeiro quer arranjar casa e trabalho (é auxiliar de geriátrica) (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 21:35)



Figura 4: Em conversa com a Margarida sobre o seu objetivo
Fonte: Fotografado pelo autor durante a atividade

^{24.}) Nome fictício.

Um outro caso é de uma senhora negra, Judite²⁵⁾, que atualmente podia estar a morar num quarto, mas tal não aconteceu por motivações racistas. Este fenómeno surge pela primeira vez desde o início desta investigação. Mesmo um contexto precário como o que tenho vindo a abordar, surge ainda mais uma discriminação — a racial.

Senhora negra sem-abrigo tinha possibilidade de ter um quarto mas recusaram por questões de racismo (fora ser sem-abrigo). (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 22:00)



Figura 5: Em conversa com a Judite sobre o caso de racismo
Fonte: © Manuela Costa. Cedida pela própria.

Estes dois testemunhos são exemplos de dezenas de casos semelhantes, partilhados ao longo das participações no terreno. Todos eles não querem manter-se nesta situação — são extremamente condicionados a ficar. Isto não é o que o senso comum incute: não querer trabalhar; são indivíduos mal-educados; não souberam gerir os recursos; estão na rua porque querem; entre outros ditos populares na sociedade.

Mais perto do fim da ação no terreno, deparei-me com outro fenómeno novo na investigação — a importância da religião dentro desta “comunidade”. Enquanto entregava recursos, ao estender a mão com comida, um sem-abrigo questionou se a refeição continha carne de porco. Por mera coincidência tinha. Este, ao perceber que continha carne de porco, rejeitou. A mesma situação aconteceu-me momentos depois. Foi então que me apercebi que estava perante um novo ponto relevante para esta análise: os valores morais e religiosos sobrepunham-se à realidade de rua que o indivíduo estava a passar.

²⁵⁾ Nome fictício.

“Dois indivíduos recusaram as refeições por terem porco (questões religiosas). Mesmo num estado de calamidade, escolhem ser fiéis aos valores religiosos.” (Diário de Campo, 29 de maio, Rua Júlio Dinis, 23:00)

O caso mais impressionante, do ponto de vista analítico, foi de um jovem que veio ter connosco pedir ajuda alimentar. Este tem 22 anos, não tinha nada consigo porque foi levado pelos funcionários da câmara e é órfão: a mãe é toxicod dependente e abandonou-o quando tinha apenas 1 ano e o pai, que se tinha separado da mulher por esta estar naquele estado, faleceu — deixando o jovem e o irmão mais novo (que foi entregue a uma família de acolhimento) a desenrascarem-se. O mais velho vive na rua e tem o objetivo de sair, encontrando um trabalho e assegurar uma vida estável para buscar o seu irmão à família de acolhimento.

“Há relatos de pelo menos 3 sem-abrigos dizerem que os funcionários da câmara tiraram os seus pertences (deve ser no momento em que estão a fazer limpezas). O mais recente relato é de um jovem sem abrigo de 22 anos (pai faleceu, mãe toxicod dependente, o sonho do rapaz é trazer o irmão para a sua beira através de conseguir trabalhar).” (Diário de Campo, 30 de maio, Rua Júlio Dinis, 00:00)

Conclusão

Depois de ter sido feita uma revisão da literatura, antes e depois da observação participante, fica bastante evidente que a ação camarária não coincide com as atuais necessidades no terreno. Tanto por parte das associações solidárias, como pelos próprios indivíduos que se encontram nestas circunstâncias partilham a mesma posição — não se sentem apoiados. A realidade do sem-abrigo nas ruas do Porto, como foi referido várias vezes, tem vindo a aumentar a sua gravidade. Recorda-se que assistimos a uma pandemia que dizimou milhões de indivíduos (os mais afetados foram os mais desfavorecidos) e atualmente encontramos numa crise habitacional com o aumento da especulação imobiliária e inflação. Não descartando todos os outros aspetos que promovem um aumento deste fenómeno, estes dois são os mais recentes e intensificaram o aumento do número de pessoas a viver na rua. Durante a presença no campo, assisti a vários episódios de aspetos que não são vistos a “olho nu” do senso comum. Refiro-me ao sentimento de comunidade, ao medo que existe entre indivíduos, aos desejos, aos desassossegos, ao racismo, ao desespero, entre outros aspetos. Tudo isto só foi possível através da vista por dentro, isto é, acompanhar hora-a-hora, rua a rua estas associações e estes indivíduos. Os relatos recolhidos permitiram contrapor aquilo que é apresentado pela autarquia e a sua presença neste tipo de fenómeno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albergues Do Porto (2020). *Utentes*. Disponível em: <https://www.alberguesdoporto.org/os-nossos-utentes>.

Anderson, N. (1975). *The Hobo: The sociology of the homeless man*. University of Chicago Press.

Beaud, S. & Weber, F. (2021). *Guia Para a Pesquisa De Campo*. Editora Vozes.

Blackshaw, T. (2010). *Key concepts in community studies*. SAGE.

[160]

O DIREITO À CIDADE DO PORTO, UM DUALISMO INTEMPORAL. UM EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO SOBRE A SITUAÇÃO DOS SEM-ABRIGO NA CIDADE DO PORTO
•André Granja

- Carmo, H. (2001). A actualidade do desenvolvimento como estratégia de intervenção social. In *Actas da 1.ª conferência sobre desenvolvimento comunitário e saúde mental*, ISPA.
- Fernandes, L. & Ramos, A. (2010). Exclusão social e violências quotidianas em " bairros degradados": etnografia das drogas numa periferia urbana. *Revista Toxicodependências*, 16 (2), 15-27.
- Fernandes, L., Fontes, P.; Costa, A.; Lages, J. & Fernandes, H. (2023). Será a condição de sem-abrigo uma questão de escolha? Um estudo exploratório realizado nos Açores. *Cidades, Comunidades e Territórios*. Disponível em: <https://doi.org/10.15847/cct.28721>
- Grupo de Trabalho para a Monitorização e Avaliação da ENIPSSA (2023). Inquérito de caracterização das pessoas em situação de sem-abrigo: Síntese de resultados - 31 de dezembro de 2022. Estratégia Nacional para a Integração de Pessoas em Situação de Sem-Abrigo. Disponível em: <https://www.enipssa.pt/enipssa>
- Porto. (2018). *Diagnóstico à realidade social do porto o cenário em 2018 sinc social inclusion laboratory lab*. Disponível em: <https://coesaosocial.cm-porto.pt/files/uploads/cms/1610702575-f6rlcRIKU7.pdf>
- Porto (2019). *Plano desenvolvimento social do porto 2019-2023*. Disponível em: <https://coesaosocial.cm-porto.pt/files/uploads/cms/Plano de Desenvolvimento Social 2019-2023.pdf>
- Porto. (2023). *Plano de Ação 2023*. *Coesaosocial.cm-Porto.pt*. Disponível em: <https://coesaosocial.cm-porto.pt/files/uploads/cms/Plano de Ação Rede Social do Porto 2023.pdf>
- Quintas, S. M. M. (2010). *A percepção de técnicos e indivíduos "sem-abrigo": histórias ocultas de uma realidade no Porto*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.

André Granja.

Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Atualmente a frequentar o segundo ano de Mestrado em Sociologia na mesma Instituição. Interessa-se pelo Poder Local, Desigualdades Sociais em contextos urbanos e Sociologia urbana. Via Panorâmica s/n, 4150-755 Porto. E-mail: andrefsg13@gmail.com. ORCID: 0009-0002-5459-672X.

Receção: 25/07/2024

Aprovação: 25/11/2024

Citação:

Granja, André (2024). O direito à cidade do Porto, um dualismo intemporal. Um exercício etnográfico sobre a situação dos sem-abrigo na cidade do porto. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(2), 144-161 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n2p2>



